



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A POLÍTICA CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO PARÁ  
PARA AS ARTES CÊNICAS DE 1995 A 2006

GIOVANA MIGLIO DO CARMO



Rio de Janeiro – RJ

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A POLÍTICA CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO PARÁ  
PARA AS ARTES CÊNICAS DE 1995 A 2006

GIOVANA MIGLIO DO CARMO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas, na Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)



Rio de Janeiro – RJ

2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

C287 Carmo, Giovana Miglio do  
A Política Cultural da Secretaria de Cultura do  
Estado do Pará para as Artes Cênicas de 1995 a 2006  
/ Giovana Miglio do Carmo. -- Rio de Janeiro, 2021.  
470 f.

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas, 2021.

1. Política Cultural. 2. Paraensismo. 3.  
Secretaria de Cultura do Estado do Pará. 4. Partido  
da Social Democracia Brasileira. 5. Artes Cênicas.  
I. Rabetti, Maria de Lourdes, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

**ATA DA DEFESA DE TESE PARA CONCESSÃO DO GRAU DE DOUTOR**

LOCAL: Meio Digital

REALIZADA EM: 15 de abril de 2021

CANDIDATA: GIOVANA MIGLIO DO CARMO

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Drª. MARIA DE LOURDES RABETTI (Orientadora)

Prof. Dr. MARCIO AUGUSTO FREITAS DE MEIRA (MPEG)

Prof. Dr. ALDRIN MOURA DE FIGUEIREDO (UFPA)

Profª. Drª. MARINA HENRIQUE COUTINHO (UNIRIO)

Profª. Drª. MARIA HELENA VICENTE WERNECK (UNIRIO)

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “**A POLÍTICA CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO PARÁ PARA AS ARTES CÊNICAS DE 1995 A 2006**”.

A sessão pública foi iniciada às 10 horas. Após a exposição de cerca de vinte minutos, o(a) candidato(a) foi argüido(a) oralmente pelos membros da banca durante duas horas e meia. A Banca, após a avaliação, considerou o(a) candidato aprovado, tecendo os seguintes comentários:

A banca refere inicialmente a pertinência e a atualidade do tema assim como o esforço historiográfico da pesquisa. Trata-se de um trabalho de fôlego, no campo teórico e de pesquisa documental, que possivelmente será obra de referência para os estudos de história das políticas culturais no Brasil. Destaca-se o perfil combativo da pesquisadora na firmeza com que conduziu sua pesquisa.

A banca recomenda a publicação do trabalho assim como sua inclusão no processo de seleção interna do PPGAC – Prêmio Capes – Tese, 2021.

A sessão foi encerrada às 13h30. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo(a) candidato(a).

Giovana Miglio do Carmo

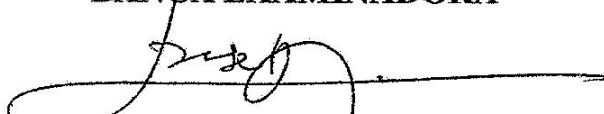
**A POLÍTICA CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO  
PARÁ PARA AS ARTES CÊNICAS DE 1995 A 2006**


**POR**


**GIOVANA MIGLIO DO CARMO**


**TESE DE DOUTORADO**


**BANCA EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Orientadora)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Márcio Augusto Freitas de Meira - MPEG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo - UFPA

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Marina Henriques Coutinho – UNIRIO

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Marjã Helena Werneck - UNIRIO

A Banca considerou a Tese:

APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 15 de abril de 2021

Ao Felipe, meu benzinho.

## AGRADECIMENTOS

Ao Aécio Flavio do Carmo, meu pai, por todo amor e liberdade que me permitiram ser quem eu quisesse, apesar de ter sentenciado desde cedo que eu era uma artista.

À Maria Elza Miglio do Carmo, minha mãe, por todo apoio durante os meus sete anos de Rio de Janeiro e pela acolhida nos momentos de retorno à Belém.

Ao Felipe Tavares de Moraes, meu grande amor, com quem venho dividindo as graças, as dores, os pensamentos, as brincadeiras, os sonhos e as vicissitudes da vida.

Ao Kauan Amora Nunes, meu amigo, com quem ingressei na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, nos idos de 2008. Quanto mudamos de lá pra cá, que alegria a permanência da nossa amizade.

Ao Kevin Braga Contente, meu amigo e grande parceiro de cena, por toda troca de conhecimento e dedicação estabelecida nas nossas montagens de espetáculo.

Ao Willian Pereira, um apaixonado por música clássica, pelas conversas enriquecedoras sobre o Festival de Ópera do Theatro da Paz.

À Gabriela Alvares Brasil, minha amiga de infância, com quem sei que posso sempre contar, a despeito da distância e do tempo que podem, em alguns momentos, nos afastar.

À companheira de morada, Patrícia Alvarenga, por ser uma mulher tão generosa e íntegra, dividindo comigo os dias tristes e alegres em terras cariocas.

Ao Andre Coelho Matos, músico excepcional, de sensibilidade imensa, por ter me feito companhia em tantos momentos, me lembrando que precisamos aceitar quando algo chega ao fim e, assim, possamos continuar caminhando.

Aos entrevistados, personagens fundamentais desta pesquisa, pela disponibilidade: Anibal Pacha, Paulo Santana, Alberto Silva Neto, Paulo Ricardo Nascimento, Nando Lima, Henrique da Paz, Wlad Lima, Marton Maués, Adriano Barroso, Antonio Ferreira, Iracema Oliveira, Waldete Brito e Jaime Amaral.

Aos funcionários da Biblioteca Pública Arthur Vianna, por toda dedicação e presteza com a qual me recebiam diante de todas as solicitações de acesso aos documentos.

À Marina Henriques Coutinho, minha supervisora de estágio, pela companhia e aprendizado em dois semestres que contribuíram muitíssimo à minha formação.

À minha orientadora, Beti Rabetti, que me acompanha desde o mestrado, pela orientação, troca de saberes e apoio durante todos estes anos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela Bolsa de Doutorado do Programa de Demanda Social (DS), fornecida de março de 2017 a julho de 2019.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) pela Bolsa Nota 10 – Doutorado (DSC-10), concedida de agosto de 2019 a fevereiro de 2021.



*“É preferível ‘pensar’ sem disto ter consciência crítica, de uma maneira desagregada e ocasional, isto é, ‘participar’ de uma concepção do mundo ‘imposta’ mecanicamente pelo ambiente exterior, [...] ou é preferível elaborar a própria concepção do mundo de uma maneira consciente e crítica e, portanto, em ligação com este trabalho do próprio cérebro, escolher a própria esfera de atividade, participar ativamente na produção da história do mundo, ser o guia de si mesmo e não mais aceitar do exterior, passiva e servilmente, a marca da própria personalidade?”*

*(Antonio Gramsci)*

## RESUMO

A Política Pública Cultural é o tema desta tese de doutorado em Artes Cênicas, cujo objeto de estudo são as ações desenvolvidas pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT) em prol das manifestações artísticas referentes às Artes Cênicas. Entre estas ações figuram aquelas que incidem sobre os grupos de teatro, o teatro popular, as companhias de dança e as produções operísticas; podem se referir à proteção do patrimônio cultural, material e imaterial, bem como ao fomento para a produção e difusão das Artes Cênicas. O recorte temporal fixado, de 1995 a 2006, abrange os 12 anos ininterruptos em que a SECULT esteve sob o comando do arquiteto Paulo Roberto Chaves Fernandes, acompanhando as três gestões seguidas do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) no Governo do Estado. Além de ser responsável pela implementação da Lei Semear, que tratava do incentivo fiscal para a cultura estadual, Paulo Chaves esteve à frente de grandes obras de restauração e revitalização dos *patrimônios de pedra e cal* concentrados na capital Belém, tais como: a Estação das Docas, o Espaço São José Liberto, a Casa das 11 Janelas, o Mangal das Garças e o Hangar Centro de Convenções, dentre outras. Na produção cultural, o maior legado foi a criação do Festival de Ópera do Theatro da Paz, realizado anualmente na luxuosa casa de espetáculos situada no centro da capital. Contrastando com estas ações, que evocavam constantemente a valorização do *paraensismo*, a SECULT não lançou nenhum edital de fomento direto para os artistas paraenses das Artes Cênicas. Diante deste contexto, construiu-se como questionamento central: *Qual a concepção de cultura / política cultural desenvolvida, entre os anos de 1995 e 2006, pela Secretaria de Cultura no Estado do Pará, no que tange às ações desenvolvidas no setor das Artes Cênicas?* Compreendendo a Política Pública Cultural como um direito a ser garantido pelo Estado, esta pesquisa busca trazer contribuições ao debate acerca dos rumos que o tema vem assumindo nas últimas décadas no Brasil, a partir da sua intersecção com o campo das Artes Cênicas e focando o contexto vivido no Estado do Pará, localizado na Região Norte, Amazônia brasileira. Assim, também operacionaliza-se a expansão dos estudos históricos e historiográficos sobre a organização e manutenção das práticas cênicas para além do eixo Rio-São Paulo, polo que historicamente consolidou-se como o que concentra a maioria das pesquisas nesta área de conhecimento.

**Palavras-chave:** Política Cultural; Paraensismo; Secretaria de Cultura do Estado do Pará; Partido da Social Democracia Brasileira; Artes Cênicas.

## ABSTRACT

Cultural Policy is the theme of this PhD thesis in Performing Arts, which has as object of study the actions developed by the Secretary of Culture of Pará State (SECULT) in favor of the artistic manifestations related to Performing Arts. Among these actions there are those directed at theatre groups, popular theatre, dance companies and opera productions; they may refer to the protection of cultural, material and immaterial patrimony, as well as the promotion and the diffusion of the production in Performing Arts. The fixed term, from 1995 to 2006, covers the 12 uninterrupted years in which SECULT was under the command of the architect Paulo Roberto Chaves Fernandes, after three consecutive administrations of the Brazilian Social Democracy Party (PSDB) in the State Government. In addition to being responsible for implementing the law called “Lei Semear”, which dealt with the fiscal incentive to the culture of the state, Paulo Chaves was at the forefront of major restoration and revitalization works of the stone and lime patrimony concentrated in the capital Belém, such as: Estação das Docas, São José Liberto Space, Casa das 11 Janelas, Mangal das Garças and Hangar Convention Center, among others. In cultural production, the greatest legacy was the creation of the Teatro da Paz Opera Festival, which takes place annually in the luxurious theatre located in the center of the capital. In contrast to these actions, which constantly evoked an appreciation for the local culture known as “paraensismo”, SECULT did not issue any direct funding to the performing artists from Pará. Upon this context, it was elaborated as the central questioning: What is the conception of culture / cultural policy developed, between 1995 and 2006, by the Secretary of Culture of Pará State, regarding the actions developed in the sector of Performing Arts? Understanding Cultural Policy as a right to be guaranteed by the State, this research seeks to bring contributions to the debate on the directions that the theme has taken in recent decades in Brazil, from its intersection with the field of Performing Arts and with a focus in the context experienced in the State of Pará, located in the Northern Region of the Brazilian Amazon. Thus, there is also an expansion of historical and historiographic studies on the organization and maintenance of scenic practices beyond the Rio-São Paulo axis, which is a hub that historically has consolidated itself as the one that most concentrates research in this realm.

**Keywords:** Cultural Policy; Paraensismo; Secretary of Culture of State Pará; Brazilian Social Democracy Party; Performing Arts.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Principais iniciativas culturais da UNESCO _____	47
Quadro 2 – Principais iniciativas da UNESCO na esfera das Políticas Culturais _____	48
Quadro 3 – Leis referentes à estrutura e ao funcionamento da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, de 1975 a 2006 _____	196
Quadro 4: Ações implementadas pela SECULT 1995 – 1998 _____	213
Quadro 5: Ações implementadas pela SECULT 1999 – 2002 _____	239
Quadro 6: Ações implementadas pela SECULT 2003 – 2006 _____	278
Quadro 7: Participação orçamentária da SECULT dentro da receita orçamentária total do Estado do Pará _____	296
Quadro 8: Distribuição dos recursos da SECULT entre o setor patrimonial e o de difusão cultural _____	297

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Agência Nacional do Cinema – ANCINE  
Aliança Renovadora Nacional – ARENA  
Alumina do Norte do Brasil S/A – ALUNORTE  
Alumínio Brasileiro S/A – ALBRÁS  
Associação Amigos do Theatro da Paz – ATP  
Associação Comercial do Pará – ACP  
Associação Lírica do Pará – ALPA  
Associação Nacional das Livrarias – ANL  
Associação Paraense de Dança – APAD  
Ato Institucional nº 5 – AI-5  
Banco da Amazônia – BASA  
Banco do Estado do Pará – BANPARÁ  
Biblioteca Pública Arthur Vianna – BPAV  
Bolsa de Doutorado do Programa de Demanda Social – DS  
Bolsa Nota 10 – Doutorado – DSC-10  
Câmara Brasileira do Livro – CBL  
Companhia das Docas do Pará – CDP  
Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém –  
CODEM  
Companhia de Turismo da Amazônia – CIATUR  
Companhia Paraense de Turismo – PARATUR  
Companhia Vale do Rio Doce – CVRD  
Centrais Elétricas do Pará – CELPA  
Centro Amazônico de Experimentação Teatral – CAETÉ  
Centro Nacional de Referências Culturais – CNRC  
Centro Popular de Cultura – CPC  
Companhia de Saneamento do Pará – COSANPA  
Conselho Federal de Cultura – CFC  
Conselho Nacional de Cinema – CONCINE  
Conselho Nacional de Cultura – CNC  
Conselho Nacional de Política Cultural – CNPC  
Constituição Federal de 1988 – CF/88

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES  
Coordenadoria de Arquitetura e Urbanismo – COURB  
Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém – CODEM  
Companhia de Saneamento do Pará – COSANPA  
Departamento de Assuntos Culturais – DAC  
Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP  
Departamento de Proteção – DEPROT  
Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN  
Diretoria do Sistema de Teatros – DSIT  
Diretoria do Sistema Integrado de Museus e Memoriais – DSIM  
Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME  
Empresa Brasileira de Telecomunicações – EMBRATEL  
Encontro Internacional de Dança do Pará – EIDAP  
Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA  
Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP  
Federação de Teatro Amador do Pará – FETAPA  
Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro – FESAT  
Festival Amazonas de Ópera – FAO  
Festival de Ópera do Theatro da Paz – FOTP  
Festival Internacional de Dança da Amazônia – FIDA  
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ  
Fundação Carlos Gomes – FCG  
Fundação Cultural do Estado do Pará – FCP  
Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL  
Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves – FCPTN  
Fundação Curro Velho – FCV  
Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNDACEN  
Fundação Nacional de Arte – FUNARTE  
Fundação Nacional Pró-Memória – FNPM  
Fundo Nacional da Cultura – FNC  
Fundos de Investimento Cultural e Artístico – FICART  
História e Historiografia do Teatro e das Artes – HTA  
Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS

Índice de Desenvolvimento Humano – IDH  
Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC  
Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural – IBPC  
Instituto de Artes do Pará – IAP  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN  
Instituto Histórico e Geográfico do Pará – IHGP  
Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN  
Instituto Nacional de Cinema – INC  
Instituto Nacional do Livro – INL  
Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB  
Lei Orçamentária Anual – LOA  
Ministério da Cultura – MINC  
Ministério da Educação e Cultura – MEC  
Movimento Democrático Brasileiro – MDB  
Museu de Arte Sacra – MAS  
Operação Bandeirantes – OBAN  
Organização das Nações Unidas – ONU  
Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO  
Organizações Romulo Maiorana – ORM  
Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz – OSTP  
Partido da Reconstrução Nacional – PRN  
Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB  
Partido Democrático Social – PDS  
Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB  
Partido dos Trabalhadores – PT  
Partido Progressista Reformador – PPR  
Planos Plurianuais – PPA  
Política Nacional de Cultura – PNC  
Programa das Cidades Históricas – PCH  
Programa de Ação Cultural – PAC  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC  
Secretaria Executiva de Cultura – SECULT  
Secretaria de Assuntos Culturais – SEAC

Secretaria de Cultura – SEC  
Secretaria de Estado de Comércio e Mineração – SEICOM  
Secretaria de Estado de Cultura – SECULT  
Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo – SECDET  
Secretaria de Estado de Trabalho e Promoção Social – SETEPS  
Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN  
Secretaria Executiva de Trabalho e Promoção Social – SETEPS  
Secretaria Executiva de Indústria, Comércio e Mineração – SEICOM  
Seminário Latino Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior – SLARDES  
Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN  
Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN  
Serviço Nacional do Teatro – SNT  
Sistema Integrado de Teatros – SIT  
Sistema Integrado de Museus e Memoriais – SIM  
Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia – SUDAM  
Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia – SPVEA  
Teatro Experimental Waldemar Henrique – TEWH  
Tribunal de Justiça do Estado – TJE  
União Acadêmica Paraense – UAP  
União Internacional dos Estudantes – UIE  
União Nacional dos Estudantes – UNE  
Universidade da Amazônia – UNAMA  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Universidade Federal do Pará – UFPA



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	18
<b>1 – A TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO ESTADO BRASILEIRO</b>	40
1.1 – Experiências pioneiras e alguns debates internacionais no século XX	41
1.2 – A institucionalização da cultura brasileira	49
1.3 – A herança nacionalista	89
<b>2 – O <i>SER PARAENSE</i> NA CONSTRUÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO DO PARÁ</b>	118
2.1 – <i>Amazonidade e paraensismo: as dinâmicas da relação com o Estado brasileiro</i>	118
2.1.1 – Adesão do Pará à Independência: primeiro ato de violência	120
2.1.2 – Cabanagem: o segundo ato de extrema violência	134
2.1.3 – <i>Belle Époque</i> da Borracha: o terceiro ato de vexatória negligência	145
2.1.4 – Século XX: entre a espoliação da Amazônia e a barganha política	159
2.2 – De 1995 a 2006: o <i>paraensismo</i> no contexto neoliberal	175
<b>3 – A SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO PARÁ: O SURGIMENTO E A EXPERIÊNCIA PSDBISTA DO PERÍODO DEMOCRÁTICO</b>	194
3.1 – Instalação e estruturação da administração estadual da cultura no Pará	195
3.2 – A SECULT de Paulo Chaves, o interventor psdbista	204
3.2.1 – 1ª Fase: 1995 a 1998	211
3.2.2 – 2ª Fase: 1999 a 2002	234
3.2.3 – 3ª Fase: 2003 a 2006	278
<b>4 – AS REVERBERAÇÕES DO <i>PARAENSISMO DE MINORIA</i> SOBRE OS ARTISTAS CÊNICOS</b>	295
4.1 – As ações da SECULT voltadas para as Artes Cênicas	296
4.1.1 – A Paixão do Boi e o Arrastão Cultural	298

4.1.2 – O I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente em conjunto com a Feira Pan-Amazônica do Livro _____	306
4.1.3 – Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ) _____	318
4.1.4 – Os concursos de música erudita: Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre, Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão e Concurso Sinfonia para Mário Covas _____	326
4.1.5 – Festival de Ópera do Theatro da Paz _____	337
4.1.6 – Eventos em datas comemorativas: Natal com Arte em Toda Parte e Nazaré em Todo Canto _____	367
4.2 – A Lei Semear _____	370
4.3 – <b>Movimentações, reivindicações e tentativas de organização dos trabalhadores das Artes Cênicas</b> _____	390
4.4 – <i>Paraensismo-popular: a emergência de uma democracia cultural</i> _____	424
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> _____	434
<b>REFERÊNCIAS</b> _____	441

## INTRODUÇÃO

A partir de 1985, juntamente com a abertura do Brasil ao processo de redemocratização, o neoliberalismo<sup>1</sup> começou a instalar as bases de uma concepção de Estado mínimo que veio a se consolidar fortemente na década seguinte em vários setores da sociedade. No âmbito da cultura, ocorreu o progressivo esforço de afastamento do Estado como o seu grande agente financiador e em 1986 foi criada, em esfera federal, a Lei Sarney – lei nº 7.505 –, sendo substituída, em 1991, pela Lei Rouanet – lei nº 8.313. Teve início a era das leis de renúncia fiscal que em pouco tempo se espalharam para as esferas municipais e estaduais. Deste modo, a *política cultural* brasileira passou a delegar ao setor privado – mais precisamente aos departamentos de *marketing* das empresas – grande parte da responsabilidade pela promoção dos projetos culturais nacionais, a despeito de o gerenciamento da cultura ser um dever que compete primordialmente ao Estado, uma vez que se trata de um *direito humano fundamental*<sup>2</sup> a ser garantido na vida de todos.

A discussão referente à cultura como um direito que deve ser assegurado pelo Estado tornou-se mais fortemente articulada a partir do final da Segunda Guerra Mundial, quando se intensificaram os debates que cobravam uma maior presença governamental na área, devendo esta se dar de modo regular e sistematicamente planejado. Neste sentido, destacam-se as atuações de duas grandes organizações de alcance internacional. A primeira delas é a Organização das Nações Unidas (ONU), que em 1948, na Declaração Universal dos Direitos Humanos, imprimiu nos artigos 22 e 27 a importância de assegurar a todos os sujeitos o acesso aos Direitos Culturais e a necessidade de garantir a livre participação na vida cultural

---

<sup>1</sup> Neste estudo compreende-se o neoliberalismo como um movimento político-cultural (DARDOT e LAVAL, 2016), fortemente ancorado em uma política econômica (HARVEY, 2008; LOSURDO, 2006), que surgiu nas décadas de 1970 e 1980. Ao incentivar a liberdade individual, economia desregulamentada e reforma do Estado (“Estado mínimo”), contestou as garantias dos direitos sociais e trabalhistas e regulação econômica estabelecidos pelo Estado de bem-estar social (*Welfare State*), erigido nas décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos e na Europa. Do ponto de vista intelectual, os economistas Friedrich Hayek e Milton Friedman construíram as bases filosóficas e econômicas para a inflexão das ideias liberais no pós-guerra; enquanto que, do ponto de vista político, Margareth Thatcher, na Inglaterra, e Ronald Reagan, nos Estados Unidos, implementaram o programa político-econômico do “Estado mínimo”, com robusta desregulamentação econômica e agressivos projetos de privatização dos serviços públicos. Por sua vez, no Brasil os ventos da política neoliberal fizeram-se sentir como brisa, no curto governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992), e como tempestade, nas duas gestões de Fernando Henrique Cardoso (1994-1998; 1998-2002). Neste último, houve uma ruptura com a “Era Vargas” – palavras do próprio Fernando Henrique Cardoso no discurso de posse – ao propor um horizonte político-econômico de pouca intervenção do Estado na economia, flexibilização das leis trabalhistas e estabelecimento de uma “desburocratização” do Estado com uma ampla e irrestrita abolição de empresas estatais e privatização das empresas estratégicas para a soberania nacional, a exemplo da Companhia Vale do Rio Doce e do Sistema Telebrás (OLIVEIRA, 1995; PAULO NETTO, 1999; SINGER, 1999).

<sup>2</sup> Quando os direitos humanos declarados internacionalmente são reconhecidos e positivados nas constituições dos Estados nacionais passam a ser considerados direitos fundamentais (OLIVEIRA, 2014).

comunitária, o usufruto das artes e a proteção dos interesses morais e materiais relacionados a produção artística, respectivamente (ONU, 1948).

A segunda grande entidade a contribuir para o debate da cultura como um direito a ser garantido pelo Estado foi a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). No ano de 1969 esta agência especializada do Sistema ONU publicou o estudo *Cultural policy: a preliminar study*, que trazia a definição de política cultural como um conjunto de princípios operacionais, formado por práticas administrativas e orçamentárias que fundamentam a atuação do Estado no campo da cultura, a fim de atender necessidades culturais específicas por meio da utilização otimizada de todos os recursos humanos e materiais disponíveis numa sociedade em um dado momento (UNESCO, 1969).

No Brasil, a emergência de discussões internacionais preocupadas em garantir os direitos culturais dos cidadãos como direitos fundamentais não passou incólume, deixando suas marcas na Constituição Federal de 1988 (CF/88). Os compromissos e deveres assumidos pelo Estado no setor cultural se encontram referenciados de modo mais específico primeiramente no artigo 215, que diz: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (CF, 1988, p. 124). Além disso, destaca-se ainda no mesmo artigo, 3º parágrafo, inciso IV, a “democratização do acesso aos bens de cultura”; e no inciso V, “a valorização da diversidade étnica e regional” (CF, 1988, p. 124). Em seguida o artigo 216 afirma que “constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, destacando-se ainda neste artigo o inciso II que inclui “os modos de criar, fazer e viver”; e o inciso IV que insere “as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais” (CF, 1988, p. 124).

Apesar de todo o reconhecimento constitucional, o exercício prático da garantia dos Direitos Culturais ficou bem distante de um desempenho satisfatório. De acordo com o relatório emitido em 2009 pelo Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais sobre a aplicação do pacto firmado junto à ONU em 1966<sup>3</sup>, ainda apresentamos, em pleno século

---

<sup>3</sup> Em 1966, o Brasil, junto com outros países, assinou o Pacto dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais que, em seu artigo 15, detalha os direitos culturais do artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “1. Os Estados Parte reconhecem no presente Pacto o direito de toda pessoa a: a) Participar da vida cultural; b) Usufruir dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações; c) Beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais que lhe pertencem em virtude das produções científicas, literárias ou artísticas da qual for autora. 2. Entre as medidas que os Estados Partes do presente Pacto deverão adotar para garantir o pleno exercício desse direito, estarão aquelas necessárias à conservação, ao desenvolvimento e à difusão da ciência e

XXI, graves disparidades quanto à distribuição democrática dos recursos e possibilidade de acesso aos bens culturais, apesar dos compromissos firmados na CF/88. Tais desigualdades evidenciam-se conforme as diversas estratificações no nível de escolaridade dos sujeitos, bem como entre as regiões do território:

[...] nota com preocupação que o gozo do direito à vida cultural sob o artigo 15 do Pacto é em grande parte limitado aos segmentos de maior nível educacional e/ou afluentes da sociedade no Estado Parte e os investimentos e bens culturais são concentrados nas grandes cidades, com recursos relativamente diminutos sendo alocados para cidades e regiões. (art. 15.1 (a)) O Comitê recomenda que o Estado Parte adote medidas para incentivar a participação mais ampla de seus cidadãos na vida cultural, *inter alia*: (α) assegurando uma disponibilidade maior de recursos e bens culturais, particularmente em cidades e regiões menores, garantindo, neste sentido, provisões especiais via subsídios e outras formas de auxílio, para aqueles que não possuem os meios para participar nas atividades culturais de sua escolha; e (β) incorporando no currículo escolar a educação sobre os direitos garantidos no artigo 15 do Pacto (ONU, 2009, p. 11).

Inserido neste contexto de violações dos Direitos Culturais e de repasse das responsabilidades culturais do Estado para os empresários, o Estado do Pará, situado na Região Norte brasileira, é o lugar sobre o qual centram-se os interesses desta tese de doutoramento, que apresenta como temática a *Política Pública Cultural* e tem como objeto *as ações desenvolvidas pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT) em prol das manifestações artísticas referentes às Artes Cênicas*. Entre estas ações figuram aquelas que incidem sobre os grupos de teatro, o teatro popular (em geral originário do Teatro de Pássaros, do Boi-Bumbá, das Pastorinhas, dentre outros), as companhias de dança e as produções operísticas do Estado; podem se referir à proteção do patrimônio cultural – material e imaterial<sup>4</sup> –, bem como ao fomento para a produção e difusão das Artes Cênicas.

O interesse pelo desenvolvimento deste trabalho acadêmico em nível de doutoramento surgiu ainda durante a pesquisa do mestrado – intitulada “*Teatro Cena Aberta e Grupo Cuíra do Pará: processos de transformação entre permanências e discontinuidades no Teatro Contemporâneo da cidade de Belém, de 1976 a 2012*” –, quando tive a oportunidade de entrevistar (durante o ano de 2016) diversos trabalhadores da cena teatral belenense. De maneira bastante frequente, os relatos abordavam as inúmeras dificuldades enfrentadas para a

---

da cultura. 3. Os Estados Partes do presente Pacto se comprometem a respeitar a indispensável liberdade para a pesquisa científica e para a atividade criadora. 4. Os Estados Partes do presente Pacto reconhecem os benefícios que derivam do fomento e desenvolvimento da cooperação e das relações internacionais em questões científicas e culturais” (ONU, 1966, p.7).

<sup>4</sup> O patrimônio material abrange os prédios (como as edificações teatrais), conjuntos urbanos, monumentos, artefatos, obras de arte, entre outros. Já os bens de qualidade imaterial dizem respeito àqueles que dependem de ação humana contínua, isto é, o conjunto das práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas (IPAC, 2014).

produção e manutenção dos espetáculos, seja pela ineficiência da Lei Semear (Programa Estadual de Incentivo à Cultura – SEMEAR, regulamentado pelo Decreto nº 2.756/98, posteriormente correspondendo à Lei nº 6.572/03), seja pela escassez de editais de fomento estadual para os grupos de teatro.

Esta situação, segundo a fala destes homens e mulheres de teatro, havia se instalado de maneira crônica a partir de meados da década de 1990, quando uma política cultural estadual acentuadamente alheia aos interesses da categoria passou a ser posta em prática pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT)<sup>5</sup>. Deste modo, o recorte temporal para a investigação do doutorado estabeleceu-se a partir de uma conformação bastante peculiar vivida no Estado do Pará de 1995 a 2006: a gestão ininterrupta de 12 anos do arquiteto Paulo Roberto Chaves Fernandes no comando da Secretaria de Cultura.

Com a eleição do médico Almir Gabriel para o governo estadual, pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), Paulo Chaves assumiu pela primeira vez o posto de Secretário de Cultura do Estado do Pará. A relação do arquiteto com o médico, no âmbito da administração pública, já vinha desde os tempos em que Almir Gabriel, ainda filiado ao Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), foi prefeito de Belém, de meados de 1983 até o final de 1985. Nesta ocasião, Paulo Chaves ocupava a função de assessor especial da prefeitura, sendo encarregado da restauração de alguns espaços públicos e monumentos da capital. Após o primeiro mandato do governador psdbista, Paulo Chaves (também filiado ao partido desde o início da década de 1990) permaneceu no cargo em virtude da reeleição de Almir Gabriel. Findos os dois mandatos (1995-1998; 1999-2002), outro psdbista assumiu o governo do Estado (2003-2006), o economista Simão Jatene (ex-Secretário de Planejamento e Coordenação Geral do governo anterior), mantendo Paulo Chaves na SECULT.

Além da implementação da Lei Semear, Paulo Chaves esteve à frente (como secretário e autor dos projetos arquitetônicos) de grandes obras de restauração e revitalização de espaços de relevante valor histórico e cultural situados na capital do Estado do Pará. Neste sentido, chamam a atenção as intervenções nos *patrimônios de pedra e cal* realizadas principalmente a partir dos anos 2000, quando a secretaria passou a concretizar obras que ganharam repercussão local devido a sua imponência arquitetônica, aos volumosos financiamentos aplicados e ao seu caráter predominantemente turístico, como por exemplo: a Estação das

---

<sup>5</sup> Após uma reestruturação ocorrida no final de 1999, foram criadas as Secretarias Especiais de Estado. Nesta nova organização, a Secretaria de Estado de Cultura passou a se denominar Secretaria Executiva de Cultura, ficando vinculada à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social. A sigla SECULT foi preservada.

Docas<sup>6</sup> (2000), o Espaço São José Liberto<sup>7</sup> (2002), a Casa das 11 Janelas<sup>8</sup> (2002), o Mangal das Garças<sup>9</sup> (2005) e o Hangar Centro de Convenções (2004; 2007)<sup>10</sup>.

No que tange à produção cultural, o maior legado desta administração foi a criação do Festival de Ópera do Theatro da Paz (FOTP), evento realizado anualmente, geralmente nos meses de agosto e setembro, na luxuosa casa de espetáculos localizada na Praça da República, centro da capital. Com direção artística de Gilberto Chaves (primo de Paulo Chaves e diretor do teatro neste período), o festival conta todos os anos com a participação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP), criada em 1996, e com a contratação de produtores vindos de fora do Estado – sendo este o caso de Cleber Papa (diretor da produtora São Paulo ImagemData), que esteve à frente do festival de 2002 a 2006 como diretor geral. Por outro lado, contrastando com o empenho para a realização do festival, a Secretaria de Estado de Cultura não lançou nenhum edital de fomento direto voltado para os artistas paraenses das Artes Cênicas no recorte temporal aqui proposto.

Em face do conhecimento deste cenário foi possível construir como hipótese inicial: *a existência de uma política cultural que priorizava valores consonantes com os grupos sociais dominantes política e economicamente na sociedade paraense, sendo, portanto, propulsora e consolidadora de uma cultura de minoria*. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, e focando nas ações especificamente relacionadas aos sujeitos e espaços que se voltam para as Artes Cênicas, o empenho aqui realizado se deu no sentido de verificar o potencial analítico desta hipótese em função dos documentos selecionados e da abordagem teórica escolhida neste estudo. Para tanto, o problema central levantado se apresenta da seguinte maneira: *Qual*

---

<sup>6</sup> Localizada no antigo porto fluvial de Belém, à beira da Baía de Guajará, a Estação das Docas é um complexo turístico com 500 metros de extensão que comporta três armazéns. O armazém 1 foi batizado “Boulevard das Artes” – oferta produtos como bijoias, roupas e artesanato regional. Já o armazém 2 é o denominado “Boulevard da Gastronomia”, enquanto que o armazém 3 é o “Boulevard de Feiras e Exposições”. A Estação das Docas também possui o Teatro Maria Sylvia Nunes – com capacidade para 426 lugares, o espaço (que possui palco fixo à italiana) também funciona como sala de cinema – e o Anfiteatro São Pedro Nolasaco.

<sup>7</sup> O prédio principal data de 1749 e já funcionou como convento e presídio. Em 2002 ressurgiu abrigando o Museu de Gemas do Pará, o Polo Joalheiro, a Casa do Artesão, o Memorial da Cela, o Jardim da Liberdade, a Capela São José, o anfiteatro Coliseu das Artes, um espaço *gourmet*, seis lojas de joias, duas ilhas com serviços especializados em ourivesaria e lapidação, uma escola de ourivesaria, auditório e mezanino.

<sup>8</sup> O prédio faz parte do Complexo Feliz Lusitânia e abriga um Museu de Arte Contemporânea e um restaurante-bar, o “Boteco das Onze”, que, apesar do nome, é um dos restaurantes mais caros da cidade.

<sup>9</sup> O Parque Zoológico Mangal das Garças abrange uma área de cerca de 40.000m<sup>2</sup> às margens do Rio Guamá. Fazem parte deste espaço: o Memorial Amazônico da Navegação, o Farol de Belém, o Viveiro das Aningas, o Restaurante Manjar das Garças, um Orquidário, o Mirante do Rio, um Borboletário, e o espaço de exposições Armazém do Tempo.

<sup>10</sup> Construído numa área de 24.000m<sup>2</sup>, possui: um pavilhão de feiras com 8.500m<sup>2</sup>, um auditório com capacidade para 1500 lugares dispostos numa área de 1.500m<sup>2</sup>, um salão de festas com 1.200m<sup>2</sup> e vista para o jardim e 12 salas multiuso, além de Praça de Alimentação com 600m<sup>2</sup> e áreas de circulação. Foi parcialmente inaugurado em 2004, mas só foi totalmente concluído em 2007, no primeiro ano da gestão da governadora Ana Júlia, do Partido dos Trabalhadores.

*a concepção de cultura / política cultural desenvolvida, entre os anos de 1995 e 2006, pela Secretaria de Cultura no Estado do Pará, no que tange às ações desenvolvidas no setor das Artes Cênicas?*

Diante do problema formulado, o estudo filiou-se à Linha de Pesquisa da *História e Historiografia do Teatro e das Artes* (HTA), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), uma vez que compreende o seu objeto de pesquisa imerso em um processo histórico cujas forças sociais do momento atuaram de modo a promover continuidades e rupturas próprias. Assim sendo, não se pretende recorrer à mera narrativa dos acontecimentos, mas sim à compreensão de como as ações foram desenvolvidas no tempo, percebendo-as como inseridas num contexto próprio de lutas pertinentes ao campo dos debates sobre cultura. Dentro da linha na qual se insere, esta investigação direcionou-se para o tratamento historiográfico oriundo da *História Cultural*, profundamente reestruturada a partir do final da década de 1960 quando passou a dialogar mais frequentemente com outras disciplinas (como a antropologia e a sociologia) e a operacionalizar a cultura como um conjunto mais abrangente de práticas inseridas em diversos setores da sociedade (VAINFAS, 1997; BURKE, 2008).

Isto posto, o objetivo central constituiu-se em *analisar a concepção de cultural/política cultural desenvolvida, entre os anos de 1995 e 2006, pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, no que tange às ações desenvolvidas no setor das Artes Cênicas*. Para atender à esta finalidade estruturante, elaborou-se como objetivos específicos: identificar quais ações foram postas em prática pela Secretaria de Cultura referentes ao acesso, valorização e difusão das Artes Cênicas; verificar a ocorrência de grupos de artistas predominantemente beneficiados, preteridos ou excluídos destas ações; averiguar quais os impactos que estas ações tiveram sobre os produtores locais; contribuir para a ampliação dos estudos historiográficos referentes às Artes Cênicas produzidas na Amazônia, enfocando a política cultural efetivada no Estado do Pará.

Como aporte teórico desta pesquisa, faço uso, primeiramente, das contribuições advindas das formulações de Antonio Albino Canelas Rubim (2008) acerca da trajetória das políticas culturais no Brasil, na qual o autor identifica *três tristes tradições*: a ausência prolongada, sendo a sua implementação ocorrida a partir de 1930; a relação entre o aumento do fomento estatal e autoritarismo; e a predominante inconstância com a qual a gestão cultural foi tratada no decorrer do século XX no Brasil. Os desdobramentos destes três aspectos atuaram como uma herança a ser enfrentada nos anos 1990, logo após o processo de redemocratização iniciado em meados da década anterior. Nesta nova formação da política



nacional, inserida na lógica neoliberal que avançava ferozmente em vários países, o Estado retraiu cada vez mais a sua responsabilidade em relação aos Direitos Culturais e fez surgir uma nova modalidade de ausência, na qual a iniciativa privada assume o poder de decisão frente as políticas culturais através das leis de incentivo.

Enriquecendo o entendimento sobre a construção da concepção de *cultura* ao longo do século XX, também se faz necessária a compreensão dos debates estabelecidos, dentre os quais, em âmbito acadêmico, ganha destaque a noção de *cultura comum*, em contraposição à *alta cultura* ou *cultura de minoria*, postulada por Raymond Williams (1958). Deste modo, compreendo e concordo que, conforme a visão deste autor, a cultura vai além de um conjunto de práticas específicas legitimadas como manifestações “oficiais” (obras de arte e conhecimentos específicos), englobando também os modos de vida das sociedades. A cultura é, de fato, *ordinária*. Para Maria Elisa Cevalco (2012) a luta por uma *cultura comum* ou *ordinária* também implica na luta por uma sociedade comum, sem divisão de classes e baseada na igualdade. Uma vez que nossa sociedade ainda não passou por estas mudanças estruturais, podemos com frequência observar que os preceitos restritivos da *cultura de minoria* com bastante frequência voltam a aparecer no debate sobre o sentido de cultura disposto na construção das políticas culturais. Assim, no que concerne ao âmbito das Artes Cênicas, tal como a cultura de um modo geral, acredito também haver estratificações que hierarquizam, simbólica e materialmente, determinadas práticas.

As contribuições de Antonio Gramsci também fazem parte do conjunto teórico adotado, na medida em que nos fornecem uma compreensão dinamizada das relações entre o *Estado* e a *sociedade civil*. De acordo com o filósofo político, em meio à diversidade de sociedades particulares que constituem a sociedade civil, “uma ou mais prevalecem relativamente ou absolutamente, constituindo o aparelho hegemônico de um grupo social sobre o resto da população (ou sociedade civil), base do Estado” (GRAMSCI, 2007, p. 253). Desta forma, “o Estado é certamente concebido como um organismo próprio de um grupo, destinado a criar as condições favoráveis à expansão máxima desse grupo” (GRAMSCI, 2007, p. 41-42). Por meio desta relação poderemos compreender a oficialização da política cultural no Estado do Pará como a resultante do jogo estabelecido entre as forças constituidoras da sociedade civil, da qual emerge uma noção dominante de cultura e de política cultural a ser posta em prática e que visa atender prioritariamente os interesses dos grupos que governam o Estado.

Como mediador ativo deste processo, exercendo a função de *organizador da cultura*, há o *intelectual*, que, na abordagem gramsciana, consiste naquela figura que não se engaja “na

eloquência, motriz exterior e momentânea dos afetos e das paixões, mas no misturar-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, “persuasor permanente” porque não puro orador” (GRAMSCI, 1978, p. 347). A atuação dos intelectuais, na medida em que se inserem na vida social prática, é fundamental para aqueles grupos aos quais se encontram vinculados e que disputam a *hegemonia* na administração de um Estado, devendo este sujeito se engajar tanto na formação de novos intelectuais quanto na assimilação daqueles outros grupos com os quais compartilham condições sociais semelhantes.

Estabelecida a conformação de Estado como a resultante das disputas travadas na sociedade civil, as articulações institucionais da cultura ocorrem de maneira consonante com os interesses dos segmentos que se encontram no poder, reforçando nas políticas culturais implementadas aqueles caracteres alusivos à uma ideia de *identidade do ser nacional* que busca diluir as desigualdades existentes entre os grupos sociais. Para embasar a discussão referente a este fenômeno social são utilizadas as contribuições formuladas por Stuart Hall (2006), na medida em que o autor compreende o *sistema de representação cultural* como algo imprescindível para a criação de um sentimento de pertencimento fundamental para a construção de uma identidade unificadora de um determinado agrupamento social, afastando eventuais divisões e diferenças internas. Neste sentido, os mecanismos que regem o entendimento da *identidade nacional* – compartilhamento de eventos históricos, símbolos e rituais, entre outros – foram utilizados no entendimento da estruturação de uma *identidade paraense*, ou *paraensismo*, que exaltou prioritariamente, através da política efetivada pela SECULT, os demarcadores culturais historicamente apropriados pelos grupos dominantes, associado à cultura europeia e suas manifestações na ocupação da Amazônia.

Uma das circunstâncias em que se evidencia a existência das zonas de conflito no interior de um determinado *sistema de representação cultural* é aquela em que a *cultura popular* se constitui em contraposição a uma *cultura dominante*. Conforme Hall (2003), a definição de *cultura popular* não deve se estruturar a partir de uma compreensão simplista que carregaria para si tudo aquilo que é feito pelo povo, concentrando uma infinidade de atividades de caráter meramente descritivo ou fixando conteúdos específicos como se existisse qualquer tipo de pureza ou imutabilidade. Na dinâmica da vida material, a *cultura popular* acaba por se instaurar a partir da “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismos) com a *cultura dominante*. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa *dialética cultural*” (HALL, p. 257 – grifos meus). Não existe, portanto, uma *cultura popular* que seja integral, autônoma e puramente autêntica, como se existisse a parte das relações de poder e dominação. Dentro da sociedade civil, pensar o lugar

ocupado pelos grupos cênicos nesta dialética cultural é relevante na medida em que nos possibilita refletir sobre os avanços e entraves encontrados nas práticas reivindicatórias.

Ainda com relação à conformação do *paraensismo*, Mário Médice Barbosa (2010) nos fornece uma análise de extrema relevância para a compreensão de como esta identidade se forjou ao longo dos séculos e os seus usos na atualidade. Para tanto, o autor parte inicialmente da postulação de três momentos cruciais de fomento regionalista formador do *modo de ser amazônida*: a *Adesão do Pará ao Império brasileiro* (1823); o *Movimento da Cabanagem* (1835-1840); e a derrocada da *Belle Époque* com a crise econômica da borracha (início do século XX). Nestes episódios, a *negligência* e a *brutalidade* do poder central se fizeram marcadamente presentes, constituindo-se como uma memória viva da história local. Compreender a dinâmica relacional das forças atuantes nestes períodos de extremo impacto dentro da história da Amazônia e, mais especialmente, do Estado do Pará, faz-se relevante na medida em que nos propicia um caminho de entendimento da forma como se consolidou, ao longo do século XIX e início do XX, uma memória amazônida e paraense de *enjeitamento* por parte do Estado brasileiro, frequentemente utilizada como suporte principal das argumentações políticas nortistas.

Contudo, apesar de inserido na Região Amazônica, o Estado do Pará em alguns momentos passou a manipular a construção de uma identidade em separado, isto é, interseccionada com a amazônida, porém dotada de elementos próprios. Esta diferenciação concernente ao *paraensismo* se dá, então, em duas frentes: em relação aos outros Estados da Amazônia, quando os objetivos em jogo forem divergentes; e em relação ao Estado nacional, quando se buscará a defesa dos interesses dos parauaras, que poderão, por seu turno, também reforçarem seus discursos evocando concomitantemente a identidade *amazônida*.

Para Barbosa (2010), enquanto a *amazonidade* se fundamentou majoritariamente no sentimento de *enjeitamento*, o *modo de ser paraense* transcendeu em busca da valorização não apenas dos produtos do comércio e indústria local, mas também das manifestações artísticas e culturais. Tal como as defesas políticas vinculadas ao *paraensismo*, as práticas culturais que se valem deste discurso podem, muitas vezes, recair sobre um ufanismo que venha a mascarar as contradições sociais, contribuindo, inclusive, na hierarquização das manifestações artísticas a partir desta ótica de enquadramento.

Outra base teórica relevante é aquela fornecida por Sérgio Miceli (1984), quando o autor argumenta acerca do caráter predominantemente *patrimonial* das políticas culturais empreendidas no Brasil, até mesmo quando partem de um viés associado à ação cultural, ou seja, ao fomento das práticas artísticas atuantes no presente. Ainda segundo este autor, a

opção pela preservação e restauro dos bens de *pedra e cal* – opção que se vincula “sem dúvida ao fato de terem sido os arquitetos os principais mentores na fixação de prioridade da política preservacionista” – confere à política do patrimônio uma marca classista em tudo que lhe diz respeito, na qual “o reverso desse tesouro tão apreciado é a amnésia da experiência dos grupos populares, das populações negras e dos povos indígenas” (MICELI, 1987, p. 44).

Vale por último mencionar o nome de Isaura Botelho (2001) como outra relevante autora a ser utilizada neste estudo, principalmente no que tange os seus esclarecimentos em relação às propostas de *democratização cultural* e de *democracia cultural*, configuradas como duas vertentes da gestão cultural observadas a partir da segunda metade do século XX. A *democratização cultural* é comumente associada à preocupação com o desenvolvimento cultural – questão iniciada durante a Segunda Guerra Mundial e que tomou força nos anos 1950 e 1960 – manifesta por governos envoltos em um populismo paternalista que despeja sobre o povo os grandes feitos da cultura erudita, acreditando ser uma aptidão natural dos sujeitos o reconhecimento do “belo” e da “verdade”. Na *democracia cultural*, por sua vez, têm-se o entendimento de que os diversos seguimentos sociais terão interesses e aptidões culturais pertinentes às suas trajetórias educacionais (que em sentido não estrito é cotidianamente vivenciada nos contextos escolar, familiar, comunitário, etc.). Desta forma, os valores, os sentidos e as compreensões de mundo não devem ser aprioristicamente tomados levando em conta os referenciais da cultura erudita, mas sim a partir de um conjunto de variáveis que atravessam os diferentes grupos sociais (BOTELHO, 2001).

Em relação à metodologia empregada para a identificação das ações efetivadas pela SECULT, foram utilizadas como fontes primárias a *Lei Orçamentária Anual (LOA)* e a *Mensagem à Assembleia Legislativa*, que se configuram como documentos apresentados todos os anos pelo governo estadual e que se encontram disponíveis no site <http://seplad.pa.gov.br/>. Neste mesmo site também se encontram disponíveis alguns relatórios e *Planos Plurianuais (PPA)* do período. Um outro documento oficial fundamental nesta etapa foi o *Informativo Cultural*, boletim mensal impresso e produzido pela Secretaria de Cultura no qual era informada a programação cultural nos diversos segmentos artísticos – este material se encontra disponível na Biblioteca Pública Arthur Vianna (BPAV) pertencente à Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP), situada na cidade de Belém, e teve todos os números disponíveis, dentro do recorte temporal deste estudo, fotografados na primeira pesquisa de campo realizada nos meses de janeiro e fevereiro de 2019. Vale ressaltar que um aspecto interessante deste documento é que ele não se configura somente como um instrumento meramente informativo (a despeito do nome capcioso com o qual foi batizado),

mas também exerce a função de propaganda da SECULT e, desta maneira, contribui para o entendimento da concepção de cultura da gestão 1995-2006.

O *Informativo Cultural* ainda serviu ao objetivo de verificação dos grupos e práticas cênicas contemplados pela política cultural implementada, através das matérias que informavam os eventos, os festivais e os concursos organizados pela Secretaria de Cultura. Associado ao cumprimento deste objetivo também foram acessados os jornais em circulação no período – *O Liberal*, *Diário do Pará* e *A Província do Pará*. A seleção deste material, também impresso e disponível na BPAV, se deu em dois momentos: a primeira pesquisa de campo (5º semestre de curso), mencionada acima, realizada antes da qualificação e que tinha como finalidade principal a sondagem inicial dos jornais e demais documentos que poderiam ser pertinentes à pesquisa; e a segunda pesquisa de campo (6º semestre de curso), realizada logo após o cumprimento da etapa de qualificação, nos meses de outubro e novembro de 2019, que visava uma coleta mais direcionada do material jornalístico e a realização de entrevistas com os trabalhadores das Artes Cênicas.

Neste sentido, foi o *Informativo Cultural* que possibilitou esse apuro da seleção dos jornais, uma vez que forneceu as ocasiões precisas das inaugurações e reinaugurações das grandes obras arquitetônicas executadas, bem como as intervenções da Secretaria de Cultura nas práticas artísticas e cênicas da cidade, tais como: o Festival de Ópera, a Paixão do Boi e o Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão, entre outras. De posse destas informações, o mês em que ocorriam estas ações era atentamente observado nos jornais. Outro critério de buscas, na segunda pesquisa de campo, foi o da procura em períodos que potencialmente pudessem fornecer um balanço da administração da secretaria, como os meses de dezembro e janeiro.

As visitas à Biblioteca Pública Arthur Vianna se configuraram como riquíssimos momentos de descoberta para a pesquisa, ajudando a constituir, sobremaneira, o seu conjunto documental. Reinaugurada em maio de 2018, após três anos em reformas, a centenária BPAV apresentava um excelente sistema de iluminação e climatização, além de amplas áreas de convivência e espaços reservados aos momentos de estudos – a Seção dos Jornais já se encontrava reaberta ao público desde janeiro de 2017. Agora são ao todo 12 seções, divididas em dois andares, com mais de 800 mil exemplares disponíveis no acervo. Há livros, gibis, brinquedos/jogos, jornais, DVDs, discos em vinil, CDs, livros infantis, revistas, livros em Braille, jogos adaptados, mapas, selos, livros raros, microfilmes, entre outros.

Contudo, a Seção de Jornais da biblioteca apresenta alguns problemas de preservação de material que podem ser facilmente observados pelos usuários do espaço. Disposta em um

ambiente bastante espaçoso e confortável, a seção possibilita o acesso ao acervo por meio de solicitação aos funcionários do setor, que, de posse do pedido do período e do jornal a ser consultado, se dirigem a sala onde ficam guardados os periódicos – um local repleto de estantes de aço, cujo acesso só é permitido aos funcionários. Foi nesta mesma seção que ocorreu a consulta ao *Informativo Cultural* da SECULT.

Os jornais impressos de *O Liberal* estavam organizados de modo que cada um de seus meses se apresentavam separados em duas quinzenas, constituindo, portanto, duas pilhas de papéis dobrados ao meio. Estas rumas de jornais eram amarradas com barbantes. Já os jornais da *Província do Pará* e do *Diário do Pará*, por possuírem menos páginas em suas edições, tinham apenas um montante de jornais para cada mês, também amarrados com barbantes. O uso desses fios para agrupar os jornais gerava um grande desgaste nas suas zonas de contato, contribuindo bastante para a deterioração do material.

Era comum que páginas estivessem rasgadas e, com menor frequência, que algumas tivessem pedaços arrancados. Na tentativa de reparar os danos, o uso de fitas adesivas foi a solução encontrada em muitos casos pelos funcionários da instituição. Inúmeros jornais estavam grampeados nas suas bordas laterais, dificultando bastante o ato de virar as folhas sem que estas ficassem muito amassadas. Além disso, alguns números tinham páginas inteiras faltando, havendo também certos meses ausentes no acervo. No entanto, é importante deixar claro que estes problemas referentes às lacunas ou à manutenção inadequada dos jornais impressos não trouxe prejuízos significativos à coleta dos dados, uma vez que a maioria do material solicitado para a consulta apresentava condições satisfatórias para o seu registro fotográfico por meio da câmera do celular. Além disso, os funcionários da Fundação foram bastante atenciosos e solícitos diante dos pedidos para a consulta aos jornais.

A realização das entrevistas, ocorrida durante a segunda pesquisa de campo, estabeleceu diálogo com todos os objetivos específicos, em caráter complementar e/ou de confrontação de informações e pontos de vista, sendo crucial para ampliar a compreensão dos impactos da política cultural efetivada de 1995 a 2006 sobre os trabalhadores das Artes Cênicas. Para Paul Thompson (1992), a evidência oral vai além da documentação oficial, abrange a vida de pessoas comuns e possibilita a descoberta, por exemplo, de fotografias e documentos escritos que, de outro modo, não teriam sido localizados. Desta forma, a História Oral empregada enquanto método nesta pesquisa qualitativa exigiu acurada atenção, sendo conduzida de modo a estabelecer as condições adequadas nas quais os entrevistados puderam expressar satisfatoriamente seus pensamentos e sentimentos acerca das questões propostas e, com isso, fornecer informações relevantes ao estudo.

Tanto as entrevistas quanto as visitas à BPAV ocorreram sem que houvesse uma divisão precisa de datas, com o calendário se ajustando a partir da disponibilidade de cada entrevistado. Foram entrevistados 13 trabalhadores das Artes Cênicas, cuja validade da participação foi assegurada mediante a assinatura do Termo de Consentimento, havendo duas recusas em conceder entrevista advindas de profissionais da Dança. Todos os entrevistados foram contatados após a chegada em Belém e a sua seleção se deu a partir da longa e notória projeção que suas práticas apresentam na capital do Estado, local que concentrou as ações desenvolvidas pela Secretaria de Cultura. Apesar das entrevistas focarem este grupo de sujeitos, foi cogitada a possibilidade de incluir o secretário de cultura, Paulo Roberto Chaves Fernandes, na lista de entrevistados, contudo, devido as dificuldades em obter qualquer forma de contato com o mesmo esta intenção não pode ser concretizada<sup>11</sup>.

As entrevistas foram sendo agendadas e realizadas paulatinamente, na medida em que os próprios entrevistados forneciam os números telefônicos de seus colegas mediante a minha solicitação. Os áudios das conversas foram gravados em dois dispositivos: um celular e um MP3 player. Todos os entrevistados demonstraram acentuada disposição e cooperação, responderam todas as perguntas feitas, indo, em diversos momentos, além do que havia sido questionado, fato este que se mostrou bastante enriquecedor e proveitoso para as análises posteriormente realizadas.

Nestes momentos, o procedimento aplicado foi o de deixar o entrevistado falar livremente durante a sua resposta, mesmo que em alguns momentos o relato pudesse apresentar alguns desvios e extrapolações em relação ao que havia sido questionado. Adotei este procedimento porque acredito que a fala livre dos sujeitos, além de deixá-los mais à vontade e ativos durante o processo de entrevista, também pode fomentar associações de pensamentos, ideias e reflexões relevantes por parte dos viventes do período estudado. As entrevistas foram realizadas na residência dos entrevistados, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), ou em seus locais de trabalho.

Compuseram o conjunto dos entrevistados: Paulo Santana – fundador do *Grupo de Teatro Palha* e professor da ETDUFPA; Alberto Silva Neto – fundador do *Grupo Usina Contemporânea de Teatro*, com passagem pelo *Grupo Experiência*, *Grupo de Teatro Palha* e *Grupo Cuíra do Pará*, além de professor da ETDUFPA; Antonio Ferreira – Guardião do *Pássaro Tem-Tem*, com passagem pelo *Pássaro Tucano*, e Mestre de Cultura Popular pelo

---

<sup>11</sup> Paulo Roberto Chaves Fernandes faleceu no dia 17 de março de 2021, no intervalo entre a entrega desta tese para os membros da banca (ocorrida em 04 de março) e a defesa de doutorado (realizada em 15 de abril). De acordo com o jornal *O Liberal* (17/03/2021), o arquiteto sofria há alguns anos de Mal de Parkinson e morreu após 37 dias de internação no Hospital da Beneficente Portuguesa, em Belém do Pará.

IPHAN; Adriano Barroso – integrante do *Grupo Gruta de Teatro*, com passagem em diversos grupos em Belém, desde janeiro de 2019 é o diretor do Departamento de Artes Cênicas da SECULT; Waldete Brito – fundadora da *Companhia de Dança Waldete Brito* e professora da ETDUFPA; Aníbal Pacha – fundador do *Grupo In Bust Teatro com Bonecos*, já tendo trabalhado com o *Teatro Cena Aberta* e participado de diversos outros grupos, como o *Usina Contemporânea de Teatro*, e sendo também integrante do corpo docente da ETDUFPA; Nando Lima – diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique nos anos 1990, diretor do Departamento de Artes Cênicas da SECULT no início dos anos 2000 e Artista Plástico com passagem em diversos grupos de Belém, atuando principalmente como cenógrafo; Paulo Ricardo Nascimento – fundador do *Grupo In Bust Teatro com Bonecos*, já integrou o *Teatro Cena Aberta*; Henrique da Paz – fundador do *Grupo Gruta de Teatro* em 1967, configurando-se como o grupo de teatro mais antigo em atuação no Estado do Pará, além de já ter colaborado com diversos outros grupos da cidade, entre eles o *Grupo Cuíra do Pará*; Wlad Lima – fundadora da *Dramática Companhia de Teatro* e do *Grupo Cuíra do Pará*, tendo participado de algumas montagens pelo *Teatro Cena Aberta* e pelo *Grupo Experiência*, atualmente é professora da ETDUFPA; Marton Maués – fundador do grupo *Palhaços Trovadores*, com passagem pelo grupo *Teatro Cena Aberta* e *Grupo Gruta*, é professor da ETDUFPA; Iracema Oliveira – Guardiã do *Pássaro Tucano* e Mestre de Cultura Popular pelo IPHAN; Jaime Amaral – fundador da *Companhia de Dança Jaime Amaral* e professor da ETDUFPA, instituição na qual exercia nesta ocasião também o cargo de diretor.

Desse modo, foram 11 trabalhadores ligados ao Teatro e 2 vinculados à Dança. Dos entrevistados atuantes na Dança, ambos apresentavam trabalhos vinculados tanto ao Ballet Clássico quanto à Dança Contemporânea. Dos sujeitos pertencentes ao Teatro, 5 tem em sua trajetória uma atuação voltada à pesquisa da espacialidade e do corpo do ator dentro do Teatro de Grupo; 2 são representantes do Teatro Popular; 2 dedicam-se ao Teatro de Grupo a partir do viés do Teatro com Bonecos; 1 se vincula predominantemente à concepção visual de espetáculos cênicos; e 1 trabalha dentro da especificidade do Clown inserido no Teatro de Grupo. Do total de entrevistados, somente 1 exerceu cargo público vinculado à Secretaria e 6 são professores da ETDUFPA.

As entrevistas totalizaram 17h57min. Após serem integralmente transcritas, as entrevistas passaram por uma minuciosa reflexão crítica, na qual buscou-se paralelos e diálogos entre a documentação escrita já existente e a fonte oral, bem como com as próprias entrevistas entre si. Os trechos selecionados para integrar esta tese passaram por alguns ajustes que visavam a adequação às normas gramaticais da língua portuguesa, ao mesmo



tempo em que se tentou preservar a informalidade e espontaneidade próprias das falas dos entrevistados. Todo o material transcrito se encontra preservado em meu acervo pessoal, podendo ser disponibilizado àqueles que solicitarem acesso.

As duas recusas advindas de profissionais da Dança foram profundamente lamentadas, uma vez que ao terem suas companhias de dança frequentemente vinculadas aos eventos da Secretaria de Cultura – apesar de nunca terem exercido oficialmente nenhum cargo dentro da instituição durante o período deste estudo ou terem passado por qualquer tipo de edital de seleção –, poderiam fornecer importantes informações e perspectivas acerca das suas experiências em diálogo com a SECULT. De todo modo, embora tenha sido impossível escutar o ponto de vista destes sujeitos, as eventuais pontes estabelecidas entre estes artistas e a SECULT não deixaram de ser alvo de análise da pesquisa de doutoramento.

Observa-se que a pesquisa de campo, realizada na cidade de Belém em dois momentos distintos, porém conectados, revelou-se como uma etapa fundamental para atender ao cumprimento dos objetivos específicos. Conversar com os sujeitos diretamente vinculados ao estudo que desenvolvo, estabelecer momentos de diálogo, e não somente um “bate-volta” de perguntas e respostas, foi essencial para revelar caminhos até então desconhecidos ou pouco claros nos documentos oficiais, uma vez que é na vivência destes sujeitos, nas lutas estabelecidas com o Estado e, em especial, com a Secretaria de Cultura, que a categoria firma a sua prática artística e evidencia que é sujeita no seu tempo. Deste modo, aquelas questões relacionadas aos conflitos de interesses que tendem a ser atenuadas, distorcidas ou até mesmo excluídas do material jornalístico e dos documentos oficiais puderam emergir de modo mais amplo, dinâmico e complexo no relato dos trabalhadores entrevistados.

Obviamente que as informações obtidas nas entrevistas são dados passíveis de equívocos, uma vez que, como sabemos, o acesso aos dados da memória se configura de modo fragmentado e muitas vezes permeado por conteúdos imaginativos. Contudo, é importante lembrar que nenhuma fonte se configura como infalível ou como compreendendo o fenômeno alvo deste estudo em sua totalidade, estando sujeita aos meandros subjetivos tanto de quem a produziu quanto da própria pesquisadora que a analisa.

No caso dos jornais, por sua vez, foi possível não somente a identificação das ações empreendidas pela Secretaria de Cultura, como também o acesso à repercussão construída acerca da sua gestão, podendo ser divulgadas as insatisfações e acolhimentos das ações implementadas através das exposições de ideias efetivadas por intelectuais e trabalhadores da cultura paraense. Neste sentido, ao se constituir enquanto meio de expressão e de produção da vida social, é fundamental que levemos em consideração que este veículo de comunicação

não se constitui como detentor de um posicionamento imparcial diante dos fatos informados, haja visto serem quase sempre de propriedade de indivíduos pertencentes aos grupos dominantes, política e economicamente – ou seja, são empresas jornalísticas cuja mercadoria é a informação supostamente vendida de maneira imparcial, mas que, em última instância, dialoga com os interesses dos grupos aos quais se filiam. De acordo com Gramsci (2007), o jornal desempenha uma função organizativa, ou seja, educativa, intelectual, na medida em que expressa uma visão de mundo dos intelectuais que o constroem, tendo, portanto, uma ação política bastante semelhante a dos partidos políticos. Portanto, a condição de propriedade/empresa foi observada durante o manejo deste material.

Ao final da análise destes documentos, valendo-se da observação acerca das convergências e das contradições existentes entre as práticas e os discursos da gestão do período, buscou-se caminhar em direção ao entendimento da concepção de cultura adotada pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Assim, o empenho ocorreu no sentido de compreender se o posicionamento da administração 1995-2006 foi direcionado em favor de uma visão mais ampla e diversa ou mais restrita e excludente; estabelecendo equidade da distribuição dos recursos entre o patrimônio material e as ações de fomento da produção cênica; em um viés pautado na democratização ou na democracia cultural; e se perpetuou as tradições autoritárias, de inconstâncias e de ausências vividas pelas Políticas Públicas Culturais brasileiras, dentre outras questões que ajudaram a construir um entendimento acerca da gestão psdbista para a cultura do Pará.

Assim sendo, o primeiro capítulo deste estudo, intitulado “A trajetória das políticas culturais do Estado brasileiro”, aborda o surgimento dos primeiros e mais notórios debates mundiais sobre uma forma sistêmica e coordenada de administrar a cultura pelos governos nacionais, apresentando também as experiências pioneiras como a da Segunda República Espanhola (1931-1939); a criação do Conselho de Artes na Inglaterra (1946); e a institucionalização do Ministério da Cultura na França (1959). Em seguida, é percorrida a trajetória de desenvolvimento das *políticas culturais* comandada pelo Estado brasileiro, cuja organização e execução de um projeto para a área tem início oficialmente a partir de 1930. Neste contexto, é evidenciada a relação dos projetos culturais implementados com os arranjos e interesses do próprio Governo Federal, perpassando os diversos regimes praticados ao longo do século XX. O caráter fundamentalmente *patrimonial* e com ênfase na *democratização cultural* se constituem como o mote principal de direcionamento das políticas públicas efetivadas neste caminho.

Após este momento, no qual se constata uma tradição de *ausência*, de *instabilidade* e de implementação das políticas culturais de modo mais incisivo durante os períodos de maior *retraimento democrático*, a questão *nacionalista* se coloca como uma herança a perpassar os diversos regimes políticos e se fazer presente nos planejamentos dos órgãos de gestão cultural. Isto posto, buscou-se o entendimento sobre os modos nos quais esse *nacionalismo* foi pensado e expresso pela política cultural brasileira do século XX e início do XXI, quando passariam a ser mais evidenciadas as propostas concretas de diversidade e *democracia cultural*.

No segundo capítulo, “O *ser paraense* na construção da política cultural do Estado do Pará”, discute-se como a identidade amazônida e parauara foi conformada em diálogo com as relações estabelecidas entre a Região Norte e o poder federal. Para tanto, são apresentados e debatidos três momentos cruciais de fomento regionalista formador destes *modos de ser*: a *Adesão do Pará ao Império brasileiro* (1823); o *Movimento da Cabanagem* (1835-1840); e a derrocada da *Belle Époque* com a crise econômica da borracha (início do século XX). Na segunda parte do capítulo é apresentada uma contextualização política geral do período de 1995 a 2006, no Estado do Pará, no qual as bases econômicas priorizadas pelos governos psdbistas de Almir Gabriel (1995-1998; 1999-2002) e Simão Jatene (2003-2006) foram a *agroindústria*, a *mineração* e o *turismo*. Vinculados diretamente às reverberações destas prioridades econômicas, são expostos alguns dos principais acontecimentos destes anos, como a perpetuação da tradição de conflitos agrários e de exploração mineral na região. A despeito de todas estas querelas, a união em torno do ideal do *paraensismo* permaneceu em voga, estando presente nos discursos oficiais que defendiam a cultura *patrimonial* como o maior símbolo da *identidade paraense*.

Denominado “A Secretaria de Cultura do Estado do Pará: o surgimento e a experiência psdbista do período democrático”, o terceiro capítulo é apresentado em dois eixos principais. A primeira parte aborda a instalação e estruturação da cultura como um segmento específico da administração pública promovida pelo Governo do Estado do Pará. Sendo assim, parte-se da criação da então Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, no final de 1975, durante o governo de Aloysio da Costa Chaves (ARENA), até chegar à conformação que Almir Gabriel (PSDB) encontrará como governador, já na década de 1990. Ao longo deste caminho os projetos centrados na capital, e quase sempre ausentes nos demais municípios, a falta de continuidade das ações empreendidas e o teor autoritário de grande parte dos chefes da pasta poderão ser observados.

O segundo momento concentra a discussão no período em que a Secretaria de Cultura foi administrada pelo arquiteto Paulo Chaves Fernandes, compreendido como um *intellectual* a serviço dos grupos dominantes constituidores do PSDB no Estado do Pará. Para tanto, é traçada inicialmente a trajetória de formação política de Paulo Chaves, o seu envolvimento com a facção anticomunista *Lenços Brancos* e a parceria firmada com Almir Gabriel durante os anos 1980, quando foi assessor especial da Prefeitura de Belém, também trabalhando na Coordenadoria de Arquitetura e Urbanismo (COURB) e na Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (CODEM). Após uma breve passagem pelo IPHAN, Paulo Chaves assumiu o cargo de Secretário de Estado de Cultura, atuando na pasta durante os três mandatos seguidos do PSDB no Governo do Estado. Como ponto em comum, estas três fases apresentam investimentos financeiros exorbitantes aplicados nas imponentes obras arquitetônicas instaladas majoritariamente na capital. Neste sentido, este capítulo também se dedica a apresentar e analisar as ações empreendidas pela Secretaria de Estado de Cultura, posteriormente denominada Secretaria Executiva de Cultura, no âmbito do patrimônio cultural material.

Por último, no quarto capítulo, “As reverberações do *paraensismo* de *minoría* sobre os artistas cênicos”, são expostas e discutidas aquelas ações diretamente voltadas para a produção cultural de projetos vinculados às Artes Cênicas (criação de eventos, concursos e festivais), sendo observadas as correlações de forças estabelecidas entre estes projetos e as demandas dos trabalhadores das Artes Cênicas. Compuseram o conjunto destas ações: aquelas voltadas para a *cultura popular paraense* – a Paixão do Boi e o Arrastão Cultural; o I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente em conjunto com a Feira Pan-Amazônica do Livro; o projeto do Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ); os concursos envolvendo música erudita – o Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre, o Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão e o Concurso Sinfonia para Mário Covas –; o Festival Ópera do Teatro da Paz; e os eventos comemorativos religiosos Nazaré em Todo Canto e Natal com Arte em Toda Parte.

Neste contexto, são expostos os pontos de vista dos próprios produtores culturais com relação ao desenvolvimento de uma *política cultural conservacionista* por parte da SECULT psdbista, aos desdobramentos da Lei Semear sobre a produção dos espetáculos e às formas de organização da categoria, com destaque para o episódio envolvendo a reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH), em 1998. Ao longo de todo o capítulo também são expostas as redes de sociabilidade que permitiram a alguns artistas e segmentos cênicos o favorecimento junto aos grupos economicamente dominantes do Estado e à própria

SECULT. Por fim, é discutido, ainda em conjunto com as contribuições trazidas pelos trabalhadores das Artes Cênicas, a possibilidade de se pensar uma outra forma de apropriação do termo *paraensismo*, na qual a compreensão da *cultura popular* possa ser sobreposta à concepção hierárquica e excludente da *alta cultura* ou *cultura de minoria*, dando vazão a construção de uma prática cada vez mais alicerçada nos pressupostos da *democracia cultural*.

É importante deixar claro que as ações efetivadas pela SECULT não se restringiram às que aqui são analisadas, tendo ocorrido, por exemplo, publicações de diversos materiais, como livros, revistas e CD's entre os anos de 1995 a 2006. Contudo, a investigação sobre a totalidade destas ações, muitas delas sem qualquer relação com as produções do teatro e da dança, exigiria um maior tempo de pesquisa, não sendo compatível com o disponível para a realização deste presente estudo. Assim sendo, foram priorizadas as ações que se encontram diretamente relacionadas à produção e difusão das práticas vinculadas às Artes Cênicas, bem como aquelas vinculadas à preservação e revitalização do patrimônio cultural material (podendo estar vinculadas ou não às Artes Cênicas), por serem as detentoras de exorbitantes montantes de investimento financeiro por parte da SECULT e, conseqüentemente, por terem se tornado alvo de constantes críticas por parte da classe<sup>12</sup> teatral paraense.

Adotando a compreensão de Política Pública Cultural como um direito a ser garantido e fomentado pelo Estado, esta pesquisa busca trazer contribuições ao debate acerca dos rumos que a política cultural vem assumindo nas últimas décadas no Brasil, focando o contexto vivido no Estado do Pará, localizado na Região Norte, Amazônia brasileira. Conforme Rubim (2007, p. 101-102), a bibliografia sobre políticas culturais no Brasil caracteriza-se pela dispersão, sendo alvo “das mais diversas áreas disciplinares e mesmo multidisciplinares, o que dificulta o trabalho de pesquisa e indica a ausência de uma tradição acadêmica constituída e compartilhada, que conforme um polo de gravitação acadêmico”. Já Teixeira Coelho (1977, p. 8) apresenta uma visão um pouco mais otimista, apesar de crítica:

[Os estudos sobre política cultural formam uma] rede teórica cujas malhas se mostram abertas demais e à deriva de empréstimos ocasionais obtidos junto a diferentes disciplinas, como sociologia, economia, história, psicologia, antropologia. Essa composição heteróclita tem aspectos e conseqüências produtivos. Por outro lado, as ambivalências e hesitações, semânticas

<sup>12</sup> Por *classe* compreende-se o lugar ocupado pelos grupos sociais na dinâmica de produção da vida material – vale lembrar que *a cultura é material*, uma vez que a construção de seus objetos e práticas encontram-se inseridos em condições sociais próprias de realização (WILLIAMS, 2011b). Estes sujeitos, que ocupam um lugar na estratificação social a partir deste processo produtivo, também compartilham *experiências*, a partir das relações conflituosas e assimétricas estabelecidas com outros grupos, que potencialmente os fazem compartilhar entre si o sentimento de pertença a sua classe, com a qual constrói vínculos de solidariedade, conforme Edward Thompson (1981; 1987). Deste modo, o termo *classe*, ao mesmo tempo que situa o grupo em um determinado lugar no processo produtivo, efetua a articulação entre racionalidade e sentimento, engendrando uma consciência afetiva e moral das ações humanas.

provocam, às vezes, não tanto a errância criativa, mas o impasse ou o retardamento teórico.

De fato, a política cultural é a temática de inúmeras produções acadêmicas que estabelecem interlocuções com questões que vão desde o Direito (relacionando-a com os *direitos culturais*) e a Arquitetura (enfocando processos de *gentrificação* dos espaços urbanos) até a História (analisando o desenrolar das políticas públicas culturais num *tempo-espaço determinado*), bem como a Antropologia e a Sociologia (estas duas últimas focando geralmente as concepções de *cultura* por trás das políticas culturais). Como exemplo de estudos que nos fornecem análises intercruzadas de diversas perspectivas analíticas sobre o complexo fenômeno da política cultural, temos aqueles realizados por Giuliana Kauark<sup>13</sup>, Alexandre Barbalho<sup>14</sup>, Teixeira Coelho<sup>15</sup>, Lia Calabre<sup>16</sup>, Danilo Júnior de Oliveira<sup>17</sup>, Antonio Albino Canelas Rubim<sup>18</sup>, entre outros.

Deste modo, esta pesquisa possibilita ampliar o escopo teórico referente às políticas culturais, promovendo uma intersecção deste tema numa discussão específica dentro do campo das Artes Cênicas, observando suas acomodações num contexto físico e temporal determinado, analisando de forma crítica e teoricamente embasada os direcionamentos observados nas ações da Secretaria de Estado de Cultura do Pará. Além disso, tem-se a expansão também em relação aos estudos históricos e historiográficos sobre a organização e manutenção das práticas cênicas para além do eixo Rio-São Paulo, polo que historicamente consolidou-se como o que concentra a maioria das pesquisas nesta área de conhecimento.

Como contribuição final a ser elencada, há a possibilidade de dar continuidade à discussão apresentada na dissertação “*Teatro Cena Aberta e Grupo Cuíra do Pará: Processos*

---

<sup>13</sup> Destacando-se o artigo “Direitos culturais e políticas públicas de cultura: possíveis intersecções”, publicado na PragMATIZES Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, em 2015, e o livro “Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural”, organizado em parceria com Paulo Miguez e José Márcio Barros e lançado pela EDUFBA em 2014.

<sup>14</sup> Além do artigo “Política cultural e consumo na região amazônica: um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém do Pará”, publicado na Revista ALCEU, em 2011, também lançou, entre outros livros, “Política cultural e desentendimento”, pela IBDCULT, em 2016, e “Políticas culturais em revista: Dossiê Políticas culturais na Ibero-América”, organizado em parceria com Antonio Albino Canelas Rubim e publicado em 2015 pela EDUFBA.

<sup>15</sup> Autor dos livros “Dicionário crítico de política cultural”, de 1997, e “A cultura e o seu contrário: cultura, arte e política pós-2001”, de 2008 – ambos publicados pela Iluminuras.

<sup>16</sup> Com uma extensa produção envolvendo debates sobre a política cultural, seus livros mais recentes são: “Políticas Culturais: olhares e contextos”, publicado pelo Itaú Cultural e Fundação Casa de Rui Barbosa, e “Políticas culturais no governo Dilma”, organizando-o em conjunto com Alexandre Barbalho e Antonio Albino Canelas Rubim, publicado pela ETUFBA – ambos de 2015.

<sup>17</sup> Autor da tese “Direitos culturais e políticas públicas: os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura”, defendida em 2014 na Faculdade de direito da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>18</sup> Autor de dezenas de livros, alguns deles escritos em parceria com outros autores aqui citados. Publicou em 2013 “Panorama das Políticas Culturais no Brasil: Práticas e Análises”, pela Secretaria Estadual de Cultura da Bahia, e, em 2011, “Cultura e Políticas Culturais”, pela Azougue Editorial.

de transformação entre permanências e discontinuidades no Teatro Contemporâneo da cidade de Belém de 1976 a 2012”, também pertencente à linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes do PPGAC. Nesta pesquisa, ao analisar comparativamente a prática do teatro de grupo contemporâneo nestes dois grupos belenenses, discorro, entre outras questões, sobre alguns dos desdobramentos que a ausência de editais de fomento teve no modo de produção dos profissionais das Artes Cênicas a partir da década de 1990. Nesse sentido, faz-se relevante a retomada de um importante trecho da fala de Edyr Augusto Proença, dramaturgo do *Grupo Cuíra do Pará*, sobre a situação enfrentada pelo produtor cultural local:

Você monta um espetáculo, com tudo, tal. Um espetáculo bom! Bem feito, naturalmente. E num lugar que dá cem pessoas você recebe vinte, trinta. Você diz: “Bom, eu tô com um espetáculo perfeito, eu cumpri a minha parte, usei o dinheiro. Tá tudo aqui.”. Nunca tivemos contas emperradas em nenhum lugar. Tudo completamente, sempre, liberado. E você percebe que o que existe hoje é o teatro minguando porque as pessoas já tão desistindo do teatro porque não há nenhum tipo de manutenção dessa área, entende? Pelo contrário, entende? Eu penso que aqui em Belém hoje nós temos umas mil pessoas que se interessam por teatro (*apud* CARMO, 2016, p. 163).

Nesta passagem, Edyr revela as dificuldades enfrentadas pelo *Cuíra* – que sobrevive atualmente por meio das premiações federais que conquista (Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz) – para atrair o público para os seus espetáculos, trazendo a compreensão de que a falta de fomento direto em nível estadual para a área compromete não apenas a manutenção de espetáculos e grupos, como também repercute numa plateia que se desacostuma a prestigiar os artistas e produções locais.

É diante destas pistas, que trazem uma contextualização<sup>19</sup> da situação vivida pelo produtor cultural ligado às Artes Cênicas, que consolida-se a relevância desta pesquisa. Tenho aqui a intenção de trazer contribuições por meio de uma análise crítica e elucidatória da configuração consolidada entre os anos de 1995 a 2006 no Pará no que concerne ao trato administrativo estadual dispensado ao setor cultural, em especial para o campo das Artes Cênicas, através das ações desenvolvidas pela sua respectiva secretaria. Acredito que assim poderemos não apenas compreender a dinâmica da política cultural local – observando pontos de contradição, e as lutas travadas entre os poderes envolvidos (Estado e sociedade civil) – bem como refletir sobre o próprio conceito de cultura desenvolvida nas ações materializadas pelo referido órgão público.

---

<sup>19</sup> Apesar de Edyr Proença ter fornecido esta entrevista em 2016, falando sobre as dificuldades enfrentadas no momento presente, é possível que compreendamos que tal contexto configura-se num desdobramento de uma série de medidas adotadas pela política cultural paraense em suas últimas duas décadas de atuação. Lembrando que neste ano de 2016 o secretário de cultura do Estado do Pará continuava sendo o arquiteto Paulo Chaves.

É importante informar que o desenvolvimento desta pesquisa contou com investimento público destinado à produção científica nacional por meio de duas agências de fomento. Assim, durante o curso de doutoramento fui contemplada de março de 2017 a julho de 2019 pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através da Bolsa de Doutorado do Programa de Demanda Social (DS). A partir de agosto de 2019, até fevereiro de 2021, passei a ser beneficiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) por meio da Bolsa Nota 10 – Doutorado (DSC-10). O recebimento das bolsas foi imprescindível para a realização desta tese de doutorado.



## CAPÍTULO I

### A trajetória das políticas culturais no Estado brasileiro

E de guerra em paz  
De paz em guerra  
Todo o povo dessa terra  
Quando pode cantar  
Canta de dor.

*Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro*

O surgimento dos primeiros e mais notórios debates mundiais sobre uma forma sistêmica e coordenada de administrar a cultura pelos governos nacionais é a questão inicial trazida por este capítulo. Assim, são apresentadas as experiências vividas na Segunda República Espanhola (1931-1939); durante a criação do Conselho de Artes na Inglaterra (1946); e na ocasião de institucionalização do Ministério da Cultura na França (1959), o primeiro ministério responsável por esta área no mundo. Soma-se à esta exposição as principais discussões estabelecidas pela Organização das Nações Unidas (ONU), e pela sua agência especializada, a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), através das quais a *cultura* veio a ser definida e acordada pelos países-membros, entre eles o Brasil, como um *direito*, que, ao lado dos direitos econômicos e sociais, se constitui enquanto imprescindível para a dignidade e desenvolvimento humano.

Logo em seguida, o estudo das *políticas culturais* parte para a tentativa de elucidação da trajetória percorrida pelo Estado brasileiro na organização e execução de um projeto para a cultura, que tem início oficialmente a partir de 1930. Neste sentido, é abordada a relação dos projetos culturais implementados com a organização e segundo os interesses do próprio Governo Federal, perpassando os diversos regimes praticados ao longo do século XX. O caráter fundamentalmente *patrimonial* e com ênfase na *democratização cultural* se constituem como o mote principal de direcionamento das políticas públicas efetivadas nesta trajetória. Também são traçados paralelos com as discussões e experiências internacionais sobre o planejamento e gestão da Cultura.

Após este momento, no qual se constata uma tradição de *ausência*, de *instabilidade* e de implementação das políticas culturais de modo mais incisivo durante os períodos de maior *retraiamento democrático*, a questão *nacionalista* se coloca como um atravessamento bastante frequente nos planejamentos dos órgãos de gestão cultural, constituindo-se enquanto uma herança a perpassar os diversos regimes políticos. Isto posto, busca-se o entendimento sobre os modos pelos quais esse *nacionalismo* foi pensado e expresso pela política cultural

brasileira do século XX e também do início do XXI, quando passou a ganhar notoriedade, neste momento, as propostas que mais concretamente se voltavam para a defesa de uma *democracia cultural*.

### 1.1 – Experiências pioneiras e alguns debates internacionais no século XX

Quando se pensa em políticas culturais provavelmente somos capazes de elencar uma ampla gama de agentes que, de maneira organizada e com objetivos específicos, age em determinada comunidade, ou grupo social, naquilo que se convencionou serem suas manifestações culturais: grupos de artistas que constituem redes de apoio e promoção das suas atividades (que podem envolver desde a execução de oficinas para o público em geral até a realização de festivais de teatro); movimentos sociais preocupados com o não apagamento da memória das culturas tradicionais (como aqueles vinculados à valorização da cultura afro-brasileira ou aqueles associados aos povos ribeirinhos e caboclos da Amazônia); paróquias que organizam todos os anos festivais de músicas e/ou teatro para renovação do compromisso de seus fiéis, etc. São diversos os exemplos de articulações dos sujeitos dentro da sociedade no intuito de promover e fomentar, preservando ou inovando, suas práticas coletivas e formas de compreensão de mundo.

Percebemos, então, que a política cultural vai muito além daquele conjunto de ações realizadas pelas esferas governamentais. Conforme Antonio Albino Canelas Rubim (2011), atualmente, existe um conjunto complexo de atores envolvidos com as políticas culturais. Além dos Estados Nacionais e dos entes infranacionais (como Estados, Municípios e o Distrito Federal), existem os organismos supranacionais (como a UNESCO, MERCOSUL e a União Europeia) e os entes não estatais (como as instituições privadas, organizações não governamentais, movimentos, redes etc.). Para o autor, uma política cultural só passa a ser considerada *pública* quando for submetida ao debate público.

Nesse sentido, tanto a sociedade civil quanto o Estado compartilham alguns pontos chave que fazem com que suas ações dentro da cultura possam ser definidas como *políticas culturais*. Néstor García Canclini (2005) nos traz uma conceituação abrangente do termo em questão e que pode nos ajudar a enxergar melhor quais são estes elementos específicos compartilhados:

Estudos recentes tendem a incluir nesse conceito o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados

para orientar o desenvolvimento simbólico, atender às necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Contudo, este modo de caracterizar o escopo das políticas culturais precisa ser ampliado levando em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais da atualidade<sup>20</sup> (CANCLINI, 2005, p. 78).

No entanto, quando se pensa na cultura como um *direito humano fundamental*, compreendemos a inalienável importância do Estado como o seu principal responsável, pois é ele que, dentro de um regime que pretenda fazer justiça à ideia de representação democrática, teria aprioristicamente as condições materiais necessárias para melhor gerir políticas amplas que atendessem aos interesses dos diversos seguimentos sociais, respeitando suas formações e necessidades historicamente constituídas.

Foi no século XX que diversos Estados nacionais afirmaram seu compromisso com o setor cultural, passando a construir estruturas normativas, financeiras e administrativas. Entre as experiências precursoras deste tipo de política no Ocidente, destacam-se: a experiência vivida na Segunda República Espanhola (1931-1939); a ocasião de criação do Conselho de Artes na Inglaterra (1946); e a institucionalização do Ministério da Cultura na França (1959), o primeiro ministério responsável por esta área no mundo. Para Xan Manuel Bouzada Fernández (2007), estes três momentos foram pioneiros na tentativa de implementação de uma política cultural planejada e abrangente, salvo guardadas as diferenças quanto às aproximações que realizaram junto aos caracteres mais populares ou mais elitistas.

A Segunda República Espanhola, compreendida como o momento entre a abolição da monarquia e a vitória das forças fascistas lideradas pelo general Francisco Franco, foi um período de intensa expansão democrática dos direitos e da cidadania. Tendo como objetivo elevar o nível cívico e cultural do povo, as atenções se voltavam para a população campesina, de modo a democratizar as condições de compreensão e fruição da cultura, ao mesmo tempo em que se buscava diminuir as desigualdades entre os cidadãos residentes no campo e na cidade<sup>21</sup>. Diversas instituições e programas foram criados, como a *Residência de Estudante*, cujo auditório era palco para a apresentação de artistas da dança, da música, do teatro e do cinema. Foi neste ambiente, no qual se deu a criação do primeiro cineclube espanhol, que

---

<sup>20</sup> No original: “Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad”.

<sup>21</sup> Sugestão: O documentário “Terra de Espanha” (1937), dirigido por Joris Ivens e com texto e narração de Ernest Hemingway, aborda a Guerra Civil Espanhola ao apresentar a visão de republicanos e a realidade miserável das populações camponesas espanholas. O documentário tinha o objetivo de angariar apoio político e ajuda financeira para as forças republicanas em luta contra as falanges fascistas de Franco, destacando-se, dentre as suas diversas qualidades, por ser uma relevante contribuição ao cinema-verdade.

também teve início a fecunda relação artística e pessoal entre Luis Buñuel e Salvador Dalí. Já com Federico García Lorca se teve a oportunidade de concepção do projeto de animação teatral “La Barraca”.

As *Missões Pedagógicas*, por sua vez, “representaram um esforço pioneiro para integrar, também nos ideais cívicos e democráticos da República, as grandes massas de excluídos que na época ainda residiam na ampla e esquecida Espanha rural”<sup>22</sup> (FERNÁNDEZ, p. 116, 2007). Engajados em estabelecer um caminho de dupla comunicação com o povo, diversos pensadores e artistas se encarregaram de transmitir valores artísticos e conhecimento ao mesmo tempo que também se abriram ao aprendizado com aqueles sujeitos. A ideia era de que eles funcionassem como sementes que despertassem curiosidade e interesse, não sendo meros instrumentos de uma ação populista vertical de cima para baixo.

São marcas das Missões Pedagógicas o *Museu do Povo*, com mostra de grandes obras da pintura (reproduções), que contribuíam para criar uma sensibilidade estética num público que, em sua maioria, era composto por pessoas analfabetas; a difusão de *bibliotecas populares* como modo de promoção da literatura; e o *Teatro do Povo*, organizado por Alejandro Casona e que levava suas apresentações para vilas e aldeias.

O enfoque específico fornecido às artes tem como um de seus grandes momentos a emissão do Decreto de 7 de setembro de 1938, apresentado pelo Ministro da Instrução Segundo Blanco González como “As artes”. Figurava entre os princípios do documento o estabelecimento do compromisso em formar um artista pedagogo ao invés de um pedagogo artista, bem como o de reincorporar o artista ao povo e, desta forma, fazer com que suas criações se desenvolvessem na direção destes sujeitos simples, de acordo com Fernández (2007). Com isso se afastava a crença de que o artista poderia prescindir do público, manipulando a arte pela arte, ao passo que também se firmava a defesa da função social do artista e da arte por ele produzida.

Tudo isso ocorria dentro de um contexto de grande liberdade e pluralismo congruentes “com a ideologia libertaria do ministro e com os valores socialistas compartilhados por muitos dos companheiros republicanos e institucionalistas”<sup>23</sup> (FERNÁNDEZ, p. 118, 2007), ou seja, havia entre as forças dirigentes e os intelectuais/artistas o compartilhamento de ideais que favoreceram os avanços sociais do período. Infelizmente, ao final da Guerra Civil

---

<sup>22</sup> No original: “representaron un esfuerzo pionero por integrar también en los ideales cívicos y democráticos de la República a las grandes masas de excluidos que a la sazón residían aún en la amplia y olvidada España rural”.

<sup>23</sup> No original: “con la ideología libertaria del ministro como con los valores socialistas compartidos con muchos compañeros republicanos e institucionistas”.

Espanhola em 1939, com a ascensão de Francisco Franco ao poder, os avanços conquistados no setor cultural entraram em declínio.

Caminhando em sentido bastante distinto, o surgimento do Conselho das Artes na Inglaterra se deu envolto no questionamento dos artistas e intelectuais acerca do papel adotado pelo Estado no gerenciamento do setor artístico e cultural. As críticas relacionavam-se às possíveis utilizações dos produtos artísticos como meio de propaganda política e à eventual valorização de trabalhos “mediócras” em virtude da tendência do Estado em se alinhar ao gosto da maioria. Estas inquietações de verniz elitista, pois se alinhavam a uma visão restrita de arte, também estavam atentas às armadilhas impostas por uma total abertura à lógica de mercado, reivindicando a existência de um apoio aos artistas que não comprometesse a sua liberdade de expressão artística. O Conselho das Artes surgiu então como uma original tentativa de se criar um organismo intermediário, que utilizaria dinheiro público para subvencionar determinadas manifestações reconhecidas como “arte”, mas sem estar sob o controle direto de uma organização governamental.

John Maynard Keynes – economista britânico cujo trabalho deu origem à escola de pensamento conhecida como *keynesianismo* – foi o grande gestor da ideia de funcionamento do Conselho das Artes. Já tendo trabalhado com algumas iniciativas de apoio aos artistas através do financiamento de mecenas, em 1942 foi convocado para dirigir o Conselho para a Promoção da Música e das Artes, entidade criada por estadunidenses filantrópicos, em 1939, para garantir aos artistas condições mínimas de vida durante o período da Segunda Guerra. A conversão da instituição no que seria o Conselho das Artes foi um processo gestado paulatinamente, tendo sido consolidado em 1946, pouco tempo após a morte de Keynes.

O modelo administrativo implementado por Keynes foi imitado em diversos países anglo-saxões nas décadas seguintes. Como rechaçava a burocracia e o controle direto do Estado, uma de suas peculiaridades era que a equipe profissional da instituição fosse composta de pessoal assalariado em tempo integral, não sendo estes sujeitos, contudo, funcionários do Estado. Seu compromisso era o de criar equipamentos culturais, além de apoiar grupos ativos que mantivessem circuitos de difusão de obras artísticas de diversas categorias, fornecendo assessoria e fundos às organizações. Contudo, privilegiando a “alta cultura”, sua primeira e principal tarefa foi a restauração do edifício *Covent Garden* às suas origens como Ópera Real (FERNÁNDEZ, 2007).

A criação do Ministério da Cultura (ou Ministério de Assuntos Culturais) na França foi, entre as primeiras experiências envolvendo a participação do Estado na gestão ampla e planejada do setor cultural no século XX, aquela que “de maneira mais consciente, abordou o

dilema eletivo entre as formas mais elitistas e classistas da arte e da cultura em relação à função popular-educacional, procurando conceber e adaptar soluções de compromisso”<sup>24</sup> (FERNÁNDEZ, p. 144. 2007). Instituído através do Decreto de 24 de julho de 1959, o ministério tinha como missão oficial difundir o patrimônio cultural e tornar acessíveis as obras capitais da Humanidade, prioritariamente as francesas, ao maior número possível de franceses, sendo também sua responsabilidade favorecer a criação de obras de arte. Seu primeiro ministro foi André Malraux, escritor que permaneceu por 10 anos no cargo e que era amigo pessoal do presidente Charles De Gaulle, com o qual participou ativamente da resistência francesa durante a ocupação nazista.

Conforme Rubim (2009) neste momento ocorreu uma guinada radical na história. Se a cultura era historicamente tomada como um instrumento a serviço de finalidades políticas, a intervenção do novo ministério – apesar de também objetivar a retomada do poderio cultural francês no Ocidente (ainda abalado pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial) – tinha as suas ações visando primeiramente a própria cultura, sendo a política apenas o recurso para alcançar este fim. Neste sentido, e divergindo das ações propostas na Segunda República Espanhola, a *democratização cultural* francesa procurou se afastar, pelo menos neste primeiro momento, de qualquer defesa da cultura como uma forma de educar o povo ou da ênfase no papel social do artista. Além disso, a defesa do patrimônio cultural, a difusão de obras de arte e o estímulo ao artista produtor deveria se dar desde que obedecido os cânones legitimados pela civilização francesa e ocidental (FERNÁNDEZ, 2007; RUBIM, 2009).

As *casas de cultura* foram a aposta central desta política. Dirigidas por artistas de renome, tinham como função gerar o estopim de uma democratização que fosse além dos limites de Paris, se abrindo “para convocar aqueles cidadãos sensíveis ao chamado da autêntica aristocracia do espírito”<sup>25</sup> (FERNÁNDEZ, p. 126, 2007). Não tardou para que as casas fossem duramente criticadas pelo seu elitismo, a despeito do fato de muitos diretores terem exercido a execrada política de educação popular.

As revoltas ocorridas na França em 1968 – envolvendo estudantes e trabalhadores insatisfeitos com o governo do general Gaulle e tendo como um dos seus pontos altos uma greve de 24 horas que paralisou Paris – acabaram por repercutir na gestão elitista de cultura adotada pelo governo (muitas críticas já vinham desde 1966). Apesar de ampliar o acesso às

---

<sup>24</sup> No original: “de un modo más consciente abordó el dilema electivo entre las formas más clasistas y elitistas del arte y la cultura respecto de la función educativo-popular, intentando para ello idear y adecuar soluciones de compromiso”.

<sup>25</sup> No original: “para convocar a aquellos ciudadanos sensibles al llamado de la auténtica aristocracia del espíritu”.

obras de arte canonizadas, de ter levado equipamentos culturais a lugares onde eram inexistentes ou que haviam sido destruídos pela guerra, o modelo de administração cultural adotado não satisfazia a maioria da população. As reivindicações no setor giravam em torno dos excessivos gastos com estes equipamentos culturais que, inversamente, apresentavam uma visão bastante restrita de cultura.

Era necessário buscar uma maior integração entre cultura e vida cotidiana, bem como descentralizar as intervenções culturais. No contexto de integração e descentralização política e cultural dos anos 1970, ocorreu “a criação de Centros de Animação Cultural, menores e menos onerosos que as Casas de Cultura, com financiamento partilhado com as autoridades locais, abertos e receptivos às culturas regionais” (RUBIM, 2009, p. 97). A aproximação agora se dava em direção a um modelo de *democracia cultural*. A arte passa a ser revista como um objeto social e o objetivo educacional popular é enfim assumido oficialmente.

Outros eventos importantes vividos no século XX referentes à relação entre o Estado e as políticas culturais foram as reuniões e debates internacionais organizados pela Organização das Nações Unidas e pela sua agência especializada, a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura<sup>26</sup>. Neste sentido, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, é um dos marcos em relação às recomendações fundamentais no trato da *cultura* que foram acordadas entre os países membros da ONU. Em seu artigo 22 a *cultura* é abordada como um *direito*, que, ao lado dos direitos econômicos e sociais, se constitui enquanto imprescindível para a dignidade e desenvolvimento humano:

Toda pessoa, como membro da sociedade, tem direito à segurança social e à realização, pelo esforço nacional, pela cooperação internacional e de acordo com a organização e recursos de cada Estado, dos direitos econômicos, sociais e culturais indispensáveis à sua dignidade e ao livre desenvolvimento da sua personalidade (ONU, 1948).

---

<sup>26</sup> A criação da ONU ocorreu em 24 de outubro de 1945, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, e a da UNESCO menos de um mês depois, em 16 de novembro. No documento de fundação da ONU consta os seguintes trechos que tratam dos seus ideais e propósitos: “Nós, os povos das Nações Unidas, resolvidos a preservar as gerações vindouras do flagelo da guerra, que, por duas vezes no espaço da nossa vida, trouxe sofrimentos indizíveis à humanidade, e a reafirmar a fé nos direitos fundamentais do homem, na dignidade e no valor do ser humano, na igualdade de direitos dos homens e das mulheres, assim como das nações grandes e pequenas, e a estabelecer condições sob as quais a justiça e o respeito às obrigações decorrentes de tratados e de outras fontes de direito internacional possam ser mantidos, e a promover o progresso social e melhores condições de vida dentro de uma liberdade mais ampla”; “E para tais fins praticar a tolerância e viver em paz uns com os outros, como bons vizinhos, unir nossas forças para manter a paz e a segurança internacionais, garantir, pela aceitação de princípios e a instituição de métodos, que a força armada não será usada a não ser no interesse comum, e empregar um mecanismo internacional para promover o progresso econômico e social de todos os povos” (ONU, 1945). Já a UNESCO atua mais especificamente nas áreas da Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura e Comunicação e Informação; auxiliando na formulação de políticas culturais compatíveis com os objetivos acordados entre os Estados membros da Organização, além de desenvolver projetos de cooperação técnica com a União, estados e municípios, envolvendo também a sociedade civil e a iniciativa privada.

Já no artigo 27 as áreas de atuação do *direito à cultura* são detalhadas, sendo exposto tanto em sua dimensão abrangente, no tocante à vida em comunidade, quanto em seu viés mais restrito, relacionado aos interesses particulares dos sujeitos:

1. Toda pessoa tem o direito de fazer parte livremente da vida cultural da comunidade, de usufruir das artes e participar do progresso científico e dos benefícios que dele resultem.
2. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais que lhe pertençam em virtude das produções científicas, literárias ou artísticas da qual for autora (ONU, 1948).

Outro importante momento ocorreu em 1969, quando a UNESCO publicou o estudo *Cultural policy: a preliminar study*, que trazia a definição de *política cultural*<sup>27</sup> como um conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias que propiciam uma base para a ação cultural pelo Estado. Neste sentido, a atuação estatal implica na soma dos usos conscientes e deliberados, de ação ou falta de ação na sociedade, com o intuito de atender necessidades culturais específicas por meio da utilização otimizada de todos os recursos humanos e materiais disponíveis numa sociedade em um dado momento (UNESCO, 1969). A publicação foi a primeira de uma coleção inteira editada no decorrer dos anos 1970, sob o título *Studies and Documents on Cultural Policies*, que buscava analisar como os países-membros estavam direcionando suas políticas culturais.

No que tange as principais iniciativas e atividades continuamente realizadas pela UNESCO no campo da cultura, desde a sua fundação, Rubim (2009) organizou dois quadros que nos possibilitam um apanhado geral destas ações:

**Quadro 1 – Principais iniciativas culturais da UNESCO**

PRINCIPAIS INICIATIVAS CULTURAIS DA UNESCO	
Declaração Universal dos Direitos de Autor	1952
Declaração de Princípios de Cooperação Cultural Internacional	1966
Convenção sobre as Medidas que se devem adotar para proibir e impedir a importação, a Exportação e a Transferência Ilícita de Bens Culturais	1970
Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural	1972
Declaração sobre a Raça e os Preconceitos Raciais	1978
Recomendação Relativa à Condição do Artista	1980
Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular	1989

<sup>27</sup> No original: “Cultural policy is taken to mean a body of operational principles, administrative and budgetary practices and procedures which provide a basis for cultural action by the State. [...] cultural policy should be taken to mean the sum total of the conscious and deliberate usages, action or lack of action in a society, aimed at meeting certain cultural needs through the optimum utilization of all the physical and human resources available to that society at a given time” (UNESCO, 1969, p. 4 e p. 10).



Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural	2001
Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais	2005

Fonte: RUBIM, 2007, p. 97.

## Quadro 2 – Principais iniciativas da UNESCO na esfera das Políticas Culturais

PRINCIPAIS INICIATIVAS DA UNESCO NA ESFERA DAS POLÍTICAS CULTURAIS	
Mesa-redonda sobre políticas culturais – Mônaco	1967
Gênese da ideia de encontro sobre as políticas culturais	1968
Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros das Políticas Culturais – Veneza	1970
Conferência Regional da Europa – Helsinki	1972
Conferência Regional da Ásia – Jacarta	1973
Conferência Regional da África – Acra	1975
Conferência Regional da América Latina e Caribe – Bogotá	1978
Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais – Mondiacult – Cidade do México	1982
Década Mundial do Desenvolvimento Cultural	1988/1997
Criação da Comissão Cultura e Desenvolvimento	1991
Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento	1998

Fonte: RUBIM, 2007, p. 98.

Todas estas discussões e encontros, internacionais e continuados, apontam para uma tentativa de atuação conjuntamente acordada e diretamente atuante nas políticas culturais dos países-membro da ONU. Muito mais do que encontros eventuais que secundarizam as questões relativas à cultura, as iniciativas, declarações e conferências realizadas em diversos países ao longo do século XX marcaram uma tentativa de gestão da cultura que ultrapassava a gerência particular dos Estados-Nação. Neste sentido, os Estados-membro da ONU, além de se assumirem como os principais responsáveis pela gestão da cultura, compreendida como um direito humano fundamental, também devem se submeter às metas e aos valores por eles próprios estabelecidos.

Rubim (2007, p. 99) nos apresenta as temáticas dominantes apresentadas nas conferências:

As temáticas que marcam a conferência inaugural de 1970 buscam impulsionar a atuação dos estados na atividade cultural e a participação ativa da população na cultura, enfatizando o ser humano como princípio e fim do desenvolvimento. Na conferência regional da Europa o tema destacado é a democratização da cultura. As conferências regionais da África (1975) e da América Latina e Caribe (1978), não por acaso, deslocam seu centro de atenções e colocam em cena o tema da identidade cultural, que reaparece

com força e ligado ao patrimônio na Conferência Mundial acontecida em 1982, na cidade do México. Nela, outros assuntos assumem importância, tais como: impulsionar o desenvolvimento cultural; indicar que este processo requer afirmação cultural (identidade, patrimônio e criatividade) e a famosa nova definição (ampla) de cultura, que tanta repercussão tem nas intervenções posteriores da Unesco e nas políticas culturais elaboradas em todo mundo.

Já na Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, em 1998, “outras e novas questões ganham relevância, tais como: a integralidade e transversalidade da cultura e da política cultural; a política cultural como dado central da política de desenvolvimento (sustentável) e o patrimônio imaterial/intangível” (RUBIM, 2007, p. 99).

Sem se manter distante de toda esta crescente onda internacional de compreensão da cultura como uma dimensão de significativa relevância dentro da gestão dos Estados-Nação, o Brasil (um dos membros-fundadores da ONU) também vivenciou o surgimento das políticas culturais no início do século XX, mais precisamente na década de 1930, quando o país viu surgir um “novo” arranjo político que procurou unir o país em torno de um poder central, sendo fundamental a criação de políticas específicas para setores estratégicos (BOTELHO, 2007; BARBALHO, 2007; RUBIM, 2007). Isto, obviamente, não deve remeter à uma total ausência de qualquer tipo de ação cultural anterior a este momento.

O que se busca enfatizar, quando se estabelece o marco inaugural das políticas culturais nos anos 1930, é que pela primeira vez na história do nosso país ocorreu a elaboração de uma série de intervenções conjuntas e sistemáticas, envolvendo a institucionalização abrangente do trato da cultura e o estabelecimento de metas a serem pretensamente cumpridas. Levando em consideração estes critérios básicos para a existência das políticas públicas de cultura, não se pode pensar o seu surgimento no tempo da América Portuguesa, nem no Período Imperial ou até mesmo na Primeira República.

## **1.2 – A institucionalização da cultura brasileira**

Se no tempo colonial havia o controle bastante rígido quanto à instalação de imprensas, censura de livros e jornais vindos de fora, além da impossibilidade do desenvolvido da educação (livre do monopólio da Igreja Católica) com a criação das universidades, a fuga da Família Real com a vinda de D. João VI e toda a sua corte em 1808 começou a desenhar algumas pequenas mudanças neste quadro secular de restrita organização

cultural. Segundo Alexandre Barbalho (2007, p. 38) são exemplos deste avanço inicial na construção de uma mínima vida intelectual e artística no século XIX: “a vinda da Missão Artística Francesa, as bolsas de estudo concedidas aos artistas, a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Imperial de Belas Artes, da Biblioteca e do Museu Nacional etc.”.

Já durante o Império, é preciso lembrar que os gastos realizados pelo grande mecenas e imperador D. Pedro II eram voltados para a produção letrada e erudita de origem europeia. De acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), quando se estabeleciam relações com outros grupos sociais, o viés adotado era o do temor e desprezo, além da não rara repressão policial. Em troca do trato personalista com o qual alguns populares ainda conseguiam algum tipo de auxílio, a homenagem e a subserviência deveriam se fazer presentes.

Do mesmo modo, as oligarquias republicanas da virada do século XIX para o XX seguiam sem elaborar uma política cultural suficientemente sistêmica, com poucas contribuições além de ações culturais pontuais, em geral voltadas para a área do patrimônio e em apenas alguns estados. Salvo algumas exceções, a produção intelectual – cujos artistas e pensadores mantinham uma forte dependência em relação aos aparelhos estatais, não raro ser intelectual significava ser funcionário público – se mantinha predominantemente ornamental, elitista e aristocratizante, aspecto que unia românticos tardios, parnasianos e simbolistas, segundo Carlos Nelson Coutinho (2011).

Este caráter tardio de surgimento de um processo de organização, planejamento e abrangência do trato das manifestações culturais brasileiras, que demarca um longo período de *ausência* de políticas culturais na nossa história, constitui a *primeira triste tradição* existente na forma como o Brasil gestou a cultura, conforme analisa Rubim (2007; 2008). Foi somente nos anos 1930 que a emergente Segunda República encontrou as condições necessárias para tecer o aparecimento das políticas culturais.

O surgimento do “Estado Novo” de Getúlio Vargas, uma mudança pelo “alto”, ou seja, ausente de participação popular, foi o momento em que a sociedade brasileira passou a experimentar um maior grau de adensamento das suas instituições, com o aparecimento das primeiras universidades, o aprofundamento do capitalismo como modo de produção dominante, o crescimento do processo de industrialização e com ele a erupção da classe operária. É neste momento de complexificação de uma sociedade civil (minimamente constituída no Império, mas ainda bastante deficitária), que o Estado brasileiro passa a

promover a progressiva institucionalização da cultura no intuito predominante de operá-la de acordo com os seus interesses.

Numa manobra política resultante da aliança com o setor militar, bem como do aproveitamento do contexto de crise gerado pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 e dos desentendimentos ocorridos entre as oligarquias agrárias paulista e mineira, Getúlio Vargas implementa um golpe de estado em 3 de outubro de 1930, vindo a assumir o “Governo Provisório” um mês depois, em 3 de novembro. Tem início a *Era Vargas*, que compreende, além do Governo Provisório (1930-1934), o Governo Constitucionalista (1934-1937) e a guinada autoritária do Estado Novo (1937-1945), totalizando 15 anos contínuos de Getúlio Vargas no poder.

Pouco tempo após o golpe getulista foi criado por meio do Decreto nº 19.402, de 14 de novembro de 1930, o Ministério da Educação e Saúde Pública, ao qual se encontrava subordinado o setor nacional da cultura. O principal ministro deste período foi Gustavo Capanema, tendo permanecido no cargo por 11 anos (1934 a 1945) – mesmo período em que teve como chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade, contando também com as colaborações de Cândido Portinari e Oscar Niemayer. O processo de institucionalização da cultura, que ao lado de outros setores da sociedade passava a ser controlada mais de perto pelo Estado, envolveu a criação de diversas e novas instituições que objetivavam “preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor”, de acordo com Isaura Botelho (2007, p. 110). De mecenas episódico, o Estado brasileiro passava a ser, pela primeira vez na história, o grande gestor da cultura dita “nacional”.

Fazem parte da gestão Capanema a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936); do Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); do Instituto Nacional do Livro (INL) (1937); do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); do Serviço Nacional do Teatro (1937); do Conselho Nacional de Cultura (1938); e do Departamento de Imprensa e Propaganda (1939). Outra instituição surgida no período foi o Museu Nacional de Belas Artes (1937), que tomou para si a coleção da Escola Nacional de Belas Artes (também já chamada Academia Imperial de Belas Artes e Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios). Instituições anteriores ao getulismo, como a Biblioteca Nacional (1810), o Museu Histórico Nacional (1922) e A Casa de Rui Barbosa (1928), foram incorporadas ao ministério (BARBALHO, 2007; RUBIM, 2007).

Entre estes organismos surgidos, destaquemos as atribuições do Serviço Nacional do Teatro (SNT), do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e do

Conselho Nacional de Cultura (CNC). Sobre a criação do SNT, consta no Decreto-lei nº 92 que “O teatro é uma das expressões da cultura nacional, e sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”. Entre suas competências<sup>28</sup> estava a vontade de desenvolver no país as expressões artísticas teatrais tanto profissionais (como aquelas vinculadas às companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico) quanto amadoras (estas relacionadas às práticas teatrais realizadas por amadores, nos estabelecimentos de ensino, fábricas, clubes e associações), bem como o diálogo com culturas estrangeiras através da educação profissional fora do país para aqueles “espíritos dotados de real vocação para o teatro” e do compromisso com “a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro” (BRASIL, 1937a).

No que tange às finalidades do SPHAN, era sua função “promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional” (BRASIL, 1937b). Neste sentido, deveriam cooperar com as atividades do SPHAN o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas-Artes e os demais museus nacionais de manifestações históricas ou artísticas. O diretor do SPHAN, os diretores dos museus nacionais de coisas históricas ou artísticas e mais outros dez membros nomeados pelo Presidente da República deveriam compor o seu Conselho Consultivo.

Sobre os bens a serem abarcados pelo SPHAN, o Decreto-lei nº 25 define no seu Artigo 1º que:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a *atos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico* (BRASIL, 1937c – grifos meus).

Este mesmo Decreto-lei explicitava que o Serviço deveria possuir quatro livros do Tombo, sendo eles: 1) Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico – relacionando-se às categorias da arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular; 2) Livro do Tombo Histórico – pertinente às coisas de interesse histórico e às obras de arte histórica; 3) Livro do Tombo das Belas-Artes – referente às coisas da arte erudita nacional ou

---

<sup>28</sup> Art. 3º Compete ao Serviço Nacional de Teatro: a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; c) auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros; d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas; e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros; g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes; h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro (BRASIL, 1937a).

estrangeira; 4) Livro do Tombo das Artes Aplicadas – obras relacionadas às artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.

Esta disposição de bens a serem considerados e tombados trata-se de uma adaptação realizada por Rodrigo Melo Franco de Andrade – que dirigiu o órgão de 1937 a 1967 – a partir do texto originalmente redigido por Mário de Andrade<sup>29</sup>, o chamado “Anteprojeto”, a pedido do Ministro Capanema no ano de 1936. Na formulação de Andrade, pensada para a criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) com a finalidade de “determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional” (ANDRADE, 1936, p. 1), também havia a presença dos mesmos quatro Livros do Tombo do projeto final. Contudo, o detalhamento descritivo com o qual o intelectual paulistano se deteve às suas oito categorias de arte (arqueológica; ameríndia; popular, histórica; erudita nacional; erudita estrangeira; aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras – categorias encaixadas nos quatro tomos), e não contemplado na redação final de Rodrigo Melo, é um trabalho de dedicação preciosíssima, no qual se destaca a preocupação vanguardista em definir uma clara política cultural de Estado coerente com uma *concepção ampla de cultura*, uma vez que seus objetos se relacionam com as práticas e valores de diferentes segmentos constituintes da sociedade.

Ademais, pela variedade de manifestações culturais, expostas nas oito categorias de arte elencadas por Mário de Andrade, não se preocupando somente com a disseminação de uma cultura erudita, o Anteprojeto de criação do SPAN é considerado por Botelho (2007) como um trabalho bastante inovador de planejamento cultural que envolve tanto a ideia de *democratização cultural* quanto a de *democracia cultural*.

De acordo com a autora, a *democratização cultural* é comumente associada à preocupação com o desenvolvimento cultural – questão iniciada durante a Segunda Guerra Mundial e que tomou força nos anos 1950 e 1960 – manifesta por governos envoltos em um populismo paternalista que despeja sobre o povo os grandes feitos da cultura erudita, acreditando ser uma aptidão natural dos sujeitos o reconhecimento do “belo” e da “verdade”.

Ressalta-se ainda que:

a democratização da cultura repousava sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merecia ser difundida; e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão. Ou seja, isso foi feito sem serem considerados o contexto

---

<sup>29</sup> A esta altura, Mário de Andrade era diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e muito da política implementada por ele neste momento serviu de base para a estruturação do planejamento em esfera federal (BOTELHO, 2007).

sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural (BOTELHO, 2001, p. 80)

Na *democracia cultural*, por sua vez, têm-se o entendimento de que os diversos seguimentos sociais terão interesses e aptidões culturais pertinentes às suas trajetórias educacionais (que em sentido não estrito é cotidianamente vivenciada nos contextos escolar, familiar, comunitário, etc.). Desta forma, os valores, os sentidos e as compreensões de mundo não devem ser aprioristicamente tomados levando em conta os referenciais da cultura erudita, mas sim concebidos a partir de um conjunto de variáveis que atravessam os diferentes grupos sociais. Nesse sentido, assevera Botelho:

hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural, que, ao contrário da primeira, tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências (BOTELHO, 2001, p. 81-82).

Retornando ao democrático e democratizante Anteprojeto, consta no seu extenso texto que a formação do seu Conselho Consultivo deveria ser constituída por 5 membros fixos e 20 membros móveis, estes últimos devendo ser distribuídos da seguinte forma: 2 historiadores; 2 etnógrafos; 2 músicos; 2 pintores; 2 escultores; 2 arquitetos; 2 arqueólogos; 2 gravadores (artistas gráficos, medalhistas, etc.); 2 artesãos (decoradores, ceramidas, etc.); 2 escritores (de preferência críticos de arte) (ANDRADE, 1936). A participação diversa proposta por Mário de Andrade contrasta com o projeto final de criação do SPHAN, uma vez que não se encontrava exposto com clareza quem seriam os sujeitos a compor o Conselho Consultivo e a estabelecer quais obras seriam consideradas *atos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico*.

Para Botelho (2007, p. 117) as disparidades entre o Anteprojeto e a proposta final de intervenção do SPHAN são incontestáveis:

O Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade foi abandonado naquilo que trazia de mais desafiador e avançado para seu tempo: a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, da diversidade dos saberes e fazeres do país. Permaneceu, no entanto, como um norte a ser citado e perseguido.

Neste sentido, Rubim (2007, p. 17) apresenta um panorama dos bens que se configuraram como os principais alvos das ações do SPHAN:

O Serviço, depois Instituto ou Secretaria, opta pela preservação do patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental. Em geral: igrejas católicas, fortes e palácios do período colonial. Com isto, o SPHAN circunscreve a área de atuação, dilui possíveis polêmicas, desenvolve sua competência técnica qualificada e profissionaliza seu pessoal.

Com relação ao CNC, na altura em que foi criado, tinha por responsabilidade a “coordenação de todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural”, sendo composto por “sete membros, designados pelo Presidente da República, dentre pessoas notoriamente consagradas ao problema da cultura” (BRASIL, 1938). Por *desenvolvimento cultural*, conforme consta no elenco de atividades abrangidas<sup>30</sup>, destaca-se quatro pontos que chamam a atenção: a conservação do patrimônio histórico e artístico; a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas; a educação cívica; e a difusão cultural entre as massas por meio de diferentes processos de penetração espiritual. Deste modo, é possível compreender que a cultura a ser difundida era aquela que se concatenasse aos ideais cívicos e estes, por sua vez, também selecionadores daquilo que se poderia compreender como patrimônio cultural nacional. Afinal, o Estado não se empenharia em selecionar como patrimônio cultural brasileiro, difundindo-o entre as massas, bens simbólicos que não estivessem de acordo com os interesses das classes dominantes que o constituíam.

Dessa forma, para que se pudesse atingir o desenvolvimento cultural almejado, competia ao Conselho a realização dos balanços das atividades culturais realizadas em todo o país, de caráter público ou privado, no intuito de delinear os tipos das instituições culturais e as diretrizes de sua ação para que se pudesse delas tirar o melhor proveito; a indicação de medidas aos poderes públicos para ampliar e aperfeiçoar os serviços culturais por eles mantidos; o estudo da situação apresentada pelas instituições privadas para a averiguação de oferta de subvenções pelo Governo Federal (BRASIL, 1938).

A busca pela adoção de um papel amplamente ativo do Estado na cultura durante a Era Vargas inaugura a *segunda triste tradição* que marca a história das políticas culturais brasileiras no século XX: a forte relação entre governos *autoritários* e maiores investimentos neste setor (RUBIM, 2008). Neste sentido, é interessante observar que na mesma década em que o Brasil mergulhava no seu primeiro regime ditatorial, a Espanha também vivenciava um momento de grandes investimentos e sistematização das iniciativas culturais na sua Segunda República. As experiências inaugurais de cada país na criação de uma política cultural divergiam, contudo, nos objetivos e fins alcançados. Enquanto na Espanha havia o desejo de uma dupla comunicação com o povo, pautada em valores socialistas inseridos num contexto

---

<sup>30</sup> *Parágrafo único*. O desenvolvimento cultural abrange as seguintes atividades: a) a produção filosófica, científica e literária; b) o cultivo das artes; c) a conservação do patrimônio cultural (patrimônio histórico, artístico, documentário, bibliográfico, etc.); d) o intercâmbio intelectual; e) a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.); f) a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias; g) a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas; h) a educação física (ginástica e esportes); i) a recreação individual ou coletiva. (BRASIL, 1938).



de grande liberdade e pluralismo, havendo a defesa da função social do artista e de sua arte, no Brasil o que se buscava era a atrofia na incipiente sociedade civil, o controle sobre as manifestações culturais (num exacerbado grau de dirigismo cultural) e o afastamento da ameaça comunista. Desta forma, aponta Coutinho:

É certo que o Estado pós-1930 lutou para extinguir a autonomia da sociedade civil nascente, incorporando corporativamente os sindicatos à estrutura do Estado (e destruindo sua autonomia), instalando em 1937 uma ditadura aberta que fechou partidos e parlamentos, criando, com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), um arremedo de organismo cultural totalitário (ou seja, uma tentativa de pôr a cultura diretamente a serviço do Estado) (COUTINHO, 2011, p. 24-25).

Com o fim da ditadura e o início da “experiência democrática”, transcorrida entre 1945 e 1964, as políticas culturais do Estado brasileiro passaram a ser praticamente inexistentes, com exceção das intervenções realizadas pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), antigo SPHAN. Ao ser transformado em diretoria, em 1946, o órgão manteve em sua constituição o Conselho Consultivo tal como formulado anteriormente. Neste novo momento, destacam-se entre suas competências<sup>31</sup> a promoção e a orientação das atividades dos museus federais, que passam a ser explicitamente subordinados ao novo órgão, prestando assistência aos demais; a proteção dos bens tombados que, mais detalhadamente, inclui a fiscalização destes itens, extensiva ao comércio de antiguidades e de *obras de arte tradicionais* do país; e a realização de exposições temporárias de *obras de valor histórico e artístico*, bem como quaisquer outros empreendimentos que visem difundir, desenvolver e apurar o conhecimento do *patrimônio histórico e artístico nacional*.

Além disso, o DPHAN passou a ter quatro distritos pelo país: 1º Distrito, com sede na cidade do Recife, compreendendo os Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas; 2º Distrito, com sede na cidade de Salvador, compreendendo os Estados da Bahia e Sergipe; 3º Distrito, com sede na cidade de Belo Horizonte, compreendendo o Estado de Minas Gerais; e o 4º Distrito, com sede na cidade de São Paulo, compreendendo os Estados

---

<sup>31</sup> Art. 2º A Diretoria terá por finalidade inventariar, classificar, tomba e conservar monumentos, obras, documentos e objetos de valor histórico e artístico existentes no país, competindo e promover: I - a catalogação sistemática e a proteção dos arquivos estaduais, municipais, eclesiásticos e particulares, cujos acervos interessem à história nacional e à história da arte no Brasil; II - medidas que tenham por objetivo o enriquecimento do patrimônio histórico e artístico nacional; III - a proteção dos bens tombados na conformidade do Decreto-lei número 25, de 30 de novembro de 1937 e, bem assim, a fiscalização sobre os mesmos, extensiva ao comércio de antiguidades e de obras de arte tradicional do país, para os fins estabelecidos no citado decreto-lei; IV - a coordenação e a orientação das atividades dos museus federais que lhe ficam subordinados, prestando assistência técnica aos demais; V - o estímulo e a orientação no país da organização de museus de arte, história, etnografia e arqueologia, quer pela iniciativa particular, quer pela iniciativa pública; VI - a realização de exposições temporárias de obras de valor histórico e artístico, assim como de publicações e quaisquer outros empreendimentos que visem difundir, desenvolver e apurar o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 1946a).

de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (BRASIL, 1946a). Assim, nenhum distrito fora alocado no Norte do país.

O restante do aparato institucional, cuja estrutura montada durante o primeiro governo de Vargas se manteve preservada, foi paulatinamente esvaziado pela falta de recursos; pela perda de seu quadro técnico, que passou a atender as demandas da iniciativa privada que na altura pareciam oferecer novas oportunidades de emprego; ou pela própria aposentadoria de muitos trabalhadores. Com isto, parecia se prender ao imaginário popular a ideia de que um governo que aspira abrir mão do dirigismo cultural, tão característico dos regimes ditatoriais, é aquele que não possui política cultural, deixando a cargo dos agentes privados a responsabilidade em produzir, gerir e legitimar a produção cultural do país (ALBUQUERQUE JR, 2007).

Vale lembrar que esta situação de esvaziamento não se alterou nem com o retorno de Vargas ao poder (1951-1954), que, neste segundo governo em tempos democráticos, buscou dar continuidade à estratégia de amplas alianças políticas experimentada no período ditatorial, se voltando tanto ao trabalhismo quanto ao diálogo com o empresariado nacional. Apesar de importantes realizações do período – como a criação da Petrobrás e da Eletrobrás –, na área cultural o fortalecimento institucional não repetiu a experiência vivida no primeiro governo. Engolido pelas forças liberais e militares que acusavam o ex-ditador de promover a “esquerdização” do Brasil, sendo chamado de “comunista” e “corrupto”, Getúlio Vargas cometeu suicídio em 1954.

Apesar do decaimento de financiamento estatal do período democrático – que reafirma tanto a tradição da *ausência* quanto a da vinculação das políticas culturais ao *autoritarismo* governamental – o país viveu uma significativa movimentação da sua cultura em diversos setores, por mais que algumas destas iniciativas não tenham se mostrado duradouras. No que tange às experiências empresariais, o campo cinematográfico teve destaque com as produções da Atlântida (1941), fundada por Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, e as da Vera Cruz (1949), liderada pelo engenheiro italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. Foram figuras consagradas deste tipo de cinema: Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade e José Lewgoy. A publicação de jornais e revistas, a radiodifusão e a indústria discográfica também sofreram uma ampliação sem precedentes, demarcando a emergência da indústria cultural no país. Já na área da museologia, a criação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubrind (MASP) (1947) e a realização das bienais reafirmava o poderio da burguesia paulistana.

Neste mesmo momento, agrupamentos de intelectuais de esquerda promoveram experiências cinematográficas e teatrais memoráveis. Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, críticos das chanchadas, foram importantes representantes do Cinema Novo (1960). Nas Artes Cênicas surgiu em São Paulo o Teatro de Arena (1953), liderado por José Renato e posteriormente incorporando a participação de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, dentre outros; bem como o Teatro Oficina (1958), fundado por Amir Haddad, José Celso Martinez Corrêa e Carlos Queiroz Telles. No Rio de Janeiro o engajamento foi materializado na fundação dos Centros Populares de Cultura (1962), em aliança com a União Nacional dos Estudantes, envolvendo remanescentes do Arena, como Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves, além de nomes como os de Carlos Estevam, Leon Hirszman, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. No nordeste do país ganhou força o Movimento de Cultura Popular, desencadeado em Recife (1960) durante a gestão municipal e estadual de Miguel Arraes, tendo como integrantes importantes intelectuais e artistas como Paulo Freire, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Abelardo da Hora, José Cláudio, Aloísio Falcão e Luiz Mendonça.

Mesmo com o declínio dos investimentos estatais na cultura, algumas ações pontuais se fizeram presentes neste período entre ditaduras. Em virtude da criação do Ministério da Saúde, houve a instalação, por meio da Lei nº 1.920, do Ministério da Educação e Cultura (MEC) no ano de 1953; as universidades públicas nacionais foram consideravelmente expandidas; criou-se a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958); e foi fundado o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) (1955), cujo objetivo principal girava em torno de discussões sobre o “desenvolvimentismo”, tema bastante caro ao presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) e seu slogan de *50 anos em 5*.

Durante a presidência de Jânio da Silva Quadros foi recriado o Conselho Nacional de Cultura (1961). Neste contexto, o Conselho se apresentou primeiramente subordinado à Presidência da República, sendo incorporado ao Ministério da Educação e Cultura em 1962. Era integrado pelas seguintes comissões<sup>32</sup>: Comissão Nacional de Literatura; Comissão

---

<sup>32</sup> Os nomes que compunham as Comissões, em sua formação inicial, eram os seguintes: 1. Comissão Nacional de Literatura: Alceu do Amoroso de Lima, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Belarmino Austregésilo de Athayde (presidente), Antônio Cândido de Melo e Souza e Mário Pedrosa; 2. Comissão Nacional de Artes Plásticas: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), Augusto Rodrigues, Geraldo Benedito Gonçalves Ferraz, Lívio Abramo e Oscar Niemeyer; 3. Comissão Nacional de Cinema: Flávio Tambellini (presidente) Antonio Moniz Viana, Rubem Biáfara, Francisco Luiz de Almeida Sales e Lola Brah; 4. Comissão Nacional de Teatro: Clóvis Garcia (presidente), Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Nelson Rodrigues e Décio de Almeida Prado; 5. Comissão Nacional de Música e Dança: José Cândido de Andrade Muricy (Presidente), Otto Maria Carpeaux, Eleazar de Carvalho, Heitor Alimonda e Edino Krieger; 6. Comissão Nacional de Filosofia e Ciências Sociais: Djacir Menezes, Sérgio Buarque de Hollanda, Dom Clemente Isnard, Eurialo Canabrava e Gilberto Freyre (DUARTE e DUARTE, 2014).

Nacional de Teatro; Comissão Nacional de Cinema; Comissão Nacional de Música e Dança; e Comissão Nacional de Artes Plásticas. Cada comissão, constituída por cinco membros nomeados pelo Presidente da República, tinha o direito de eleger um Presidente. No entanto, cabia ao Presidente da República escolher entre os Presidentes das Comissões aquele que seria o Presidente do Conselho. Além disso, o conselho também contava com um Secretário Geral, responsável por executar as resoluções deste órgão e diretamente subordinado à Presidência da República (BRASIL, 1961).

Um fato curioso do período é apontado por Maria Eunice Duarte e Renata Duarte (2014): foi somente após a segunda reunião dos conselheiros que o presidente Jânio Quadros foi informado que o antigo CNC ainda se mantinha juridicamente existente. Esta situação se manteve sem resolução até a extinção tácita do CNC em 1964. Deste modo, é possível deduzir que o CNC, concebido na Era Vargas, não se fazia atuante há certo tempo, pois chegou ao ponto de ser recriado.

Com uma estruturação mais complexa do que a versão de 1938, conferindo ao Conselho um poder potencialmente maior para formular uma política cultural para o país, destacam-se entre as atribuições<sup>33</sup> do CNC: a elaboração de um plano geral de política cultural a ser implementado pelo governo, estabelecendo também programas em que pudesse ser aplicado; a menção à criação de Conselhos Estaduais de Cultura (o que só começará a ocorrer na década seguinte); a preocupação em, ao mesmo tempo que pretendia criar estes Conselhos, fomentar uma unidade no desenvolvimento da política cultural brasileira,

---

<sup>33</sup> Art. 3º São atribuições do Conselho Nacional de Cultura: a) estabelecer a política cultural do Governo, mediante plano geral a ser elaborado, e programas anuais de aplicação; b) estudar e opinar sobre todos os assuntos de natureza cultural que lhe forem submetidos pela Presidência da República; c) sugerir à Presidência da República medidas de estímulo à atividade cultural; d) proceder ao balanço das atividades culturais em todo o País, de caráter público ou privado, relacionando os órgãos e entidades que as exercem, para o fim de coordenar a ação do Governo frente todas as instituições culturais existentes, visando o maior rendimento de sua ação; e) propor ao Governo a reestruturação, ampliação ou extinção de órgãos culturais da União a sua articulação dentro do plano geral de estímulo à cultura e a criação de órgãos novos para atender as necessidades de desenvolvimento cultural do País; f) manter atualizado um registro de todas as instituições culturais de caráter privado do País para fim de opinar quanto às subvenções, auxílios ou quais outras medidas de iniciativa do Governo federal; g) apresentar anualmente à Presidência da República um relatório sobre as atividades culturais do País e sobre as atividades culturais do País e sobre a ação desenvolvida pelo próprio Conselho; h) apreciar, previamente, os programas de trabalho anualmente elaborados pelas Comissões criadas pelo artigo 2º, bem como decidir sobre quaisquer outras sugestões dessas Comissões; i) cooperar com os periódicos de difusão cultural do País, contribuindo para assegurar a sua continuidade; j) editar uma revista destinada a difusão cultural das artes e da cultura e ao registro das atividades culturais em todo o País; k) estudar e desenvolver medidas no sentido da população da cultura, inclusive através da manutenção de estação emissora de rádio e de televisão; l) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propôr convênios com órgãos dessa natureza, para unidade e desenvolvimento da política cultural do País; m) elaborar o Regulamento Interno do Conselho e aprovar o das Comissões a ele subordinadas; n) articular-se com todos os órgãos culturais da União, podendo requisitar deles o que necessitar para o cumprimento de suas atribuições (BRASIL, 1961).

articulando-se com todos os órgãos culturais da União, os quais deveriam ficar a sua disposição; e a ausência da premissa de conservação do patrimônio cultural.

Outro aspecto interessante são as orientações políticas dos integrantes das comissões, a começar pelo primeiro Secretário Geral, o intelectual trotskista Mário Pedrosa (posteriormente substituído por Paschoal de Carlos Magno), crítico de arte e literatura, além de militante político na Oposição de Esquerda Internacional. Também compunham as comissões nomes como Jorge Amado, Oscar Niemeyer, Antônio Cândido de Melo e Souza, Geraldo Benedito Gonçalves Ferraz, entre outros intelectuais de orientação esquerdista. Esta presença, contudo, não se dava de modo hegemônico, havendo também futuros entusiastas do regime ditatorial que viria a ser implementado em pouco tempo, como por exemplo Nelson Rodrigues e, mais timidamente, Gilberto Freyre (DUARTE e DUARTE, 2014).

Na tentativa de fazer circular diversas formas de expressão cultural em todo o território nacional, o CNC colocou em prática as *caravanas culturais*, o seu principal projeto de ação, no final de 1963 até meados de 1964. Idealizadas por Paschoal Carlos Magno (Secretário Geral), as Caravanas tinham por objetivo “levar arte e cultura à população do interior do Brasil”, segundo Lílian Araripe Lustosa da Costa (2011, p. 32). Faziam parte do projeto cerca de duzentos integrantes que realizavam espetáculos de teatro e bailados, ópera, música (erudita e popular), danças típicas, fantoches e ginástica aplicada, além de exposições de artesanato, pintura e arquitetura, bem como recitais de poesia, palestras e conferências.

O planejamento inicial, realizado por Carlos Magno em conjunto com o Ministro de Educação e Cultura Júlio Furquim Sambaquy e aprovado pelo Presidente João Belchior Marques Goulart, era o de organizar um total de 37 Caravanas. Contudo, em virtude do golpe de 1964, o projeto só pode realizar uma das Caravanas previstas, que percorreu as cidades de Estância (SE), Aracaju (SE), Maceió (SE) e Penedo (SE), Vitória da Conquista (BA), Itabuna (BA), Feira de Santana (BA), Salvador (BA), Ilhéus (BA), Jequié (BA), Governador Valadares (MG), Além Paraíba (MG), Muriaé (MG), Leopoldina (MG), Caratinga (MG), Governador Valadares (MG) e Teófilo Otoni (MG) (COSTA, 2011).

Com a instauração do Golpe Civil-Militar em 1964, que buscou neutralizar a implementação das Reformas de Base (de caráter reformista) propostas no governo de João Goulart, novamente o Estado brasileiro acionava uma estruturação mais presente para as políticas culturais, evidenciada principalmente nas movimentações institucionais da década de 1970. Há, portanto, a atualização da associação entre *autoritarismo* e fortalecimento dos investimentos federais para a cultura. Isto posto, é preciso lembrar que este novo regime ditatorial não teve, obviamente, um percurso homogêneo.

Em seu momento inicial, de 1964 a 1968, “a ditadura atinge principalmente os setores populares e militantes envolvidos com este seguimento” (RUBIM, 2007, p. 20) – sendo exemplo disto a extinção dos Centros Populares de Cultura e o incêndio da sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro. Três dias após a implantação do Golpe foi decretada a extinção do ISEB, seguida da instauração de um inquérito policial-militar para apurar suas atividades. Neste momento inicial, sob a presidência do marechal do Exército Humberto de Alencar Castello Branco, apesar da censura e repressão, alguns setores da classe média e manifestações artísticas ainda conseguiam expressar certa contrariedade ao regime. Foi o período das grandes canções de protesto e dos festivais de música nos quais os artistas gozavam de grande aprovação.

Mais uma vez o CNC passou a existir somente juridicamente, já que, com a perseguição a alguns de seus membros e a supressão do repasse de verbas, o exercício de suas atividades ficou severamente comprometido. Buscando a constituição de um órgão de planejamento cultural mais antenado com o novo regime, em 1967 é instituído o Conselho Federal de Cultura (CFC) durante a gestão de Raymundo Augusto de Castro Moniz de Aragão como Ministro da Educação e Cultura. O novo órgão era formado por 24 membros, nomeados pelo Presidente da República, e constituído em câmaras para deliberar sobre assuntos pertinentes às artes, às letras e às ciências. Além destas, deveria haver uma “especialmente destinada aos assuntos do patrimônio histórico e artístico nacional” (BRASIL, 1967a).

Estes intelectuais<sup>34</sup> “provinham, sobretudo, das instituições culturais tradicionais, como o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Brasileira de Letras (ABL)” e, tal como era de costume ocorrer nestas instituições e a despeito de formalmente a escolha e a nomeação serem ações deliberadas pelo Presidente da República, era o próprio grupo de intelectuais integrantes do CFC que frequentemente “possuía o poder de indicar aqueles considerados aptos a assumirem o cargo” (DUARTE e DUARTE, 2014, p. 213). Diferentemente da constituição heterogênea da última formação do CNC, que contava com representantes de vários setores artísticos ou por pessoas de reconhecido valor cultural, o tom da nova organização era bem menos diverso. Tratava-se de um grupo bastante coeso e que assim se manteve até a extinção do órgão em 1990.

---

<sup>34</sup> Em fevereiro de 1967, tomaram posse no Conselho Federal de Cultura: Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur César Ferreira Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival do Prado Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moysés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco (DUARTE e DUARTE, 2014).

Com relação às competências do Conselho Federal de Cultura, houve uma significativa ampliação em relação àquelas elencadas pelo CNC de 1961, passando de quatorze para vinte itens<sup>35</sup>. Destacam-se entre as suas atribuições: a formulação de uma Política Cultural Nacional em conjunto com a elaboração de um Plano Nacional da Cultura; novamente buscar a criação de Conselhos Estaduais de Cultura, com os quais deverá propor convênios de modo a favorecer o desenvolvimento e integração cultural do país a partir do levantamento das necessidades regionais e locais; ainda em conjunto com estes Conselhos, promover exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e etc., a fim de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras; e, ressurgindo a questão do patrimônio artístico, conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, que visem a conservação patrimonial e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística.

A despeito das múltiplas funções expostas no seu decreto de criação, “o órgão tinha caráter normativo e de assessoramento do ministro de Estado, e não executivo. Seus pareceres, votados pelos Conselheiros, serviam legalmente como recomendações a serem executadas pelo ministério” (DUARTE e DUARTE, 2014, p. 216). De modo geral, o novo

---

<sup>35</sup> Art. 2º Ao Conselho Federal de Cultura compete: a) formular a política cultural nacional; b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais; c) decidir sobre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos; d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional; e) conceder auxílios e subvenções às instituições culturais oficiais e particulares de utilidade pública, tendo em vista a conservação de seu patrimônio artístico e a execução de projetos específicos para a difusão da cultura científica, literária e artística; f) promover campanhas nacionais que visem ao desenvolvimento cultural e artístico; g) manter atualizado o registro das instituições culturais e oficiais e particulares e dos professores e artistas que militam no campo das ciências, das letras e das artes; h) proceder à publicação de um boletim informativo de natureza cultural; i) informar sobre a situação das instituições particulares de caráter cultural com vistas ao recebimento de subvenções concedidas pelo Governo Federal; j) reconhecer, para efeito de assistência e amparo através do Plano Nacional de Cultura, as instituições culturais do País, cujo reconhecimento se dará mediante solicitação da instituição interessada; k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País; l) apreciar os planos parciais de trabalho elaborados pelos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura, com vistas a sua incorporação a um programa anual do Ministério da Educação e Cultura, a ser aprovado pelo Ministro de Estado; m) elaborar o Plano Nacional da Cultura, com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação, ou de outras fontes, orçamentárias ou não, colocadas ao seu alcance; n) promover sindicâncias, por meio de comissões especiais, nas instituições culturais oficiais ou particulares, estas últimas deste que incluídas no Plano Nacional da Cultura, e sempre tendo em vista o bom emprego dos recursos recebidos; o) elaborar o seu regimento a ser aprovado pelo Presidente da República; p) emitir pareceres sobre assuntos e questões de natureza cultural que lhe sejam submetidos pelo Ministro da Educação e Cultura; q) submeter à homologação do Ministro da Educação e Cultura os atos e resoluções aprovados em plenário, sempre que fixem doutrina ou norma de ordem geral; r) promover intercâmbio com entidades estrangeiras, mediante convênios que possibilitem: exposições, festivais de cultura artística e congressos de caráter científico, artístico e literário; s) superintender, ouvido o Ministério das Relações Exteriores, cursos e exposições de cultura brasileira no exterior; t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e toda qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção o meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras (BRASIL, 1966).

Conselho foi criado no intuito de recuperar as instituições culturais vinculadas ao MEC, tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro, entre outros, atendendo também “ao objetivo de redimensionamento do papel do Estado, que visava aprimorar os instrumentos de criação e propagação da cultura” (COSTA, 2011, p. 41).

Apesar da pequena dotação orçamentária de que dispunha ter possibilitado o incentivo direto do órgão à algumas instituições (conselhos estaduais e municipais, universidades, entidades públicas e privadas, pessoas físicas, etc.), a verba anual ainda era bastante inferior à demanda por recursos. Nos anos de 1968, 1969 e 1973 o Conselho apresentou seus planos de cultura, conforme objetivado na sua extensa lista de atribuições, sem que qualquer um deles fosse integralmente posto em prática.

Para finalizar esta primeira fase, prenunciando a radicalização da truculência do regime que viria a ocorrer nos anos seguintes, em 13 de dezembro de 1968 foi baixado o Ato Institucional nº 5 (AI-5)<sup>36</sup>. O documento dava autoridade para o Presidente da República fechar o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas dos Estados; intervir nos Estados e Municípios; suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais; suspender a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular; e garantir a exclusão de qualquer apreciação judicial de todos os atos praticados de acordo com o AI-5 e seus Atos Complementares, dentre outras medidas (BRASIL, 1968).

As prisões, as torturas e os exílios de intelectuais e artistas após a implementação do AI-5 atingiram nomes de grande repercussão nacional, como o teatrólogo Augusto Boal e os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Deste modo, o segundo momento da Ditadura Civil-Militar, iniciado em 1969, foi o mais repressor de todo o período, sendo dominado pelo agravamento da violência, dos assassinatos e da censura por parte do Estado brasileiro. Além disso, também foi marcado pela “imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial no seu olhar televisivo” (RUBIM, 2007, p. 21). Quem assumiu o poder neste ano foi o general Emílio

---

<sup>36</sup> O AI-5 entrou em vigor após a ocorrência de alguns fatos que deixavam evidentes a insatisfação com o regime, tais como: a crescente força do movimento operário frente as perdas enfrentadas pela categoria desde a tomada do poder pelos militares, sendo emblemáticas as greves ocorridas em Contagem (MG) e Osasco (SP), em abril e julho de 1968, respectivamente; a Passeata dos Cem Mil, em junho de 1968 no Rio de Janeiro, em protesto pelo assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto por um integrante da Polícia Militar deste Estado; e a decisão da Câmara dos Deputados de não processar criminalmente o deputado federal Márcio Moreira Alves, do Movimento Democrático Brasileiro, que durante um discurso, em 2 de setembro de 1968, chamou o exército de “valhacouto de torturadores”, conforme Rodrigo Patto Sá Motta (2018).



Garrastazu Médici (1969-1974), após a constituição de uma junta militar que perdurou por dois meses devido a saída do então presidente marechal Artur da Costa e Silva (1967-1969) por problemas de saúde. Compartilhando o mesmo período com Médici, Jarbas Passarinho ocupou o cargo de Ministro da Educação e Cultura.

Nos anos iniciais da década de 1970, teve destaque a implementação do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) através do Decreto nº 66.967/70 que trata da reformulação na estrutura administrativa do Ministério de Educação e Cultura. O DAC, constituído como Órgão Central de Direção Superior, passou a assumir funções executivas e deliberativas dentro do MEC, ao passo que o CFC se tornou de fato somente um órgão consultivo e normativo, incumbido da criação do Plano Nacional de Cultura. A partir deste instante ocorre a acentuação progressiva da complexidade administrativa, em esfera federal, da cultura, vislumbrando a não muito distante criação de um ministério próprio.

De acordo com Costa (2011), o principal objetivo do DAC era a supervisão e a coordenação das atividades nos setores relacionados com a preservação de bens culturais, bem como o incentivo à sua produção e difusão. Encontravam-se subordinados ao Departamento: a Biblioteca Nacional, Biblioteca Antônio Torres (em Diamantina – MG), o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial, o Museu Villa-Lobos, o Serviço Nacional de Teatro e de Radiodifusão Educativa e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Estavam vinculadas a ele as seguintes instituições: Fundação Casa de Rui Barbosa, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Instituto Nacional de Cinema (INC) (criado em 1966), a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME) (instituída em 1969) e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) (surgida em 1975).

Com relação à FUNARTE, consta no seu estatuto de fundação, Decreto nº 77.300, serem suas as seguintes atribuições:

- I – Formular, coordenar e executar programas de incentivo das manifestações artísticas;
  - II – apoiar a preservação dos valores culturais caracterizados nas manifestações artísticas e tradicionais representativas da personalidade do povo brasileiro;
  - III – apoiar as instituições culturais oficiais ou privadas que visem ao desenvolvimento artístico nacional
- (BRASIL, 1976a).

Supervisionada pelo Ministro de Estado da Educação e Cultura, sua estrutura básica era composta de: Presidente; Direção Executiva; Conselho Curador; Instituto Nacional de Artes Plásticas; Instituto Nacional do Folclore; Instituto Nacional de Música; e, Instituto

Nacional do Teatro. Este último instituto tinha a pretensão de vir a substituir o Serviço Nacional de Teatro, empreitada que foi adiada por alguns anos graças à forte resistência da classe artística que temia uma eventual perda de autonomia decorrente da anexação.

Também por meio do decreto de implementação do DAC, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tornou-se Instituto (IPHAN) em 1970, sendo assegurada sua autonomia administrativa e financeira e declarada sua vinculação ao DAC. A mudança na nomenclatura não repercutiu em uma alteração imediata na estrutura organizacional do órgão, o que veio a ocorrer somente em 1976, quando, entre outras questões, os distritos foram ampliados de quatro para nove<sup>37</sup> e transformados em Diretorias Regionais – neste momento a presença federal referente ao setor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional finalmente chegou ao norte do país, com a 1ª Diretoria sediada na cidade de Belém e responsável pelos Estados de Amazonas, Pará, Acre e Territórios do Amapá e Roraima.

Em encontro realizado em Brasília também em 1970 (quando o IPHAN ainda era DPHAN), Governadores de Estado, Secretários Estaduais da Área Cultural (que começaram a surgir nos Estados nesta década), Prefeitos de Municípios interessados, Presidentes e representantes de instituições culturais se reuniram para o estudo de medidas complementares necessárias à defesa do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. De acordo com o documento resultante deste encontro, o “Compromisso de Brasília”, estes gestores manifestaram “todo apoio à política de proteção dos monumentos, da cultura tradicional e da superior, da Dphan, a quem incumbe executá-la” (BRASIL, 1970b). Sendo assim, explicita-se o compromisso do órgão de defesa patrimonial com *a cultura tradicional e superior*, reafirmando o traço de ausência de discursões que versem especificamente sobre a proteção à memória dos diversos grupos étnicos, com seus saberes e práticas.

Outros pontos interessantes, foram algumas das resoluções adotadas no documento através de unânime aprovação. Destacam-se: a criação de órgãos estaduais e municipais articulados com os Conselhos estaduais de Cultura e com a DPHAN; o esforço em remediar a carência de mão de obra especializada (nos níveis artesanal, médio e superior) por meio da

---

<sup>37</sup> Art. 3º As Diretorias Regionais, em número de nove, são os órgãos de execução das atividades-fim do Instituto, em cada região, assim discriminados: I – 1ª Diretoria, com sede na cidade de Belém, compreendendo os Estados de Amazonas, Pará, Acre e Territórios do Amapá e Roraima; II – 2ª Diretoria, com sede na cidade de São Luís, compreendendo os Estados de Maranhão, Piauí, e Ceará; III – 3ª Diretoria, com sede na cidade de Recife, compreendendo os Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Território de Fernando de Noronha; IV – 4ª Diretoria, com sede na cidade de Salvador, compreendendo os Estados de Sergipe e Bahia; V – 5ª Diretoria, com sede na cidade do Rio de Janeiro, compreendendo os Estados do Espírito Santo e Rio de Janeiro; VI – 6ª Diretoria, com sede na cidade de Belo Horizonte, compreendendo o Distrito Federal e os Estados de Goiás, Mato Grosso e Território de Rondônia; VIII – 8ª Diretoria, com sede na cidade de São Paulo, compreendendo os Estados de São Paulo e Paraná; IX – 9ª Diretoria, com sede na cidade de Porto Alegre, compreende os Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul (BRASIL, 1976b).

criação de cursos para a formação de arquitetos restauradores, conservadores de pintura, escultura e documentos, arquivologistas e museólogos de diferentes especialidades, sendo os cursos de nível superior orientados pela DPHAN; o entrosamento entre as Universidades e as Bibliotecas e Arquivos Públicos nacionais estaduais e municipais, bem como com os arquivos *eclesiásticos* e de instituições de *alta cultura*, com o intuito de incentivar a pesquisa que se direcione à *melhor elucidação do passado* e à avaliação e inventário dos bens regionais cuja defesa deveria ser buscada; a necessidade premente de entrosamento com a “Hierarquia eclesiástica e superiores de Ordens religiosas e confrarias” (BRASIL, 1970b), para que as suas obras de valor histórico e artístico possam ser cobertas pelas ações do DPHAN; a responsabilização das Secretarias competentes dos Estados pela promoção e divulgação do acervo dos bens culturais, utilizando-se os vários meios de comunicação de massas (imprensa escrita e falada, cinema e televisão); a conveniência de criação de um Ministério da Cultura; e

Sendo *o culto do passado elemento básico da formação da consciência nacional*, deverão ser incluídas nos currículos escolares de níveis primário, médio e superior, matérias que versem o conhecimento e a preservação do acervo histórico e artístico das jazidas arqueológicas e pré-históricas, das riquezas naturais e de *cultura popular*, adotado o seguinte critério: no nível elementar, noções que estimulem a atenção para monumentos representativos da tradição nacional; no nível médio, através da disciplina de Educação Moral e Cívica; no nível superior (a exemplo do que já existe nos cursos de Arquitetura com a disciplina de Arquitetura no Brasil), a introdução, no currículo das Escolas de Arte, da Disciplina de História da Arte no Brasil; e nos cursos não especializados, o de Estudos Brasileiros, parte deste consagrada aos bens culturais ligados à tradição nacional (BRASIL, 1970b – grifos meus).

Nestas questões selecionadas nota-se mais uma vez a relação entre a dita *alta cultura* e a pretensa organização de medidas federais na sua promoção e difusão, aparecendo relacionada a uma suposta *elucidação do passado*, que, por sua vez, é mencionado também como o *elemento básico da formação da consciência nacional*. A *cultura popular*, apesar de mencionada, não ganha o mesmo destaque que a *alta cultura* (seja nos trechos selecionados, seja ao longo de todo o documento). Além disso, não é mencionada a forma com a qual esta *cultura popular* seria trabalhada, ou seja, se deveria ser observada enquanto massa homogênea, ou como a reunião de grupos diversos, com formações e origens específicas (indígena e africana) a serem compreendidas dentro de seus contextos socioeconômicos próprios e de relação hierarquicamente distinta quanto à *alta cultura* europeia.

Um ano depois da reunião realizada em Brasília, uma outra ocorreu na cidade de Salvador. Sem conter o termo *alta cultura* em parte alguma do documento (lançado somente em 1973), o enfoque dos estudos realizados no encontro promovido pelo Ministério da

Cultura com Governadores, Prefeitos, Secretários e demais representantes públicos da cultura manifestava apoio “à política de proteção aos bens naturais e de valor cultural, principalmente paisagens, parques naturais, praias, acervos arqueológicos, conjuntos urbanos, monumentos arquitetônicos, bens moveis, documentos e livros” (BRASIL, 1973).

Como pontos relevantes do “Compromisso de Salvador” havia a recomendação de: criação do Ministério da Cultura, bem como de Secretarias ou Fundações da Cultura em âmbito estadual; maior fornecimento de recursos financeiros e humanos, capazes de permitir o pleno atendimento dos seus objetivos; uma ação conjunta entre administração pública e autoridades *eclesiásticas*, objetivando a restauração e valorização dos bens de valor cultural; convocar os órgãos responsáveis pelo planejamento do turismo, buscando resolução para os problemas da valorização, utilização e divulgação dos bens naturais e de valor culturais; realização de estudos, pelos órgãos responsáveis pela política de turismo, que forneçam medidas que facilitem a implantação de Pousadas, com utilização preferencial de imóveis tombados; maior possibilidade de apoio e estímulo, dentro da organização do DAC, às manifestações de caráter popular e folclórico, através do órgão específico federal; elaboração pelos governos estaduais de um calendário das diferentes festas tradicionais e folclóricas, dando apoio igualitário à realização de festivais, exposições ou apresentações que visem difundir e preservar as tradições folclóricas dos respectivos Estados.

O novo documento apresentava como diferencial em relação ao anterior o intuito de atrelar patrimônio e atividade turística, e o surgimento de uma maior atenção ao popular e ao folclórico no que tange a sugestão de um calendário de festas. Assim como o anterior, este documento não apresentava nenhuma referência explícita aos edifícios teatrais, mas deixou clara a importância de se aliar às autoridades *eclesiásticas* para a restauração e valorização dos bens culturais vinculados ao poder da Igreja e demarcava, tal como em 1970, a importância de criação de um Ministério próprio para a cultura. A cultura branca europeia e suas Igrejas, mesmo sem a utilização do termo “alta cultura” (com a qual é costumeiramente pareada), parece se repetir como alvo priorizado pelas ações de recomendações ao IPHAN.

No ano de 1973, além de ser criado o Conselho Nacional de Direito Autoral (diretamente vinculado ao MEC e que só veio a operar efetivamente em meados de 1975), também foi lançado o Programa de Ação Cultural (PAC), pelo DAC, para o biênio 73-74 e que obteve grande destaque na década. Financiado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação, o programa surgiu em substituição ao plano intitulado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura” apresentado neste mesmo ano pelo CFC e em cuja argumentação encaminhava-se a proposta de criação de um Ministério da Cultura.

Com ambições um pouco mais limitadas, o PAC se configurou numa tentativa de movimentar os meios artísticos e intelectuais desassistidos pelos demais órgãos oficiais, indo além da promoção de abertura de crédito financeiro e político.

Embora não tivesse a função explícita de formular uma política oficial de cultura ou encargos de coordenação a exemplo daqueles conferidos ao Departamento de Assuntos Culturais, o PAC acabou firmando um estilo novo e doutrina própria de prática cultural. Operando através de *núcleos* e *grupos-tarefas* voltados para o atendimento das diversas áreas de produção (teatro, dança, literatura, patrimônio, artes plásticas, etc.), o PAC derivava sua flexibilidade quer do vultoso montante de recursos à sua disposição, quer da possibilidade de contratar pessoas de fora da estrutura funcional de carreira do MEC. Formalmente, o PAC deveria cumprir três objetivos primordiais, quais sejam: a preservação do patrimônio histórico e artístico, o incentivo à criatividade e à difusão das atividades artístico-culturais, e a capacitação de recursos humanos (MICELI, 1984, p. 56).

O PAC passou a atuar em razão de um calendário de eventos culturais, apresentados em todo o país e com o intento de promover o intercâmbio regional. Enquanto os órgãos especializados do MEC (como o INL, INC e o SNT) tinham recursos bastante exíguos e se estruturavam com pautas rígidas de atuação, a flexibilidade financeira e operacional do programa possibilitou a acolhida de grupos de produtores culturais que não dispunham de espaço institucional adequado (como as artes plásticas e a música erudita), ampliando as suas atribuições informais e transformando-o num laboratório direcionado para a construção institucional na cultura (MICELI, 1984).

Apesar de ter alcançado a marca de aproximadamente 130 funcionários, o programa foi aos poucos sendo enxugado, com a extinção de núcleos e de algumas iniciativas, na medida em que as “rotas de colisão” com às demais instituições (como o SNT e o IPHAN) foram se acentuando.

Uma parcela substancial dos recursos do PAC começou a ser repassada a esses órgãos [SNT e IPHAN], e o PAC tornou prioritário o atendimento àqueles setores desassistidos da produção cultural. Ao invés de levar à frente iniciativas próprias em teatro ou de assumir diretamente o patrocínio de manifestações folclóricas, os recursos para tais atividades passaram a ser atribuídos, respectivamente, ao Serviço Nacional de Teatro e à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (MICELI, 1984, p. 70).

Na administração seguinte, durante o governo do general Ernesto Beckmann Geisel (1974-1979), acompanhado da gestão do ministro Ney Aminthas de Barros Braga, ocorreu a implementação de outros órgãos dentro da estrutura do MEC, como a já referida FUNARTE (herdeira da função executiva do PAC), o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) (1976) e a apresentação da Política Nacional de Cultura (PNC) (1975). No que tange à adaptação

institucional, por ocasião da ampliação das atribuições da EMBRAFILME, em 1975, o INC foi extinto.

Este momento da Ditadura Civil-Militar ficou conhecido como o período da *distensão lenta e gradual* e marca o começo da sua terceira e última fase após a relativa derrota nas eleições legislativas de 1974. Tem início, portanto, “uma longa transição cheia de altos e baixos”, na qual “a violência diminui e o regime passa a ter inúmeras iniciativas nas áreas políticas e cultural” (RUBIM, 2007, p. 21).

A Política Nacional de Cultura apresentada era um texto programático para a cultura que se pretendia nacional e cuja elaboração resultou de um trabalho coletivo de vários dirigentes do MEC<sup>38</sup>. Este texto, contudo, não se tratava da primeira iniciativa nesta direção, tendo sido lançado e logo abandonado, dois anos atrás, a já referida Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura formulada pelo CFC. Diferentemente deste primeiro documento, a PNC parecia constituir-se enquanto sua reelaboração mais nuançada, sendo um indicativo disto a ausência de qualquer tipo de encaminhamento de proposta de um ministério autônomo para o trato da cultura.

No documento da PNC havia a apresentação da sua concepção de política cultural, a explicitação de diretrizes que deveriam nortear o trabalho do MEC, o detalhamento de ideias e programas que deveriam vir a se constituir e algumas formas de ação que articulavam alguns órgãos como o próprio CFC, o DAC, as Universidades, os Conselhos Estaduais de Cultura e/ou as Secretarias de Cultura, Departamentos e Fundações Culturais.

Em sintonia com o adensamento da indústria cultural vivenciado na década de 1970 pela sociedade brasileira (representado principalmente pelo crescimento das emissoras de televisão e do surgimento das organizações Globo), o PNC apresenta na sua definição de política cultural as preocupações dos seus intelectuais diante das ameaças de desfalecimento da cultura nacional pela imperiosa imposição da cultura estrangeira:

Uma política de cultura deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios

---

<sup>38</sup> “Segundo as evidências de que dispomos, a elaboração e redação do documento enfim aprovado resultou de um trabalho coletivamente diluído entre os principais dirigentes culturais do MEC na época da gestão Ney Braga, mormente os ocupantes de cargos decisórios, como o prof. Manuel Diegues Jr., diretor do DAC, Roberto Parreira, gestor do PAC, prof. Carlos Alberto Direito, chefe de gabinete, ao lado de mentores da área cultural oficial, entre os quais intelectuais eminentes do CFC, como por exemplo Josué Montello, Artur César Ferreira Reis, Clarival do Prado Valladares, Afonso Arinos de Melo Franco, Gilberto Freyre, entre outros” (MICELI, 1984, p. 57).

de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial (BRASIL, 1975, p. 12).

Além da recorrente preocupação com a cultura de massa, também chama a atenção no documento a afirmação de que “é necessário que todos os homens tenham condições concretas de elaborar a cultura do seu meio, ou dela participarem”, tendo então a política o compromisso de “preencher os anseios e necessidades culturais de uma sociedade democrática” diante da criatividade do homem brasileiro (BRASIL, 1975, p. 13). Tem-se uma interessante e paradoxal defesa teórica de *democracia cultural* numa sociedade mergulhada numa Ditadura Civil-Militar (mesmo que em fase de *distensão lenta e gradual*).

Outro ponto curioso é a forma como a cultura é definida em determinado trecho do documento, misturando acepções religiosas, essencialismos, exaltação de um suposto caráter democrático do homem brasileiro e o reconhecimento da relação do indivíduo com o seu meio como forma de tessitura da cultura.

Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia (BRASIL, 1975, p. 8).

Em linhas gerais, o documento apresenta tanto uma visão *ampla* de cultura, estando ela aberta às vivências cotidianas dos sujeitos, quanto mais *estrita*, relacionada à defesa das criações artísticas e literárias; bem como uma compreensão de cultura a ser tanto difundida como a ser fomentada, juntando, em teoria, ideais de *democracia* e *democratização cultural*. Contrastando com estes pontos positivos, dados pela tentativa de enfretamento das múltiplas frentes de movimentação da cultura, coexiste a premissa de uma cultura brasileira harmônica, fruto do sincretismo que uniria todos os brasileiros a despeito das diferenças regionais, estas tendo ocorrido somente em função da grande extensão territorial, não sendo mencionados aspectos socioeconômicos desiguais.

No ano de 1978 ocorre mais uma mudança institucional. O DAC foi substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais (SEAC), criada pelo Decreto nº 81.454, dentro da nova organização do Ministério da Educação e Cultura, ainda administrado por Ney Braga. Sujeitos à supervisão ministerial pela SEAC estavam o Instituto Nacional do Livro, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, a Empresa Brasileira de Filmes S/A, a Fundação Casa de Rui Barbosa, e a Fundação Nacional de Arte. A SEAC, de modo geral, absorve todas as instituições anteriormente subordinadas ou vinculadas ao DAC. Consta como sua finalidade:

planejar, coordenar e supervisionar a execução da política cultural e das atividades relativas à cultura em âmbito nacional e prestar cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais (BRASIL, 1978).

Nesta nova organização sobressaem as mudanças operadas na FUNARTE e no IPHAN. Com relação à FUNARTE, a incorporação do SNT, pensada desde a estruturação inicial da fundação com a ideia de criação de um Instituto Nacional do Teatro, ocorre oficialmente em 1978 (por meio do mesmo decreto de criação da SEAC). Contudo, devido à forte resistência dos artistas da área, o SNT continuou atuando de forma independente. Também se encontravam oficialmente vinculados à FUNARTE, de acordo com o referido Decreto, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (através do Instituto Nacional do Folclore), o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Villa-Lobos – segundo Sérgio Miceli (1984) estes dois últimos eram gerenciados na prática pela administração direta da SEAC, tal como ocorrido no DAC.

Já com relação ao IPHAN, um ano após a criação da SEAC – agora no governo do general João Baptista de Oliveira Figueiredo e do ministro Eduardo Mattos Portella – foi fundada na estrutura do MEC a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), por meio do Decreto nº 84.198, enquanto órgão central de direção superior, não estando mais a gestão patrimonial vinculada à SEAC. A Secretaria estruturou-se a partir da fusão entre o antigo IPHAN, o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC)<sup>39</sup> e o Programa das Cidades Históricas (PCH)<sup>40</sup> – estes dois últimos tendo origem fora da estrutura do MEC.

No mesmo ano de 1979, pela Lei nº 6757, foi criada a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), tornando-se explícito no Decreto nº 84.396, de 1980, que a FNPM deveria ser “supervisionada pelo Ministério da Educação e Cultura, através da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, tendo por finalidade “contribuir com o inventário, a classificação, a conservação, a proteção, a restauração e a revitalização dos bens de valor cultural e natural existentes no País” (BRASIL, 1980). Deste modo, o trato do setor patrimonial passou a ter uma organização dual: de um lado o SPHAN enquanto órgão administrativo; de outro a FNPM com função operacional.

---

<sup>39</sup> O CNRC iniciou suas atividades em junho de 1975 a partir do contrato firmado entre o Ministério da Indústria e Comércio e o Governo do Distrito Federal. Esta parceria durou até 1978 (MICELI, 1984).

<sup>40</sup> O PCH foi criado em 1973, originário do Ministério do Planejamento e Coordenação Geral (Miniplan). A elaboração do programa, contudo, contou com participantes de vários ministérios, como o do MEC, o da Indústria e Comércio, do Interior e do próprio Miniplan.



Em 1981, já na gestão de Rubem Carlo Ludwig como ministro do MEC, ocorreu mais uma reorganização ministerial. Pela Portaria nº 274 era criada a Secretaria de Cultura (SEC), passando a SEAC e a SPHAN a se organizarem como subsecretarias. Neste remanejamento, algumas instituições ligadas à antiga Secretaria de Assuntos Culturais – como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial, o Museu Villa-Lobos e o Instituto Nacional do Livro – passaram a ser de responsabilidade do setor patrimonial; a Fundação Casa de Ruy Barbosa, a Fundação Joaquim Nabuco e a EMBRAFILME permaneceram diretamente vinculadas ao órgão central de direção superior do MEC, agora na figura do SEC. A FUNARTE tornou-se a única entidade vinculada à Subsecretaria de Assuntos Culturais (MICELI, 1984).

Consta no Decreto nº 87.062 ter a SEC por finalidade:

subsidiar a formulação da política e a fixação de diretrizes no campo de atividades culturais; planejar, coordenar e supervisionar a sua execução em âmbito nacional; prestar cooperação técnica e financeira às instituições públicas e privadas, de modo a estimular as iniciativas culturais; inventariar, classificar, tomba, conservar e restaurar monumentos, obras, documentos e demais bens de valor histórico, artístico e arqueológico existentes no País; e tomba e projetar o acervo paisagístico do País (BRASIL, 1982).

No final de 1981 a portaria nº 628 transformou o SNT em INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas –, ação já preconizada desde a criação da FUNARTE em 1975, em cuja estrutura oficial se encontrava o Instituto Nacional de Teatro, conforme já mencionado. A autonomia administrativa e financeira do INACEN, principal temor da classe artística, foi garantida por força de lei. Isto significa, por exemplo, que cabia ao Instituto elaborar seu regimento interno; propor (através de um Conselho Deliberativo) os nomes para Presidente do referido órgão (a ser posteriormente indicado pelo Secretário de Cultura para que pudesse ocorrer a nomeação pelo Ministro da Educação e Cultura); e, administrar o patrimônio sob sua gestão, entre outras medidas de sua competência (BRASIL, 1981).

Todas estas movimentações, com criação, incorporação e extinção de órgãos e instituições – que se intensificam a partir da estruturação do Departamento de Assuntos Culturais, passam pelo surgimento da Secretaria de Assuntos Culturais e chegam à criação da Secretaria de Cultura – “prenunciam a progressiva diferenciação organizacional, política e doutrinária da vertente ‘cultural’ em seu conjunto” (MICELI, 1984, p. 59) dentro do que até 1985 se constituiu enquanto Ministério da Educação e Cultura. Dito de modo mais claro: todas estas agitações vividas com maior intensidade a partir da década de 1970, nos ajudam a entender a crescente consolidação da necessidade de criação de um ministério específico para a cultura, dando conta de suas diversas necessidades executivas e normativas.

Neste sentido, é oportuno lembrarmos que, concomitantemente a este momento de insistentes reajustes institucionais que precedem a criação do Ministério da Cultura em 1985, a concepção da cultura como *um processo vivenciado cotidianamente nas diversas esferas das diferentes sociedades* (sendo, portanto, *amplo* e *plural*) já se encontrava bastante fortalecida em importantes discussões internacionais do período, cujos impulsos de análises e reflexões remontam ao final Segunda Guerra Mundial e toda a problemática que envolve a ideia de uma cultura una, associada ao postulado iluminista de evolução civilizatória.

Um exemplo destes debates foi o ocorrido na França em virtude da insatisfação com as medidas elitistas que vinham sendo adotadas pelo Ministério da Cultura. Reverberando as inquietações das revoltas de 1968, as críticas deste momento empenharam-se na busca pela implementação de uma administração cultural que não apenas democratizasse os cânones artísticos, mas também compreendesse a cultura como elemento indissociável do cotidiano dos sujeitos.

Outro momento que chama a atenção para o entendimento dilatado da definição de cultura é o da conferência realizada pela UNESCO no México em 1982. Nesta ocasião a cultura foi apresentada e defendida em seu caráter amplo:

Em seu sentido mais amplo, a cultura pode, hoje, ser considerada como o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 1982)<sup>41</sup>.

Diferentemente da noção tradicional de cultura, que a compreende como o conjunto dos bens ou manifestações artísticas e intelectuais consagradas, as revoltas da França e o posicionamento da UNESCO têm em comum uma forma de pensar a cultura que coloca em destaque a interação cotidiana de indivíduos que compartilham práticas, sentidos e valores específicos, ou seja, constituem modos de vida próprios do seu grupo social. Desta forma, esta visão de cultura, dita *antropológica*, passava a evidenciar a *sociabilidade* (e não a *especialização* pertinente ao campo das artes) como espaço de construção e reprodução de sentidos e valores.

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de

---

<sup>41</sup> No original: “In its widest sense, culture may now be said to be whole complex of distinctive spiritual, material, intellectual and emotional features that characterize a society or social group. It includes not only the arts and letters, but also modes of life, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs”.

determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade (BOTELHO, 2001, p. 74).

Estas interações sociais, tal como qualquer evento de caráter coletivo, não ocorrem sem o atravessamento das questões relativas às procedências regionais de cada um, aos interesses profissionais ou econômicos, às origens étnicas, de geração, etc. Em virtude da sua ampla abrangência – na qual “a *cultura é tudo* que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando” –, as políticas públicas para a cultura adeptas deste viés tornam-se mais complexas de serem pensadas e implementadas, já que envolvem “uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos” (BOTELHO, 2001, p. 74).

Em âmbito acadêmico<sup>42</sup> de direcionamento materialista histórico, a cultura como um modo de produção de sentido operacionalizado nas diferentes atividades cotidianas foi alvo de investigações dentro dos Estudos Culturais<sup>43</sup> britânicos, já na transição entre as décadas de 1950-1960. Para Raymond Williams, um de seus principais interlocutores,

Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e significados, que são apresentados e testados. Estes são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos através deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo (WILLIAMS, 1958, p. 2).

Uma das contribuições advinda das formulações de Williams foi o combate à visão tradicional idealista, largamente disseminada no final da década de 1950 na Inglaterra, na qual a cultura seria apartada da vida social comum e cujos defensores apostavam, paradoxalmente, em valores da humanidade supostamente universais e expressos numa *alta cultura* ou *cultura*

<sup>42</sup> No campo da historiografia, vale lembrar a reviravolta representada pelo surgimento da *École des Annales*, cuja primeira geração (1929-1946), liderada por Lucien Febvre e Marc Bloch, combatia uma história historicizante voltada à narrativa dos acontecimentos de natureza política, diplomática e militar dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos, na qual o diálogo interdisciplinar era inexistente e a ideia de brevidade temporal uma constante. Neste sentido, propunha uma história problematizadora do social, voltada para as massas anônimas, seus modos de viver, sentir e pensar, ou seja, oferecia uma proposta de história total, na qual ganha destaque a defesa de que todas as atividades humanas, em relação indissociável com a totalidade social, são passíveis de interesse investigativo por parte do historiador (BURK, 1992).

<sup>43</sup> Os Estudos Culturais britânicos surgiram nos anos 1960 como um campo de investigação da cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares, sendo instituído na Inglaterra pelo *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* e outros. Estas investigações situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, sendo a sociedade concebida como um conjunto hierárquico e antagonista de relações sociais caracterizadas pela opressão das classes, sexos, raças, etnias e estratos nacionais subalternos. Neste sentido, os modos como as formas culturais são desenvolvidas servem para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e a luta contra esta dominação. Raymond Williams foi um dos maiores nomes dos Estudos Culturais, dedicando-se a pensar uma teoria materialista da cultura que levasse em conta seu papel social. Por materialismo, entendia ele que os bens culturais são resultados de meios de produção, que são materiais, que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas (CEVASCO, 2012).

*erudita*. Neste sentido, Williams era veementemente crítico à ideia de *cultura de minoria* difundida por Frank Raymond Leavis, crítico literário britânico bastante influente no século XX. Leavis acreditava que a apreciação satisfatória das artes só era possível de ser realizada por uma pequena parcela de iluminados existentes em uma determinada época, uma vez que seriam as únicas pessoas capazes de realizar uma apreciação correta de obras clássicas. Graças a esta minoria que os elevados padrões sociais poderiam ser tanto preservados quanto alterados, sendo também repassados às gerações seguintes (WILLIAMS, 2011a).

Um exemplo dessa compreensão elitista de cultura se insere no contexto de surgimento do Conselho das Artes em 1946, cujas críticas de seus gestores culturais giravam em torno do perigo que era as Artes serem administradas integralmente por um Estado que poderia valorizar trabalhos supostamente medíocres alinhados ao gosto da maioria. O que temos nesta demanda trazida por grande parte dos intelectuais do Conselho<sup>44</sup> é a exaltação de uma *cultura de minoria*, tradicional da formação cultural inglesa, centrada nas práticas e valores de grupos restritos e que se pretende universal às custas de constantes tentativas de depreciação daquelas formas de expressão que a ela sejam dissonantes.

Ao redimensionar a cultura, inserindo em sua compreensão o modo de vida global dos sujeitos, Williams efetua uma ampliação essencialmente democrática sobre o seu conceito – *a cultura é ordinária* –, ao passo que a evidencia como “elemento fundamental na organização da sociedade e, portanto, um campo importante na luta para modificar essa organização” (CEVASCO, 2012, p. 111).

Além disso, a definição dinâmica de cultura de Williams abarca o modo de vida global dos sujeitos ao mesmo tempo que não refuta a acolhida das atividades especializadas da ação humana, das quais fazem parte as atividades artísticas e intelectuais. Por este motivo, seu entendimento de cultura traz a relação entre a dimensão *antropológica* e a *sociológica*.

Assim, há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como ‘modo de vida global’ distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social e (ii) o sentido mais especializado ainda que também mais comum, de cultura como ‘atividades artísticas e intelectuais’, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectuais tradicionais, mas também todas as ‘práticas significativas’ [...] que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 1992, p. 13).

---

<sup>44</sup> Raymond Williams integrou o Conselho das Artes na Inglaterra de 1975 a 1978. Sua experiência na instituição é analisada no texto “O Conselho das Artes 1979”, presente no livro “Recursos da Esperança” (WILLIAMS, 2015).

Detalhando um pouco mais a dimensão sociológica da cultura, Botelho afirma que:

a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los.

[...]

Trata-se de expressão artística em sentido estrito. É nesse espaço que se inscreve tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística. É aqui também que existe todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais (BOTELHO, 2001, p. 74).

Isto posto, as atividades *especializadas* tendem a ser melhor acolhidas pelas políticas públicas culturais, uma vez que suas ações envolvem demandas profissionais, institucionais e econômicas que mobilizam um aparato social facilmente identificável, além do fato de o próprio bem ou manifestação artística ter assegurada uma maior visibilidade ao comumente estar delimitada pelo espectro da diferenciação denominado “arte”.

Com relação à coexistência das dimensões antropológica e sociológica no entendimento da cultura, no contexto brasileiro pré-Ministério da Cultura, quando se encontrava instituída a Secretaria de Cultura, foi apresentado o documento *Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC* (1981), redigido em Brasília com a participação de representantes de todos os organismos vinculados à SEC – a esta altura dirigida por Aloísio Magalhães que também já havia passado pelo IPHAN. O documento apresenta a seguinte compreensão de cultura nas suas “Considerações Básicas”:

A Secretaria da Cultura reivindica uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim, privilegia não só os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ ou artístico, mas também uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formulação das diversas políticas. Cultura, portanto, é vista como o processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra – em detrimento das condições históricas, sócio-econômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido. Nesse processo, destacam-se alguns bens culturais – aqueles fortemente impregnados de valor simbólico e continuamente reiterados – ao lado de outros, manifestações em processo que se constituem em evidências da dinâmica cultural. E é na interação entre os contextos que elegem e desenvolvem esses bens que se instaura a tensão criadora que impulsiona o processo cultural (BRASIL, 1981 *apud* BOTELHO, 2007, p. 122-123).

Observa-se logo de imediato o reconhecimento e defesa da noção *antropológica* de cultura, articulada de maneira bem mais complexa quando comparada aos documentos até então apresentados. Também se percebe a tentativa de atuação em duas frentes: a *patrimonial* e a da *produção cultural* (ou *ação cultural*), cujos desempenhos dentro da SEC deveriam ocorrer a partir das subsecretarias SPHAN e SEAC, respectivamente. No entanto, na prática, “a questão patrimonial, incorporando as raízes populares como fonte de conhecimento, foi a vertente privilegiada” (BOTELHO, 2007, p. 123).

Neste sentido, Miceli (1984) aponta para duas questões que contribuíram para o fortalecimento da vertente patrimonial. A primeira refere-se ao afastamento de muitos intelectuais e artistas, de pensamento vanguardista, em relação às propostas governamentais para a cultura, uma vez que “a insegurança e o medo gerados pelos desmandos cometidos pelos serviços de segurança e censura, quer sobre pessoas quer sobre obras, acabaram se convertendo em óbices à colaboração com os esforços dos dirigentes culturais do regime” (p. 100). Em virtude deste afastamento, não tão observado em outras áreas como no caso das ciências sociais, o Estado contava prioritariamente com seus intelectuais tradicionais, vinculados, em geral, à preservação do passado.

O segundo ponto, possivelmente relacionado ao primeiro, tem em vista o entendimento de que até mesmo as realizações da *ação cultural* tinham, de modo subjacente, um encaminhamento de fundo *patrimonial*, estando as atividades artísticas ligadas predominantemente a um pensamento *conservacionista*, ao invés de um de impulso de criação substancialmente inovador (o que não significa completa ausência deste segundo).

O elemento propulsor do trabalho cultural desenvolvido pelas instituições públicas federais deriva de uma postura eminentemente *patrimonial*, que se volta quer para a restauração de monumentos de ‘pedra e cal’ e obras de arte do passado (PCH, IPHAN, SPHAN, etc.), quer para a ‘conservação’ de algumas atividades artísticas (artes plásticas, música erudita, etc.), quer para a ‘indexação’ de elementos materiais e outros associados às manifestações populares (folclore), quer enfim para a ‘proteção’ material e institucional de produtores cujas atividades vêm perdendo terreno no mercado de bens culturais (teatro, cinema). Isto significa que a postura ‘patrimonial’ permeia inclusive uma parcela substancial das atividades desenvolvidas pelas instituições pertencentes à chamada vertente ‘executiva’ do MEC (Funarte, Embrafilme, SNT, INL) (MICELI, 1984, p. 102 – grifo meu).

Inserido no cenário de aquecidos debates e acontecimentos nacionais e internacionais, que alargavam, complexificavam e enriqueciam entendimentos, fundou-se o Ministério da Cultura (MINC) pelo Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985, durante a presidência de José Sarney de Araújo Costa (que assumiu o poder após a morte de Tancredo Neves, primeiro

presidente civil do país após o fim da Ditadura Civil-Militar, por eleição indireta) e tendo como inaugurador do quadro brasileiro de ministros da cultura José Aparecido de Oliveira.

Constaram como justificativas oficiais para a criação do ministério “a complexidade cada vez maior dos problemas ligados à política educacional”, “bem como o enriquecimento da cultura nacional”, que “tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de sua competência na atualidade brasileira” (BRASIL, 1985). Como resultantes, têm-se “a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas” (BRASIL, 1985).

Esta primeira versão do MINC foi organizada em duas áreas de competência: I – letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional; II – patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural. São transferidos o Conselho Federal de Cultura, o Conselho Nacional de Direito Autoral, o Conselho Nacional de Cinema, a Empresa Brasileira de Filmes S/A, a Fundação Nacional de Arte, a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco. O Conselho Nacional de Bibliotecas (CONABI), criado poucos meses antes do MINC, também foi incorporado ao novo ministério, enquanto que a Subsecretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional voltava a ser oficializada enquanto secretaria (atuando em parceria com a FNPM) no ano seguinte, por meio do Decreto nº 92.489. Este decreto também apresentava algumas outras mudanças administrativas, como a criação de três novas secretarias – Secretaria de Apoio à Produção Cultural; Secretaria de Atividades Sócio-Culturais; e Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural – e a extinção definitiva da remanescente Secretaria de Cultura.

Na Lei nº 7.624, de 1987, um novo ajuste atinge desta vez as fundações. São criadas a Fundação Nacional Pró-Leitura – que passa a ser integrada pela Biblioteca Nacional e pelo Instituto Nacional do Livro –, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN) – por transformação do INACEN – e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) – que dividirá algumas funções com a EMBRAFILME. Além disso, ainda nesta década, em 1988, é criada a Fundação Cultural Palmares, pela Lei nº 7.668 – em razão de intensa mobilização do movimento negro pelo reconhecimento da cultura negra.

Um dos grandes feitos da década de 1980, além do fim do regime ditatorial, foi a promulgação da Constituição Federal de 1988 (CF/88). Os compromissos e deveres adotados pelo Estado no setor cultural estão referenciados de modo mais específico primeiramente no artigo 215, que afirma: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das

manifestações culturais” (BRASIL, CF, 1988, p. 126). Neste mesmo artigo, chama a atenção o exposto no seu 1º parágrafo: “O Estado protegerá as manifestações das culturas *populares, indígenas e afro-brasileiras*, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (BRASIL, CF, 1988, p. 126 – grifos meus)<sup>45</sup>. O destaque dado na Constituição a estes grupos específicos denota uma preocupação com segmentos sociais que historicamente se alocaram a margem do gozo pleno de seus direitos culturais – como pudemos observar ao longo dos diversos documentos oficiais aqui apresentados. É preciso que se tenha a clareza de que este reconhecimento, finalmente realizado e longe de ter como origem a bondade das classes dirigentes, decorreu de intensa mobilização dos movimentos sociais (trabalhadores, indígenas e negros) nos anos finais da calamitosa Ditadura Civil-Militar.

Logo em seguida, o artigo 216 diz:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, CF, 1988, p. 126).

Nestes artigos e incisos destacados da CF/88<sup>46</sup>, observa-se uma compreensão de cultura que segue em dois sentidos: um mais específico (sociológico) – quando trata das obras, objetos e manifestações artísticas – e outro mais amplo – quando menciona os modos de criar, fazer e viver (antropológico). É interessante observar também a exposição da questão da *identidade nacional*, associada à *memória* dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira e inserida na questão do *patrimônio cultural*.

Paradoxalmente à criação da CF/88, na qual o tratamento oficial da cultura ganha um considerável adensamento constitucional, com a inequívoca defesa da cultura como um direito a ser assegurado pelo Estado, em 1986 foi criada, em esfera federal, a Lei Sarney – Lei nº 7.505 –, sendo substituída, em 1991, pela Lei Rouanet – Lei nº 8.313. Estas leis colocavam nas mãos do mercado, mais precisamente nos seus setores de *marketing*, a responsabilidade

<sup>45</sup> No 3º parágrafo, constam também os incisos incluídos por meio da Emenda Constitucional nº 48, de 2005: I–defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II–produção, promoção e difusão de bens culturais; III–formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV–democratização do acesso aos bens de cultura; V– valorização da diversidade étnica e regional (CF, 1988, p. 126).

<sup>46</sup> A CF/88, quando comparada às Constituições anteriores, de 1967 e de 1946, apresenta significativos avanços, inquestionavelmente decorrentes dos debates acumulados nas últimas décadas. Vale então lembrar que nos documentos anteriores a cultura é referida de modo brevíssimo nos artigos 172 e 174, respectivamente, sendo tratada da seguinte forma: “O amparo à cultura é dever do Estado”. A Constituição de 1937, por sua vez, não apresenta nenhum artigo específico para a cultura.



por escolher quais manifestações artísticas deveriam ou não ser financiadas. Teve início a era das leis de renúncia fiscal, presentes também em nível municipal e estadual.

De acordo com Rubim (2008), a partir da abertura do processo de redemocratização em 1985 ocorre o início de uma nova modalidade de *ausência* do Estado brasileiro em relação à cultura, uma vez que relega a sua responsabilidade de gestão às iniciativas privadas.

A ‘Nova República’, a partir de 1985, introduz uma nova modalidade de ausência com suas ambíguas ‘políticas culturais’. Ela expande o Estado no registro da cultura, mas, ao mesmo tempo, introduz um mecanismo que solapa em grande medida uma atuação cultural mais consistente do Estado. A lei Sarney e as subsequentes leis de incentivo à cultura, através da isenção fiscal, retiram o poder de decisão do Estado, ainda que o recurso econômico utilizado seja majoritariamente público, e colocam a deliberação em mãos da iniciativa privada (RUBIM, 2008, p. 128).

Na Lei Sarney, o contribuinte do imposto de renda poderia abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, valores referentes à *doações, patrocínios e investimentos*, tendo como beneficiário pessoa jurídica de natureza cultural com a qual não tivesse vínculos, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no MINC. As formas de ações poderiam ser em várias frentes, por exemplo: doação de bens móveis ou imóveis, obras de arte ou de valor cultural a museus, bibliotecas, arquivos, e outras entidades de acesso público; produzir discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fono-videográficas, de caráter cultural; patrocinar exposições, festivais de arte, espetáculos teatrais, de dança, de música, de ópera, de circo e atividades congêneres, entre outras. Ao Conselho Federal de Cultura cabia acompanhar e supervisionar as respectivas aplicações, podendo, em caso de desvios ou irregularidades, suspender projetos. (BRASIL, 1986).

Já a Lei Rouanet<sup>47</sup> – nome retirado do então Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet – apresentava critérios mais claros quanto às manifestações artísticas que poderiam ser beneficiadas por meio de *doações e patrocínio* (o *investimento*, que traria lucro financeiro ao contribuinte, foi retirado da lógica de renúncia fiscal), sendo elas: I – teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres; II – produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres; III – literatura, inclusive obras de referência; IV – música; V – artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres; VI – folclore e artesanato; VII – patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos; VIII – humanidades; e IX – rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial (BRASIL, 1991).

<sup>47</sup> Em fato, a Lei nº 8.313, não trata somente do Incentivo a projetos culturais, isto é, a renúncia fiscal adaptada da Lei Sarney, tratando também do Fundo Nacional da Cultura (FNC) e dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (FICART) – estes três configurando-se enquanto mecanismos do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).

Diferentemente da Lei Sarney, na qual se realizava a atribuição do benefício e só depois ocorria a fiscalização do CFC, na Lei da era Collor os projetos culturais deveriam ser primeiramente apresentados à Secretaria de Cultura do MINC, ou a quem esta delegasse a atribuição, acompanhados de planilha de custos, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC e posterior encaminhamento a Comissão Nacional de Incentivo Cultural (uma vez que a esta altura o CFC já não mais existia) para decisão final.

Entre a criação da Lei Sarney e a da Lei Rouanet, em 1990, durante o governo do Presidente Fernando Collor de Mello, do Partido da Reconstrução Nacional (PRN)<sup>48</sup>, o Ministério da Cultura foi extinto por meio da Lei nº 8.028. De uma hora para outra todos os esforços impressos nas criações, elaborações, reelaborações e ajustes exaustivos de órgãos, instituições, secretarias, subsecretarias e fundações, com a progressiva complexificação da administração federal da cultura e cujo ápice de reconhecimento por parte do Estado brasileiro se encontrava na CF/88, pareciam ir desaparecendo pelo ralo de uma política neoliberal desastrosa e ignorante.

Contudo, apesar deste encerramento ter pego a muitos de surpresa, ele se insere dentro da *terceira triste tradição* apresentada por Rubim (2008), a da predominante *inconstância* com a qual a gestão cultural foi tratada no decorrer do século XX no Brasil. Se por um lado as inúmeras movimentações institucionais, principalmente as ocorridas a partir da década de 1970, se vinculam em parte ao refinamento das discussões nacionais e internacionais que incidiriam sobre os ajustes realizados dentro do setor cultural do MEC; por outro também é possível observar uma expressiva

incapacidade dos governantes de formularem e implementarem políticas que transcendem os limites dos seus governos e tornem-se políticas de Estado no campo da cultura, como acontece em outras áreas da administração federal e em outros países no campo cultural. Políticas, portanto, que exijam continuidade independente dos governos no poder, porque alicerçadas em interesses estratégicos pactuados socialmente em políticas de prazos, médios e longos (RUBIM, 2008, p. 132).

Desta forma, na era Collor, a gestão federal máxima da cultura retorna à categoria de secretaria, desta vez compreendida como um dos órgãos de assistência direta e imediata ao Presidente da República, ou seja, não estava vinculada a nenhum ministério. Um Conselho Nacional de Política Cultural<sup>49</sup>, um Departamento de Planejamento e Coordenação e um

---

<sup>48</sup> Fernando Collor de Mello, antes de integrar o PRN, teve passagem pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA), pelo Partido Democrático Social (PDS) e pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

<sup>49</sup> Sem nem de longe lembrar a organização relativamente complexa dos conselhos anteriores (CNC e CFC), o Conselho Nacional de Política Cultural, de acordo com o Decreto nº 99.600, tinha como competências: “I – assessorar o Secretário na formulação da política cultural, mediante avaliações críticas e proposições quanto às

Departamento de Cooperação e Difusão compunham a estrutura básica da secretaria. Sua finalidade sucintamente descrita na Lei nº 8.028 deixava evidente, de imediato, a impossibilidade de a secretaria dar conta das demandas de caráter nacional tão complexas:

planejar, coordenar e supervisionar a formulação e a execução da política cultural em âmbito nacional, de forma a garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura; apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais, promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro (BRASIL, 1990a).

Juntamente com a extinção do MINC, diversos outros organismos vinculados ao ministério desapareceram. Conforme a Lei nº 8.029, ficavam extintas a Fundação Nacional de Artes, a Fundação Nacional de Artes Cênicas e a Fundação do Cinema Brasileiro, sendo transferidos seus acervos, direitos e obrigações ao recém-criado Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC). Já a Fundação Nacional Pró-Memória e a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tiveram seus acervos, competências e receitas repassados ao novato Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). A Fundação Nacional Pró-Leitura (e com ela o Instituto Nacional do Livro), por sua vez, teve suas atribuições, acervos e receitas remanejados para a Biblioteca Nacional. Também desapareceram a Empresa Brasileira de Filmes, o Conselho Federal de Cultura e o Conselho Nacional de Cinema (BRASIL, 1990c). Desta forma, durante o governo Collor se encontravam vinculadas à Secretaria de Cultura da Presidência da República, além do IBAC e do IBPC, a Fundação Biblioteca Nacional, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Cultural Palmares.

Dois anos depois, em 1992, a Lei nº 8.490 oficializou o retorno do MINC, durante a presidência de Itamar Franco, que assume o cargo após o impedimento sofrido por Collor. Sendo de sua competência o planejamento, a coordenação e a supervisão das atividades culturais, bem como a formulação e execução da política cultural e a proteção do patrimônio histórico e cultural brasileiro, o ministério tinha os seguintes órgãos específicos: o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC)<sup>50</sup>; a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura; a Comissão de Cinema; a Secretaria de Informações, Estudos e Planejamento; a Secretaria de

---

formas de atuação governamental no setor cultural; II – deliberar sobre outros assuntos referentes à área cultural” (BRASIL, 1990b). Não foram encontradas informações (em decretos ou leis) que tratassem da sua estruturação.

<sup>50</sup> Por meio do Decreto nº 823, de 1993, o CNPC apresentava estrutura semelhante à do CFC de 1967, devendo também ser dotado de 24 membros nomeados pelo Presidente da República e escolhidos entre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade. Por outro lado, se em 1967 o conselho apresentava 20 competências, em 1993 suas competências eram cinco: “I – coordenar estudos com vistas à formulação da política cultural do País pelo Ministro de Estado; II – articular-se com os demais órgãos do Ministério, com vistas ao desenvolvimento e aperfeiçoamento dos programas culturais; III – colaborar com os Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, nos diferentes segmentos de suas atividades; IV – emitir pareceres em assuntos que lhe forem submetidos pelo Ministro de estado; V – propor ao Ministro de Estado, para a devida aprovação o seu regimento interno, que estabelecerá normas de funcionamento e sua estrutura administrativa, respeitadas as diretrizes deste Decreto” (BRASIL, 1993).

Intercâmbio e Projetos Especiais; a Secretaria de Apoio à Cultura; e a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual – nesta área foi criada a Lei do Audiovisual (nº 8. 685), em 1993, em moldes semelhantes à Lei Rouanet. Em 1994, por intermédio da Medida Provisória nº 752, o IBPC e o IBAC “passam a denominar-se, respectivamente, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, mantidas suas competências e naturezas jurídicas” (BRASIL, 1994).

Após a imersão completamente desastrosa do governo Collor num neoliberalismo que buscou aniquilar os direitos culturais garantidos na CF/88, e de um reaparecimento pouco expressivo do Ministério da Cultura no período de Itamar Franco, foi durante a gestão de Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1995-2002), do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB)<sup>51</sup>, que a cultura passou a ser *vendida* como um *bom negócio*. FHC já havia composto o governo de Itamar Franco como Ministro das Relações Exteriores e Ministro da Fazenda.

Os assuntos de competência do Ministério da Cultura, segundo o Decreto nº 1.673, eram somente dois: a política nacional de cultura e a proteção do patrimônio artístico e cultural. Composto a sua estrutura organizacional, se encontravam: a Secretaria de Política Cultural, a Secretaria de Intercâmbio e Projetos Especiais, a Secretaria de Apoio à Cultura e a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual – enquanto órgãos específicos singulares; o Conselho Nacional de Política Cultural<sup>52</sup>, a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura e Comissão de Cinema – como órgãos colegiados; o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – como autarquia; a Fundação Casa de Rui Barbosa, a Fundação Cultural Palmares, a Fundação Nacional de Artes e a Fundação Biblioteca Nacional – como suas fundações (BRASIL, 1995a). Também foi no período de FHC, no final do seu mandato, em 2002, que foi criada a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), vinculada diretamente à Presidência da República.

Durante toda a gestão de FHC o ocupante do cargo de Ministro da Cultura foi Francisco Correia Weffort. O documento lançado em 1995 pelo MINC, e intitulado “Cultura é um bom negócio”, evidenciou a compreensão de cultura e gestão cultural do governo que pretendia ser o definitivo marco do fim da ditadura: era necessário fortalecer a cultura de entretenimento (associada a forma-mercadoria do mercado cultural) para assim criar “um mercado próprio que se consolida como parte da estrutura do turismo e da indústria cultural do país. Por isso, o

---

<sup>51</sup> Anteriormente filiado ao PMDB, foi um dos fundadores do PSDB em 1988.

<sup>52</sup> Com uma redução drástica de membros, o CNPC do período deveria contar com nove membros, cuja nomeação, critério de escolha eram idênticas à formulação anterior. Suas competências também foram enxugadas, devendo o conselho “assessorar o Ministro de Estado da Cultura na formulação e definição de diretrizes e estratégias para a ação governamental na área cultural, emitindo pareceres em assuntos que lhe forem submetidos pelo Ministro de Estado” (BRASIL, 1996a).

investimento privado em cultura é um poderoso parceiro do Estado no desenvolvimento econômico e social” (BRASIL, 1995b, p. 7). Em nenhum momento o documento menciona ou oferece indícios de medidas especiais à segmentos culturais específicos e historicamente oprimidos, como é o caso das populações indígenas e dos grupos afrodescendentes referenciados no artigo 215 da CF/88. Toda a diversidade cultural é tratada como imersa numa “convivência interativa de crenças, costumes e artes, a conformar um patrimônio simbólico expressivo e original” (BRASIL, 1995b, p. 10).

A premissa da gestão FHC/Weffort era a de parceria entre o setor privado e o Estado, sendo utilizado como um de seus argumentos a afirmativa de que “nunca os museus foram tão visitados, as obras de arte valorizadas e não há paralelo para os lucros que obtêm hoje os entretenimentos culturais e o *show business*” (BRASIL, 1995b, p. 10). Além disso, postulava que “o *marketing* cultural oferece a mais rica gama de opções, no universo simbólico, de valores que o empresário pode agregar à imagem de seu empreendimento ou à marca de seu produto” (BRASIL, 1995b, p. 9).

Pelo que o documento procurava fazer crer, a própria diversidade cultural do povo brasileiro seria o grande direcionador dos financiamentos, dado o interesse das empresas em incorporar o maior número possível de consumidores afins às múltiplas manifestações culturais. Mas, sendo o poder de financiamento dado ao setor privado, em desigual relação de força com a sociedade civil, o que se observa desde a implantação desta política é a preponderância do primeiro em relação à segunda, ou seja, o setor de *marketing* das empresas é que condiciona quais as manifestações culturais que terão maiores chances de sobrevivência, uma vez que é ele o detentor do capital financeiro fundamental para a manutenção de bens culturais e obras artísticas.

Escolhendo de acordo com os seus interesses as manifestações culturais merecedoras de financiamento, aquelas que não se adequam suficientemente à lógica empresarial passam a disputar entre si os escassos recursos que o Ministério da Cultura dispõe. Neste sentido, vale destacar que no último ano do governo Fernando Henrique Cardoso/Francisco Weffort o orçamento destinado à cultura “sintetiza de modo sintomático a falta de importância do Ministério e a ausência de uma política cultural ativa. Ele foi de apenas 0,14% do orçamento nacional” (RUBIM, 2007, p. 29).

Diante deste quadro não podemos negar que a gestão de oito anos de Weffort à frente do Ministério da Cultura representou uma espécie de ruptura à terceira triste tradição defendida por Rubim, isto é, a da falta de continuidade de uma política cultural com destino certo.

Contudo, seria um equívoco qualificar como alegre tal estabilidade ministerial diante de todas as críticas sofridas pela política cultural adotada no período, entre as quais se pode elencar:

1. O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing; 2. Uso quase exclusivo de recursos públicos; 3. Ausência de contrapartidas; 4. Incapacidade de alavancar recursos privados novos; 5. Concentração de recursos. Em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos 50 milhões, estavam concentrados em 10 programas; 6. Projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas (Fundação Odebrecht, Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales, Banco do Brasil etc); 7. Apoio equivocado à cultura mercantil que tem retorno comercial; 8. Concentração regional dos recursos. Um estudo realizado, em 1998/99, pela Fundação João Pinheiro, indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual iam para regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro (RUBIM, 2007, p. 27-28).

Em suma, ao transferir para a esfera privada grande parte da responsabilidade federal de gestão cultural, o período Weffort “pouco colaborou para consolidação institucional do Ministério. Não aconteceram concursos para expansão ou substituição do quadro funcional, nem programas significativos para qualificação do pessoal”, e, além disso, “dos 2640 funcionários do Ministério em 2001, literalmente 49% estavam no IPHAN” (RUBIM, 2007, p. 28), aspecto que confirma a permanência da ênfase *patrimonial* do trato da cultura nacional.

Em 2003, após três disputas presidenciais perdidas, finalmente Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu a Presidência da República, nomeando para Ministro da Cultura o músico Gilberto Passos Gil Moreira. Neste momento o posicionamento oficial sobre a relevância da cultura se conectava a construção de um novo país, mais justo e democrático.

pensamos a política cultural do Governo Lula como parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso país. Como parte do projeto geral de construção de uma nação realmente democrática, plural e tolerante. Como parte e essência da construção de um Brasil de todos (GIL, 2003, p. 22).

O novo MINC tinha como competências a gestão da política nacional de cultura, a proteção do patrimônio histórico e cultural e a delimitação das terras dos remanescentes das comunidades dos quilombos, bem como determinação de suas demarcações. Contava com os seguintes órgãos específicos: Secretaria de Formulação e Avaliação de Políticas Culturais; Secretaria de Desenvolvimento de Programas e Projetos Culturais; Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais; Secretaria de Apoio à Preservação da Identidade Cultural; e a Secretaria de Articulação Institucional e de Difusão Cultural. Já como órgãos colegiados havia o Conselho Nacional de Política Cultural e a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura. Suas entidades vinculadas eram o Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional<sup>53</sup>, a Fundação Casa de Rui Barbosa, a Fundação Cultural de Palmares, a Fundação Nacional de Artes e a Fundação Biblioteca Nacional. Além disso, existiam também as unidades descentralizadas na figura das Representações Regionais (nos Estados da Bahia, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo) (BRASIL, 2003).

Em 2004 o MINC passou por alguns ajustes<sup>54</sup>, como a incorporação da ANCINE; a criação da Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura; e a adequação da Secretaria de Apoio à Preservação da Identidade que veio a ser denominada Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (BRASIL, 2004).

O aumento no número de secretarias, quando comparado à situação vivida no governo anterior, bem como a preocupação em relação à questão quilombola e à diversidade cultural, evidenciavam uma tentativa de mudança na postura da gestão federal da cultura, que parecia determinada a enfrentar algumas tradições construídas e reforçadas ao longo da sua trajetória administrativa.

Após anos de estruturação bastante minguada, em 2005, por meio do Decreto nº 5.520, o Conselho Nacional de Política Cultural ressurgiu com uma promissora organização. O órgão passou a ter 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” (BRASIL, 2005). Destacam-se entre as suas 11 competências<sup>55</sup> a aprovação das diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura; o estabelecimento de cooperação com os movimentos sociais, organizações não-governamentais e o setor empresarial; e o incentivo à

---

<sup>53</sup> No final de 2003 o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (antigo Instituto Nacional do Folclore) para a integrar a estrutura do IPHAN.

<sup>54</sup> Outros pequenos ajustes foram a transformação da Secretaria de Formulação e Avaliação de Políticas Culturais em Secretaria de Políticas Culturais; da Secretaria de Desenvolvimento de Programas e Projetos Culturais em Secretaria de Programas e Projetos Culturais; da Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais em Secretaria do Audiovisual; e da Secretaria de Articulação Institucional e de Difusão Cultural em Secretaria de Articulação Institucional.

<sup>55</sup> Competências do CNPC: I – aprovar, previamente ao encaminhamento à coordenação geral do SFC tratada no inciso I do art. 3º, as diretrizes gerais do Plano Nacional de Cultura; II – acompanhar e fiscalizar a execução do Plano Nacional de Cultura; III – estabelecer as diretrizes gerais para aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura, no que concerne à sua distribuição regional e ao peso relativo dos setores e modalidades do fazer cultural, descritos no art. 3º da Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991; IV – acompanhar e fiscalizar a aplicação dos recursos do Fundo Nacional de Cultura; V – apoiar os acordos e pactos entre os entes federados para implementação do SFC; VI – estabelecer orientações, diretrizes, deliberações normativas e moções, pertinentes aos objetivos e atribuições do SFC; VII – estabelecer cooperação com os movimentos sociais, organizações não-governamentais e o setor empresarial; VIII – incentivar a participação democrática na gestão das políticas e dos investimentos públicos na área cultural; IX – delegar às diferentes instâncias componentes do CNPC a deliberação, fiscalização e acompanhamento de matérias; X – aprovar o regimento interno da Conferência Nacional de Cultura; e XI - estabelecer o regimento interno do CNPC, a ser aprovado pelo Ministro de Estado da Cultura (BRASIL, 2005).

participação democrática na gestão das políticas e dos investimentos públicos na área cultural. A busca por inserção dos *movimentos sociais*, bem como o incentivo à *participação democrática* da gestão cultural pareciam acenar para mudanças bastante profundas no planejamento e execução da política federal para a cultura.

Também no ano de 2005, a PEC 416 apresentava a proposta de criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Apesar de não ter conseguido ser inteiramente implementado, a ideia deste sistema propunha avanços consideráveis ao objetivar estabelecer uma vinculação entre as esferas municipais, estaduais e federal, visando a participação mais democrática das diferentes manifestações culturais. Eis sua concepção geral:

Um sistema universalizador de gestão da cultura deve acolher, como elementos-chave, a criação dos conselhos de cultura, dos fundos de cultura e das formas de participação democrática e descentralizada dos produtores culturais e das comunidades em geral, além da atuação autônoma e articulada das três esferas de governo. Com isso, estabelecem-se as bases para implantar os componentes das políticas culturais: formação, criação, produção, distribuição, consumo, conservação e fomento (BRASIL, 2011).

Deveriam compor o SNC o Ministério da Cultura; o Conselho Nacional da Cultura; os sistemas de cultura dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios (organizados de forma autônoma e em regime de colaboração); as instituições públicas e privadas que planejam, promovem, fomentam, estimulam, financiam, desenvolvem e executam atividades culturais no território nacional; os subsistemas complementares ao Sistema Nacional de Cultura (como o Sistema de Museus, Sistema de Bibliotecas, Sistema de Arquivos, Sistema de Informações Culturais, Sistema de Fomento e Incentivo à Cultura).

No âmbito geral da administração de Gilberto Gil, em seus discursos oficiais, alguns pilares especiais podem ser ressaltados. O primeiro deles diz respeito à reivindicação de uma noção de cultura mais alargada, declaradamente *antropológica*.

E 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.

[...]

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos.

(GIL, 2003, p. 10).



Outro ponto relevante é o da delimitação do papel do Estado na gestão cultural. Diferente do ocorrido nos períodos ditatoriais, o que se propunha era uma atuação ativa por parte do Estado no fornecimento de políticas culturais mais abrangentes, respeitando a liberdade das manifestações. Desta forma, se pretendia romper a tradição que associava os momentos de maior abertura democrática à ausência do Estado.

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável (GIL, 2003, p. 11).

Ao lado desta participação ativa do Estado no gerenciamento das políticas culturais, também se fizeram presentes nas falas no Ministro críticas referentes à retração vivida nos governos democráticos da década de 1990 e à entrega da administração cultural aos setores de *marketing* das empresas.

Em vez de ter uma política cultural para o país, simplesmente entregou essa tarefa ao mercado, aos departamentos de comunicação e marketing das empresas, pela via dos incentivos fiscais. E assim chegamos a uma situação absurda: a política cultural passou a ser pensada e executada não pelo Ministério da Cultura, mas por comunicólogos e marketeiros voltados para atender aos interesses particulares de suas empresas. Por esta lógica, a cultura e suas criações só adquiriam relevância caso pudessem vir a reforçar a imagem corporativa das empresas (GIL, 2003, p. 23-24).

Através dos posicionamentos do Ministro Gil fica bastante evidente a tentativa de consolidar uma nova forma de política cultural, marcada pelo distanciamento tanto do dirigismo cultural vivenciado nas ditaduras, nas quais a cultura deveria estar a serviço da moral do regime, quanto da quase total entrega da gestão cultural nacional aos grupos de grandes empresários.

Neste sentido, a gestão Lula/Gil buscou o enfrentamento de tradições bastante arraigadas na trajetória administrativa federal da cultura. Tentando driblar as *ausências*, a forte presença estatal somente nos períodos *autoritários* e as *inconstâncias* das políticas culturais, as atenções se voltavam para a real concretização de um planejamento da cultura que viesse a conseguir ultrapassar a sucessão governamental, garantindo os direitos expostos na CF/88 e atendendo à compreensão tanto *sociológica* quanto *antropológica* da cultura.

Além disso, por meio do SNC as chances de finalmente estabelecer um equilíbrio dos investimentos das políticas de viés *patrimonial* em relação às da *ação cultural* se mostravam estar em alta. A cultura parecia finalmente estar conquistando o reconhecimento pelo qual

seus artistas, pensadores e produtores culturais tanto tinham se esforçado para construir. Foi um período de grandes esperanças e do qual muitos de nós que trabalhamos com a cultura já sentimos muitas saudades.

Tristezas à parte, cabe retornarmos um pouco a esta trajetória para entendermos algumas questões-chave dentro da lógica trilhada pelas políticas culturais. Tais questões relacionam-se ao entendimento do porquê a vertente *patrimonial* ganhou tanto destaque e em que medida ela se relaciona com a ideia de uma *identidade nacional*. Tudo isto inserido num contexto social em que o Estado, muito aquém de atender aos interesses verdadeiramente democráticos, atravessou todo o século XX buscando estabelecer medidas de reafirmação do *status quo* em que os grupos economicamente dominantes se inseriam.

### 1.3 – A herança nacionalista

Durante o processo de institucionalização da cultura, a mobilização de caracteres referentes à *identidade do ser nacional* se encontrou subjacente à estruturação das *políticas oficiais* para este setor em muitos momentos, sobretudo naqueles de recrudescimento antidemocrático. Como todo e qualquer processo histórico, esta associação não se engendrou de maneira distante aos interesses das classes dominantes, que, como já era de se esperar, se empenharam intensamente, ao longo de todo o século XX, na manutenção da hegemonia exercida sobre os demais grupos constituintes da sociedade civil.

Por *identidade do ser nacional*, ou *identidade nacional*, será utilizada a compreensão fornecida por Stuart Hall (2006) a respeito deste fenômeno social. Na compreensão do autor:

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional (HALL, 2006, p. 49 – grifos do autor).

Subjacente a este *sistema de representação cultural* constituidor das *identidades nacionais* existe:

uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. [...] conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a

nós e continua existindo após nossa morte” (HALL, 2006, p. 52 – grifo do autor).

É por meio de todas estas ocorrências, com as quais entramos em contato diariamente, que o sentimento de *pertencimento* é forjado nos indivíduos pertencentes a uma determinada comunidade, que não necessariamente precisa ser conformado em um Estado-Nação. Contudo, apesar do impulso pela unificação que os discursos criados em relação à *identidade nacional* podem apresentar, é importante compreendermos a existência de zonas de conflito em seu interior, lembrando que nenhuma cultura é um todo homogêneo.

Nas palavras do autor:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto – como nas fantasias do eu ‘inteiro’ de que fala a psicanálise lacaniana – as identidades nacionais continuam a ser representadas como unificadas (HALL, 2006, p. 61-62).

Um interessante exemplo das fraturas existentes no interior de um determinado *sistema de representação cultural* é aquele protagonizado pela *cultura popular* em contraposição a uma *cultura dominante*. De acordo com Stuart Hall (2003), a definição de *cultura popular* não se encontra em um entendimento simplista que carregaria para si tudo aquilo que é feito pelo povo, concentrando uma infinidade de atividades de caráter meramente descritivo, tampouco se relaciona com conteúdos fixos como se existisse qualquer tipo de pureza ou imutabilidade. Na dinâmica da vida material, a *cultura popular* se instaura a partir da “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismos) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa *dialética cultural*” (HALL, p. 257 – grifos meus). Não existe, portanto, uma *cultura popular* que seja íntegra, autônoma e puramente autêntica, como se existisse a parte das relações de poder e dominação.

Ainda conforme o autor:

Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e corre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalhas permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (HALL, p. 255).

Isto posto, muitos grupos subalternos não se fizeram passivos diante da supremacia cultural e econômica das elites oligárquica e aristocrática, tendo buscado, em meio aos regimes autoritários e às experiências democráticas marcadas por investimentos estatais insatisfatórios, contribuir para a consolidação dos diversos organismos que paulatinamente foram se erguendo no seio da sociedade civil. Um importante símbolo desta luta travada entre

o Estado e o conjunto da sociedade civil foi a promulgação da Constituição Federal de 1988, conforme já referido, a despeito de o Brasil nunca ter de fato vivido um processo revolucionário que desse fim à sua nauseabunda elite conservadora.

Para que se possa compreender o modo como as classes dominantes, fazendo uso de um aparato estatal em constante rearranjo, se dedicaram a manejar a ideia de *identidade nacional* por meio das *políticas culturais* oficiais, é preciso que retornemos ao pensamento científico hegemônico no final do século XIX e às redefinições estabelecidas no início do século XX. É neste contexto que uma teoria emergente sobre a formação cultural do povo brasileiro ganha espaço e alcança consenso intelectual, procurando deixar definitivamente para trás a visão depreciativa que via na mistura entre as raças a *degeneração* à qual todos estariam condenados. Esta aposta teórica, que positivava a *miscigenação* do povo brasileiro, se estabeleceu como uma *herança* na forma de se pensar a *identidade do ser nacional* e, por conseguinte, as *políticas culturais*.

Segundo Renato Ortiz (1986), as teorias *raciais* e *ambientais* se tornaram características da intelectualidade durante a Primeira República (1889-1930). Tendo como grandes representantes as figuras de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha (intelectuais considerados precursores das Ciências Sociais no Brasil), a *intelligentsia* brasileira se apropriou de um conjunto teórico – principalmente o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer – que, a despeito de suas diferenças particulares, compartilhava uma compreensão de sociedade pautada na *evolução histórica dos povos*, ou seja, o postulado de que o “simples” (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais “complexo” (sociedades ocidentais/europeias). A este pensamento importado da Europa, e cujo surgimento remonta a meados do século XIX, foi acrescido o argumento de que a natureza, os acidentes geográficos, também serviria de base para esclarecer os fenômenos econômicos e políticos do país. De acordo com os escritos de Ortiz:

Não é por acaso que *Os Sertões* [de Euclides da Cunha] abre com dois longos e cansativos capítulos sobre a Terra e o Homem. Sílvio Romero, já em seus primeiros estudos sobre o folclore, dividia a população brasileira em habitantes das matas, das praias e margens de rio, dos sertões, e das cidades. Nina Rodrigues, em suas análises do direito penal brasileiro, tece inúmeras considerações a respeito da vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência do meio ambiente. [...]. Chegava-se, desta forma, a considerar o meio como o principal fator que teria influenciado a legislação industrial e o sistema de impostos, ou ainda que teria sido elemento determinante na criação de uma economia escravagista. Combinada aos efeitos da raça, a interpretação se completa. A neurastenia do mulato do litoral se contrapõe, assim, à rigidez do mestiço do interior (Euclides da Cunha); a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais

(Nina Rodrigues). A história brasileira é, desta forma apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro, as manifestações túbias e inseguras da elite intelectual, o lirismo quente dos poetas da terra, o nervosismo e a sexualidade desenfreada do mulato (ORTIZ, 1986, p. 16).

Esta compreensão determinista da formação do povo brasileiro surgira como uma forma de superar o pensamento romântico, cuja hegemonia entrou em declínio por volta de 1870. Imersos num contexto escravocrata, os escritores românticos, como José de Alencar e Gonçalves Dias, tentaram promover o elemento nativo a símbolo nacional, fabricando “um modelo de índio civilizado, despido de suas características reais” (ORTIZ, 1986, p.19), enquanto que as populações africanas, destituídas de qualquer cidadania, pois estavam submetidas ao regime escravista, eram totalmente ignoradas. No ideário constituidor do *ser nacional* havia espaço somente para o indígena (idealizado) e para o branco. Com a Abolição da Escravatura (1888), na qual o negro deixou de ser mão de obra escrava e se transformou em trabalhador livre, esta situação se alterou.

Com a nova configuração de sociedade as teorias raciológicas ganharam espaço entre os intelectuais e produtores de cultura. Tendo como pensamento corrente no final do século XIX a afirmação de que o Brasil se constituiu através da fusão de três raças fundamentais – o branco, o negro e o índio –, estes sujeitos se dedicaram a repensar o quadro social brasileiro incluindo o negro sob um ponto de vista degradante ao mesmo tempo em que atribuíam à raça branca uma posição de superioridade dentro da construção da civilização brasileira.

Sob este ponto de vista argumentativo,

O mestiço, enquanto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. [...] O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia de evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das ‘raças inferiores’, o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente (ORTIZ, 1986, p. 21).

A apropriação desta forma de pensar a sociedade, supostamente “defasada” em relação ao pensamento que se erguia na Europa naquele momento<sup>56</sup>, se firmou como uma

---

<sup>56</sup> Enquanto a apreensão das premissas raciológicas formava o pensamento hegemônico da intelectualidade nacional, na Europa do final do século XIX os estudos anatômicos e etnológico das raças já se encontrava em declínio, ao passo que ganhava espaço a escola sociológica durkheimiana que influenciou de maneira decisiva o pensamento antropológico da época. “A concepção durkheimiana de sociedade como fato *sui generis* orienta o estudo do social para uma perspectiva radicalmente diferente da problemática das raças ou do meio” (ORTIZ, 1986, p. 29).

forma de se conceber o Estado nacional brasileiro que não comprometia a sua aristocracia oligárquica. Num contexto de falência da economia escravocrata e de forte imigração estrangeira, as teorias raciológicas legitimavam o quadro social formado no período – não brancos como degeneração e brancos como salvação – ao mesmo tempo que não colocava em pauta os interesses das forças político-econômicas.

Contudo, este racismo científico, apesar de permitir aos intelectuais explicar a realidade, acabava negando as possibilidades de desenvolvimento real do capitalismo no Brasil, necessidade cada vez mais iminente nas primeiras décadas do século XX. Diante da problemática *ambiental* e *racial*, não se podia querer reproduzir em terras brasileiras o meio europeu, ao passo que também não se podia substituir toda a gente que aqui habitava por europeus. A estratégia do *branqueamento* talvez demorasse muito tempo para se efetivar plenamente com algum “sucesso”. Era necessário que se buscasse uma união e uma positividade dos grupos que aqui já existiam. Era necessária uma nova imagem para a *mestiçagem*, não acabando com a sua ideia, mas reelaborando-a de acordo com o novo Estado que se pretendia construir a partir dos anos 1930.

Este novo Estado – ou *Estado Novo*, como ficou conhecido o governo getulista após o auto-golpe de 1937 – apresentava uma constituição distinta àquela da Primeira República, assentada na oligarquia política do café com leite. Nas primeiras décadas do século XX o país passou por grande crescimento industrial e aceleração da urbanização, acompanhado do aumento da classe média e do surgimento do proletariado com seus sindicatos e imprensa, além da fundação em 1922 do Partido Comunista Brasileiro (primeiro partido em sentido estrito). Desta forma, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o Estado brasileiro já se encontrava inserido na lógica capitalista moderna ocidental e nesta correlação de forças sociais estava a formação embrionária da sociedade de massas no Brasil.

Sobre este *Estado moderno brasileiro*, Antonio Gramsci<sup>57</sup> oferece uma relevante contribuição acerca da sua constituição. De acordo com o pensador, nas formações sociais

---

<sup>57</sup> Herdeiro da tradição marxista, o teórico italiano opera a partir da observância dos fenômenos sociais como pertencentes a um movimento global que não se encontra cerrado numa realidade definitiva, mas sim em um processo de totalização. Contudo, no trato da conjuntura sócio-histórica e de movimento global, diferentemente do enfoque dado a economia política por Karl Marx e Friedrich Engels, bem como por outros pensadores que os sucederam, Gramsci se centrou fortemente sobre questões relacionada ao campo da sociologia e, sobretudo, ao da ciência política. Em *Quaderni del Carcere* o autor apresenta uma reflexão ampla do processo de construção do Estado moderno no Ocidente. Partindo da experiência italiana do *risorgimento*, busca compreender a dinâmica de classe e o processo cultural da Itália dos anos 1920 e 1930 (o contexto político e social no qual Gramsci estava inserido e procurando refletir teoricamente e intervir politicamente). Tal contexto sofreu um intenso processo de *sociação da política*, no qual a sociedade italiana era palco de diversas forças sociais que lutavam pela ampliação ou restrição do poder político. É no bojo desse processo que Gramsci buscou entender a relação entre *sociedade política*, *sociedade civil*, *hegemonia* e *intelectual*, inseridos e dialogando com o próprio

ocidentais modernas, a sociedade, em sua dimensão superestrutural<sup>58</sup>, é composta por dois grandes planos:

aquele que se pode chamar da ‘sociedade civil’, isto é, do conjunto de organismos vulgarmente chamados ‘privados’ e o da ‘sociedade política ou Estado’ e que correspondem à função de ‘hegemonia’ que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e à de ‘domínio direto’ ou de comando que se exprime no Estado e no governo ‘jurídico’. Estas funções são precisamente organizativas e conectivas (GRAMSCI, 1978, p. 348).

Evidencia-se neste excerto a complementariedade existente entre os dois planos, na qual o comando manifesto na esfera da *sociedade política* só se torna possível através da *hegemonia* conquistada pelo grupo dominante no âmbito da *sociedade civil*. Neste sentido, é possível compreender o Estado como sendo composto, prioritariamente, por uma classe (ou conjunto de classes) que também se encontra pertencente à sociedade civil, lugar no qual tem a sua posição de dominação e direção política legitimada pelo consenso conquistado entre as demais classes subalternas.

Nesta multiplicidade de sociedades particulares, de caráter duplo – natural e contratual ou voluntários –, uma ou mais prevalecem relativamente ou absolutamente, constituindo o aparelho hegemônico de um grupo social sobre o resto da população (ou sociedade civil), base do Estado compreendido estritamente como aparelho governamental-coercitivo (GRAMSCI, 2007, p. 253).

Diante desta composição, “o Estado é certamente concebido como um organismo próprio de um grupo, destinado a criar as condições favoráveis à expansão máxima desse grupo” (GRAMSCI, 2007, p. 41-42), ao mesmo tempo que, para garantir a sua constituição enquanto tal, precisa estabelecer um certo equilíbrio de compromissos com as outras forças sociais, atendendo, em alguma medida, seus interesses sem que isso traga grandes prejuízos às classes dominantes.

Isto posto, é preciso ter claro que a relação entre *sociedade política* e *sociedade civil* não é estática: o *consenso* não é um dado imutável, sendo preciso frequentes renovações das parcerias firmadas entre as duas esferas. Há um constante engajamento por parte dos

---

processo político complexo de uma sociedade de massas na Europa Ocidental. Uma vez delineado esse contexto, é necessário entender que tais categorias baseadas no método de análise marxista estão inseridas, obviamente, nesta dinâmica social datada historicamente, aspecto que não impede que sua *lógica* de análise seja extrapolada e apropriada para entender outros contextos e processos sociais nos quais haja a luta entre grupos sociais pela conquista política do Estado. É fundamental fazer esse delineamento para não se cair em discussões inócuas de restringir as categorias analíticas gramsciniana ao seu contexto de produção, como se elas pudessem apenas ser empregadas em sociedades com condições sociais extremamente semelhantes – as sociedades de massa em crescimento anos 1920 e 1930. Para ampliar a leitura destes apontamentos analíticos e metodológicos, consultar os trabalhos de Carlos Nelson Coutinho, tradutor e um dos principais estudiosos do Gramsci no Brasil.

<sup>58</sup> Superestrutura aqui compreendida de acordo com a formulação materialista histórica, isto é, como o espaço capaz de proporcionar ao homem a tomada de consciência sobre o lugar que ocupa na produção material da vida, sendo superestrutura e estrutura dimensões indissociáveis na dinâmica da organização social, constituidoras do que Gramsci (1999) denomina de *bloco histórico*.

interesses particulares que regem o Estado em garantir a manutenção das suas instituições apoiadoras, bem como de tentar anular as forças que eventualmente surgem entre as organizações de massa com o intuito de destituir a velha dominação. Ao conseguir plasmar as consciências de toda a coletividade, por meio de diversos canais e sob a gerência de seus *intelectuais*, a classe dominante assegura a sua *hegemonia*, que não é somente política, mas também *cultural*, moral, de compreensão da realidade nos seus mais diversos aspectos.

Assim sendo, compreende-se que a supremacia de um grupo social que comanda o Estado deve se dar tanto enquanto *domínio* – em relação aos adversários, os quais busca liquidar ou submeter, com o uso de força armada se necessário – quanto como *direção intelectual e moral* – em relação aos grupos afins e aliados, fornecendo os parâmetros intelectuais necessários à condução da sociedade (GRAMSCI, 2002a).

Sobre esta questão, Coutinho (2011a, p. 119) nos alerta sobre o equívoco que é confundir hegemonia com a junção de direção e domínio:

A hegemonia é, para ele, sem dúvidas, o momento do consenso. Ainda que exista uma leitura equivocada de Gramsci, inspirada sobretudo em Perry Anderson, que fala da hegemonia como síntese de coerção e consenso, me parece clara a distinção que Gramsci faz entre, por um lado, hegemonia/direção/consenso, e por outro, dominação/ditadura/coerção: os três primeiros termos teriam sua base material na sociedade civil, nos aparelhos “privados” de hegemonia, enquanto que a base material dos segundos seria o Estado em sentido estrito, ou seja, os aparatos burocráticos e repressivos<sup>59</sup>.

Coutinho (2011b) também nos lembra que a questão da hegemonia é tão relevante para a consolidação de um Estado que até mesmo em regimes abertamente ditatoriais ou autoritários ocorre a necessidade de algum modo de legitimidade ou consenso para funcionar. Um exemplo disso foi o papel fundamental desempenhado pela Igreja no período absolutista – com a teoria do “direito divino”, que preconizava a origem divina da soberania do monarca –, momento em que Estado e Igreja formavam uma unidade indissolúvel. Então, ao mesmo tempo em que a sociedade civil se vincula ao Estado nas sociedades modernas, sendo em parte um mecanismo de *dominação indireta* por meio do *consenso*, também se conforma enquanto espaço de luta no qual se expressam diversas concepções de mundo e de sociedade, por meio das organizações que emergem a partir do trabalho ativo de *intelectuais*.

---

<sup>59</sup> No original: La hegemonía es, para él, sin lugar a dudas, el momento del consenso. Aun cuando exista una lectura equivocada de Gramsci, inspirada sobre todo en Perry Anderson, que habla de la hegemonía como síntesis de coerción y consenso, me parece clara la distinción que Gramsci hace entre, por un lado, hegemonía/dirección/consenso, y por otro, dominación/ditadura/coerción: los tres primeros términos tendrían su base material en la sociedad civil, en los aparatos ‘privados’ de hegemonía, en tanto la base material de los segundos sería el Estado en sentido estricto, o sea, los aparatos burocráticos y represivos.



A elaboração de concepções de mundo é própria de todos os homens, já que todo homem, em sua profissão ou fora dela, “exerce uma certa atividade intelectual, isto é, é ‘filósofo’, artista, homem de gosto, participa de uma concepção de mundo” (GRAMSCI, 1978, p. 346). Contudo, aquele que assume socialmente o papel de *intelectual*, na abordagem gramsciana, consiste naquela figura que se dedica a elaborar criticamente esta atividade intelectual, se engajando organicamente na vida social prática, tornando-se um *organizador da cultura*, ou seja, consiste não mais “na eloquência, motriz exterior e momentânea dos afetos e das paixões, mas no misturar-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, ‘persuasor permanente’ porque não puro orador” (GRAMSCI, 1978, p. 347).

O intelectual que se propõe a ser um organizador da cultura deve estar ciente da importância em estabelecer contato com os diversos grupos sociais, tendo como objetivo tanto a manutenção ou a transformação do arranjo social, uma vez que é imprescindível ao intelectual ter inserção na totalidade social para a busca ou exercício da *hegemonia* por parte do grupo ao qual se vincula. É neste sentido que “uma das características mais marcantes de todo grupo que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’ dos intelectuais tradicionais”, conforme Gramsci (2001, p. 19), sendo estes remanescentes de formações histórico-sociais anteriores e estando supostamente isentos da luta de classe, tais como filósofos, clérigos, juristas e escritores, entre outros.

Além disso, deve ser também um facilitador do processo de formação de outros intelectuais, ou seja, deve fornecer as condições necessárias para o aumento dos sujeitos capazes de formular um pensamento crítico acerca da dinâmica do seu contexto social e do lugar ocupado por sua classe dentro das relações de produção. A ação do intelectual, portanto, deve se voltar para a coletividade, em detrimento da exaltação de uma genialidade individual. É justamente nessa relação dialética entre intelectuais e sujeitos simples que a própria elaboração de uma nova cultura pode se dar de maneira mais abrangente, menos lacunar, já que se constrói a partir das demandas e modos de pensar trazidos por estes indivíduos. Em outras palavras: é somente por meio do estabelecimento deste contato que o intelectual pode “elaborar uma filosofia que [...] se torne um senso comum renovado com a coerência e o vigor das filosofias individuais. E isto não pode ocorrer se não se sente, permanentemente, a exigência do contato cultural com os ‘simples’” (GRAMSCI, 1999, p. 101).

Deste modo, o erro de alguns intelectuais é pressupor a possibilidade de uma atuação em separado do *povo-nação*, é “acreditar que se possa saber sem compreender e, principalmente, sem sentir e estar *apaixonado* (não só pelo saber em si, mas também pelo objeto do saber)” (GRAMSCI, 1999, p. 221 – grifo meu); sem manter a *conexão sentimental*

necessária para poder explicar e justificar as *paixões elementares* do povo, relacionando-as com a situação histórica em que estão inseridas. Na falta deste nexos, a relação estabelecida se torna puramente burocrática e formal, na qual os intelectuais, além de não representarem o *povo-nação*, constituem uma casta. Por outro lado, quando se faz presente o *sentimento nacional-popular*, ocorre “a consciência de uma missão dos intelectuais diante do povo” (GRAMSCI, 2002b, p. 38)

No contexto brasileiro de conquista da hegemonia, o governo getulista encontrou no *modernismo*, com destaque para a obra *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, uma atualização da *mestiçagem* que favorecia o seu projeto de centralização política, com um Estado nacional forte, soberano e unificado. Sobre a contribuição do pensamento de Freyre para a positivação da *mestiçagem*, Ortiz analisa que:

Não há rupturas entre Sílvio Romero e Gilberto Freyre, mas reinterpretação da mesma problemática proposta pelos intelectuais do final do século. [...] [Em *Casa Grande e Senzala*,] Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade. O que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A *ideologia da mestiçagem*, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (ORTIZ, 1986, p. 41 – grifos meus).

Deste modo, Freyre opera a passagem de uma apreensão negativa para uma positiva dentro da *ideologia da mestiçagem*, processo que se dá na medida em que o obsoleto *racismo científico* é deixado de lado em nome de uma compreensão *cultural* da formação do *ser nacional*, tornando mais complexa a análise da sociedade. Se antes o brasileiro, essencialmente mestiço por ser a junção das três raças, era visto como *preguiçoso, indolente e pouco capacitado* em virtude da sua herança biológica, neste novo momento a miscigenação promotora de enlances culturais fundamentalmente enriquecedores seria a grande responsável pela formação de um povo que, em fato, se constituiria como *pacífico, cordial*<sup>60</sup> e *trabalhador*.

---

<sup>60</sup> Também neste momento de reinterpretação do Brasil, a obra de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, de 1936, trouxe a compreensão do *homem cordial* instaurada como marca do homem brasileiro. De acordo com o autor: “a lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter do brasileiro” (HOLANDA, 1995, p.146). Contudo, esta “padronização de formas exteriores da cordialidade” funciona como uma máscara que possibilita ao sujeito “manter sua supremacia ante o social” (p. 147) e, dada sua superficialidade, apresenta certos limites: “nosso temperamento admite fórmulas de reverência, e até de bom grado, mas quase somente enquanto não

Todo esse contexto de elaboração e valorização do *mestiço* como *ser nacional*, isto é, de constituição de um discurso fechado sobre a identidade brasileira que torna difícil o discernimento acerca das fronteiras raciais, acabou por reverberar numa falsa ideia de *democracia racial*. Este juízo foi bastante combatido principalmente pelos movimentos negros ao longo do século XX, já que incide no acobertamento das mais bárbaras opressões, em nada pacificadoras ou cordiais, as quais os povos africanos (ou os grupos que comungam desta origem) foram continuamente submetidos no Brasil. Neste sentido, de acordo com Ortiz (1986), o *mito das três raças* ritualizado é exemplar, uma vez que age em duas frentes: ele não somente possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais, como também encobre os conflitos raciais.

Além do acobertamento das opressões *raciais*, a construção da identidade nacional no Estado getulista também se valeu da mestiçagem para o encobrimento das desigualdades *regionais* e de *classe*. De acordo com Alexandre Barbalho (2008), esta política nacionalista pautada na uniformização da sociedade brasileira se coadunava à pretensão estadonovista de construção de uma ideia de Nação afastada do localismo oligárquico da Primeira República. Neste sentido, a operação realizada no período era a de manipulação dos símbolos populares de maneira descontextualizada, transformados pelo Estado em “nacionais” na medida em que iam sendo forjados como típicos da nova *brasilidade*. Sobre esta relação entre Estado, identidade nacional e cultura o autor afirma que:

Portanto, a valorização da nacionalidade como política de Estado orienta a ação do governo na área cultural ao glorificar a cultura popular mestiça, elevando-a a símbolo nacional. O ‘popular’, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, nesse momento de constituição da ‘cultura brasileira’, como força de união entre as diversidades regionais e de classe. A mestiçagem amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo (BARBALHO, p. 2007, p. 41).

Para levar adiante o projeto político do Estado Novo, não apenas o pensamento de Gilberto Freyre, mas todo o conjunto do pensamento intelectual constituído pelos *modernistas* – cujas formas de manifestações consagradas tiveram seu auge entre as décadas de 1920 e 1940 – teve papel fundamental para a fortificação da *hegemonia* dos grupos que compunham o Estado. Sem a existência de grandes conflitos de classe que gerassem indisposições significativas, os intelectuais modernistas (em geral, oriundos da burguesia) e o Estado

---

suprimam de todo a possibilidade de convívio mais familiar” (p. 148). Deste modo o autor pontua que apesar da aparente polidez do povo brasileiro, a conduta transposta para a fórmula do *homem cordial* se configura como um mecanismo de defesa utilizado na vida cotidiana, não sustentado na generalidade das situações conflitantes.

getulista (a serviço, principalmente, da burguesia industrial) firmaram uma memorável parceria no período.

Esta colaboração se processou com a utilização destes intelectuais pelo Estado Novo para forjar o discurso de que “a instauração do regime excede o âmbito político, uma vez que viria a concretizar os anseios da renovação nacional”, isto é, “o autoritarismo deixa de ser visto como um recurso estratégico do poder para vir a concretizar um anseio latente na própria sociedade”, conforme Mônica Pimenta Velloso (1997, p. 69;70). Já os *modernistas*, por outro lado, viam o movimento de inserção nas instituições do Estado getulista como uma forma de melhor educar o povo no que tange a noção de *brasilidade* que eles acreditavam dominar muito bem (VELLOSO, 1997).

Compuseram o Ministério da Educação e Saúde nomes como Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete do ministro Capanema entre 1934 e 1945), Manuel Bandeira (nomeado inspetor de ensino secundário por Capanema em 1935), Candido Portinari (entre 1936 e 1945 apresentou vários murais sobre os ciclos econômicos brasileiros, bem como painéis de azulejos no recém construído edifício do Ministério da Educação e Saúde) e Lúcio Costa (exercendo colaboração como arquiteto de 1936 a 1945, liderou a comissão de criação do prédio do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro; o trabalho de Oscar Niemayer teve destaque na comissão criada para a construção do prédio) (VELLOSO, 1997).

No entanto, a despeito da participação destes intelectuais, a vertente modernista dominante dentro do regime foi a do *Verde-Amarelismo*, de inclinação notoriamente fascista.

Naturalmente que esta ligação entre modernismo e Estado Novo é uma invenção do regime que se apropria do evento modernista como um todo uniforme, não distinguindo as várias correntes de pensamento que a integram. Na realidade, a herança modernista no interior da ideologia estadonovista é bastante delimitada, à medida que recupera apenas a doutrina de um grupo: a dos verde-amarelos, composta por Cassiano Ricardo, Menotti Del Pichia e Plínio Salgado (VELLOSO, 1997, p. 70).

Enquanto aos intelectuais do Ministério da Educação e Saúde havia a responsabilidade de formação para uma cultura erudita, aos integrantes do *Verde-Amarelismo*, direcionados ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), coube a ação de controle e orientação das manifestações populares, difundindo e popularizando a ideologia do regime junto às diversas camadas sociais. O órgão, criado em 1939 e diretamente subordinado ao Executivo, fez com que diversos canais de expressão da *sociedade civil* fossem transformados em espaço de veiculação da ideologia do Estado, sendo este o caso da Rádio Nacional (1940) e os jornais *A Manhã* (Rio de Janeiro) e *A Noite* (São Paulo). A ideia era a de a ideologia oficial deveria

prevalecer para dar coesão às visões diversas do mundo social por natureza fragmentado, sendo o Estado “o único legítimo para falar com e pela sociedade” (VELLOSO, 1997, p. 64).

No caso específico da rádio, dotada de grande poder de persuasão neste período, o regime buscou monopolizar a audiência popular contratando nomes exclusivos de grande apelo popular como Lamartine Babo, Almirante, Ari Barroso, Emilinha Borba, Sílvio Caldas e Vicente Celestino. Ademais, também promoviam constantes inovações na programação, como a realização de concursos musicais e a criação de sessões destinadas a dar informações sobre a vida econômica, política e militar (VELLOSO, 1997). Este é um exemplo de que, mesmo em regimes ditatoriais, quando as ações da *sociedade civil* sofrem um controle impositivo em grau elevado, os dirigentes do Estado frequentemente sentem a necessidade de empenharem-se na conquista da opinião pública.

Se por um lado havia a imposição de uma visão de mundo oficial por parte do Estado, por outro o regime também se valeu de forte repressão às visões, culturas e grupos divergentes aos seus interesses. Contraditoriamente à intensão de enaltecimento de símbolos populares elevados a categoria de “nacional”, proposta pelos adeptos da mestiçagem positivada, o que houve foi a perseguição às práticas e grupos que não se encaixavam dentro da lógica cultural restrita do Estado Novo, os de negros e pobres.

Os intelectuais eram incentivados a pesquisar sobre o assunto podendo até mesmo enaltecer os aspectos positivos da cultura africana. O que não poderia ocorrer era o samba continuar difundindo valores que fugiam ao controle do Estado. O público que lê pesquisas é bem diferente daquele que escuta no rádio as composições dos sambistas. Para cada público uma estratégia (VELLOSO, 1997, p. 66).

Sendo a língua alçada ao *status* de patrimônio nacional, as gírias populares e linguagens dos sambistas eram muito mal vistas pelos doutrinadores do regime. Todos os espaços nos quais a “deformação” da língua poderia ocorrer deveriam ser mantidos sob a vigilância do DIP, como nos teatros de revista, nas rádios e nos cinemas, ganhando atenção especial as composições carnavalescas. Inserido nesse contexto persecutório, que tornava objeto de combate não apenas o samba, como o maxixe e o frevo, a Frente Negra Brasileira (1931) não conseguiu manter suas atividades no Estado Novo, sendo fechada por ordem de Getúlio Vargas (VELLOSO, 1997).

Neste sentido, a lógica da miscigenação positivada (encerrando tanto as suas limitações quanto os seus tons progressistas) não veio a ter a concretização que se poderia imaginar a partir da força que a intelectualidade modernista gozava no período, sendo o viés conservador do movimento aquele que ganhou materialidade por meio de toda a repressão imposta. Para esta conformação, é possível vislumbrar alguns fatores relevantes: o próprio

caráter ditatorial do regime, que, ao visar uma *uniformização por cima* da cultura, jamais teria como dar conta, ou corresponder minimamente, dos anseios dos diversos grupos sociais do período; a falta de uma relação organicamente estabelecida entre os intelectuais modernistas (tanto progressistas quanto conservadores) com os grupos subalternos (objetos de suas produções), com suas reais demandas, sendo impossível que dessem conta de se constituírem enquanto representações destes sujeitos desviantes da lógica higienista do regime; e o prestígio que o funcionalismo público oferecia àqueles que pretendiam viver do exercício da intelectualidade, o que talvez tenha freado eventuais debates acalorados com o governo.

Um grande exemplo de fracasso dentro da proposta progressista do modernismo foi o distanciamento ocorrido entre o pensamento formulado por Mário de Andrade dentro do seu Anteprojeto e a realidade das ações postas em prática pelo SPHAN. Para Sérgio Miceli, o órgão se constituiu como “um passo decisivo da intervenção governamental no campo da cultura e o lance acertado de um regime autoritário empenhado em construir uma ‘identidade nacional’ iluminista no trópico dependente” (1987, p. 44). Isto aponta que, além da posição de destaque na gestão da política cultural, a instituição federal do setor patrimonial também se alinhou desde cedo ao ideário de uma identidade nacional que fundamentalmente possuía uma visão cultural elitista e excludente. Neste sentido, “a ‘generosidade etnográfica’ da proposta andradina revelou-se descompassada das circunstâncias daquele momento, ao passo que a entronização do barroco firmou-se como a pedra de toque da política *preservacionista*” (MICELI, 1987, p. 44 – grifo meu).

Através da opção restrita pela preservação e restauro dos bens de *pedra e cal* – que se vincula “sem dúvida ao fato de terem sido os arquitetos os principais mentores na fixação de prioridade da política preservacionista” (MICELI, 1987, p. 44) – os profissionais do SPHAN ajudaram a perpetuar a ideologia oficial de *unificação por cima*, isto é, a partir dos caracteres dos grupos dirigentes, mesmo que contraditoriamente embalados pela distanciada retórica modernista andradina. O *sistema de representação cultural* da identidade nacional brasileira, assentado em seu monumental patrimônio material, em fato não contava a história de um povo miscigenado, pelo contrário, forjava-se a partir de uma violenta costura das histórias protagonizadas pelas elites brasileiras, dos seus grandes feitos, obras e heróis do passado.

A política do Patrimônio ostenta essa marca classista em tudo que lhe diz respeito. Basta consultar a lista publicada dos imóveis e monumentos tombados pelo SPHAN para nos darmos conta de que se encontram ali (sobre) representados os espécimes característicos de todas as frações da classe dirigente brasileira [...]. O reverso desse tesouro tão apreciado é a amnésia da experiência dos grupos populares, das populações negras e dos

povos indígenas, para citar apenas aqueles referidos pelo projeto andradino (MICELI, 1987, p. 44).

No decorrer das décadas, o órgão do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (seja na sua versão enquanto serviço, secretaria ou instituto) conquistou relativa segurança de funcionamento, a despeito das instabilidades políticas vividas pelo país, tendo conseguido sobreviver tanto nos períodos ditatoriais, quanto nos momentos de experiência democrática. Em virtude deste percurso exitoso, “mesmo críticos renitentes aceitariam que a experiência de preservação do assim chamado ‘patrimônio histórico e artístico nacional’ constitui *a política cultural mais bem-sucedida na área pública deste país*”, e isso a despeito de muitos deles manifestarem “reservas de bom calibre quer quanto aos conteúdos doutrinários cristalizados pela expressão entre aspas quer no tocante à substância factual a que cada um dos termos remete” (MICELI, 1987, p. 44 – grifos meus).

Este lugar ocupado pelo órgão do patrimônio conseguiu se estabelecer por alguns motivos. Em primeiro lugar porque, obviamente, vinha a *atender o gosto das classes dirigentes*. A atenção dada às Igrejas, Palácios e Fortes – deixando de lado outras modalidades de acervo, como os materiais impressos passíveis de serem alocados em arquivos e bibliotecas – era o campo de atuação dos arquitetos afinados com a cultura ocidental, branca e católica. Nesse sentido, também se configurava como uma *proteção* a estes mesmos grupos dirigentes na medida em que se buscava exaltar a constituição de uma “memória nacional” a partir dos seus próprios interesses. Um terceiro ponto diz respeito ao seu *reduzido impacto intelectual*, como assinala Miceli (1987). Diferentemente dos intelectuais modernistas *à la* Mário de Andrade, ou dos intelectuais do ISEB durante a década de 1950, os pensadores por trás da política preservacionista do patrimônio não propunham grandes debates nos círculos acadêmicos e literários no tangente à identificação dos caracteres nacionais.

Diante desta configuração, o órgão federal foi cada vez mais se fechando em si mesmo, em benefício dos seus, se tornando um *refrigério da cultura oficial*:

Tal sedimentação institucional foi convertendo o SPHAN numa espécie de *refrigério da cultura oficial*, vale dizer, uma agência reivindicando um status estritamente técnico, impermeável ao clientelismo de balcão, cujas atividades e produtos somente poderiam ser avaliados por especialistas. Por conseguinte, afirmou-se como órgão capaz de constituir sua própria demanda no mercado cativo de bens culturais subsidiado pelo Estado, independentemente das preferências dos consumidores ou do público potencialmente usuário dos bens tombados e restaurados. [...]. O SPHAN não possuía outros clientes senão os arquitetos e os empreiteiros (MICELI, 1987, p. 45-46 – grifos meus).

Assim sendo, percebe-se como a importância da gestão federal no setor patrimonial foi sendo fortalecida junto ao Estado na medida em que o favorecia, se convertendo em um instrumento de perpetuação da lógica hegemônica na qual os valores da sociedade ocidental, branca e cristã são a medida a qual os anseios de toda a sociedade devem se alocar. Sob a máscara do tradicionalismo, estes valores ganham o consenso da sociedade, se naturalizaram, conquistando também o lugar da inquestionabilidade.

A preservação do patrimônio histórico e artístico converte-se então num terreno de consenso em torno do qual é possível fazer convergir os esforços de agentes de produção cultural [...] O patrimônio constitui, portanto, o repositório de obras do passado sobre cujo interesse histórico, documental e, por vezes, estético não paira qualquer dúvida. Trata-se de obras e monumentos que, no mais das vezes, já se encontram dissociados das exigências e interesses sociais que lhes deram origem (MICELI, 1984, p. 102).

Para Néstor García Canclini, apesar de o patrimônio cultural poder expressar a solidariedade entre aqueles que compartilham um conjunto de bens e práticas – nas sociedades arcaicas os compartilhamentos de conhecimentos, crenças e gostos guardavam certa proximidade entre os sujeitos –, “os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem realmente a todos, ainda que formalmente pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos” (1994, p. 96). Isto ocorre porque as atividades encarregadas de definir, preservar e difundir o patrimônio cultural quase sempre são utilizadas como instrumentos de apagamento das desigualdades sociais, de consolidação de uma simulação na qual a sociedade não estaria dividida em classes, etnias e demais grupos com interesses divergentes, ou ainda que a grandiosidade e o prestígio compilados nestes bens transcenderiam as frações sociais.

Neste jogo de luz e sombra, que envolve também as diferenças regionais, os grupos dirigentes não apenas asseguram o seu *consenso* sobre a *sociedade civil*, como também são aqueles capazes de melhor usufruir dos bens protegidos pelo órgão do patrimônio. Por terem sido elaboradas pela própria elite nacional, ou por terem sido estruturadas a partir de caracteres pertinentes às culturas (europeias) com as quais ela detém alguma vinculação mais direta, são obras que se configuram, em geral, de fácil apreensão e apreciação para este grupo.

Atualmente, as diferenças regionais, originadas pela heterogeneidade de experiências e pela divisão técnica e social do trabalho, são utilizadas pelos setores hegemônicos para que obtenham uma apropriação privilegiada do patrimônio comum. Consagram-se como superiores certos bairros, objetos e saberes, porque estes foram gerados pelos grupos dominantes, ou porque tais grupos contam com a informação e formação necessária para compreendê-los e apreciá-los, ou seja, para controlá-los melhor (CANCLINI, 1994, p. 97).



Contudo, tal como ocorre com a gestão da política cultural estatal como um todo, é preciso ver no setor patrimonial um campo de batalhas no qual a *hegemonia* dos diversos grupos se encontra em disputa, isto é, como um “espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos” (CANCLINI, 1994, p. 97). O patrimônio não é algo dado, imutável, pertencente a um passado longínquo e indiferente às desigualdades sociais. Como todo fenômeno cultural, sua legitimação se trata de uma configuração específica de um tempo e espaço no qual suas obras e manifestações beneficiam em maior grau aqueles grupos dirigentes da sociedade, assim como toda e qualquer política engendrada pelo Estado Ocidental moderno. Desmistificar esse processo é uma necessidade fundamental e uma grande contribuição dos estudos sobre políticas culturais.

Exercendo uma espécie de *contraponto* à apropriação das formulações dos intelectuais modernistas pelo Estado, durante a experiência democrática na década de 1950 a atuação dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros<sup>61</sup> apresentou-se como uma força divergente ao governo de Juscelino Kubitschek. Para Ortiz (1986), a novidade existente no pensamento dos isebianos consistia justamente no seu afastamento da função de “fábrica de ideologia” do governo Kubitschek, caminhando em um sentido oposto ao da legitimação ideológica do Estado brasileiro: se de um lado o período Kubitschek se caracterizou por uma internacionalização da economia brasileira (com a ampliação do poder da esfera privada sob o domínio do capital estrangeiro), que favoreceu o aumento na industrialização objetivada no plano de metas do governo (“*Cinquenta Anos em Cinco*”); por outro os isebianos se engajavam na procura de um ideário fundamentalmente nacionalista para se diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais. Esta divergência, no entanto, não reverberou numa política de represálias ao Instituto por parte do governo, muito pelo contrário. Apesar de ter sido criado durante a curta presidência de João Fernandes Campos Café Filho (1955-1956), o ISEB continuou a receber consideráveis incentivos durante o governo de JK.

Estruturado como uma instituição federal de pesquisa, auxiliando o governo no planejamento e na elaboração de um programa administrativo, e de ensino em nível de pós-graduação para a formação de gestores (da área pública ou e privada), o ISEB estava diretamente subordinado ao Ministro de Estado da Educação e Cultura. A finalidade oficial da instituição se encontra exposta no Decreto nº 37.608:

---

<sup>61</sup> Conforme Sérgio Wanderley (2016), a criação do ISEB surgiu da iniciativa dos integrantes do “Grupo de Itatiaia”, formado por jovens intelectuais de classe média do Rio de Janeiro e de São Paulo que vinham se reunindo, desde 1954, nas dependências do Parque Nacional de Itatiaia. No momento de constituição do instituto, o único paulista permanente no grupo foi o filósofo Roland Corbisier (WANDERLEY, 2016).

o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, notadamente da sociologia, da história, da economia e da política, especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando à elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional (BRASIL, 1955).

Por meio de suas diversas atividades – que envolviam a realização de cursos regulares, seminários, trabalhos em grupo, conferências e lançamento de livros<sup>62</sup> –, os intelectuais do ISEB<sup>63</sup> procuraram pensar a construção de um desenvolvimento nacional<sup>64</sup> que tivesse uma maior participação das massas e que ajudasse o país a superar o subdesenvolvimento. Em suas formulações havia, de modo subjacente e geral, uma busca em se constituir como uma via alternativa à dicotomia capitalismo/americanização e comunismo existente no período (WANDERLEY, 2016).

Neste sentido, os isebianos procuraram pensar os aspectos econômicos e a cultura a partir de uma perspectiva relacionada ao combate da *alienação* e do *colonialismo*, bem como da relevância em se desenvolver algo fundamentalmente *autêntico* no campo cultural. A série de pensamentos filosóficos e políticos produzidos pelo ISEB se difundiu e penetrou nas camadas progressistas e de esquerda do país, se tornando um meio de compreensão da realidade cultural brasileira. O Movimento de Cultura Popular no Recife e o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE são exemplos de movimentos que realizaram muitos dos ideais políticos tratados teoricamente pelo ISEB. Conforme nos lembra Ortiz (1986), ao assumir a direção do CPC, Carlos Estevam trabalhava como assistente de Álvaro Vieira Pinto (chefe do departamento de filosofia) no instituto.

No entanto, apesar dos desdobramentos em manifestações reconhecidamente progressistas dentro da nossa história social, ampliando as análises acerca de uma maior autonomia nacional, o conjunto do pensamento formado pelos isebianos adotou um caráter em geral reformista e não revolucionário (ORTIZ, 1986). Esta posição pode ser observada através da noção de *povo* apresentada por alguns de seus intelectuais. Se para Cândido

---

<sup>62</sup> Destaca-se neste quesito a produção de Roland Corbisier, com o livro *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, no qual a tomada de consciência do país, dada sua natureza de fenômeno histórico, implicaria na ruptura do complexo colonial. Outro trabalho relevante é o *Consciência e Realidade Nacional*, de Álvaro Vieira Pinto, que, dividido em dois volumes, dedica-se à consciência ingênua e a consciência crítica, respectivamente (ORTIZ, 1986).

<sup>63</sup> Chefiavam os departamentos do Instituto: Filosofia — Álvaro Vieira Pinto; História — Cândido Mendes; Ciência Política — Hélio Jaguaribe; Sociologia — Guerreiro Ramos; Economia — Ewaldo Corrêa Lima. Já o Conselho Curador que era formado por oito membros: A. Junqueira Ayres, Anísio Teixeira, Ernesto Luiz de Oliveira Junior, Hélio Jaguaribe, Hélio Cabal, Roberto Campos, Roland Corbisier e Themistocles Cavalcanti. Esse conselho nomeou como diretor do ISEB Roland Corbisier (BRASIL, 1960 *apud* WANDERLEY, 2016).

<sup>64</sup> Sobre o nacionalismo desenvolvimentista, Hélio Jaguaribe define: “a tese central do nacionalismo desenvolvimentista é a de que a promoção do desenvolvimento econômico e a consolidação da nacionalidade constituem dois aspectos correlatos do mesmo processo emancipatório” (1962, p. 208).

Mendes (pertencente ao departamento de História) o representante do verdadeiro povo brasileiro era a classe média, para Nelson Werneck Sodré (também de História) a resposta é bem mais ampla e de viés conciliatório, estando incluídas a alta, média e pequena burguesia, o campesinato, o proletariado e o semiproletariado. Seja pela deliberada escolha pela classe média, seja pelo leque heterogêneo de grupos, o que se tem é a ausência de vinculação orgânica com as classes subalternas. Com isto, a autonomia nacional pretendida pelos isebianos apresentava indícios de engajamento em uma harmonia social como fim desejado, isto é, sem rupturas com as classes dirigentes do país. Para Ortiz, estes intelectuais “ao se colocarem como representantes legítimos do ‘povo’, o que eles de fato estão procurando realizar é dar às classes médias um papel político que elas não possuíam até então. Neste sentido a proposta política só pode ser reformista, nunca revolucionária” (1986, p. 64).

Desta forma, aqui não se pode afirmar, contrariamente ao caso dos modernistas, que havia um casamento em geral harmônico entre os interesses do Estado e os intelectuais isebianos. Contudo, também não havia uma real proposta de transformação total da sociedade inserida nas estruturas administrativas do Estado.

Não é por acaso que os isebianos se autodefinem como ideólogos, eles estão presos à realidade histórica brasileira e só podem elaborar uma ideologia que seja conforme à hegemonia da classe dirigente que quer modernizar o país. Roberto Campos [membro do conselho curador do ISEB], em um pequeno artigo sobre a cultura brasileira [...] já dizia que para o Brasil a opção fundamental era a ‘opção pelo desenvolvimento’. O que significa planificação, eficácia, racionalização, formação tecnológica, maximização do ritmo de crescimento. A função dos intelectuais seria diagnosticar os problemas da nação e apresentar um programa a ser desenvolvido. Não há utopia, a realização do Ser nacional era uma questão de tempo, cabia à burguesia progressista comandar esse processo (ORTIZ, 1986, p. 65).

Havia, de fato, alguns aspectos bastante interessantes durante o período de existência do ISEB. A realização de cursos, seminários, trabalhos em grupos e conferências, demonstra uma atuação ampliada destes intelectuais no sentido de propagação de um certo tipo de pensamento crítico, numa tentativa de homogeneização crescente das suas análises econômicas, sociais e políticas. Contudo, isto não os tornava necessariamente próximos do *povo-nação*, isto é, das classes subalternas ou dominadas, cuja concepção de mundo é imperiosamente imposta pela classe dominante (a burguesia industrial, empresarial, detentora do grande capital, dirigente do Estado e protetora voraz dos seus próprios interesses).

Dito de modo mais claro: não parecia haver uma relação dialética entre os isebianos e os grupos populares (o campesinato, o proletariado e o semiproletariado inseridos no leque de Sodré) de modo a ser elaborada uma nova cultura como resultado das demandas reais destes sujeitos, ou seja, não havia a construção de um aparato intelectual que pudesse vir a gerar uma

crise revolucionária oriunda da progressiva perda de hegemonia das classes dirigentes. Este distanciamento, que também se fazia presente nos modernistas, parece ser uma das maiores limitações (conscientemente voluntárias ou não) dos intelectuais que se predispõe a pensar criticamente a totalidade das relações sociais existentes na lógica capitalista: romper em definitivo com as classes dirigente e alcançar a raiz de um pensamento que, ao abandonar o reformismo, ponha fim às desigualdades sociais. Estes intelectuais (*entre os quais não podemos garantir que não estejamos nós mesmos incluídos*), ao não estabelecerem uma *conexão sentimental* com o povo, não podem de fato explicar, justificar e defender suas *paixões elementares*.

Em 1964, com a implantação da Ditadura Civil-Militar, o ISEB tem as suas atividades encerradas e o Estado retorna a temática nacionalista de viés uniformizador, isto é, sem uma busca efetiva pelo conhecimento das demandas concretas do povo brasileiro, retomando a retórica da miscigenação que apaga as diferenças e imprimindo a política de silenciamento ideológico e extermínio físico de quaisquer sujeitos considerados ameaça em potencial. Neste contexto de forte retração democrática, os intelectuais à frente do CFC se configuram como os maiores expoentes do pensamento oficial do Estado, a despeito dos eventuais descompassos existentes no jogo de equilíbrios travado com o mercado.

Para Ortiz (1986), este momento configura-se como um marco na história nacional, uma vez que o golpe apresentou dimensão não somente política, mas também um viés econômico que trouxe mudanças profundas para o país que cada vez mais passou a se alinhar ao processo de internacionalização do capital, aprofundando as medidas econômicas tomadas no governo de JK. Paralelamente a isto, foi instituído pelo Estado uma série de restrições e punições que visavam a garantia da *Segurança Nacional*, estando descritas no Decreto-lei nº 314. Segundo este documento, a segurança nacional compreenderia “medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva” (BRASIL, 1967). Era considerada *guerra psicológica*

o emprêgo da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamento de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos contra a consecução dos objetivos nacionais (BRASIL, 1967).

Já por *guerra revolucionária* ou *subversiva* se compreendia “o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação” (BRASIL, 1967).

Contando também com uma lista de crimes e suas respectivas punições<sup>65</sup>, a ideologia da *Segurança Nacional*<sup>66</sup>, que supostamente pretendia proteger o país de ameaças externas, parecia ter como alvo único o crescimento das forças e ideais comunistas<sup>67</sup>, enquanto que, em fato, o Estado passava a progressivamente estreitar os seus laços de subordinação econômica ao capital estrangeiro, com a consolidação de inúmeras multinacionais no país.

De acordo com o *Relatório da Comissão da Verdade*, muitas destas multinacionais se encontravam vinculadas a grandes nomes do empresariado nacional que tiveram participação ativa nos órgãos de repressão do governo fornecendo apoio financeiro. Um destes casos foi o ocorrido com a Operação Bandeirantes (OBAN), um centro de informações e investigações criado em 1969 pelo general José Canavarro Pereira, na cidade de São Paulo, tendo sido responsável pela captura e tortura de diversos militantes que lutavam contra o regime.

Ficou conhecido o banquete organizado pelo ministro Delfim Netto no Clube São Paulo, antiga residência da senhora Viridiana Prado, durante o qual cada banqueiro, como Amador Aguiar (Bradesco) e Gastão Eduardo de Bueno Vidigal (Banco Mercantil de São Paulo), entre outros, doou o montante de 110 mil dólares para reforçar o caixa da Oban.

Ao lado dos banqueiros, diversas multinacionais financiaram a formação da Oban, como os grupos Ultra, Ford, General Motors, Camargo Corrêa, Objetivo e Folha. Também colaboraram multinacionais como a Nestlé, General Electric, Mercedes Benz, Siemens e Light. Um número incerto de empresários paulistas também contribuiu, já que a arrecadação de recursos contava com o apoio ativo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), por meio de seu presidente, Theobaldo De Nigris. Nos salões da FIESP, o ministro da Fazenda, Delfim Netto, era sempre visto fazendo palestras aos empresários, em reuniões onde se solicitavam recursos para financiar a Oban (BRASIL, 2014, p. 330)

Na associação entre Estado e grupos privados, o setor cultural também passou por reformulações. Para Ortiz (1986, p. 83) “durante o período 64-80 ocorre uma formidável

---

<sup>65</sup> Destacava-se entre as descrições dos crimes contra a segurança nacional a tentativa de “Art. 5º com ou sem auxílio estrangeiro, submeter o território nacional, ou parte dele, ao domínio ou soberania de outro país, ou suprimir ou pôr em perigo a independência do Brasil: Pena - reclusão, de 5 a 20 anos”; “Art. 11. Redistribuir material ou fundos de propaganda de proveniência estrangeira, sob qualquer forma ou a qualquer título, para a infiltração de doutrinas ou idéias incompatíveis com a Constituição: Pena - reclusão, de 1 a 5 anos”; “Art. 12. Formar ou manter associação de qualquer título, comitê, entidade de classe ou agrupamento que, sob a orientação ou com o auxílio de governo estrangeiro ou organização internacional, exerça atividades pre-judiciais ou perigosas à segurança nacional: Pena - reclusão, de 1 a 5 anos”; e “Art. 13. Promover ou manter, em território nacional, serviço de espionagem em proveito de país estrangeiro ou de organização subversiva: Pena - reclusão, de 2 a 10 anos” (BRASIL, 1967).

<sup>66</sup> Vinculados a Doutrina da Segurança Nacional se encontravam diversos órgãos, tais como: o Serviço Nacional de Informações (SNI); os Destacamentos de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI); o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS); o Centro de Informações do Exterior (CIEEX); o Centro de Informações do Exército (CIE); o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR); e Centro de Informações da Aeronáutica (CISA).

<sup>67</sup> Desde a década de 1950 o medo do avanço do comunismo na América Latina já se encontrava presente nas saídas oferecidas pelos isebianos. Este temor, real ou forjado para atender aos interesses macarthistas estadunidenses, guardava relação com a Guerra da Coreia e a Revolução Cubana, trazendo para o interior da América Latina os anseios da Guerra Fria (WANDERLEY, 2015).

expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais”. Os conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa, em especial os dos grupos empresariais televisivos passam por uma considerável ampliação. Com a criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), em 1965, tem início uma política modernizadora para as telecomunicações, sendo instituído dois anos depois o Ministério de Comunicações.

Não deixa de ser curioso observar que o que legitima a ação dos militares no campo da telecomunicação é a própria ideologia da Segurança Nacional. A ideia da “integração nacional” é central para a realização desta ideologia que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Porém, como simultaneamente este Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos (ORTIZ, 2001, p. 118).

No caso específico da Rede Globo, rede de televisão comercial aberta criada em 1951 na cidade do Rio de Janeiro, além da facilitação estatal fornecida, também houve uma grandiosa injeção direta de capital estrangeiro. Segundo Daniel Herz (1991), a rápida ascensão da emissora combinou o recebimento ilegal, em 1961, de várias remessas de capital do grupo estadunidense *Time Life* ao lado de um sistemático beneficiamento político, uma vez que a investigação desta ação inconstitucional<sup>68</sup> pela Comissão Parlamentar de Inquérito no Congresso Nacional foi driblada por diversas vezes.

Também no mercado fonográfico o crescimento foi considerável. A partir das facilidades apresentadas pelo comércio para a aquisição de eletrodomésticos, a indústria fonográfica passou a se desenvolver em função do mercado de aparelhos de reprodução sonora – “entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%”, enquanto que “o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375%” (ORTIZ, 2001, p. 127). A cultura de massas cresce exponencialmente neste período, ficando por um longo tempo o império das grandes corporações vinculadas ao capital privado nacional e internacional.

É diante deste contexto, de íntima correlação de forças entre o Estado e os interesses econômicos internacionais aliados aos grupos nacionais detentores de grandes riquezas, que a gestão federal da cultura tomou para si uma política *conservacionista* – levando em conta também a questão do afastamento de intelectuais/artistas vanguardistas por discordância moral ou por do medo da perda da integridade física. Aos responsáveis pela iniciativa federal

---

<sup>68</sup> “Art. 160. É vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, assim como a de radiodifusão, a sociedades anônimas por ações ao portador e a estrangeiros. Nem êsses, nem pessoas jurídicas, excetuados os partidos políticos nacionais, poderão ser acionistas de sociedades anônimas proprietárias dessas empresas. A brasileiros (art. 129, nos I e II) caberá, exclusivamente, a responsabilidade principal delas e a sua orientação intelectual e administrativa” (BRASIL, 1946b).

na área cultural cabia as tarefas de proteção e conservação dos gêneros e eventos culturais que conseguiam se reproduzir somente às custas da proteção governamental (como o balé clássico, a ópera, o teatro declamado, a música erudita, e etc.), bem como do acervo histórico e artístico convencionado como “nacional” e indexado como material “museológico”. Já para os empreendedores particulares da indústria cultural era destinada a exploração da gorda fatia de atividades capazes de possibilitar “as mais elevadas taxas de retorno sobre o capital, tais como os fascículos, a televisão, as estações de rádio FM, discos, as fitas-cassete ou o vídeo-cassete destinado aos modernos meios de reprodução eletrônica” (MICELI, 1984, p. 100).

Vale lembrar que a expansão da indústria cultural, dada a própria configuração da concentração de renda existente no Brasil, não se deu de maneira uniforme em todo o território nacional. Com isto, em algumas regiões e estados do país, as realizações culturais predominantes ocorridas foram as de ordem patrimonial.

É bem verdade que o espaço cultural se limita, numa sociedade periférica como o Brasil, aos grandes centros urbanos. Isto, porém, não deve ser atribuído a qualquer distorção social, mas corresponde à consolidação de um mercado interno de bens materiais que tem como característica básica a concentração da riqueza. A distribuição e a criação dos produtos culturais reproduz as contradições do próprio modelo capitalista brasileiro, que acentua a diferença entre as regiões e reforça a divisão de trabalho entre cidade e campo (ORTIZ, 1986, p. 84-85).

Como se não bastasse a liberdade de exploração das atividades mais lucrativas, o Estado também favoreceu o setor empresarial ao conceder a infraestrutura necessária para os meios de comunicação de massa, passando a possuir especialistas para operar neste campo (o Instituto Nacional do Cinema é um exemplo de instituição na qual estes sujeitos passaram a ser encaixados). O CFC, por sua vez, não viu com bons olhos esta expansão da indústria cultural no país. Com intelectuais adeptos de uma visão tradicionalista, imersa em valores e materiais passados que deveriam ser preservados na medida em que legitimam e explicam a ação no presente, as propostas de massificação dos bens culturais ganharam profunda aversão<sup>69</sup>. A escolha pelo cultivo da memória dos grandes nomes da história nacional pelos Institutos Históricos e Geográficos, bem como o estudo das tradições populares pelos folcloristas, não se dava ao acaso, mas sim profundamente afinada com esta ideia de cultura acumulada através do tempo, transformada em patrimônio a ser preservado (ORTIZ, 1986).

Diante do impasse instalado, em que de um lado estavam os intelectuais que pensavam uma política cultural assentada na preservação do patrimônio e do outro havia os especialistas

---

<sup>69</sup> Consta na Política Nacional de Cultura o seguinte trecho: “Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial” (BRASIL, 1975, p. 12).

que procuravam atuar dentro da lógica de mercado no interior dos órgãos culturais, o Estado “procurou filtrar as ideias desses intelectuais, adotando algumas, como foi o caso da mestiçagem como paradigma da cultura brasileira, e descartando outras”, segundo afirma Alexandre Barbalho (2008, p. 70). A retomada da noção de *mestiçagem*, contudo, não se dá como nos anos 1930, nos quais o motor principal era a criação de uma ideia de ser nacional.

Durante a Ditadura Civil-Militar a apropriação da *mestiçagem* ocorre de modo a elucidar o impasse das diferenças regionais e com isso assegurar a *integração* nacional diante da temível ameaça comunista. Nesta retomada de uma visão coesa do nacionalismo na cultura, os intelectuais do regime abordaram novamente a questão da *miscigenação* como sendo a responsável pela criação da essência do povo brasileiro, que, apesar de diverso, é uno no seu caráter trabalhador, alegre e cordial. “O todo é diversificado, porém, no conceito, o todo se torna a diversidade do que é, em si, uno e idêntico” (BARBALHO, 2007, p. 43).

Na Política Nacional de Cultura, o Conselho expos claramente sua visão de *mestiçagem* ao afirmar que:

É esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar, que dá significado peculiar à cultura brasileira, expressando a personalidade do povo que a criou. Formada pelo encontro de três grupos humanos – o índio, o branco e o negro – que lhe fixaram o panorama físico e a paisagem sócio-cultural, abriu-se a novos valores; é o seu maior significado, como é igualmente a sua expressão maior. Vemos, portanto, a diversidade regional contribuindo para a unidade nacional (BRASIL, 1975, p. 16-17).

Esta visão miscigenada do povo brasileiro mais uma vez serviu para que, sob uma suposta *essência* que a todos une, mascarar a escolha de uma via bastante restrita de beneficiados pelas políticas culturais federais: a do patrimônio cujo conteúdo seletivo adquire caráter universal, com suas relações sociais estruturantes alijadas da construção da memória nacional.

O Estado manipula a categoria de memória nacional no interior de um quadro de racionalização da sociedade. Esta memória lhe possibilita, por um lado, estabelecer uma ponte entre o presente e o passado, o que o legitima na história de um Brasil sem rupturas e violência. Por outro, ela se impõe como memória coletiva, isto é, como mito unificador do Ser e da sociedade brasileira. [...] O esforço de conservação, realizado por instituições como a Fundação Pró-Memória, não é simplesmente uma volta ao passado, mas uma inserção no presente a partir de uma ideologia conservadora (ORTIZ, 1986, p. 124).

A pretensa *democracia cultural* – esperançosamente surgida na PNC nos momentos de defesa do “respeito à liberdade de criação, em todos os campos da cultura” (BRASIL, 1975, p. 24) e na compreensão de que “é necessário que todos os homens tenham condições concretas de elaborar a cultura do seu meio, ou dela participarem” (BRASIL, 1975, p. 13) –,



além de não ter sido posta em prática pelo próprio conselho, parece ser sido distorcida numa política governamental preocupada em garantir o *direito do cidadão em se tornar consumidor dos produtos da indústria cultural*, numa espécie de *democracia cultural mercadológica*.

Neste contexto uma observação se faz necessária: se o mito das três raças pôde voltar a ganhar força com tamanha tranquilidade no discurso da intelectualidade oficial, então a experiência democrática (1945-1964) não se configurou como um momento de superação desta lógica. Este fato aponta a *continuidade*, a despeito da forma de condução governamental vivenciada, de uma forma de pensar o *ser nacional* que se mostra profundamente arraigada no século XX no Brasil.

Na década de 1980 o investimento externo, componente fundamental do padrão brasileiro de desenvolvimento, é transformado em desinvestimento em virtude das dificuldades internacionais. Em ato contínuo a este movimento, a dívida externa acumulada fez com que houvesse uma enorme transferência líquida de recursos para o exterior. Em face destas circunstâncias, distintas daquelas vividas na década anterior, tornou-se discurso corrente entre as organizações empresariais o combate ao intervencionismo estatal, clamando por uma desregulamentação que proporcionasse o melhor acolhimento ao capital estrangeiro. “Em suma, passa a ter uma orientação cada vez mais desestatizante e internacionalizante”, conforme constata Brasílio Sallum Jr. (1999, p. 26).

Estas movimentações entre as classes dirigentes não ocorreram sem um forte embate com a *sociedade civil* organizada que reforçava a relevância de uma política estatista e protecionista da soberania nacional.

De fato, apesar de decadente, o modelo nacional-desenvolvimentista – é verdade que permeado por conquistas democratizantes – foi juridicamente consolidado através da Constituição de 1988. Criou-se uma carapaça legal rígida, aparentemente poderosa, que assegurava a preservação das velhas formas de articulação entre Estado e mercado no exato momento em que o processo de transnacionalização e a ideologia neoliberal estavam para ganhar, de fato, uma dimensão mundial com o colapso dos socialismos de Estado, cujo eixo era a União Soviética (SALLUM JR, 1999, p. 27).

Contudo, o governo Collor não se manteve coerente ao arcabouço institucional nacional-desenvolvimentista. Voltando-se para um sentido anti-estatal e internacionalizante, as repercussões se deram não somente “no plano das regras e normas articuladoras de Estado e mercado como no plano da difusão ideológica” (SALLUM JR, 1999, p. 27). Nem mesmo todo o escandaloso processo de impedimento sofrido por Collor foi suficiente para barrar o reformismo liberal dos anos 1990 e viabilizar uma volta ao nacionalismo desenvolvimentista.

Assim, no governo de FHC o afastamento do Estado se transforma em política oficial da administração federal da cultura, materializado com o infame lançamento do documento “Cultura é um bom negócio”, defensor dos “lucros que obtêm hoje os entretenimentos culturais e o show business” (BRASIL, 1995, p. 10). Diante de um Estado impossibilitado de dar conta da totalidade das demandas sociais, a iniciativa privada deveria ser a protagonista da gestão da *sociedade civil*. A cultura, neste contexto, adquire duas dimensões: a do *serviço* a ser ofertado e a da *mercadoria* a ser consumida. Nesta relação mercadológica ganha, obviamente, aquele que detém os meios de produção. As empresas financiadoras da cultura, através dos seus setores de *marketing*, passaram a direcionar quais produções estariam mais de acordo com a imagem que a empresa gostaria de passar ao público consumidor (tanto dos seus próprios produtos quanto da cultura financiada). De *cidadão de direitos* passa-se a *consumidor de bens culturais* navalhados pelos interesses empresariais.

A identidade nacional forjada a partir da união das três raças torna-se uma espécie de *souvenir* apropriado pelo mercado. Este novo uso da lógica da miscigenação pode ser observado no seguinte trecho do documento do Ministério da Cultura:

Num mundo sem barreiras, a cultura de um povo é o patrimônio simbólico mais importante da Nação. Em sua dimensão continental, o Brasil acolhe a mais diversificada composição físico-geográfica, paisagística, climática, folclórica e étnico-racial. Ao berço índio, português e negro, somam-se tantas etnias e nacionalidades, na convivência interativa de crenças, costumes e artes, a conformar um patrimônio simbólico expressivo e original.

O pouco ou quase nenhum estímulo dado até hoje a esse grande potencial criativo não obstou o País de conquistar, pelo esforço de seus talentos, posições de destaque no exterior, seja na música, literatura, artes plásticas, cinema e televisão; fonte de prestígio internacional, mas sobretudo portas abertas para negócios promissores, a cultura brasileira é uma marca forte. (BRASIL, 1995b, p. 10).

Salta aos olhos nesta passagem a forma escancarada como os caracteres formadores da identidade nacional são mobilizados de modo a servir grupos cada vez mais específicos. O Estado capitalista moderno, sendo formado por um pequeno conjunto de grupo oriundos da sociedade civil, já agiria fundamentalmente em benefício destes setores dirigentes. A transferência de responsabilidade administrativa da cultura para a iniciativa privada, ela mesma já pertencente ou vinculada aos grupos dirigentes, significa a ausência completa e descarada de compromisso com os inúmeros segmentos culturais.

Se com o Estado ainda havia alguma possibilidade de luta por ser ele, em teoria (e somente em teoria), encarregado de representar democraticamente os diferentes interesses da *sociedade civil*, com o mercado as lutas encontram a barreira do descompromisso

representacional logo de imediato. O compromisso primordial das empresas, dentro do Estado como o conhecemos e vivemos, jamais poderá se configurar em direção aos amplos interesses democráticos da *sociedade civil*. Sobre esta questão, Gramsci (2007, p. 252) nos lembra que: “toda classe dominante nacional está mais próxima das outras classes dominantes, como cultura e costumes, do que as classes subalternas entre si, mesmo se estas são ‘cosmopolitas’ por programa e destino histórico”.

Com relação ao IPHAN, alguns pequenos avanços foram alcançados, sem que, contudo, o órgão pudesse vir a abandonar sua tônica elitista. De acordo com Alessandra Rodrigues Lima (2012), no que tange a cultura afro-brasileira, três momentos são emblemáticos dentro da trajetória do órgão e denotam uma mudança de postura quanto ao seu caráter restrito. O primeiro refere-se à medida inicial tomada em relação a este grupo: o tombamento do Museu de Magia Negra, no Rio de Janeiro, em 1938. Esta ação, longe de significar qualquer tipo de reconhecimento e valorização, se vinculava à política de perseguição higienista existente na Ditadura do Estado Novo, tendo a solicitação de tombamento sido feita ao SPHAN pelo delegado Silvio Terra – nas operações da polícia, muitos objetos de culto afro-brasileiro existentes no local foram apreendidos.

O segundo momento corresponde à iniciativa seguinte, ocorrida 48 anos depois, de tombamento do Terreiro da Casa Branca de Salvador, também conhecido como Terreiro de Candomblé Ilê Axé Iyá Nassô Oká, e o da Serra da Barriga, em Alagoas. O reconhecimento destes terreiros, ambos em 1986, representou um início de mudança na compreensão de patrimônio cultural, alterando a tradição de preservação e tombamento de monumentos de “pedra e cal” (LIMA, 2012). Vale lembrar que neste momento já havia sido criado o Movimento Negro Unificado (1978), que pautou lutas contra o racismo e em favor da reparação durante todo o processo de redemocratização, bem como nos debates da Constituinte.

Já o terceiro momento é o “do registro de vários bens culturais afro-brasileiros em diferentes Livros de Registro, a partir de 2000<sup>70</sup>” (LIMA, 2012, p. 42). Este foi o caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, em 2004 (durante o governo Lula), primeiro bem imaterial ligado à matriz africana registrado no país – sendo também reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

---

<sup>70</sup> Em 2000 é criado o Decreto nº 3.551 que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro.

Apesar dos avanços conquistados, muitos desafios ainda precisavam ser enfrentados, como, por exemplo, a concentração regional das ações do órgão do Patrimônio. Segundo Milton Guran (2017, p. 223),

a totalidade desses bens está localizada nas regiões Sudeste e Nordeste e no estado do Maranhão, embora haja remanescentes de quilombos de larga tradição e singular riqueza cultural por toda a Região Norte, no Centro-Oeste e mesmo na Região Sul, sendo a cidade de Porto Alegre a que concentra, atualmente, o maior número de terreiros e casas de culto de matriz africana no país.

Com relação à população indígena o que ocorreu foi uma inclusão patrimonial dos bens materiais através da sua categorização enquanto *arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular* (classificação pertencente ao Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico), em conformidade com o documento de criação do SPHAN em 1937 (BRASIL, 1937c). Recolhidos desde meados do século XIX por cientistas, missionários, governantes e militares, os objetos etnográficos guardados nos museus de caráter enciclopédico, como o Museu Nacional (RJ) e o Museu Paraense Emílio Goeldi (PA), conseguiram ser atingidos por uma pequena fresta da política patrimonial sem que houvesse qualquer tipo de protagonismo por parte da população indígena, isto é, “raramente, os povos indígenas possuem o controle do discurso, assim como não exercem, nas práticas curatoriais, seus conhecimentos especializados acerca dos componentes dos acervos”, conforme pontua Lucia Hussak van Velthem (2017, p. 237). Desde a sua coleta, passando pela sua classificação e chegando ao próprio espaço destinado à proteção e/ou exposição, nada (ou quase nada) compreende um espaço de autonomia dos sujeitos indígenas sobre o processo.

Tal como ocorrido com a cultura afro-brasileira, a partir da valorização sofrida pelo patrimônio imaterial através do seu registro, alguns grupos indígenas começaram a ser beneficiados por políticas culturais mais amplas, principalmente a partir do governo Lula. Em decorrência do primeiro Edital de Mapeamento, Documentação e Apoio ao Patrimônio Cultural Imaterial, lançado em 2005 através da parceria entre o IPHAN e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, foram contemplados os seguintes grupos indígenas: Asurini do Pará; Tiriyo e Kachuyana do Pará; Kaiabi do Mato Grosso; e Kaxinawá do Acre (VELTHEM, 2017).

Numa perspectiva bastante distanciada e crítica do governo FHC e da gestão Weffort, o período Lula, desenvolvimentista democrático e distributivo (SALLUM JR, 1999), estabeleceu medidas que visavam avançar em direção a um Estado com maior participação junto à sociedade civil. Além de pôr em prática as políticas patrimoniais dos bens imateriais, o MINC realizou o primeiro concurso público da história do ministério durante a gestão Gil,

bem como ampliou o orçamento, que passou de 289 milhões de reais em 2002 para 513 milhões em 2005 – ainda estando aquém da meta do ministro de um por cento do orçamento para a cultura (RUBIM, 2008).

Até mesmo o discurso da *mestiçagem* foi pela primeira vez enfrentado de frente pelo Ministério da Cultura. A este respeito o Ministro Gilberto Gil, artista e homem negro, se posiciona da seguinte forma:

Penso esta questão, objetivamente, a partir de minha realidade pessoal. Da minha condição de negro-mestiço. Não pretendo driblar esta condição biológica e cultural por meio de truques ideológicos ou artifícios jurídicos. E sei que ninguém vai entender o Brasil se não encarar, em toda a sua complexidade, os fenômenos fundamentais da mestiçagem e do sincretismo. O problema é que a mestiçagem recebeu entre nós, nas primeiras décadas do século 20, uma leitura algo fantasiosa. Construiu-se, a partir de dados reais, um mito de natureza senhorial, que se projetou afirmando a inexistência de preconceitos e discriminações em nosso País. E nós sabemos que isso não é verdade (GIL, 2003, p. 38-39).

Apesar dos incríveis avanços conquistados pela luta dos movimentos sociais, buscando ampliar a participação política de setores da *sociedade civil* historicamente perseguidos, voluntariamente esquecidos e cruelmente aliados das políticas públicas, é inegável que a política cultural predominante no século XX é aquela pautada no caráter *miscigenado* do povo brasileiro a partir das “três raças originais”, de falsa aceitação da diversidade e acobertamento da desigualdade social. Esta miscigenação assumida enquanto discurso e jamais efetivada enquanto prática política inclusiva, permeou uma atuação de cunho essencialmente *patrimonial* das políticas culturais.

Desta forma, ao chegar na década de 1990, a gestão da cultura parecia acumular todo o peso da ideologia circundante ao mito do *ser nacional*, com o adicional de uma deliberada e escancarada ausência do Estado brasileiro, que incentivava o crescimento de uma *cultura do entretenimento*. Os espaços de movimentação pareciam ter que se reacomodar em face desta nova lógica. Os desafios eram profundos: lidar com um Estado que adota como política a sua própria omissão; as tentativas de relacionamento com os setores de *marketing* das empresas; as desigualdades regionais, aspecto que compromete não somente o repasse de verbas para a cultura, como o próprio financiamento empresarial; e a existência de uma herança nacionalista que fazia forte oposição ao reconhecimento do racismo e do extermínio de povos afro-brasileiros e indígenas.

Com a subida ao poder de um ex-metalúrgico e sindicalista, o horizonte de mudanças parecia promissor, com reformulações não apenas ideológicas, mas estruturantes dentro do governo e do Ministério da Cultura. Contudo, para reverter séculos de opressão talvez fosse

preciso mais do que um governo progressista reformista. Isto, em fato, não apaga todas as conquistas adquiridas.

## CAPÍTULO II

### O ser paraense na construção da política cultural do Estado do Pará

O Brasileiro, em geral, o filho do Sul, fica sendo, as mais das vezes, o representante irreductível da antiga e classica ignorancia crassa a respeito da Amazonia.

*Sant'Anna Nery*

Após o entendimento dos modos pelos quais a noção de *identidade nacional brasileira*, excludente e acrítica, foi apropriada pelo Governo Central para compor o conjunto de suas ações, neste capítulo é discutido como as identidades amazônica e paraense conformaram-se em dialogo com as relações estabelecidas entre a Região Norte e as instâncias de poder federal. Assim, compreende-se que, apesar da existência de mecanismos concretos de marginalização e exploração da região neste processo, os usos políticos locais do sentimento de *enjeitamento* acabaram por moldar estas identidades de acordo com os seus interesses. No percurso traçado para a apreensão destas questões são apresentados e debatidos três momentos cruciais de fomento regionalista formador destes *modos de ser*: a *Adesão do Pará ao Império brasileiro* (1823); o *Movimento da Cabanagem* (1835-1840); e a derrocada da *Belle Époque* com a crise econômica da borracha (início do século XX).

Na segunda parte do capítulo é apresentada uma contextualização política geral do período de 1995 a 2006, no Estado do Pará, no qual as bases econômicas priorizadas pelos governos psdbistas de Almir Gabriel (1995-1998; 1999-2002) e Simão Jatene (2003-2006) foram a *agroindústria*, a *mineração* e o *turismo*. Deste modo, são expostos alguns dos principais acontecimentos destes anos, vinculados diretamente às reverberações destas prioridades econômicas, como a perpetuação da tradição de conflitos agrários e de exploração mineral na região. Apesar de todas estas querelas, a união em torno do ideal do *paraensismo* permaneceu em voga, estando presente nos discursos oficiais que defendiam a cultura *patrimonial* como o maior símbolo da *identidade paraense*.

#### 2.1 – *Amazonidade e paraensismo: as dinâmicas da relação com o Estado brasileiro*

Tal como se forjou uma *nacionalidade brasileira* que pretende conjugar em si a síntese do homem e da cultura do país, no Estado do Pará o *paraensismo* também parece ter permeado a lógica da movimentação política estadual, principalmente a partir da segunda

metade do século XX. Estando assumidamente presente nos discursos do Governo e, mais especificamente, da Secretaria de Estado de Cultura, no período de 1995 a 2006, esta construção do *ser paraense* foi frequentemente utilizada pela intelectualidade política como suposto princípio norteador das *defesas* e ações implementadas.

Esta analogia entre a formação da *nacionalidade brasileira*, ou *identidade nacional*, e a consolidação do *paraensismo*, se fundamenta no mesmo princípio fundamental: a da existência de um *sistema de representação cultural* formador de uma *identidade* específica que confere aos sujeitos um sentimento de *pertencimento* a um determinado agrupamento social (HALL, 2006). Assim sendo, os mecanismos que regem o entendimento da identidade nacional – compartilhamento de eventos históricos, símbolos e rituais, entre outros – podem ser utilizados no entendimento da estruturação de uma identidade paraense que beneficie, em caráter prioritário, os interesses dos grupos dominantes.

No entanto, antes mesmo que se possa partir para a compreensão do *paraensismo* como uma *unidade no modo de pensar e sentir a realidade social por parte dos sujeitos parauaras*, o entendimento da construção da *amazonidade*, como fenômeno prévio e em íntima relação com o primeiro, se faz estruturalmente necessário. Tanto a formulação do *paraensismo* quanto a da *amazonidade* são formações identitárias que ganharam força a partir dos significativos embates entre os interesses das elites regionais e os dos grupos dominantes favorecidos pelo Estado nacional, ou seja, as elites cariocas num primeiro momento imperial e as paulistanas posteriormente, no regime republicano. Tendo como base argumentativa fundamental a postulação de um *enfeitamento* da Amazônia e, conseqüentemente, do Estado do Pará pelo Governo Central, a generalidade da mobilização (excludente das questões de raça ou classe social) era evocada pelos setores dominantes da sociedade civil em torno do ideal de defesa dos interesses locais.

Durante a construção destas identidades circunscritas, eventos notoriamente marcantes e algumas compreensões fornecidas por viajantes estrangeiros e amazônidas merecem ser evocadas a fim de se compreender como os fatos, eventos e processos histórico-sociais foram apropriados e transformados em discursos políticos, em geral bastante contraditórios quando observadas as medidas concretamente postas em prática pela administração pública. Neste percurso poderemos compreender que apesar de *amazonidade* e *paraensismo* se entrecruzarem em inúmeros momentos dentro da história da Amazônia – sobretudo no século XIX –, as disputas internas de ordem política e cultural conduziram à separação destes *modos de ser* em outras oportunidades no transcorrer do século XX.

Para Mário Médice Marbosa (2010) existem três momentos cruciais de fomento



regionalista formador do *modo de ser amazônida*: a *Adesão do Pará ao Império brasileiro* (1823); o *Movimento da Cabanagem* (1835-1840); e a derrocada da *Belle Époque* com a crise econômica da borracha (início do século XX). Nestes episódios, a *negligência* e a *brutalidade* do poder central se fizeram marcadamente presentes, situando desde muito cedo o local de subalternidade da região no jogo político nacional e abrindo espaço para as experiências vividas na década de 1960, nas quais os grandes projetos que prometiam finalmente modernizar a Amazônia.

Assim sendo, analisar estes três períodos de extrema relevância dentro da história da Amazônia e, mais especialmente, do Estado do Pará, é de suma importância para que possamos compreender como se consolidou, ao longo do século XIX e início do XX, uma memória amazônida e paraense de *enjeitamento* por parte do Estado brasileiro, frequentemente utilizada como suporte principal das argumentações políticas nortistas.

### **2.1.1 – Adesão do Pará à Independência: primeiro ato de violência**

Após a primeira divisão interna do Brasil, ocorrida entre os anos de 1534 e 1536, pela qual foram constituídas as 14 capitanias (somada à de Fernão de Noronha doada em 1504), uma nova divisão territorial ocorreu em 1621 repartindo a América portuguesa em duas grandes unidades administrativas distintas: o Estado do Maranhão e Grão-Pará<sup>71</sup>; e o Estado do Brasil (SANTOS, 2008; IBGE, 2011). Neste momento, a extensão territorial do Estado do Maranhão e Grão-Pará, independente administrativamente em relação ao Estado do Brasil e com sede fixada em São Luís, abrangia o equivalente aos atuais estados do Maranhão, Piauí, Pará, Amazonas, Amapá e Roraima.

A determinação de um governo no Extremo-Norte diretamente subordinado a Lisboa – isto é, sem sujeição ao Governo-geral sediado em Salvador – se deu por um conjunto de fatores que envolviam a necessidade de proteção da conquista portuguesa (contra os invasores espanhóis, franceses, holandeses e ingleses); a dificuldade de comunicação das terras do Extremo-Norte com a sede do Governo-geral; e a facilidade de navegação de Lisboa para o Norte, sendo a navegação para baixo do cabo de São Roque (ponto da costa brasileira mais

---

<sup>71</sup> A carta régia de 13 de junho de 1621, que tratou da criação do Estado do Maranhão e Grão-Pará, configurou-se como uma confirmação da carta régia elaborada no ano anterior, em 21 de fevereiro de 1620, na qual o rei Filipe III – rei da Espanha e de Portugal durante a União Ibérica (1580-1640) – estabelecia a formação do Estado do Maranhão. Neste documento, a vinculação administrativa do Estado à Lisboa já se encontrava explicitada (SANTOS, 2008).

próximo do continente africano) bastante complicada<sup>72</sup> (SANTOS, 2008).

Em 1751 ocorreu uma inversão na nomenclatura do Estado, que passou a se chamar Estado do Grão-Pará e Maranhão, com a alteração da sede administrativa para Belém. Este novo arranjo apontava para as constantes disputas entre São Luís e a nova capital do Estado que vinha aumentando consideravelmente as trocas comerciais com a metrópole, concentrando a circulação monetária e, conseqüentemente, a arrecadação fiscal. Esta situação durou pouco mais de duas décadas, quando em 1772 ocorreu a separação territorial que formou de um lado o Estado do Grão-Pará e Rio Negro e de outro o Estado do Maranhão e Piauí. Mesmo com esta nova configuração, as duas unidades surgidas continuaram separadas do Estado do Brasil e dependentes do governo de Lisboa (SANTOS, 2008).

Quando a dita *Adesão*<sup>73</sup> do Pará à independência do Brasil ocorreu, em 15 de agosto de 1823, seus limites territoriais permaneciam os mesmos desde o último acordo de 1772. O Rio Negro, contudo, foi alçado à condição de comarca do Alto Amazonas, dependente da emergente Província do Grão-Pará que recebeu este nome após o estabelecimento da monarquia constitucionalista do Império do Brasil (1822). Foi somente em 1850 que o antigo Rio Negro se tornou Província do Amazonas (IBGE, 2011).

A incorporação do Pará ao projeto independista engendrado pelo Rio de Janeiro – em 1763 a capital do Estado do Brasil foi transferida de Salvador para o Rio de Janeiro, cidade na qual a corte portuguesa chegou em 1808 – diferentemente do que algumas interpretações historiográficas defendem<sup>74</sup> não decorreu de um simples acordo entre elites coesas que visavam, primordialmente, a manutenção do tráfico negreiro para o sucesso de seus negócios; nem tampouco esteve relacionada a ímpetos nativistas que uniam as províncias de norte a sul; e, obviamente, não se vinculou a uma obra inevitável do destino, caracterizada por uma transição pacífica na qual o Extremo-Norte livremente se curvou diante do reconhecimento da

<sup>72</sup> Antes do advento do barco a vapor era quase impossível uma viagem do Sul para o Extremo-Norte em virtude dos ventos e das correntes marítimas. Aparentemente esta tecnologia só esteve disponível no Rio de Janeiro a partir de 1839 (MACHADO, 2006).

<sup>73</sup> O termo “Adesão” passa a figurar como a expressão dominante nas referências aos acontecimentos de 1823, principalmente a partir da obra de Palma Muniz, *Adesão do Grão-Pará à Independência*, pertencente à edição comemorativa da Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP) no ano de 1923. Substituindo antigas expressões como “guerra de independência”, a preocupação do então 1º secretário do IHGP era afirmar a ideia de que o Pará havia aderido espontaneamente ao Império do Brasil, tentando apagar da história oficial qualquer imposição efetivada pela Marinha Imperial através do mercenário inglês Grenfell (MACHADO, 2006).

<sup>74</sup> Sobre a independência do Brasil como um processo resultante de um acordo pacífico entre as elites ver: PRADO JR., Caio. *Evolução Política do Brasil e Outros Estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1975; FERNANDES, Florestan. *Circuito Fechado: Quatro Ensaios sobre o “Poder Institucional”*. São Paulo: Hucitec, 1976.

Sobre a preponderância da manutenção do tráfico negreiro ver: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Le Commerce des Vivants: Traite d’esclaves et “Pax Lusitana” dans l’Atlantique Sud*. Paris, Université de Paris X, 1985-86.

Sobre a inevitabilidade do processo de Independência, como um destino “natural” da América Portuguesa, ver: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História da Independência do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1981.

superioridade agregadora nacional das forças do Rio de Janeiro.

Para André Arruda Roberto Machado (2006), a incorporação, com um ano de atraso, ao recém-criado Império do Brasil se deu imersa num contexto de crise, no qual a intensidade dos conflitos, inclusive armados, destoava da ideia de formação do Estado brasileiro como um acordo pouco traumático. Nos anos que antecederam a incorporação, diversos projetos de futuro estavam em disputa na Província do Grão-Pará, sendo a união ao “Sistema do Sul” – denominação utilizada por Machado (2006) para referir-se à região onde se localizava o Rio de Janeiro, centro administrativo do Império – apenas uma vaga possibilidade, ocupando um lugar marginal entre outras propostas que por alguns anos vigoraram com maior força.

Na década de 1820 o Grão-Pará era a maior província do Reino do Brasil, mas estava longe de ser a mais populosa. De acordo com Antonio Ladislau Monteiro Baena (1839), a população total do Grão-Pará era de 149.854 habitantes, dos quais 29.977 eram escravos e 32.751 eram indígenas livres – denominados, de modo geral, como *tapuios*<sup>75</sup>. No entanto, acredita-se que o número de tapuios que viviam em vilas e cidades foi bastante subestimado, uma vez que em muitas localidades a contabilização era fornecida através dos dados paroquiais, só sendo incluídos, portanto, aqueles sujeitos que participavam dos sacramentos (MACHADO, 2006). Somava-se a este expressivo número de indígenas aqueles que se encontravam totalmente ausentes de qualquer possibilidade de registro, os considerados “não civilizados”, que possivelmente constituíam uma população superior a 100 mil homens (SPIX; MARTIUS, 1981).

Isto posto, a despeito das eventuais imprecisões numéricas, a onipresença indígena na maior província do Império era um fato inquestionável. Considerados como homens livres desde o final da década de 1750, por meio da política implementada pelo Diretório dos Índios (1758-1798), no período pombalino, a parcela considerada civilizada dos indígenas – composta por sujeitos deslocados das tradições rituais e materiais de suas aldeias de origem ao passarem pelo longo processo de subjugação cultural imposto pelas missões jesuíticas<sup>76</sup> e

---

<sup>75</sup> Vicente Salles (1992) prefere referir-se ao indígena livre como *caboclo*. Este sujeito, conforme o autor, passara por um processo de *deculturação*, uma vez que forçado a integrar-se na cultura do homem branco europeu, não poderia mais reconstituir a sua cultura ou volver à antiga vida com os seus. “Caboclo não é apenas uma configuração étnica, mas sobretudo cultural. [...] Neste sentido, caboclo que sempre constituiu parcela considerável da população local, integraria a classe dos ‘libertos’, ou seja, a parcela revolucionária por excelência no movimento da Cabanagem” (SALLES, 1992, p. 137).

<sup>76</sup> Foi no período das missões jesuíticas, no século XVII, que se criou a Língua Geral Amazônica, a partir do Tupinambá, visando ser um meio de comunicação entre indígenas de diversas etnias (que compunham quase a totalidade da mão de obra escrava) e colonizadores. O uso e expansão da Língua Geral – distinta da Língua Geral falada ao Sul – foi incentivada pela própria Coroa portuguesa, sendo reconhecida na Carta Régia de 30 de novembro de 1689 como língua oficial do Estado do Maranhão e Grão-Pará. Somente com a vigência do

renovado, nesta ocasião, pelas medidas do diretório – se enquadrava de diversas formas no sistema produtivo, integrando os estratos subordinados da sociedade. Segundo Machado (2006, p. 66), “os indígenas eram pescadores, carregadores, estavam empregados em diversas obras públicas, compunham grande parte das forças armadas, além de estarem ocupados em alguma medida em quase todas as outras atividades desenvolvidas na província”.

Apesar de livres pela força da lei, existiam diversas formas de disciplinar a mão de obra indígena empregada nestas atividades, ou seja, a política pombalina buscou um novo tipo de integração do indígena à sociedade colonial, na qual regulamentava a liberdade de suas populações na mesma medida em que institucionalizava o seu trabalho forçado. Uma destas maneiras diz respeito à obrigatoriedade de os tapuios possuírem um estabelecimento próprio ou uma ocupação fixa. Se, por exemplo, um “tapuio ocioso” se recusasse a trabalhar para um produtor rural e a colheita ficasse comprometida, este indígena estava sujeito a ser *apenado* (direcionado ao trabalho compulsório). Além disso, como se pode imaginar, havia diversas situações em que as regras eram burladas e até mesmo tapuios com estabelecimento próprio chegaram a ser apenados.

Já no caso dos indígenas considerados não civilizados, havia a prática dos *descimentos* (condução através do uso da força para que viessem a servir aos colonos) que, apesar de proibida pela legislação portuguesa de 1798 (que permitia somente a condução através do convencimento, por livre e espontânea vontade), nunca foi inteiramente respeitada. Segundo Machado (2006), na prática cotidiana da província o que valia, com frequência, era a lei dos brancos que nela residiam, sujeitos que chegaram ao ponto de submeter os indígenas ao tráfico interprovincial de cativos. Diante deste contexto, o que se imprimia de modo geral na vida dos nativos era o esquema de servidão. Sobre esta questão, Vicente Salles afirma:

Servidão e escravidão coexistiram em larga escala, muitas vezes se confundindo. Eram diferentes estágios da mesma exploração do homem, mantidos como mecanismos de ajustamento social diante de uma peculiar situação colonial. Desafio que o colonizador enfrentou mantendo a servidão e a escravidão sem disfarce ou qualquer escrúpulo (SALLES, 1992, p. 61).

Uma outra forma de controle voltada para os tapuios era a obrigatoriedade do alistamento destes sujeitos em corpos de milícias. Cabia aos comandantes e juízes determinar o número de anos de trabalho compulsório a ser realizado pelos tapuios no serviço público (como canoeiros, na construção naval ou prestando serviços no arsenal). Findo este período, os tapuios se encontrariam livres para a ocupação em outras atividades. Conforme Machado (2006), esta situação trazia uma peculiaridade ao Grão-Pará: grande parte das tropas era

---

Diretório Pombalino passou a haver um esforço das autoridades para disseminar o uso da Língua Portuguesa e a repressão ao uso da Língua Geral (FREIRE, 2003).

composta por tapuios. Diante desta conjuntura, ficava clara a diferença entre a “liberdade” imposta aos tapuios e aquela usufruída pelos brancos (sobre os quais não pesava tal trabalho compulsório), apesar de ambos os grupos serem, supostamente, de homens livres. O relacionamento entre os tapuios e o restante da população era, como se pode imaginar, permanentemente tenso. A deserção era altíssima e, apesar de comum a todo o continente, no Grão-Pará alcançou “tal dimensão que acabou formando um grupo social com expressão suficiente para desestabilizar a ordem em vários pontos da província de maneira duradoura” (MACHADO, 2006, p. 68).

A população de africanos escravizados, por sua vez, era quantitativamente o menor grupo da província, tendo começado o seu ingresso de modo mais intenso a partir da segunda metade do século XVIII, por ocasião da intervenção pombalina na região, que tinha o intuito de incentivar o tráfico negreiro no Estado do Grão-Pará e Maranhão através da criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (1755-1778). Contudo, os escravos africanos nunca estiveram disponíveis em número suficiente para atender às necessidades de mão de obra<sup>77</sup> – o que se relaciona com as coerções impostas ao indígena, em número exponencialmente mais numeroso, para o trabalho compulsório –, não havendo a substituição do indígena pelo negro. Conforme Machado (2006, p. 77), “mesmo nos empreendimentos agrícolas<sup>78</sup> que mais se aproximaram do modelo do *plantation* o mais comum foi o uso concomitante da mão de obra africana e dos índios”. Diante desta conjuntura, a defesa da incorporação do Grão-Pará ao “Sistema do Sul” como resultante de uma tentativa de manutenção, por parte das elites do Extremo-Norte, da economia baseada no tráfico negreiro se mostra insustentável.

Segundo Adilson Júnior Ishihara Brito (2008) as relações interétnicas dos grupos marginalizados – constituído por pretos, índios, mestiços e brancos pobres; na condição de soldados de milícias, desertores ou fugitivos do cativo – eram ricas de experiências de socialização e de autonomia (apartada das instâncias governamentais), que se davam nos rios

---

<sup>77</sup> No final do século XVIII, em virtude de o Grão-Pará deter como privilégio exclusivo, concedido pela Coroa, a isenção do pagamento de direitos sobre escravos importados para esta capitania, inúmeros lotes eram registrados como se fossem ser vendidos neste Estado, mas acabavam sendo negociados no Maranhão. Neste momento, o Maranhão gozava de uma das economias mais dinâmicas de todo o Império Português, sendo bastante comum ocorrerem muitos desvios de mão de obra negra, através do comércio ilegal interprovincial (SOUZA JR., 1997).

<sup>78</sup> Compunham estes empreendimentos agrícolas, na década de 1820, principalmente as plantações de cana-de-açúcar, café, arroz, farinha, algodão, milho, tabaco e cacau. Com inúmeras dificuldades para efetivar transações comerciais internas, no começo do século XIX o mercado local se voltou primordialmente para as exportações, tendo Portugal como o seu principal destino. No que tange o vínculo comercial com Portugal, Machado afirma que: “a força dessa ligação era tão grande que mesmo passados vários anos da Independência, Portugal continuará sendo o principal ponto de convergência do comércio paraense e o dono da maior parte dos navios responsáveis pelo escoamento desta produção para o mercado mundial” (2006, p. 80).

e seus pequenos afluentes, nas povoações e vilarejos, nos fortins e fortalezas, nos matos e morros, e, mais frequentemente, nos mocambos (espécie de quilombos constituídos por fugitivos, principalmente escravos).

Exercendo muitas vezes a função de colonos das terras distantes, em áreas pouco controladas pelo Estado, estes sujeitos viviam em geral imersos em um mundo bastante provisório e constantemente em movimento, “ampliando o *seu* território a partir de suas necessidades de sobrevivência, inventando *suas* fronteiras próprias a partir de referenciais sociais e econômicos singulares” (BRITO, 2008, p. 52 – grifos do autor). A partir da existência dessa sociabilidade não institucionalizada, nos anos 1820 houve uma forte circulação de novas ideias, oriundas de leituras particulares do *Vintismo*, nas quais os grupos marginalizados passaram a vislumbrar com maior intensidade a possibilidade de mudança na sua condição social.

Durante a maior parte do período entre 1821 e 1823, as principais disputas entre os grupos dominantes não se deram entre os que queriam a emancipação e os que lutavam pela manutenção dos laços com Lisboa, mas sim pelos diferentes embates entre os projetos políticos que se pretendiam levar a diante com a continuidade da união com Portugal. De acordo com Machado (2006, p. 45), “os sucessos ao sul do continente eram acompanhados com atenção, mas o centro da vida política ainda orbitava, em grande medida, nas tentativas de incorporar na província as novas ideias promovidas pelo Vintismo”.

A pronta adesão do Grão-Pará às *Cortes de Lisboa*<sup>79</sup>, em 1º de janeiro de 1821, aponta para o grande vínculo que ligava o Extremo-Norte às movimentações políticas lisboetas, aspecto que se manteve durante toda a colonização, perdurando, inclusive, após a chegada da

---

<sup>79</sup> Em Portugal, os portugueses descontentes por serem governados por um britânico, distantes de seu Rei e respirando os ares liberais da época, deflagraram a dita *Revolução Liberal do Porto*, em 24 de agosto de 1820, reivindicando a participação do povo nos negócios públicos (tal como já estabelecido outrora por força do direito consuetudinário). De caráter moderado, não pregavam a república nem mesmo a substituição da monarquia. Em 15 de setembro, Lisboa também se rebelou e o movimento alastrou-se por todo o território português, chegando à América Portuguesa em janeiro de 1821, primeiro no Pará e posteriormente na Bahia. Com a Revolução estabeleceu-se duas juntas: a Junta Provisional do Supremo Governo do Reino (para a administração pública) e a Junta Provisional Preparatória das Cortes (para a convocação das Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa). A primeira convocação de deputados pela Junta para compor as Cortes ocorreu em outubro de 1820 e incluía somente portugueses alocados em Portugal, já a segunda convocação, em novembro, incluía representantes do ultramar, que pela primeira vez passaram a ser chamados de “irmão” (sendo esta uma medida estratégica do movimento). Com isto se ampliavam as possibilidades de participação política de grupos que ambicionavam maior representação política na América Portuguesa (CARVALHO, 2003). As progressivas adesões das províncias ao Vintismo representaram, segundo Machado (2006), a possibilidade de pôr em prática mudanças inspiradas em ideias liberais que circulavam, mesmo que precariamente, em todo o Reino. “Além disso, o Vintismo possibilitou experiências de autonomia provincial, através da instalação das Juntas Provisórias, que não encontrarão correspondentes após a independência” (MACHADO, 2006, p. 55). Na província do Grão-Pará o movimento possibilitou tornar legítima a disputa política e a exteriorização do dissenso (impensáveis de serem realizados de forma aberta no Absolutismo), abrindo caminho para a constituição de grupos que irão defender alternativas diversas de futuro para a superação da crise vivida na década de 1820.

Família Real ao Rio de Janeiro em 1808. Com relação aos fortes laços que uniam as elites paraenses à Portugal, bem como os crescentes vínculos com outros povos europeus, denotando um grande afastamento do “Sistema do Sul”, Magda Ricci afirma que:

A elite da província mantinha estreitos vínculos políticos, econômicos e até matrimoniais com Portugal. As amplas redes de comércio e de casamentos naquela região envolviam também ingleses e franceses, por conta das intensas transações interatlânticas. Esses laços já vinham se firmando desde 1809, quando Caiena, na Guiana Francesa, foi tomada e anexada ao território paraense a mando de D. João VI. Os comerciantes do Grão-Pará lucraram muito com a abertura dos portos, decretada no ano anterior, e se empolgaram com a Revolução do Porto de 1820, em defesa de uma Constituição liberal, com a volta do rei para Portugal (RICCI, 2009, p. 25).

Um outro fator econômico relevante na compreensão da ausência de interesse paraense com relação ao projeto independista arquitetado pelo Rio de Janeiro era a proximidade do Grão-Pará com suas províncias vizinhas. Estabelecidos ao longo dos séculos, os laços de dependência e cooperação política, econômica e militar entre Grão-Pará, Maranhão, Goiás, Mato Grosso e Piauí, apesar de debilitados pela crise no começo do século XIX, ainda possuíam bastante importância na medida em que proporcionavam a constituição de um bloco regional não subestimado pela elite do Extremo-Norte. Neste sentido, os diversos grupos “que dividiram a sociedade paraense estiveram atentos, entre outras coisas, à possibilidade de manutenção ou esfacelamento deste bloco regional, sendo este um dado fundamental nas suas estratégias de luta política” (MACHADO, 2006, p. 91).

No começo do século XIX havia três grupos principais na elite parauara. Pertencente à facção mais poderosa estavam os ocupantes de altos cargos no aparelho burocrático, em grande parte portugueses do Reino, que também eram negociantes de grosso trato e proprietários de fazendas. A concentração de riqueza deste grupo decorreu da distribuição das propriedades dos antigos Jesuítas (após a sua expulsão no período pombalino) entre os colonos que já eram, em grande parte, oficiais militares. “Seja pelos cargos que ocupavam, seja por seus interesses econômicos ligados ao comércio de exportação, estavam associados ao poder e a grupos de interesses sediados em Lisboa” (MACHADO, 2006, p. 82).

Também constituíam a elite econômica, porém com menor poder político e econômico, os proprietários de terra que dependiam do grupo de “funcionários-negociantes” que tornavam possíveis os seus empreendimentos por meio do financiamento e da comercialização da produção. Já o último e menos influente grupo a compor a elite trava-se do formado pelos homens com fortunas mais recentes, muitas delas multiplicadas pelos negócios que se abriram com a invasão da Caiena (MACHADO, 2006, p. 82).

Para José Alves Souza Jr. (1997), as disputas dentro dos grupos que compunham a

elite – cujo principal foco de tensão na maior parte do tempo não se incidia em torno do alinhamento ao governo do Rio de Janeiro – se davam em dois eixos fundamentais. De um lado havia os sujeitos que se encontravam alinhados às conquistas Vintistas, oriundos em grande parte da elite econômica que detinha fortuna recente, ainda sem terem alcançado altos cargos públicos, e que viam na adesão do Grão-Pará à Revolução do Porto uma chance de ascenderem nas estruturas de mando e poder da província, uma vez que pretendiam implementar no Extremo-Norte a série de garantias e liberdades conquistadas pelos Constitucionais em Portugal. Por outro lado, o grupo dos reticentes à entrada dos ideais Vintistas era fortemente composto pelas famílias mais poderosas da província, que, apesar de também serem fiéis à Lisboa, não estavam interessados em um eventual rearranjo de poder e de distribuição dos altos cargos públicos que administravam. Assim sendo, procuraram limitar a extensão das reformas Vintistas na província.

Neste momento vale lembrar que, no que tange a Junta Provisória formada por ocasião da adesão às Cortes de Lisboa, cujo primeiro presidente eleito foi o vigário capitular D. Romualdo Antonio de Seixas, o alinhamento aos tramites políticos que estavam na ordem do dia em Portugal e sua perspectiva de uma maior abertura política, não repercutiu em uma alteração significativa do grupo que comandava as elites no Grão-Pará. “Na composição da Junta Provisória foram eleitos homens que já estavam melhor colocados nas estruturas de poder e na ocupação de cargos burocráticos da Capitania” (MACHADO, 2006, p. 128). Estes homens, como se pode imaginar, se empenharam em controlar qualquer mudança que pudesse representar perda de poder, mesmo que referente à própria lógica vintista. Com este imbróglio formado, a crise econômica<sup>80</sup> e política na província se acentuava<sup>81</sup>.

Com uma sociedade composta por interesses bastante diversos, os embates foram ficando cada vez mais acirrados. A disputa pela imposição dos seus projetos políticos era travada valendo-se de prisões, perseguições e eliminação física dos oponentes. Conforme Machado “não se conseguia estancar os embates porque a sociedade paraense se dividiu de tal maneira que tornou impossível que qualquer grupo conseguisse ter condições para chegar ao poder e mantê-lo de maneira estável” (2006, p. 30). Apesar da multiplicidade de

---

<sup>80</sup> Mesmo com todas as transações comerciais interprovinciais realizadas ao Norte, a transferência da Corte para o Rio de Janeiro trouxe abalos progressivos à economia do Grão-Pará (MACHADO, 2006).

<sup>81</sup> Outra disputa política existente no período era aquela entre o Governador de Armas, o brigadeiro José Maria de Moura, e a Junta Governativa. A partir da chegada do militar à Belém, em abril de 1822, as disputas de poder com a Junta (cuja segunda formação vinha sendo presidida por Antônio Corrêa de Lacerda) se tornaram uma constante, uma vez que até então todos os poderes da província se concentravam na Junta Governativa. Em face desta disputa, houve uma aproximação entre o brigadeiro Moura e os homens que compunham a primeira Junta. Em março de 1823 a Junta foi deposta pelo Governador de Armas, com D. Romualdo de Seixas retornando à presidência para uma administração mais alinhada às posições do brigadeiro Moura (MACHADO, 2006).



posicionamentos políticos ser encontrada em diversos pontos do Reino do Brasil<sup>82</sup> neste período, no caso do Grão-Pará a ausência de um projeto hegemônico na Província perdurou de tal modo que as disputas permaneciam em aberto antes, durante e depois do processo de incorporação ao “Sistema do Sul”.

Aprofundando a cisão na sociedade paraense, e preocupando os interesses da elite desejosa em perpetuar os laços com Portugal, haviam aqueles que pretendiam o rompimento com o reino europeu. Uma situação marcante neste sentido foi quando, em 14 de abril de 1823, as tropas do Grão-Pará se sublevaram em Belém com o intuito de se fazer proclamar o alinhamento do Pará ao governo do Rio de Janeiro. De acordo com Machado (2006), este levante foi tratado como fruto das paixões e irracionalidades de uma massa desorientada de homens livres (tapuios) e escravos (em crescente fuga nos primeiros anos da década de 1820).

Contudo, mesmo se tratando de sujeitos supostamente desqualificados intelectualmente, a revolta serviu de alerta para os perigos que representavam, para as elites, as apropriações de ideais libertários que circulavam pela província – advindo não somente das apropriações do Vintismo, mas também de todo o contexto vivido naquele século na Caiena, na América Espanhola e no Nordeste do Reino do Brasil – e que estariam no bojo destas insatisfações, adentrando espaços muito mais amplos do que aqueles ocupados pelos grupos letrados que dominavam a política.

Brito expõe as circulações de ideias no período da seguinte forma:

Os ideais de transformação da ordem colonial, portanto, percorriam um público muito mais amplo, atingindo os soldados regulares e auxiliares, os negros libertos e escravizados, assim como os homens de posses e intelectuais; os conceitos centrais do liberalismo extravasavam os ambientes culturais letrados e brancos para serem apropriados e produzidos em segunda mão pela ‘populaça’ indígena, negra, mestiça e branca pobre de diversas formas. A opinião pública, portanto, estava também nas intersecções desses universos sociais hierarquizados, mas em comunicação constante, principalmente no espaço comum onde todos se encontravam: as ruas, as tabernas, os bilhares, os fortes, os mocambos, os rios, os bares e as embarcações que cruzavam os rios amazônicos (BRITO, 2008, p. 44-45).

Constantemente subjugados, escravizados e humilhados, compondo uma grande parcela da população e tendo acesso a uma boa parte das armas da província, os tapuios, em conjunto com os demais grupos marginalizados, passaram a se constituir como uma ameaça

<sup>82</sup> Sobre a ocorrência de conflitos em outras províncias no período, Machado (2006, p. 110) nos lembra que: “É certo que a existência destes tipos de conflitos não foi um fenômeno exclusivo do Pará. A documentação não só demonstra ocorrências semelhantes no Maranhão, como evidencia muitas vezes a articulação entre movimentos nas duas províncias. Da mesma forma, trabalhos recentes já citados sobre a Bahia demonstram como o período da Independência trouxe à tona esses conflitos, especialmente entre os escravos. No entanto, o que chama a atenção no Pará é a dimensão que, progressivamente, assumem os movimentos de contestação dos escravos e, principalmente, da parcela dos homens livres que até então tinham estado sempre à margem da Sociedade Política, fruto [...] de uma conjuntura que impossibilitou aos estratos dominantes combatê-los com eficiência”.

constante à toda a elite do Extremo-Norte<sup>83</sup>. Sem poderem gozar das prerrogativas de homens livres – além da compulsoriedade do alistamento, também eram totalmente excluídos do processo eleitoral – os indígenas viam na subversão da ordem a forma que dispunham para lutar pelos seus direitos constitucionais.

Desta forma, as revoltas<sup>84</sup> que permearam o processo da adesão não podem ser consideradas como o simples resultado do alinhamento aos interesses dos “partidos independentistas”. Muito mais do que estarem unidos em nome do projeto imperial do Rio de Janeiro, a camada de sujeitos marginalizados integrantes do Grão-Pará enxergavam a independência como uma possibilidade de transformação da realidade em que viviam, se voltando contra os grupos dominantes da província. Nas palavras de Magda Ricci:

Indígenas, negros de origem africana e mestiços os mais diversos, criaram uma identidade local, a qual nem sempre estava afinada com aquela em formação no Rio de Janeiro. Contudo, essa identidade era marcada pelo ódio em comum ao tradicional mandonismo branco e português (2010, p. 54).

A saída vista pelo Governo do Grão-Pará para o controle das movimentações revoltosas foi a solicitação de apoio externo. A posição oficial da Junta era evitar ao máximo que os dissidentes pudessem ganhar mais força não somente no Grão-Pará, mas também nas províncias vizinhas, chegando a deslocar 200 soldados paraenses ao Maranhão (no primeiro semestre de 1823), que já enfrentava uma situação delicada com o alinhamento do Piauí e do Ceará ao Rio de Janeiro.

Neste sentido,

ao longo dos anos de 1822 e 1823 várias cartas foram escritas pelas autoridades paraenses requisitando o envio de uma Esquadra portuguesa que pudesse garantir a proteção contra uma agressão externa bem como auxiliar no controle das facções existentes no interior da própria província. O Governador de Armas José Maria de Moura mandava a Lisboa, inclusive, planos de como as forças europeias utilizariam os rios da região para viabilizar rápidas intervenções em Mato Grosso, Goiás e Rio Negro

---

<sup>83</sup> Apesar de o perigo trazido por estes grupos marginais serem um ponto convergente à toda a elite, os homens que publicamente pressionava por reformas mais amplas (como o cônego Batista Campos, que substituíra o criador de *O paraense*, Felipe Patroni, na direção do periódico que circulou de 1820 a 1823) foram responsabilizados pelas rebeliões. A lógica era a de usar essas revoltas como uma forma dos conservadores atacarem aqueles que desejavam implementar na província as conquistas do Vintismo na Europa. No entanto, é preciso lembrar que “não há elementos que sustentem a suposição de que os Constitucionais paraenses nutriam uma simpatia pela ideia de abolir-se a escravidão, da mesma forma como, tendo em vista seus interesses, eles sempre procuraram manter-se a uma distância segura das aspirações da parcela da população livre que até então tinha estado à margem da Sociedade Política” (MACHADO, 2006, p. 100-101).

<sup>84</sup> Além da revolta de 14 de abril, também ganhou repercussão aquela ocorria poucos dias depois, em 28 de maio, em Muaná, na ilha do Marajó. Apesar de comumente ser apreendida pela historiografia regional como uma insurreição a favor da independência, a participação de tapuios unidos aos negros aponta fortemente para a coexistência de aspirações mais amplas nesta revolta. Gritando frases como “morra a Constituição e todos os europeus”, os revoltosos tinham a pretensão de por fim ao governo dos brancos, desejando que o governador e demais autoridades tivessem suas cabeças pregadas em estacas (MUNIZ, 1973). Tal como a revolta de 14 de abril, a de 28 de maio foi rapidamente esmagada pelas tropas que se mantinham fiéis ao governo.

(MACHADO, 2006, p. 166-167).

A expectativa de que aportasse em Belém uma esquadra portuguesa era tamanha, que a chegada do Brigue Maranhão (navio a vela), nos primeiros dias de agosto de 1823, foi inicialmente cogitada como a resposta lusa que por tanto tempo a elite paraense aguardava. Ledo engano. A suposição rapidamente fora desfeita.

Trazido pelas águas dos grandes rios que cortam a região, chegava à capital do Grão-Pará o mercenário inglês John Pascoe Grenfell, que aos 23 anos comandava as forças navais a serviço de D. Pedro I, a bordo do Brigue Maranhão. Portando periódicos maranhenses que anunciavam o alinhamento da província vizinha ao novo sistema político, em conjunto com ofícios assinados pelo almirante britânico Thomas Cochrane e com as datas em branco, Grenfell oferecia aos habitantes do Pará as mesmas garantias dadas ao Maranhão em troca da adesão ao Império brasileiro: os portugueses e seus descendentes teriam o direito de, em conjunto com outros brasileiros, fazer suas próprias leis (algo que distinguia os homens livres dos escravos); respeito à propriedade de brasileiros e portugueses que jurassem obediência a D. Pedro I; e restrição do confisco de bens aos portugueses que residissem na Europa ou que recusassem tomar o juramento ao Imperador (MACHADO, 2006).

A cartada final da negociação imposta por Grenfell foi a exigência feita à Junta Provisória do Grão-Pará de que a situação fosse prontamente solucionada, pois a poucos metros de Belém estaria estacionada uma poderosa força militar pronta para bloquear o porto da capital, sufocando a economia baseada nas exportações, ou mesmo promover bombardeios a cidade. Foram apresentados os ofícios de Cochrane, agora devidamente datados, que comprovariam a suposta proximidade da esquadra. Na verdade, os ofícios enviados à Junta foram escritos e assinados por Cochrane no Maranhão, onde também ficara a tímida esquadra despachada por D. Pedro I, que já se encontrava bastante diminuta em face das divisões sofridas nas paradas anteriores na Bahia e em Pernambuco (RICCI, 2009). O blefe armado por Cochrane e Grenfell ficou conhecido como *Golpe da Esquadra Imaginária*.

Deste modo, contribuíram diretamente para o alinhamento ao projeto independista concebido pelo Rio de Janeiro um conjunto de fatores: a ausência de resposta portuguesa às solicitações de reforços para o controle da população não-branca revoltosa; a possibilidade de enfim se ter uma intervenção externa no controle dos “horrores da anarquia” que preocupava os grupos dominantes locais; o apoio dos comerciantes locais insatisfeitos com a velha política que impedia maiores movimentações das estruturas econômicas; e a coação imposta pelo Golpe da Esquadra Imaginária. Além disso, “com a incorporação oficial das províncias do Mato Grosso, Goiás, Maranhão e suas dependentes ao Império do Brasil, havia se

esfacelado a ideia de manutenção de um Bloco Regional na América subordinado a Lisboa” (MACHADO, 2006, p. 181).

A dita *Adesão à Independência* configurou-se como uma decisão que não se tinha como definitiva – não se sabia ao certo o significado do que se pretendia estabelecer como Estado independente, não havendo sequer um conjunto claro de leis que regessem o novo Império formado<sup>85</sup> –; um arranjo imediatista para conter as revoltas internas. Machado ratifica esta visão sobre a crença na provisoriedade da Independência afirmando que:

o alinhamento ao governo do Rio de Janeiro por uma parte das elites políticas e econômicas paraenses se constituiu mais como uma solução circunstancial na disputa entre os grupos da província do que como expressão de um projeto longamente maturado. De modo geral, a crise do Antigo Regime português era percebida por esses homens como um período de incômoda instabilidade, mas isso estava longe de ser entendido como o prenúncio do fim do Império luso. Por conta disso, são nas divergências quanto à forma dos laços de união com Lisboa que vão se concentrar a maior parte das disputas entre estes homens. Assim, só a partir do momento em que alguns destes projetos políticos foram perdendo viabilidade é que a união com as províncias meridionais foi se constituindo, ainda que de modo errático e confuso, como uma alternativa merecedora de adesão (2006, p. 111-112).

Se por um lado não havia sentimento de pertencimento a um todo nacional, por outro tampouco havia uma posição hegemônica na província, marcada por uma profunda cisão entre os seus homens. Eis o contexto da incorporação ao projeto carioca de Império do Brasil.

A suposta necessidade de intervenção externa na resolução dos conflitos internos da região marcou a identidade amazônica, construída em diálogo constante com o Sul do Brasil, centrado nas forças do Rio de Janeiro e, posteriormente, São Paulo. Esta intervenção, com a promessa sempre renovada de trazer paz e desenvolvimento à região, adotou desde o início um caráter extremamente violento e atrelada aos interesses das elites locais associadas às elites cariocas e paulistas (BARBOSA, 2010). No caso do processo de incorporação ao projeto de independência comandado pelo Rio de Janeiro, a marca da violência se fez sentir de maneira emblemática com o episódio conhecido como *O Massacre do Brigue Palhaço*.

Dois meses após a afirmativa à proposta de independência, e com a ausência de mudanças nas estruturas de poder que pudessem trazer benefícios mínimos aos tapuios, as insatisfações da camada marginalizada da sociedade voltavam a eclodir. Além das práticas

---

<sup>85</sup> Foram elaborados, em 1823, alguns projetos de Constituição que demonstravam as incertezas do período, como o de 20 de setembro, publicado no *Correio do Rio de Janeiro*, e o de 30 de setembro, elaborado pela Comissão da Assembléia Geral. Por fim, foi lançada no ano seguinte a Carta Constitucional de 1824, que perdurou por todo período do Império. Em todos esses documentos a incerteza sobre a definição territorial se fazia presente. Outro indício da provisoriedade da adesão foi a possibilidade de efetivação de um novo bloco regional, a *Confederação do Equador* – movimento revolucionário de caráter separatista e republicano surgido em 1824, em Pernambuco (MACHADO, 2006).

arbitrárias sofridas contra eles – seja nas forças armadas, seja na generalidade das humilhações sofridas para a utilização da sua mão de obra –, também compunha as queixas dos tapuios a não realização das demissões dos cargos públicos (ocupados em sua maioria por europeus), afiançadas na ocasião da adesão. Neste contexto, a luta por derrubar a velha ordem se mantinha acesa entre os indígenas. “Apesar da inicial descontinuidade e desarticulação, essas ações promovidas pelos tapuios eram entendidas pelas autoridades como a manifestação de um projeto revolucionário que era preciso silenciar” (MACHADO, 2006, p. 198).

Em 15 de outubro de 1823, as tropas revoltosas se dirigiram primeiramente ao Trem de Guerra (um depósito de munição). Após garantirem o seu municionamento, marcharam, junto com uma multidão, para a frente do Palácio do Governo, reivindicando à Junta de Governo do Pará a deposição do presidente em conjunto com todos aqueles considerados “inimigos do novo sistema político”. Sem ter como oferecer resistência, o governo cedeu e teve início a efêmera substituição do presidente pelo cônego João Batista Gonçalves Campos<sup>86</sup>, que prometia levar a cabo as demissões requeridas (MACHADO, 2006)<sup>87</sup>.

Daí em diante, a multidão sem freios passou a promover inúmeras desordens. Notícias de saques a várias lojas e diversas tentativas de invasão com machado nas casas de negociantes portugueses e ingleses iam se avolumando. Reconhecendo que não dispunha de soldados o suficiente para conseguir conter a fúria dos revoltosos, na noite do dia 16, integrantes da Junta de Governo solicitaram o auxílio de Grenfell, que prontamente organizou e municiou os seus homens, bem como os marinheiros dos navios mercantes ancorados na cidade, incluindo alguns de bandeira portuguesa.

Ainda nesta mesma noite, o mercenário inglês efetivou várias prisões, desarmando a tropa e a mantendo-a sob sua custódia. Na manhã seguinte, a tropa desarmada foi levada ao Largo do Palácio, da qual cinco homens foram retirados e sumariamente fuzilados. O cônego Batista Campos, então Presidente de Governo, chegou a ser levado para o Largo e posto na mira de um canhão para que confessasse sua participação na revolta. O sacrifício do cônego

---

<sup>86</sup> As informações sobre a participação de outros estratos sociais na revolta não são suficientemente claras, apesar de haver suspeitas neste sentido. O cônego Batista Campos era um forte defensor da implementação das reformas vintistas na província, opondo-se, portanto, a velha elite detentora dos cargos públicos e refratária às possíveis mudanças sociais. Quando liderou o impresso *O Paraense*, “chegou ao ponto de publicar o manifesto de D. Pedro I, em que o imperador pedia que todos os brasileiros se unissem para a preservação da Independência, quando Belém ainda estava subordinada a Portugal” (SALLES, 1992, p. 45).

<sup>87</sup> Na versão apresentada por Magda Ricci (2009) para os fatos da noite de 15 de outubro, a cidade só não foi inteiramente ocupada porque houve a defesa do Trem de Guerra, fazendo com que os revoltosos não conseguissem obter armas e munição para distribuir à população e, posteriormente, retornassem aos seus quartéis. Já na versão de Machado (2006) o levante, que se encontrava armado, só se dispersou após a nomeação do cônego Batista Campos. Ambos os autores ratificam que houve saques e, diante de toda a desordem instalada, Grenfell foi solicitado para dar fim à situação.

foi evitado pela intervenção de outros membros da Junta, sendo decidida pela sua prisão no Brigue Maranhão e posterior deportação para o Rio de Janeiro.

As ações violentas do representante inglês do Governo Imperial brasileiro no Grão-Pará conseguiram se mostrar ainda mais perversas poucos dias mais tarde. Em decorrência das queixas da Junta Provisória sobre as dificuldades de manter tantos homens presos – mais de 100 soldados foram conduzidos à cadeia, além de aproximadamente 300 civis suspeitos de envolvimento nas desordens; as celas eram consideradas frágeis e muitos presos tentavam arrombá-las –, o militar inglês transferiu para o porão do Brigue Diligente, depois conhecido como *Brigue palhaço*, 256 presos, entre soldados e civis (RICCI, 2009; MACHADO, 2006).

Neste dia em que os presos foram levados para o porão do Brigue fazia um calor extremo. Num espaço bastante reduzido, que contava apenas com uma fresta da escotilha aberta para a entrada de ar, os presos faziam ameaças e pediam insistentemente água à guarnição. Como resposta, os soldados jogaram água do rio em uma grande tina, gerando um pequeno alvoroço entre os presos desesperados de sede. A água oferecida fez muitos prisioneiros passarem mal. Enquanto isso, mais um pouco de água foi jogada e mais tumulto houve. Para dar fim a toda aquela inquietação, os soldados começaram a atirar a esmo no interior do porão, matando por volta de 20 presos. Em seguida, decidiram atirar uma grande quantidade de cal em direção ao porão, fechando totalmente a escotilha. Passadas três horas, não se ouvia mais nenhum barulho (MACHADO, 2006).

Machado nos dá a dimensão do massacre ocorrido:

Ali, após um dia de prisão, ao se abrir a escotilha do navio na manhã de 22 de outubro, foram encontrados mortos 252 prisioneiros, vindo a falecer poucas horas depois outros três dos quatro únicos sobreviventes. Para se ter uma ideia do que isto significava em termos populacionais da época, basta dizer que o número de mortos nesse massacre correspondia a quase 5% de toda a população livre de Belém. Também se pode lembrar que o número de 252 falecidos era maior que a população livre que se contava em boa parte dos povoados do Grão-Pará e chegava a ser muito próximo ao de algumas vilas da província (2006, p. 207).

Encerra-se assim o primeiro grande episódio de referência na constituição da identidade amazônica. O *ser amazônica*, tomando como ponto de partida o surgimento do Estado brasileiro, começa a ser forjado através do seu contato com as forças do “Sistema do Sul”, se inserindo num lugar de *subordinação violentamente imposta*, justificada pelos pressupostos da razão bruta que busca trazer *ordem* às desordens da massa de homens *irracionais*. Contudo, é sempre importante lembrar que este lugar de submissão não ocorre sem a concordância da própria elite local – formada pelos europeus e seus descendentes que ali se radicaram e decidiram que seriam suas as terras dos povos originários –, outro traço

marcante das relações estabelecidas entre o Pará e o Estado brasileiro.

### 2.1.2 – Cabanagem: o segundo ato de extrema violência

Apesar de bastante dramático, o episódio do Brigue Palhaço não conseguiu encerrar as revoltas das populações marginalizadas do Extremo-Norte. Pouco tempo depois deste triste momento, um novo período de intensas lutas se reergueu com força ainda maior no período regencial<sup>88</sup>, indicando que a adesão aos interesses de integração do Rio de Janeiro, desacompanhada de alterações na estrutura social, não seria o suficiente para conter a imensa parcela insatisfeita da população. Na visão de Barbosa:

*Ser brasileiro* no Pará não eliminou as tensões advindas daquela decisão imposta pela nova corte no Rio de Janeiro, pelo contrário, contribuiu para fomentar novos confrontos, desta vez, com proporções dissidentes e sangrentas, formadoras de ressentimentos, tão representativas que se imiscuíram na identidade regional (2010, p. 38).

Com a incorporação ao Império brasileiro, a população marginalizada esperava que as degradantes condições de vida existentes no período colonial fossem finalmente alteradas através de reformas sociais profundas. Isto, como sabemos, não ocorreu, persistindo a manutenção daquele “arremedo de sociedade semifeudal e escravocrata que Portugal nos dera como modelo institucional” (SALLES, 1992, p. 130). Diante deste quadro, houve o agravamento da pobreza e subjugação de uma grande massa de libertos e escravos mantidos em dependência absoluta ao grande proprietário. Salles oferece um apanhado geral das péssimas condições de subsistência do período:

Com o tempo, as fazendas geraram população excedente, que foi forçada a se marginalizar e sobreviver precariamente. Essa população marginalizada, expulsa dos campos, concentra-se em vilarejos, levando vida dependente, obscura e sem perspectivas. Nesses vilarejos, alguns ditos *cidade*, sede administrativa municipal, o pequeno comércio e o precário artesanato arrastam-se pobrememente, vivendo de suas ilusões de ganho, mas na verdade de sua dependência aos grandes proprietários (1992, p. 64).

O início convencional do grande período de lutas no Extremo-Norte do Brasil,

---

<sup>88</sup> Apesar de neste momento estar sendo abordado os acontecimentos referentes à relação do Grão-Pará com o Império Brasileiro, é relevante lembrar que durante o período regencial os conflitos entre a Corte do Rio de Janeiro e as demais regiões brasileiras foram bastante intensos. Conforme aponta Lima (2008, p. 128): “O período regencial, ocorrido entre a abdicação de D. Pedro I (1831) e o golpe da maioria (1840), fora o mais tenso e conflituoso dos períodos de toda a história do Brasil”. No Sul os partidários da república rio-grandense, denominados de *farroupilhas*, passaram a combater o Império a partir de 1835. No Nordeste, o conjunto de rebeliões ocorridas a partir de 1832, envolvendo sobretudo o interior de Pernambuco e Alagoas, nas matas do Tombo Real, ficou conhecido como *cabanada*. Também nesta região, no Maranhão e no Piauí, a partir de 1837, as forças Imperiais passaram a reprimir violentamente os rebeldes na chamada *balaiada*. Já no Grão-Pará, os combates contra os dissidentes passaram a ocorrer de modo mais contundente a partir de 1835.

conhecido como *Cabanagem* (1835-1840), se deu em 7 de janeiro de 1835, quando *cabanos*<sup>89</sup> organizados na região do Acará tomaram pela primeira vez a capital Belém e assassinaram o então Presidente da Província, Bernardo Lobo de Sousa, seu Comandante de Armas, Silva Santiago, e outros membros do governo. “Nas ruas, *homens de cor*, vestidos em vermelho, comemoravam em festejos diversos” (LIMA, 2008, p.81 – grifos do autor). Os rebeldes declararam a província independente do Governo Central<sup>90</sup>, se levantando contra o despotismo regencial carioca, e tinham como bandeira de luta a morte aos europeus – ingleses, franceses e, principalmente, portugueses – e aos maçons<sup>91</sup>.

Com a morte inesperada de Batista Campos<sup>92</sup>, que, segundo Ricci (2007), muito provavelmente seria aclamado líder da revolução de 1835, Félix Clemente Malcher, aliado do cônego, tornou-se o Presidente da Província por aclamação popular. Em 1834 Malcher havia sido perseguido e preso, por ordem de Lobo de Sousa, por disseminar ideias liberais, sendo libertado pelos cabanos em 7 de janeiro. Como Comandante de Armas estava Francisco Vinagre, que vinha da mesma região que Malcher, a rica Acará, onde se concentrava a maioria dos engenhos de cana-de-açúcar e de africanos escravizados no Grão-Pará. Além de Malcher e Francisco Vinagre, também figuram como grandes incitadores do levante cabano Antônio Vinagre (irmão de Francisco; os Vinagre eram pequenos proprietários de terra) e Eduardo Nogueira Angelim (que trabalhava arrendando terras de Malcher no Acará).

---

<sup>89</sup> Conforme Ricci (2007, p. 6) “*cabanos* era o termo utilizado como alcunha dos homens que viviam em casas simples, cobertas de palha. O mesmo nome cabano também significa um tipo de chapéu de palha comum entre o povo mais humilde na Amazônia”. Neste momento de luta, convencionou-se oficialmente denominar como *cabanos* todos aqueles que se constituíram como inimigos do Estado Imperial no Grão-Pará (LIMA, 2008). Esta figura única e criminalizada era composta em sua maioria pelo tapuío, seguida pelo negro e pelo mestiço, e, em menor número, pelo branco dissidente. Assim sendo, a luta dos cabanos recebeu o nome de *Cabanagem*.

<sup>90</sup> Para Salles (1992) o caráter republicano e revolucionário da Cabanagem se restringiu ao seu início, quando houve a ruptura com o Governo Imperial. Esta fase durou apenas 43 dias, uma vez que em 21 de fevereiro de 1835 o novo líder Francisco Vinagre protestou obediência à regência e aos seus delegados. “Esvaiu-se o conteúdo republicano da Cabanagem” (SALLES, 1992, p. 93).

<sup>91</sup> Segundo Salles (1992, p. 135), uma das primeiras medidas “dos cabanos foi precisamente incendiar a loja maçônica. Ora, nesta altura, a maçonaria não era apenas a sociedade que rejeitara o líder – então quase carismático – Batista Campos [que pretendeu ingressar na organização, mas fora preterido]. Seu chefe era o assassinado Lobo de Sousa. [...] a maçonaria representava tão-somente a ideologia, ou mais precisamente, o clube da classe dominante da província, burgueses e os latifundiários mais abastados”. Ademais, Ricci (2007) revela que enquanto os portugueses simbolizavam uma tradição de exploração e subjugação social, os maçons representavam os homens que contrariavam as leis de Deus e sua justiça terrena, impedindo que as designações de Deus e dos seus homens, como Pedro II, chegassem até os explorados da Amazônia.

<sup>92</sup> Apesar de não haver conhecimento suficiente sobre a conformação política dominante que guiava as camadas revoltosas, na compreensão de Salles (1992) o principal mentor deste processo parece ter sido o cônego Batista Campos. Este, por sua vez, entrara em contato com o frei Luís Zagalo, vindo de Caiena para o Pará em 1815, cujo pensamento seria o de um autêntico revolucionário – fanático da Revolução Francesa, afirmava em suas pregações entre os escravos que não podia haver homens submetidos a outros. Zagalo fora expulso do Pará em 1817 e Batista Campos morreu poucos dias antes da eclosão da Cabanagem, em 31 de dezembro de 1834 (em decorrência de uma infecção generalizada provocada por um corte numa espinha enquanto fazia a barba). “O conjunto de ideias que os cabanos levantaram senão podem, a rigor, constituir um *corpus* orgânica, política e ideologicamente definido, revelam contudo elevado índice de politização” (SALLES, 1992, p. 133).



Uma das primeiras medidas tomadas pelo governo cabano foi a feitura de um documento no qual era solicitado à Regência que ninguém fosse nomeado para o lugar de Lobo de Sousa até que Pedro II alcançasse a maioria, dado que os cabanos não estavam dispostos a receber qualquer presidente enviado. Também era enfatizado que a administração do Pará agora se encontrava a cargo de um “benemérito e patriota cidadão”<sup>93</sup> a quem tinham aclamado e que julgavam governar visando o bem público e não seus interesses pessoais (RICCI, 2007). Este documento, ao mesmo tempo em que apresentava a insubmissão do povo cabano aos mandos governamentais advindos do Rio de Janeiro (dos quais se exclui a figura do Imperador menino), também traria alguma tranquilidade a Malcher quanto às ameaças extra provinciais que poderia sofrer. O que Malcher parecia não prever era que o próprio povo cabano o tiraria do poder em apenas um mês e meio de governo, sendo assassinado tal qual Lobo de Sousa em decorrência da série de medidas impopulares adotadas.

A insatisfação em relação ao governante surgiu logo em 12 de janeiro de 1835, quando Malcher lançou uma proclamação pedindo paz aos paraenses. Querendo fazer crer que a luta cabana havia se encerrado no dia 7 de janeiro de 1835, era pregada “aos antigos beligerantes a volta aos lares e o tomar agora em mão os seus costumeiros ‘instrumentos agrícolas’” (RICCI, 2007, p. 12). O pedido para que os cabanos largassem as armas e abandonassem a luta não obteve consenso, uma vez que o retorno à antiga forma de trabalho denotava uma continuidade de sua condição social. Nesta fase da luta cabana, perseguições e mortes a portugueses e maçons ocorriam de maneira pontual – a expansão da chacina aos inimigos só passou a ocorrer em agosto de 1835, por ocasião do segundo assalto cabano a Belém.

Somada a esta conduta suspeita, Malcher também aumentou o salário de alguns funcionários recém-nomeados (medida considerada ilegal no Império brasileiro, que postulava a igualdade salarial nos cargos congêneres); deixou de efetuar o pagamento dos soldados; ordenou o recolhimento do armamento localizado no porto e nas embarcações da Marinha Imperial (também considerada uma ação ilegal, já que o armamento pertencia à

---

<sup>93</sup> Segundo Ricci (2007), um grande nó revolucionário vivido pelos cabanos era a busca de ruptura com o despotismo regencial advindo do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que buscavam estabelecer vínculos com o regime por meio da figura do imperador menino, Pedro II. Dentro da lógica do sistema de crenças do período, o que vigorava entre os líderes cabanos era “uma antiga hierarquia de dominação que começava em Deus, passando pelo seu reino de santas e santos e aportava na terra com o Imperador e sua corte”, conseqüentemente, “a fidelidade ao Imperador menino era quase tão popular quanto a alguns santos e santas católicos” (RICCI, 2007, p. 21). Nesta conjuntura, a culpa pelos problemas enfrentados na província do Grão-Pará não era atribuída ao Governo Imperial, mas sim aos emissários do Imperador (como Lobo de Sousa) que se mostrariam despóticos. Somada a esta obediência à hierarquia político-religiosa, a procedência dos indivíduos compunha as garantias de *patriotismo*: “Se havia desconfianças de um Pedro I, que era de origem portuguesa, este não era o caso do menino Pedro II, nascido no Brasil” (RICCI, 2007, p. 21). Em síntese, levantando como bandeira a morte aos portugueses e maçons, buscava-se eliminar os falsos patriotas traidores dos interesses do Imperador.

Marinha e ao comandante nomeado pelo Rio de Janeiro), sem que fossem repassadas aos cabanos revoltosos; solicitou aos comerciantes portugueses que abrissem as portas de seus estabelecimentos, dando garantias aos seus bens; ordenou o deslocamento das tropas de Belém para vilas no Marajó e em Vigia, além de outras localidades no médio Amazonas, fazendo com que o policiamento da capital saísse das mãos das tropas de linha e ficasse a cargo dos empregados públicos que somente à noite faziam rondas na cidade (tal como feito na Corte em 1831, dando origem à Guarda Nacional que conteve as revoltas no Rio de Janeiro); e gerou um grave incidente com o governo francês ao ordenar a invasão à residência de Diniz Crouan, cônsul francês no Grão-Pará, no intuito de encontrar refugiados do antigo regime (nenhum suspeito foi encontrado e o Grão-Pará ainda teve que lidar com a represália imposta pela França através da invasão do atual território do Amapá) (RICCI, 2007).

Neste contexto, tornou-se cada vez maior a insatisfação do Comandante das Armas, Francisco Vinagre, com o governante cabano, uma vez que sua autoridade era constantemente sobrepujada pelas vontades do presidente da província. As desavenças entre Malcher e Vinagre acabaram por resultar na demissão do comandante em 9 de fevereiro de 1835, ocasionando conflitos<sup>94</sup> de rua que envolviam partidários de ambos os lados e provocando pavor entre os conservadores. Na medida em que os apoiadores de Malcher iam debandando, aumentava a convicção de que o presidente merecia o mesmo destino de Lobo de Sousa, isto porque “Malcher estava traindo a sua aclamação e sua investidura popular ‘divina’” (RICCI, 2007, p. 19). Em 21 de fevereiro de 1835 o primeiro líder da Cabanagem foi assassinado, sendo imediatamente aclamado pelo povo cabano como novo presidente de província Francisco Vinagre, que unificou em si próprio os poderes civil e militar.

Um aprendizado importante da luta cabana se impôs após este primeiro momento: qualquer governante, tenha sido ele enviado pelo governo Imperial ou aclamado inicialmente pelos cabanos, poderia ser deposto e assassinado caso viesse a trair os interesses do povo. Um outro aspecto relevante na passagem para este segundo governo, que durou de fevereiro até agosto de 1835, foi o realinhamento aos interesses regenciais, com Francisco Vinagre “sempre lembrando que estava à espera de leis e ordens do Império e de Pedro II” (RICCI, 2007, p. 22). Com esta medida, Vinagre tentava vincular sua imagem a do menino Imperador, e, com isso, talvez, estar menos sujeito às mudanças de vontades e aclamações dos cabanos.

---

<sup>94</sup> Tomando como lembrança os conflitos entre os partidários de Malcher e de Vinagre, é imprescindível deixar claro que a Cabanagem, apesar de congrega os segmentos marginalizados da sociedade, convergentes na oposição ao governo regencial do Rio de Janeiro, deve ser compreendida como um *movimento social* que ao longo de toda a sua trajetória também comportou interesses nem sempre harmoniosos entre si. Conforme Leandro Mahalem de Lima (2008, p. 28), a totalidade dos cabanos “seria um conjunto aberto, cindido e tenso”.

Nesse contexto de abertura às ordens regenciais, em 26 de junho de 1835 ocorreu a posse do marechal Manuel Jorge Rodrigues – nomeado pelo Império e tendo o apoio e consentimento de Francisco Vinagre – um dia após o desembarque, em Belém, da esquadra por ele comandada em conjunto com John Taylor, almirante britânico contratado pelo Império. Apesar de inicialmente Francisco e Antônio Vinagre terem conseguido acalmar o ânimo dos cabanos, muitos deles discordantes da aquiescência oferecida, e nenhum sangue ter sido derramado, as negociações entre o *governo intruso* e o *governo legalista* se mostravam bastante delicadas. Conforme Leandro Mahalem de Lima, “não havia qualquer intensão de se efetivar qualquer acordo, uma vez que o marechal havia se recusado a discutir qualquer anistia. Havia grandes reticências de parte à parte, poucos depuseram armas” (2008, p. 137).

Sem a possibilidade de obtenção de anistia e com graves desconfiâncias sobre o que se poderia esperar de Rodrigues e Taylor por serem, respectivamente, português e inglês, Antônio Vinagre retornou à região do Acará, reunindo peças de artilharia e partindo à frente dos homens que não haviam deposto suas armas. O retorno para esta localidade visava aguardar os desdobramentos do governo de Rodrigues.

Com um número reduzido de tropas do governo legalista, os representantes do Império se viam submetidos ao não enfrentamento, tinham suas alianças limitadas e estavam impossibilitados de aumentar a área de controle que poderiam exercer no Grão Pará. Desta forma, “nenhuma localidade no baixo e alto Amazonas foi auxiliada pelo governo de Rodrigues”, e somente “formalmente o presidente nomeado era *senhor da província*” (LIMA, 2008, p. 138 – grifos do autor). Somente a câmara de Vigia, o quartel da ilha de Tatuóca, a câmara da vila de Cameté e o quartel de Cachoeira do Arari mantinham relações mais próximas com o governo legalista. Diante desta precariedade, inúmeros ofícios foram remetidos à Corte no Rio de Janeiro, e às outras províncias do Norte, solicitando o envio de apoios. A ausência de reforços tornava o marechal cada vez mais imobilizado e enfraquecido.

Um fator decisivo para a segunda tomada da cidade de Belém pelos cabanos, culminando nos conflitos ocorridos de 14 a 22 de agosto, foi a prisão de Francisco Vinagre (RICCI, 2007). Em 27 de julho, após a ocupação de Vigia por rebeldes oriundos do interior do distrito, aproximadamente 60 autoridades e homens de posses foram mortos. A situação gerou pânico entre os legalistas, que decidiram mandar prender os irmãos Vinagre e todos os demais chefes revoltosos que estivessem na capital. Outra medida tomada foi o pedido de engajamento feito aos cônsules e comandantes das embarcações estrangeiras ancoradas defronte a Belém, já que o Império ainda não havia mandado nenhum suporte a Rodrigues e Taylor. Britânicos e portugueses aceitaram fornecer apoio, enquanto os franceses preferiram

não intervir nos combates que se avizinhavam contra os numerosos cabanos. Também se juntaram às forças comandadas pelo marechal os soldados do Maranhão e os voluntários das famílias legalistas da cidade. Nenhum distrito do interior enviou auxílio (LIMA, 2008).

Na ocasião da segunda tomada de Belém, Antônio Vinagre retornou a capital com sua tropa após a recusa do marechal ao pedido<sup>95</sup> de soltura do irmão e dos demais companheiros. Durante o combate, Antônio Vinagre acabou sendo morto e Eduardo Angelim assumiu a liderança da luta. Antes mesmo do final do combate, ainda no primeiro dia de luta, em 14 de agosto de 1835, Angelim foi aclamado chefe de todas as forças<sup>96</sup>.

Ao final dos combates a administração do Extremo-Norte se tornou fragmentada. Na ilha de Tatuóca foi fincada a sede do *governo legalista*, formado pela facção política derrotada em armas e sob o comando do marechal Rodrigues. Mantendo-se como *presidente legal* em Tatuóca e à bordo das embarcações, o marechal “continuava, juntamente com Taylor, a despachar ofícios e relatórios a diversos pontos no interior e no exterior da província” (LIMA, 2008, p. 155). Nesta localidade, antes mesmo do início dos conflitos de agosto, muitos *homens de bem* – isto é, proprietários, comerciantes, grandes agricultores e estrangeiros em geral – e suas famílias já vinham buscando asilo desde abril de 1835. Segundo Domingos Raiol (1970), cerca de 8 a 9 mil pessoas se encontravam refugiadas em Tatuóca e no Arari.

O outro governo, vencedor dos conflitos de agosto, ficou localizado em Belém. Formado pelos ditos *intrusos*, ficou sob o comando de Eduardo Nogueira Angelim. O terceiro e último líder cabano também adotou medidas bastante suspeitas que colocavam a prova o seu

---

<sup>95</sup> Carta de Antônio Vinagre ao marechal: “Ilmo. Exmo. Snr. ~ Tenho a honra de levar à respeitável presença de V. Exa. que à minha notícia chega de achar-se preso o meu irmão, o Major José Bernardino, Meninécia e outros patrícios, mais que até parece impossível pela honra da palavra de V. Exa. que seguiu toda fidelidade que não vinha satisfazer paixões, tais procedimentos. Tenho ignorado a franqueza com que V. Exa. tem-se posto a campo nada mais tenho a expor senão que logo o receber deste no mesmo momento haja logo e logo mandar soltar o meu irmão e todos os mais patrícios, e quando V. Exa. assim não faça terei o arrojo com as minhas forças soltá-los obrigando-se V. Exa. responsável pelos prejuízos, percas e danos da Província, torno a dizer que acho-me com um exército de quatro mil homens quando V. Exa. assim o não atenda, e mandar-me a resposta das solturas pelo mesmo embaixador logo, que se eu chegar a entrar não ficará pedra sobre pedra. ~ Deus Guarde a V. Exa. Acará, 2 de agosto de 1835. ~ Ilmo. Snr. Presidente Manuel Jorge Rodrigues. ~ Antônio Pedro Vinagre. Tenente-Coronel Comandante” (*apud* Raiol, 1979, p. 826).

<sup>96</sup> Em seu discurso de “posse”, entoando fidelidade à pátria em tom religioso, Angelim afirmou: “Eu acabo de ser aclamado por nossos companheiros d’armas chefe de todas as forças. Juro por Deus vencer ou morrer! Vinguemos a morte do bravo guerreiro que foi nosso digno chefe, e a de muitos de nossos valentes companheiros que já dormem o sono da eternidade! É no campo de batalha, ao troar do canhão, ao estampido da fuzilaria, entre mortes e gemidos, no meio da confusão de alaridos e gritos de vingança, que eu a pressa escrevo estas linhas para fazer ciente a todas as colunas que estou a sua frente de espada em punho! Os covardes que tremam do nosso valor! Meus caros patrícios: por amor à liberdade, por amor às nossas esposas e filhos, vinguemos o ultraje feito à nossa adorada pátria, e pelo sangue inocente que se está derramando, sejam eles, déspotas e traidores, os responsáveis perante a divindade” (*apud* Raiol, 1970, p. 844).

compromisso verdadeiro com a causa cabana e provocavam bastante instabilidade no seu governo. Além de facilitar a fuga de diversos legalistas de Belém, num momento em que a luta armada contra os brancos e estrangeiros já havia se radicalizado, Angelim era sumariamente contrário à abolição dos escravos. Naquela altura, Angelim era proprietário do engenho “Madre de Deus”, com dezenas de escravos, e mandou fuzilar importantes lideranças escravas que haviam lutado na Cabanagem e eram defensoras do abolicionismo, como Joaquim Antônio e Patriota. Ao seu irmão, Geraldo Francisco Nogueira, ordenou que a insurreição dos escravos da região do Acará, e outros distritos próximos, fosse controlada e os cativos mantidos dentro da obediência aos seus senhores (BEZERRA NETO, 2001).

Tal como ocorrido com os demais presidentes cabanos, novamente se instaurou um evidente distanciamento entre os interesses que o líder aclamado passara a defender e os anseios e necessidades do povo cabano. Conforme aponta Vicente Salles (1992, p. 98), as “ideias de emancipação e as doutrinas desses revolucionários [os escravos] não foram contudo incorporadas ao programa dos chefes supremos da revolução; muito ao contrário, foram violentamente reprimidas sobretudo pelo cabano Eduardo Angelim”. Neste sentido, a falta de alinhamento com os ideais de libertação que compunham o bojo da Cabanagem, foi um fator de grande enfraquecimento do movimento, uma vez que as lideranças no exercício do poder “romperam com os ideais da rebelião. Tornaram rígidas e insuportáveis as relações com a massa. Desesperaram-se afinal” (SALLES, 1992, p. 133).

Ainda conforme o autor, foram as lideranças populares, aquelas que não ascenderam aos altos cargos de chefia na província, que sustentaram o espírito de luta durante toda a Cabanagem, em especial depois de maio de 1836, quando o movimento aprofundou o seu processo de interiorização e nenhuma outra liderança ascendeu à condição de presidente de província: “O último governo cabano foi deposto em 1836. O que aconteceu depois? A Cabanagem alastrou-se e só pode ser considerada extinta em 1840. Quem comandava então? Caboclos e negros que sabiam manter vivo o espírito da luta” (SALLES, 1992, p. 134).

Vale lembrar que nem só de saques e roubos viviam os cabanos no período. As relações interétnicas dos grupos marginalizados gestadas nas beiras dos rios, nos povoados, vilarejos e mocambos, antes mesmo da Adesão de 1823, conforme vimos anteriormente, possibilitou a estes sujeitos a estruturação de uma forma de organização social que perdurou durante a Cabanagem. As armas roubadas garantiam a defesa imediata da sua causa, ao mesmo tempo que as terras expropriadas dos grandes proprietários traidores da pátria se

tornavam alvo do trabalho agrícola de tapuios, negros, mestiços e brancos dissidentes<sup>97</sup>.

No final de 1835 o marechal lisboeta Francisco José de Souza Soares d'Andréa foi nomeado pela Corte, na figura de Regente Feijó, para cuidar da *pacificação* da província do Grão-Pará, chegando à ilha de Tatuóca no início de abril do ano seguinte, juntamente com o mercenário inglês Frederico Mariath. De acordo com Lima (2008, p. 167 – grifos do autor), “Soares d'Andréa foi um dos, senão o principal, agente da *força bruta* do Império, entre as décadas de 1830 e 1850”, tendo passagem por Pernambuco, Santa Catarina, Minas Gerais e Bahia. No Grão-Pará já havia ocupado o cargo de comandante das armas entre 1830 e 1831, quando criou profunda inimizade com o cônego Batista Campos que criticava as atitudes despóticas do militar. Em 11 de abril o presidente do governo legal marechal Manuel Jorge Rodrigues e o comandante das forças navais John Taylor transferem seus postos a Soares d'Andréa e Mariath, respectivamente. A partir deste momento a guerra contra os *homens de cor* passa a ser posta em prática de modo avassalador.

Posicionadas em diversas ilhas próximas de Belém, as tropas legalistas progressivamente cercaram a capital, interceptando não somente a entrada de mantimentos, mas também impedindo a comunicação com o interior. Com o isolamento da capital, Eduardo Angelim tentou negociar, por meio documentos enviados quase que diariamente, propostas de uma anistia geral, mas d'Andréa se recusou a firmar qualquer tipo de acordo com o líder cabano e seus comandantes. “Durante as comunicações, o marechal lisboeta afirmava que qualquer negociação ou acordo de anistia não haviam sido autorizados pela Assembleia”, porém, nas “comunicações de Soares d'Andrea com o Ministério da Justiça do Império, era propriamente ele que fazia pressões contundentes para que não houvesse qualquer negociação”, defendendo e pressionando “a Corte por uma abolição completa da Constituição do Império no Grão-Pará” (LIMA, 2008, p. 175). Para o militar, somente prisões e execuções trariam a ordem de volta ao Grão-Pará.

Sem possibilidades de negociação, Eduardo Angelim decide fugir da capital. Sua saída é narrada por Magda Ricci (2007, p. 25):

Ele esperou o horário da chuva cotidiana em Belém [entre 14hrs e 16hrs] e, em meio a uma torrencial tempestade, atravessou a baía do Guajará, na foz do Amazonas, passando sorrateiramente pelo meio das tropas imperiais e das

---

<sup>97</sup> Um outro ponto de contato entre os diversos segmentos cabanos e que contribuiu na comunicação entre os mesmos foi o uso da Língua Geral Amazônica. De acordo com Freire (2003, p. 73), “os cabanos – índios tapuias, negros, caboclos e variados tipos de mestiços – provenientes de diferentes horizontes linguísticos, usavam a Língua Geral como instrumento de interação, mas nesse caso a comunicação era basicamente oral, porque eles eram, em sua maioria, iletrados [...] No entanto, os poucos cabanos alfabetizados, quando recorriam à escrita, abandonavam a LGA, optando pela língua portuguesa, como testemunham alguns documentos, responsáveis pela denominação que eles receberam de ‘ralé semi-analfabeta’”.

embarcações estrangeiras que por ali estavam sediadas. Esta ambígua fuga já foi lida como um momento de “armistício” velado, quando as tropas imperiais teriam fechado os olhos para que Angelim desocupasse a cidade de Belém sem se derramar muito sangue.

Após alguns meses desaparecido, Angelim acabou sendo encontrado em outubro de 1836 no Acará. Conduzido à capital Belém, logo foi enviado ao Rio de Janeiro, onde se alinhou aos liberais, e, posteriormente, foi expatriado para Pernambuco. Retornou ao Pará somente em 1851, na condição de anistiado (RICCI, 2007).

Com a tomada de Belém pelas forças de d’Andréa, em 13 de maio de 1836, o aspecto da luta se modifica substancialmente, uma vez que a Cabanagem passa a desenvolver-se, exclusivamente, por força das lideranças populares (as grandes protagonistas da luta armada), engajadas num movimento de fuga e interiorização constante. Tiveram destaque as atuações cabanas no alto Amazonas e nos rios Negro e Trombetas, entre os anos de 1836 e 1837, com forte presença nas cidades de Santarém, Manaus e toda a região até os limites com o atual Estado do Amapá. Além destas localidades, os cabanos também percorreram a calha dos rios Tocantins e Madeira, indo em direção ao Maranhão e ao Piauí. Com este movimento, “em cada vila ou aldeia nasciam outros chefes cabanos” (RICCI, 2007, p. 28), com populações inteiras de quilombolas e indígenas sendo chamados à luta armada.

Com a concessão de plenos poderes, conferida pelo Governo Central, o marechal lisboeta passou a atuar na província como um déspota declarado. Sob seu impiedoso comando “as *autoridades legalistas* foram autorizadas a exterminar ou prender qualquer um que considerassem suspeito, sob a alegação de *crime geral de rebelião*, que aos poucos passou a se caracterizar como o *crime geral de cabano*” (LIMA, 2008, p. 132 – grifos do autor). Desta forma, o projeto de *pacificação* proposto pelos legalistas perpassava obrigatoriamente pela completa submissão dos *selvagens* aos interesses Imperiais dos *homens civilizados*, sob pena de prisão e, na maioria dos casos, extermínio da população local que por séculos fora submetida a condições degradantes de deculturação e trabalho escravo. Sem entraves legais, o Estado brasileiro consentia que representantes dos interesses da Corte carioca, afiançada pela acuada elite local, exterminassem todo e qualquer tapuio, negro, mestiço e branco pobre.

Lima expõe em linhas gerais como o argumento criado pelos representantes da Corte serviu para legitimar o extermínio daqueles que lutavam contra o despotismo das forças Imperiais no Grão-Pará durante os anos da Cabanagem:

Os *legalistas*, completamente enfraquecidos em fins de 1835, eram abertamente adeptos da *força bruta*; ou seja, defendiam a feitura de uma reação contra os *cabanos*, na qual fosse legítimo o extermínio e os trabalhos forçados. [...]. Os *legalistas* se viam como *brancos*, representantes da *sociedade*, da *civilização* e da *humanidade*. Todos os seus contrários, os

*cabanos*, estariam unidos em um grande pacto contra os *brancos* e a *humanidade*, e seriam *inferiores* e *desprezíveis*. Tais posições já extremamente radicais se acentuariam ainda mais com a chegada do marechal Francisco José de Sousa Soares d’Andréa e sua esquadra. Aos poucos, no bojo de tal estratégia, a figura desprezível do *cabano* passava a ganhar destaque. O *cabano* representava a unidade *ferina* dos contrários da *legalidade*, a serem – todos – atacados e perseguidos durante o período em que todo e qualquer direito seria visto como formalidade. O *cabano* é a figura que passa a dar contornos objetivos, concretos e específicos aos inimigos de um certo pacto, que poderiam ser legitimamente exterminados, uma vez que para além dos *homens de bem*, da *sociedade*, da *civilização* e da *humanidade*. Não era especificamente o *negro escravo*, o *tapuio degradado*, o *cafuzo desprezível* ou o *cidadão branco dissidente*, mas sim todos estes juntos, como uma figura única e criminosa de antemão, caracterizada pela *fereza* a ser destruída (2008, p. 166 – grifos do autor).

Este período de exceção perdurou irrestritamente até 4 de novembro de 1839, quando foi emitido um decreto imperial de anistia restrita, e se prolongou de modo um pouco mais brando até 22 de agosto de 1840, com o decreto de anistia geral.

Muitos cabanos que conseguiam escapar dos fuzilamentos realizados durante a Cabanagem eram deportados do Grão-Pará, devendo, segundo recomendações do marechal d’Andréa, ter como destino o Sul, onde se tornariam praças e soldados, sendo jamais permitido retornar à província. Para d’Andréa o que unia os cabanos eram uma espécie de *pacto secreto* contra os brancos, eis a razão da pronta deportação:

Todos os homens de cor nascidos aqui estão ligados em ‘pacto secreto’, a ‘darem cabo de tudo quanto for branco’. Não é uma história, é fato verdadeiro, e a experiência o tem mostrado. É, pois indispensável por as armas nas mãos de outros; e é indispensável proteger, por todos os modos a multiplicação dos brancos. Se o governo concordar com esta medida, enviarei sempre aonde, quantas recrutas possa dessa Província, a troco de igual número de outras (*apud* RICCI, 2007, p. 27).

Já os cabanos que permaneceram na província foram recrutados forçosamente nos chamados “Corpos de Trabalhadores” – instrumento político criado em 25 de abril de 1838, que durou 21 anos e manteve parte considerável da população amazônica reduzida à semi-escravidão. De modo geral, estes recrutas eram responsáveis pela reestruturação do campo e das cidades, “abrindo caminho para a tão comentada época da borracha na Amazônia” (RICCI, 2007, p. 29). Na visão de Salles (1992, p. 144) a medida “teve notável alcance político para a sustentação do regime, reconstrução da economia e enfraquecimento do ímpeto rebelde da população marginalizada, sem terras e sem outros haveres”.

Diante da política genocida do Estado Imperial brasileiro, ao final de cinco anos de luta, os cabanos foram derrotados. Em maio de 1840, o então Presidente de Província, João Antônio de Miranda, assinou ofício destinado ao Ministro da Justiça no qual afirmou a rendição dos últimos revoltosos, em torno de 800 pessoas, na região do Rio Madeira. Tendo



os mortos ultrapassado os 30 mil (entre eles também se encontrava boa parte da elite local), um quarto da população amazônica fora dizimada. Somente em 1860 a população local voltou a crescer significativamente (RAIOL, 1970).

Ao longo da Cabanagem a força bruta do Estado brasileiro se fez presente de modo muito mais sistemático, prolongado e violento quando comparada àquela imposta pelo Golpe da Esquadra Imaginária e pelo trágico episódio do Brigue Palhaço, recentemente vividos durante o processo de Adesão. Se desta vez havia um conjunto de homens mais organizados e dispostos a dar a vida pela causa cabana, cabia ao Estado brasileiro empenhar um conjunto de ações rígidas e impiedosas destinadas a não somente controlar os revoltosos, mas também a enfraquecer a possibilidade de novos levantes e garantir a manutenção da maior extensão territorial em conflito sob o comando do Império.

Apesar da vitória do Governo Central sobre a Província do Grão-Pará, o Movimento da Cabanagem tornou-se um símbolo de grande orgulho da identidade paraense, representando um episódio de insurreição do povo nortista contra os mandos dos grandes proprietários de terra – até hoje os grandes senhores do Pará. Ricci (2007, p. 29) corrobora esta compreensão afirmando que:

Hoje a Cabanagem na Amazônia é símbolo de ação popular de massa, de mudanças e de movimentos sociais. Os sindicalistas e os políticos mais radicais são “cabanos” e militantes do MST [Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra], cultuando a memória da Cabanagem. Em contraste com esta simbologia, durante os dois últimos séculos, o povo da Amazônia se tornou quase invisível fora da região Norte.

Aprofundando a presença da memória cabana no povo paraense, a autora continua:

Há um povo das florestas, que vive da extração de produtos da mata e dos rios e em guerra por sua conservação e sustentação. Há um povo indígena multifacetado, mas uníssono na guerra com os brancos e a usurpação que estes continuam fazendo de suas terras e riquezas. Existe ainda um povo afro-brasileiro que cotidianamente reivindica a propriedade de seu território, obtido pela luta quilombola e escrava. Todos estes povos se deparam constantemente com problemas como a devastação ecológica, a questão fundiária, a miséria e, sobretudo, a falta de acesso à plena cidadania. *Sua luta presente também rememora a dos tempos cabanos* (RICCI, 2007, p. 30 – grifos meus).

Junto às lembranças das opressões impostas pelas elites locais durante o Império, revividas a cada novo conflito de terra que irrompe nas grandes fazendas do Estado, na memória do nortista também se fez gravado mais um momento em que os interesses das elites que comandam o Estado brasileiro são impostos de modo violento. Desta forma, têm-se na Cabanagem o segundo grande episódio de referência na formação do *modo de ser amazônida*.

No entanto, diferentemente do processo de Adesão, pudemos notar que as elites se

encontravam bastante afinadas com a política de controle da província imposta pelo Governo Central. É interessante observar que no século seguinte nenhum Governador do Estado – e como tais, representantes dos interesses das elites locais em versão *high definition* – reivindicará para si o status de herdeiro dos déspotas do passado.

### 2.1.3 – *Belle Époque* da Borracha: o terceiro ato de vexatória negligência

Durante o século XIX e grande parte do XX, a percepção dominante de que os tapuios e negros seriam os grandes responsáveis pelas maiores desordens vividas no Extremo-Norte, contrapostos sempre à racionalidade do colonizador branco europeu, longe de fazer menção às espoliações sofridas por estes grupos, comumente se sustentava na compreensão da inferioridade racial inerente a estes sujeitos, sendo este aspecto responsável, conseqüentemente, por toda a sorte de desgraças imputadas à região. Esta contraposição não se dava somente em relação ao europeu, mas também aos povos do Sul do território brasileiro, supostamente mais racionais e evoluídos. Neste sentido, chamam a atenção as considerações realizadas por viajantes estrangeiros ao Extremo-Norte.

Decorrente das viagens realizadas de 1840 a 1842, o pastor metodista estadunidense Daniel Kidder (1980, p. 217), imerso no contexto pós-Cabanagem, considerava um fato deveras lamentável que “uma das mais belas e ricas regiões do globo ficou quase inteiramente desolada”, ressaltando também que “apesar da prodigalidade com que a natureza embeleceu o Pará, lembrando a cada passo a munificência do criador, poucos são os lugares que nos sugerem tão dolorosas reflexões sobre a miséria e a maldade humana”. Deste modo, “dificilmente se encontra uma página de glória em sua história” (KIDDER, 1980, p. 217).

Já para o naturalista inglês Henry Walter Bates, as descrições e comparações, feitas em 1848, parecem ainda mais incisivas quanto à inferioridade amazônida:

Por outro lado, os naturais do Pará eram muito inferiores ao brasileiro do Sul em matéria de energia e iniciativa. Sendo barato os víveres e os aluguéis, e poucas as necessidades do povo – pois eles se contentavam com tipos de alojamentos e comida que seriam recusados até pela classe indigente da Inglaterra – eles passavam a maior parte do tempo entregues a desregramentos ou divertimentos fornecidos gratuitamente pelo governo ou pelos cidadãos mais abastados da cidade (BATES, 1979, p. 25).

Estes pensamentos, coadunados com os ideais do evolucionismo social que circulavam neste período na Europa, também se inseriram no contexto econômico e cultural da Amazônia. Este aspecto pode ser observado no posicionamento adotado pelo historiador

paraense Frederico José de Sant’Anna Nery, ou Barão de Sant’Anna Nery, para quem a participação de mão de obra estrangeira na região seria uma das suas principais fontes de desenvolvimento, sendo que “a esses anonymos deverá um dia o Pará a gloria de provar que a acclimatação da raça branca pode tornar-se uma realidade na America” (SANT’ANNA NERY, 1900, p. XIII).

Deste modo, as discussões sobre a necessidade de *civilizar* a população amazônida – seja através da *racionalização* da sua economia, seja através da tentativa de anexação do *estilo de vida burguês* da França iluminista – atravessará o terceiro e último episódio emblemático de constituição do *ser amazônida*, compreendido como a *Belle Époque Amazônica*, localizada na transição entre os séculos XIX e XX. Levando em consideração o acirramento dos embates do Extremo-Norte com o Estado brasileiro, ganha maior destaque, dentro deste período marcante da história nortista, o momento de sua derrocada, ocorrida no início da década de 1910. Apesar da criação da Província do Amazonas ter ocorrido em 1850, os eventos cortam as histórias das duas províncias amazônicas (tornadas Estados em 1889), não podendo ser, portanto, restritos a um entendimento purista de *paraensismo*.

Neste sentido, para fins de esclarecimento, cabe ressaltar que o termo *paraensismo*, com o qual se pretende dialogar no presente estudo, é compreendido como um fenômeno circunscrito aos atores sociais pertencentes especificamente ao Estado do Pará, estando estes muitas vezes em conflito com os interesses do seu Estado vizinho. Se a compreensão do *ser amazônida* se dá pelo atravessamento das relações conflituosas, violentas e assimétricas, do Extremo-Norte com o Estado brasileiro, o termo *paraensismo*, por sua vez, é forjado pela necessidade de diferenciação da *parte* parauara em relação ao *todo* amazônico, em momentos específicos da sua história. Esta diferenciação concernente ao *paraensismo* se dá, então, em duas frentes: em relação aos outros Estados da Amazônia, quando os objetivos em jogo forem divergentes; e em relação ao Estado nacional, quando se buscará a defesa dos interesses dos parauaras, que poderão, por seu turno, também reforçarem seus discursos evocando concomitantemente a identidade *amazônida*. Feitas estas defesas, retornemos à *Belle Époque*.

Entre as décadas de 1870 e 1920 a economia do Extremo-Norte viveu o seu auge graças à atividade gomífera que proporcionou a conformação de elites com elevado padrão de vida, obviamente sustentadas pelo trabalho de tapuios, negros, da população livre e pobre como um todo, e também de imigrantes nordestinos que chegaram à região fugidos da seca e atraídos pela possibilidade de ganhos financeiros oriundos da extração da borracha<sup>98</sup>. É neste

---

<sup>98</sup> De acordo com naturalista e engenheiro militar João Martins da Silva Coutinho (1861, p. 44-45), “no começo da extracção da seringa empregava-se o sistema denominado do – *arrocho*, que consistia em comprimir-se o

período que o Governo Federal promove a ocupação concreta da Amazônia, ao passo que a região também se insere em definitivo na lógica internacional de acumulação financeira.

Contudo, a atividade de extração da borracha se iniciou muito antes deste período. Conforme Roberto Santos (1980), o comércio interno de borracha na Amazônia começou por volta das décadas de 1720 e 1730, com o uso da goma elástica sendo praticado pelos Cambebas ou Omágas, indígenas do grupo tupi-guarani, habitantes da região do Solimões-Marañon. Já o primeiro registro oficial do comércio amazônico da borracha destinado à exportação remete ao envio de 31 toneladas em 1827, pouco tempo após a Independência, chegando a quantidade de 1.395 toneladas em 1851. Nova York, Salém, Lisboa, Marselha e Londres eram as cidades destino destas transações comerciais. Apesar da concorrência com outros continentes, “a liderança da Amazônia estava, porém, acima de qualquer confronto, quer com a América Central, quer com a África ou a Ásia” (SANTOS, 1980, p. 53).

Em virtude do crescente comprometimento da indústria capitalista com a borracha natural, a partir de meados do século XIX a Amazônia passou, progressivamente, a ser reconhecida como uma base vasta de recolhimento desta matéria prima. Acompanhando o aumento das necessidades internacionais, as áreas de extração também se expandiram.

Sobre o alargamento das áreas de exploração, Santos nos fornece os seguintes dados:

De 1825 a 1850, a produção comercial de borracha parece ter-se restringido principalmente a Belém e às ilhas, mas logo se expandiria até o Xingu e o Tapajós, no Pará. Entre 1850 e 1870, as migrações transpõem a fronteira provincial do Amazonas e se dirigem aos seringais dos rios Madeira e Purus, iniciando um real devassamento e ocupação do interior do enorme vale, até então possuído pelo Império do Brasil mais em termos jurídicos-formais que efetivos. É nesse período que a população da Província do Amazonas começa a ter expressão maior, ultrapassando o marco humilde de menos de 20.000 habitantes, da velha Capitania de São José do Rio Negro (1840), para alcançar perto de 55.000 em 1870 (SANTOS, 1980, p. 76).

Em face do aumento da extração da borracha no Extremo-Norte ao longo das décadas, tornou-se discurso recorrente da classe política e intelectual algumas preocupações com os encaminhamentos desta atividade na região. As advertências perpassavam pelo iminente esgotamento das seringueiras frente ao ritmo exaustivo de extração do látex<sup>99</sup>, sendo

---

tronco da árvore com um cipó muito grosso, obliquamente, fazendo-se na parte superior algumas incisões por onde corria o leite, que era recebido em um vaso na parte inferior da ligadura. Este processo mata as árvores em pouco tempo. Infelizmente ainda hoje é usado apesar de proibido. O segundo processo, o das *tigelinhas* – não tem os inconvenientes do primeiro. Depois de feita a incisão adapta-se um pequeno pucaro de barro ou de folha no bordo inferior para receber o leite, empregando-se para isso a argila meio plastica. Assim grande parte da seiva descendente continua seu caminho, a árvore não sofre tanto e pode durar muito tempo. Depois de extrahido o leite, trata-se da sua conservação, que consiste em defumal-o com o vapores que resultão da insineração dos fructos da palmeira Urucury e Uanassú”.

<sup>99</sup> Reportando-se à Assembleia Legislativa Provincial, Francisco Carlos de Araújo Brusque, presidente em 1862, afirmava: “Não esqueçamos ainda, que os seringaeas vão sendo destruídos, e que o producto, que d’elles nos

necessário buscar formas de *racionalizar* a sua produção, bem como pelo suposto desabastecimento de gêneros alimentícios nas cidades<sup>100</sup> em virtude do deslocamento das forças de trabalho das colônias agrícolas para os seringais.

Segundo Luciana Marinho Batista (2004), na base destas discussões o que estava em jogo era a busca de um maior controle sobre a população livre e pobre, a fim de que estes sujeitos se conformassem em uma massa de trabalhadores disponíveis aos mandos dos grandes interesses econômicos locais na medida em que se dedicassem às atividades que os submetiam à *ordem* e à *civilização* imposta pelos grupos dominantes. Dentro desta perspectiva de pensamento, por *ordem* compreende-se a inserção em uma hierarquia social possuidora de papéis e funções próprios para cada grupo, enquanto que *civilização* se refere ao primado de uma razão que afastaria as barbáries e as desordens daqueles que destoavam do ideal social defendido como único e verdadeiro.

Imprimir uma racionalidade à atividade extrativa – com o plantio regular e planejado destas árvores, por exemplo – se constituiria como uma forma de garantir a manutenção dos ganhos econômicos por um longo tempo, ao passo que também alocaria os seringueiros dentro da lógica hierárquica da produção econômica, sendo asseguradas as posições ocupadas pelas elites paraenses, na qual se enquadravam os seringalistas, também ditos *barões da*

---

provém, deve diminuir para o futuro, que registrará então nos annaes de sua historia o tempo, que perderão os emprehendedores desta industria, e os males que soffreo a população, que a ella se dedica. Não a condemno, Senhores, se não porque, considerando esta industria, conforme se passão as scenas de sua existencia nesta provincia, os homens, que a exercem, são representados como quantidades inertes, ou cifras existentes no fim de uma columna de sommar [...], sem lembrarmo-nos, que estas quantidades são intelligencias, que essas cifras arithmeticas são a vida, a moralidade de muitos seres, que são votados por Deos ao mesmo destino, que aspiramos. [...]. Estando situados os mais abundantes seringaes, que hoje se conhecem, em terras devolutas e nacionaes, conviria fazel-as passar ao dominio particular, começando as suas distribuições pelas que estivessem mais proximas dos grandes mercados da provincia. Então, velarião os proprietarios na conservação das seringueiras, que vão mirrando pelo emprego do chamado *arroxo*, com que esgotão toda a seiva da arvore, e seria mais facil então fundarem-se estabelecimentos regulares, onde o trabalho seria mais moralizado, e o trabalhador encontraria os necessarios recursos, que lhe faltão nessas passageiras feitorias, que hoje se levantão, e que no fim da safra desaparecem, deixando como vestigio de sua existencia a cruz, que indica a morada dos mortos!” (PARÁ, 1862, p. 48-49).

<sup>100</sup> Na fala presidencial à Assembleia Legislativa do Pará, em 15 de agosto de 1854, Sebastião do Rego Barros declarou que o “emprego quase exclusivo dos braços na extracção e fabrico da borracha, á ponto de nós ser preciso actualmente receber de outras Provincias generos de primeira necessidade, e dantes produziamos até para fornecer-lhes. Isto é certamente um mal; tanto mais porque os lucros avultadissimos dessa industria, que absorve e aniquilla todas as outras, longe de tenderem á criação da pequena propriedade, com a sua permanencia e as suas vantagens, e á divisão da riqueza, só dão em ultimo resultado accumularem esta em poucas mãos, e pela maior parte estrangeiras, acarretando a miseria á grande massa d’aquelles apoz que ella abandonão seus lares, os seus pequenos estabelecimentos e, talvez, as suas familias, para se entregarem á uma vida de incerteza e privações, e na qual os ganhos da vespera evaporão-se no dia seguinte” (PARÁ, 1854, p. 40). Este argumento, de que a atividade extrativa consumia todos os braços a ponto de faltar gêneros de primeira necessidade na província foi devidamente estudado por Luciana Marinho Batista (2004) em sua dissertação de mestrado, na qual chegou-se à conclusão de que nunca houve a escassez de alimentos na magnitude com a qual foi proferida nos documentos oficiais, tendo ocorrido, quando muito, uma alta dos preços dos alimentos em decorrência do aumento populacional e da elevação do custo de vida, principalmente na capital Belém.

*borracha*. Do mesmo modo, fixar os colonos às áreas de plantio<sup>101</sup> possibilitaria, além de inseri-los na hierarquia social, evitar a recorrência de desordens como a da Cabanagem, o grande fantasma da elite local.

Assim, com a ideia de civilização se poderia garantir o domínio da natureza e dos instintos pelo homem racional, comprovando então a capacidade de elevação intelectual do nortista até então compreendido como selvagem, ao passo que também seria possível a inserção na lógica capitalista de produção contínua e ascendente. Sobre a visão da Amazônia no período, Barbosa expõe:

Desprovida de cultura e trabalho racional, a natureza da Amazônia parecia distanciada do modelo modernizador. Condenatório, o estigma do não-trabalho acompanhava a Amazônia, onde o modelo de extrativismo, representado pela força e predominância da natureza nas relações humanas, não condizia com o trabalho capitalista fundado na indústria e assalariamento. Por ser considerado o paradigma da modernidade, encontrado em outras regiões, inclusive das *irmãs* brasileiras do Sul, o trabalho racional favorecia o desabrochar da civilização (2010, p. 65 – grifo do autor).

Não obstante toda a retórica empregada visando a racionalização da produção da borracha, as ações voltadas para este fim se mostraram insuficientes dentro de um contexto em que tanto o Pará quanto o Amazonas ocupavam posições periféricas na hierarquia do Império e, posteriormente, da República, o que levava à escassez dos recursos financeiros destinados à região e necessários para empreender tamanha reorganização produtiva. A respeito da ausência de interesse federal com o desenvolvimento econômico do Extremo-Norte, Barbara Weinstein enfatiza que:

Certamente, dispunha-se de algum recurso federal para esse fim, mas tendo a elite paulista e seus aliados do Centro-Sul o controle efetivo das finanças nacionais, pequena era a ajuda federal com que se poderia contar para o desenvolvimento regional – pelo menos no Norte (1993, p. 250).

Enquanto a exploração do látex se manteve fundamentalmente predatória e irregular, a ampliação das áreas de colônias também se configurou como um projeto inviável diante da ausência da uma estruturação mínima de condições de trabalho para os colonos, que, por sua

---

<sup>101</sup> Sobre a necessidade de *fixar a população*, João Martins da Silva Coutinho, em 1861, advertia: “A grande questão do Amazonas é, portanto, regularisar o trabalho de extracção das drogas, ou melhor, *fixar a população*, para que a lavoura dos generos alimenticios se desenvolva, para que o progresso das duas provincias seja real. O governo deve começar por conceder a posse dos seringaes a quem quiser empregar-se na extracção da droga, sujeitando, porém, os posseiros a um regulamento, que trate da maneira mais proveitosa de proceder no trabalho, concessão que será proporcional ás forças de cada um. Os seringaes não poderão ser concedidos senão para cultivo; e assim a posse será firmada pelo estabelecimento do posseiro e das pessoas que trabalharem em seu serviço. O posseiro será obrigado: 1º, a abrir quatro picadas largas, que limitem o seu dominio, as quaes conservarão sempre limpas; 2º, a cultivar certa porção de mandioca, milho, feijão, arroz, quanto baste para o sustento da gente empregada no serviço, durante dous mezes; 3º, a empregar o sistema de tigelinhas; 4º, a plantar seringueiras dentro de sua posse onde as não houver, e a substituir as arvores que pela idade enfraquecem” (COUTINHO, 1861, p. 43-44 – grifos do autor).

vez, passavam a ver nos seringais uma via de obter maiores ganhos financeiros. Contudo, é preciso que se diga que houve alguns esforços oficiais para a introdução no Extremo-Norte de uma força de trabalho externa que atuasse na expansão das colônias. Deste modo, de acordo com Roberto Santos:

Em 1896, uma lei paraense autorizou o Governador Lauro Sodré a promover a vinda de 100.000 imigrantes do exterior, no prazo de 10 anos. No entanto, apesar da maior segurança no manejo administrativo em vista do assentamento de colonos [em comparação às décadas anteriores], persistia a atração maior exercida pelo sul do país. Foi assim que, de 1896 a 1900, em vez dos 50.000 esperados, tinham entrado apenas 13.299, quase todos de Portugal e Espanha; desses, somente 9.616 se situavam na idade de 12 a 45 anos. E [...] 5.407 dos imigrantes pareciam não ter qualificação alguma, pois constam do registo 'sem profissão declarada' (SANTOS, 1980, p. 92).

Enquanto as tentativas de imigração de força de trabalho internacional não se mostraram satisfatórias no Extremo-Norte, o Sul do país, por outro lado, obteve um significativo sucesso neste projeto. Para Santos (1980) isto ocorreu em virtude do tímido apoio advindo do Governo Central, que preferiu direcionar a mão de obra branca e europeia para o sul do país, onde se achava em plena expansão a economia cafeeira.

Já com relação à migração interna, houve uma significativa movimentação de trabalhadores nordestino para a região. No entanto, apesar do intenso fluxo ocorrido entre as décadas de 1870 e 1910, a entrada destes trabalhadores no Extremo-Norte foi um fenômeno recorrente ao longo de todo o século XIX em virtude das secas que assolaram o sertão nordestino nos anos de 1808-9, 1825, 1835-37, 1844-45 e, finalmente, 1877-1879. Com relação a esta questão, é interessante lembrar que a família Nogueira, cujo filho Eduardo Angelim foi o terceiro presidente do movimento Cabano no Pará (sendo ele próprio cearense de nascimento), emigrara do Ceará em razão da seca de 1825 (SANTOS, 1980).

Neste sentido, não restam dúvidas de que “o braço externo de sustentação da atividade extrativa e agrícola foi, por excelência, o nordestino” (SANTOS, 1980, p. 97). De 1870 a 1910 estima-se que cerca de 300.000 nordestinos tenham migrado para a Amazônia, entre os quais grande parte teve como destino final os seringais. Colaborou para este direcionamento as dificuldades impostas aos que se empenhavam na atividade agrícola, principalmente no que tange ao escoamento da produção, que deveria enfrentar longas distâncias para chegar aos núcleos de consumo, não havendo, para tanto, dotação conveniente de transporte.

Sobre as distâncias e ao isolamento das terras destinadas à colonização, sabe-se que:

A mais destacada organização para fins colonizatórios, na época, foi a da Zona Bragantina. Era uma região de mata, extremamente a oeste pela capital da Província do Pará e a leste, distante uns 300 quilômetros, pela cidade de Bragança. [...] A selva imponente e desabitada separava as duas cidades,

conformando uma vasta área virgem, de terras relativamente altas, bem drenadas e recobertas ainda de *humus* fértil (SANTOS, 1980, p. 102-103).

Aos longos percursos e transbordos, difíceis e de elevado custo, dos produtos de uma pequena lavoura, somava-se a inoperância na construção da estrada de ferro de Bragança: “a evolução do povoamento, sem dúvida lenta, acompanhou a também lenta construção da via férrea” (SANTOS, 1980, p. 103). Neste contexto, o trabalho nos seringais atraiu muitos nordestinos esperançosos em fazer riqueza com a crescente atividade de extração da borracha.

Além da absorção de mão de obra externa impulsionada pelo Governo da Província para o atender aos desígnios locais que se intensificavam na segunda metade do século XIX, houve a entrada de nordestinos induzida pela arregimentação de intermediários inescrupulosos. Por trás desta prática comum do período estavam os representantes do capital europeu e norte-americano, em aliança com as lideranças mercantis locais preexistentes, que forneciam o apoio logístico necessário para organizar e ampliar em maior escala as empresas de coleta. Nas palavras de Santos (1980, p. 161): “as lideranças locais, ligadas ao capitalismo externo, souberam aproveitar a disponibilidade de homens no nordeste e trataram de trazê-los, ainda que para a ilusão e o cativoiro”.

Uma vez arregimentados, estes homens se viam presos nos *sistemas de aviamento*, uma espécie de crédito sem dinheiro, ou de mistura de escambo com crédito. Em geral, costuma funcionar da seguinte forma:

*Aviar*, na Amazônia, significa fornecer mercadorias a crédito. O ‘aviador’ de nível mais baixo fornecia ao extrator certa quantidade de bens de consumo e alguns instrumentos de trabalho, eventualmente pequena quantidade de dinheiro. Em pagamento, recebia a produção extrativa. Os preços dos bens eram fixados pelo ‘aviador’, o qual acrescentava ao valor das utilidades fornecidas juros normais e mais uma margem apreciável de ganho, a título do que se poderia chamar ‘juros extras’. Esse ‘aviador’, por seu turno, era ‘aviado’ por outro e também pagava ‘juros extras’ apreciavelmente altos. No cume da cadeia estavam as firmas exportadoras, principais beneficiárias do regime de concentração de renda por via do engenhoso mecanismo dos ‘juros extras’ e do rebaixamento do preço local da borracha. A cadeia era simplificada quando o seringalista se tornava um empresário de certa envergadura. Neste caso, ele próprio se constituía um ‘aviador’ de primeira linha, ligando-se diretamente, por um lado, às casas ‘aviadoras’ de Belém e Manaus e, por outro, ao seringueiro extrator, seu ‘aviado’ ou ‘freguês’ (SANTOS, 1980, p. 159-160).

Nos níveis intermediários e mais baixos da cadeia de aviamento, as anotações, como bem se pode prever, eram fontes inseguras de contabilidade das dívidas dos extratores. Com o controle quase que total do processo, imerso numa atuação isenta de qualquer fiscalização, “o seringalista detinha a possibilidade de fazer os números dançarem ao compasso de seus interesses” (SANTOS, 1980, p. 166). Por meio deste sistema contábil o trabalhador ficava



imerso em um estado de débito perpétuo e irresgatável.

Os produtos oferecidos aos seringueiros para o seu sustento eram todos de péssima qualidade. A carne-seca, base da alimentação dos trabalhadores juntamente com a farinha d'água, era vendida em estado avançado de deterioração. Os que melhor se alimentavam consumiam conservas, comercializadas já em condição de putrefação. Além de mantimentos em péssimo estado, ficavam à venda outras bugingangas oferecidas aos trabalhadores de modo a aumentar o saldo devedor. Não havia ofertas diversas de produtos disponíveis que permitissem a esquivar das condições degradantes de alimentação, uma vez que “boa parte da frota transportadora das mercadorias para os seringais pertencia às próprias casas ‘aviadoras’” (SANTOS, 1980, p. 171).

Para que se tenha uma noção mais abrangente das condições de vida e trabalho destes homens que proporcionaram aos seringalistas o acúmulo vergonhoso de suas riquezas, tomemos a leitura de um trecho do relatório formulado pelo Presidente da Província, Dr. Francisco Carlos de Araujo Brusque, em 1º de Setembro de 1862:

N'estas provisórias feitorias a vida é dura e o trabalho sobre modo penoso [...]. Colhido o leite em pequenos vasilhos de barro por meio de incisões feitas na arvore, é reunido em baldes e conduzido de longas distancias ao logar da feitoria. Ali se tem armado tantas pequenas barracas, construídas de palha, quantos são os individuos, que trabalham, tendo ellas apenas uma estreita entrada para evitar a introdução de grossas columnas de ar, que espargirão o fumo do caroço do ourucury, de que se servem para conseguir a coagulação do leite. N'estas barracas existe um vaso de barro de forma conica com um furo na parte superior de uma polegada diametro, vulgarmente chamado *chaminé*, que serve para fumegar o leite pela combustão dos referidos caroços, que por sua solidez se vão consumindo lentamente, e entretendo perenne exalação de fumo, que envolve todo o espaço da palhoça, e no seio della o mesmo operador. Este vaso, um outro qualquer para depositar o leite, uma pequena cuia, um banquinho, ou pedaço de páo, e uma pequena fôrma de madeira são todos os utensilios da fabrica. O operador conserva-se semi-nú para poder suportar o calor, que encontra no interior da barraca, e trabalha assentado. Tendo diante de si a chaminé, vai pouco a pouco depositando o leite na fôrma, que revolve rapidamente sobre o fumo, coagulando assim camada por camada. Consome neste trabalho grande parte do dia até a noite, para não perder o liquido, que tem reunido [...]. N'este afanoso lidar de muitos dias, e mezes é muitas vezes a base principal do seo sustento farinha, e agoa. Rodeado assim de tantas circumstancias adversas á vida, saõ desde logo accommettidos esses pobres homens de intermitentes paludosas, que os devoraõ, lá mesmo nesses centros, onde se conservaõ, privados de todos os recursos, á despeito dos males, que supportaõ, e das mortes, que succedem umas ás outras, ceifando vidas de famílias quasi inteiras! Mas o interesse o fascina; porque no fim do dia tem ele reunido o valor, que equivale a um mez de seu trabalho em qualquer outra indústria na provincia, sem lembrar-se, que todo ele se esvae nas permutas, que lhe offerecem, e volta assim ao lar antigo sempre pobre! (PARÁ, 1862, p. 48).

Além de estabelecimento mercantil, o seringal configurava-se também em uma prisão física, guardada por fiscais armados aos quais se somavam as ameaças da floresta e as distâncias continentais que conjuntamente barravam a informação e a livre movimentação do seringueiro em débito. O regime policial que cercava os seringais e garantia a espoliação em benefício dos seringalistas também era reforçado pela polícia oficial, “remetendo de volta para os seringais aqueles que, conseguindo escapar do interior, fossem capturados em Manaus ou Belém” (SANTOS, 1980, p. 166). Se o trabalhador ficava totalmente imerso na realidade dos seringais, por outro lado, “nas fontes de recrutamento, a propaganda filtrava as más notícias e suscitava ilusões” (SANTOS, 1980, p. 114).

Deste modo, liderava os lucros das Províncias do Extremo-Norte a elite dos barões da borracha (entre os quais havia muitos estrangeiros, em especial os ingleses); seguida dos membros da elite tradicional latifundiária ligada à agropecuária e à atividade agrícola (muitos deles tendo, inclusive, migrado para o negócio da borracha). Toda esta riqueza acumulada refletiu nas mudanças observadas nos centros urbanos de Belém e de Manaus, que passaram por uma grande alteração em seu espaço físico durante a *Belle Époque* amazônica.

Compreendendo a *Belle Époque* “como manifestação da Idade de Ouro da cultura urbana da burguesia contemporânea, e cujos quadros tradicionais [...] remetem para a Paris do final do século XIX e começo do XX”, algumas cidades – como Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, Belém, Manaus e Rio de Janeiro – se introduziram nesta lógica de funcionamento, apesar da diversa topografia social e física, “na medida em que abrigavam elos da cadeira mundial do mercado” (COELHO, 2011, p. 142). Dito de modo mais direto, no que concerne ao Extremo-Norte, a inserção na mundialização da economia capitalista, por meio da atividade gomífera destinada ao uso na indústria (principalmente a automobilística, que se encontrava em ascensão), proporcionou a concomitante penetração do capital simbólico da cultura burguesa nos grandes centros urbanos da região.

Neste sentido, as transformações ocorridas na cidade de Belém e, principalmente, de Manaus, durante a inserção econômico-cultural na *Belle Époque*, se fizeram impressas nas mais diversas dimensões. No que tange à magnitude destas modificações, é importante pontuar que “enquanto Belém, no ponto mais alto do ciclo da borracha, tinha perto de trezentos anos, Manaus foi evidentemente produzida pelo negócio da borracha” (WEINSTEIN, 1993, p. 220). É diante deste contexto que Belém se tornou:

uma das mais notáveis cidades da América Latina. Depois do Rio de Janeiro e de Santos, era o porto mais movimentado do Brasil, com uma população urbana que se aproximava rapidamente do quarto de milhão, em 1910. Possuía um sistema moderno de bondes elétricos, amplo serviço telefônico,

água encanada e iluminação pública elétrica. As principais vias públicas eram bulevares, uniformemente pavimentados, margeados de mangueiras, cujas frondes densas e graciosas protegiam os transeuntes do tórrido sol tropical. Diversas praças públicas, grandes e vistosamente ajardinadas, exibiam fontes, coretos e estátuas imponentes, e a Praça da República, localizada no centro da cidade, apresentava pomposos edifícios (WEINSTEIN, 1993, p. 219-220).

Seja no novo traçado urbano que foi se estruturando, com a abertura das grandes avenidas e o surgimento dos chamativos casarões dos barões da borracha, ou no aumento do custo de vida e na complexificação dos serviços concentrados nestas cidades<sup>102</sup>, o que se teve foi uma reestruturação destes locais tendo como referência matricial a triunfante Paris, que, conforme Geraldo Mártires Coelho (2011, p. 141), se configurava em um “espaço-síntese de uma forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada”.

Novamente os ideais de *civilização*, a partir da ótica da cultura branca europeia, atravessava o Extremo-Norte moldando as formas de vida e os costumes locais. Em fato, é preciso que se tenha claro que esta imposição, arbitrária e violenta, nunca deixou de existir em nenhum momento de contato do europeu com os povos originários. Contudo, o que se tem neste momento é a renovação desta coerção econômico-cultural, inserida na mundialização da economia local e dos costumes burgueses.

O aprofundamento na cultura parisiense, contudo, não foi forjado do dia para a noite. No cotidiano belenense de meados do século XIX já se encontravam presentes bens culturais e de consumo da *cidade luz*, aspecto facilitado pelo surgimento da navegação a vapor pelo Amazonas em 1853, com a Companhia de Navegação e Comércio do Amazonas, e pela abertura do Amazonas à navegação internacional em 1867. Avançava-se, assim, na intensificação do comércio exterior (COELHO, 2011).

Ainda antes do período áureo da *Belle Époque* da borracha, membros das abastadas famílias Paraenses e Amazonenses se dirigiam à Europa para estudar, enquanto desembarcavam em Belém inúmeros europeus interessados no mercado amazônico. Nesse momento a atividade intelectual floresceu a passos largos, fazendo emergir em Belém do Pará os nomes de Augusto Montenegro, Justo Chermont, Eustáquio de Azevedo, Humberto de Campos, Theodoro Rodrigues, Paulino de Brito, entre outros. Estes homens das letras deram vida a um mosaico de agremiações intelectuais<sup>103</sup>, revistas literárias<sup>104</sup> e periódicos<sup>105</sup> que

<sup>102</sup> Com o crescimento econômico da região também ocorreu a instalação do Banco Comercial da Província do Pará e da Caixa Filial do Banco do Brasil, na década de 1850, bem como a abertura da casa bancária Mauá & Companhia, nos anos 1860. A quantidade de estabelecimentos comerciais, por seu turno, passou de 744 em 1859 para 1.055 em 1871, estando incluídos em ambas as contagens aqueles que pagavam e os que estavam isentos de taxas (BATISTA, 2004).

<sup>103</sup> Entre as agremiações intelectuais atuantes em Belém que passaram pelo Oitocentos e viveram os anos iniciais

movimentaram a cena local, principalmente entre 1880 e 1910.

É neste ambiente, cuja elite respirava o tão sonhado embranquecimento cultural burguês, que, em 1878, o luxuoso Theatro da Paz abriu as suas portas, tornando-se, principalmente a partir da grande reforma concluída em 1905, um símbolo das mudanças urbanísticas ocorridas na cidade durante o apogeu da borracha, quando fora administrada pelo intendente Antônio Lemos (1897-1911). Tratava-se de um teatro de ópera, a primeira casa de espetáculos pública do Grão-Pará, construída na maior capital da Amazônia; um espaço destinado a receber, principalmente, as companhias líricas internacionais que desde a década de 1840 atravessavam a região se apresentando em teatros particulares de pequeno porte quando comparados à nova infraestrutura disponibilizada. O imponente Theatro da Paz, localizado na área central de Belém, encontra-se em funcionamento até os dias atuais, mantendo intacta a sua áurea de luxo e prestígio.

Com relação aos números gerados pela riqueza produzida no Extremo-Norte, a participação da borracha no conjunto das exportações brasileiras foi de 10% em 1890, passando a 20% em 1900, e atingindo o dobro, 40%, em 1910, momento em que rivalizou com o café que deteve 41% neste ano. Já em relação aos saldos líquidos das exportações, a Amazônia contribuiu com 34% do saldo do balanço comercial brasileiro em 1901, chegando a 92% em 1908 e atingindo a incrível marca de 97% em 1912, segundo os dados apresentados por Roberto Santos (1980)<sup>106</sup>.

do século XX, estavam: *Oficina Literária, Club Coelho Neto, Apostolado Cruz e Souza, Grêmio Estudantino Paraense, Cenáculo dos Novos e Sociedade dos Homens de Letras do Pará, Grêmio Literário Escola Literária Antônio Lemos, Oficina das Letras, Centro Literário Amazônico, Sociedade de Homens de Letras do Pará, União Estudantina Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Galeria de Letras Rio Branco, Escola Literária Olavo Bilac* e, ainda, a *Academia de Poetas Paraenses* (COELHO, 2011).

<sup>104</sup> Com destaque para: *O Ateneu, A Alvorada, A Revista, O Ideal, A Voz Literária, O Lábaro, Boemia Literária, O Parnaso, O Pará Moderno, O Extremo Norte, O Boêmio, Pará-Revista, A Revista do Equador, A Revista Acadêmica*, entre outras (COELHO, 2011).

<sup>105</sup> Eis alguns: *Gazeta de Notícias, Diário de Notícias, Diário do Grão-Pará, O Liberal do Pará, A Província do Pará, Folha do Norte, Ordem e Progresso, O Condor, O Jornal, A Tesoura e O Pará* (COELHO, 2011).

<sup>106</sup> Levando em consideração os dados e análises fornecidas por Roberto Santos (1980) sobre a movimentação econômica ocorrida no Extremo-Norte durante a *Belle Époque*, causa espanto a postura adotada pelo renomado historiador, geógrafo, filósofo e sudestino Caio Prado Júnior (1956). Nas conclusões do intelectual paulistano no seu *História Econômica do Brasil*, sobre o período da borracha, são tecidas as seguintes afirmativas que impressionam pela análise completamente descolada da realidade dos fatos: “Menos que uma sociedade organizada, a Amazônia destes anos de febre da borracha terá o caráter de um acampamento [...]. A riqueza canalizada pela borracha não servirá para nada de sólido e perdurável [...]. O drama da borracha brasileira é mais assunto de novela romanesca, que de história econômica” (1956, p. 246). Dando continuidade a demonstração de acentuado desconhecimento sobre o fenômeno da *Belle Époque* na Amazônia, o autor continua: “O símbolo máximo que ficará desta fortuna rápida e ainda mais facilmente dissipada é o Teatro Municipal de Manaus, monumento em que à imponência se une o mau gosto, e para onde se atraíam, a peso de ouro, os mais famosos artistas da Europa, que, embora incompreendidos neste meio de arrivistas, atestavam a riqueza de um mundo perdido no âmago da selva tropical americana” (1956, p. 247). Ausente de qualquer embasamento documental, o texto ensaístico de Prado Júnior decepiona aqueles que esperavam do intelectual marxista algo além de uma visão empobrecida e repleta de “achismos” que nada acrescentam aos propósitos da discussão levantada.

Como grande beneficiário destas exportações estava, sem dúvidas, o Governo Central. De 1889 a 1899, somente a contribuição líquida do Pará representava de 3 a 8% da receita federal. Já no intervalo que vai de 1903 a 1912, no qual se encontra inserido todos os Estados da Amazônia (Acre, Amazonas e Pará), a média de contribuição líquida da região foi de 8,8%, atingindo 12% em 1909 e 13,8% em 1910 (SANTOS, 1980).

Paradoxalmente aos vultuosos valores repassados ao Governo Central, o contribuinte da Amazônia, desde o Segundo Reinado (em algum momento entre os anos de 1865 e 1875), passou a pagar anualmente aos cofres federais muito mais do que a média dos contribuintes brasileiros. Esta questão continuou a avançar por décadas e acompanhou a virada rumo ao novo século. Nas palavras de Santos:

O fato é que em 1880, apesar do aumento havido na população regional, a receita *per capita* do governo central na Amazônia já atingira a Rs. 15\$651, enquanto a média brasileira não saíra de 10\$400. Dez anos mais tarde, a contribuição por habitante da Amazônia, para a União, ultrapassava o dobro da do contribuinte médio do país. E esse padrão prosseguiu por mais de vinte anos ainda, sendo que em 1910 a diferença excedeu o triplo (1980, p. 292).

Se por um lado a contribuição estava muito além da média, de outro os retornos deixavam muito a desejar, principalmente quando se observa que em 1890 a União arrecadou no Pará uma soma três vezes maior do que a recebida pelo Estado.

Entre mentes, a despesa da União na Amazônia, em proporção ao número de habitantes, era das mais fracas do país. [...] quando a receita *per capita* da região representava 219% da do país, a despesa *per capita* não excedia, na Amazônia, a 60% do dispêndio médio da União no Brasil [em 1890]. Em verdade, quanto mais se elevava a distância entre o que o amazônida pagava à nação e o que o brasileiro médio recolhia, tanto mais se aviltava a relação no que toca à despesa. Em 1910, o índice comparativo da receita *per capita* era de 308[%]; e o da despesa caíra a 38[%] (SANTOS, 1980, p. 293).

Em face desta situação de evidente descompasso entre os valores repassados à União e o retorno débil fornecido ao Extremo-Norte, ao invés de lutar por condições tributárias mais justas, os governantes locais caminhavam em sentido oposto, inclusive apoiando o aumento da contribuição, tal como defendido a certa altura pelo governador José Paes de Carvalho<sup>107</sup>.

<sup>107</sup> Em mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará, em 5 de fevereiro de 1900, o governador José Paes de Carvalho afirmou: “Em muito boa hora vos lembrastes [senhores membros do congresso] de votar um imposto adicional de 2%, destinado a auxiliar á União no custeio e desenvolvimento dos serviços federaes no Estado. Se razões de alto patriotismo, de elevada compreensão do systema federativo, não bastassem para plenamente justificar tão benéfica medida, o proprio interesse estadual torna bem visiveis os intuitos que presidiram á decretação de taxa tão salutar. Desde que a federação não pode ser o regimen de isolamento, desde que não se comprehende, em um systema bem ponderado, a perspectiva normal de Estados prosperos dentro de uma União balda de recursos e manifestante desprovida de meios ordinarios para custeiar serviços de primeira necessidade, é de boa politica que os Estados eventualmente ricos alliviem, ajudem o aparelho nacional para que os serviços publicos não venham a soffrer por demais em virtude do estado financeiro do Thesouro Federal. [...]. Socorrer a União nos transes dolorosos por que vai passando, facilitar-lhe a árdua missão em que se empenhou, ajudal-a com recursos não difficeis de obter, é fazer obra de prudência, é resguardar a propria

“Havia na época, entre os dirigentes republicanos da Amazônia e os do governo central, uma solidariedade certamente mais partidária que cívica” (SANTOS, 1980, p. 294), ou seja, as elites políticas locais se encontravam muito mais comprometidas com o fortalecimento dos laços com dirigentes federais do que com o povo da terra que governavam, criando malabarismos argumentativos para defender posturas que traziam enormes prejuízos aos amazônidas, situação nada inaugural tendo em vista os episódios da Adesão e da Cabanagem.

A permissividade com a qual a elite política local abria espaço para a concentração federal das riquezas do Extremo-Norte abria caminho para que estes recursos fossem destinados para outras regiões que reuniam maior interesse de desenvolvimento econômico por parte dos dirigentes do Governo Central. Foi assim, em virtude dos saldos líquidos das divisas geradas pela Amazônia, que pode se sustentar boa parte do processo de industrialização ocorrido no Sul, na região que atualmente é nomeada como “Sudeste”, sendo o seu principal polo o Estado de São Paulo. Santos corrobora este entendimento, afirmando:

Durante os anos de 1898 a 1908, quando as exportações do café sofreram contração no valor total, foi a borracha amazônica que compensou em boa parte o declínio. Há muito pouca dúvida, se tanto, de que o aumento rápido de formação de capital nesse período, e portanto da industrialização do sul do Brasil se tenha devido às poupanças cambiais geradas pela borracha” (SANTOS, 1980, p. 290).

Com a derrocada da borracha deflagrada em 1912, em razão da perda de mercado para a vertiginosa expansão da produção asiática<sup>108</sup>, a elite amazônida esperava contar com a ajuda do governo central para a superação da grande crise econômica. De acordo com Weinstein (1993, p. 256), “ao procurar a ajuda do governo federal, os amazônicos não se sentiam implorando caridade ou pedindo favores especiais, uma vez que a economia brasileira como um todo viera obtendo benefícios muito palpáveis com a expansão da borracha”. A resposta ao pedido de ajuda, apesar dos anos de submissão aos interesses federais, foi marcada por um amplo desinteresse e negligência.

---

organização federativa que nos rege” (PARÁ, 1900, p. 28).

<sup>108</sup> Segundo Weinstein (1993, p. 246), “em 1905, a produção total das plantações do Oriente não ia além de 171 toneladas; em 1910, essa cifra subira para 8.753 toneladas, ou seja, 12% da oferta mundial. Por si só, esse já seria um aumento impressionante; porém, é quase nada, se comparado aos saltos quantitativos que caracterizam a produção da borracha cultivada no correr dos cinco anos seguinte. Em 1913, as plantações asiáticas já superavam folgadoamente a Amazônia e, em dois anos mais, as colônias britânicas, holandesas e francesas contribuíram com mais de dois terços da oferta mundial de borracha”. A perda do mercado internacional, além de estar relacionada à ausência de uma política ampla e sistemática de plantio racional da *Hevea brasiliensis* em território amazônico, também se deveu a atuação inescrupulosa do aventureiro britânico Henry Wickham, que em 1876 remeteu secretamente ao Jardim Botânico de Kew, na Inglaterra, mais de 70.000 sementes, das quais 7.000 brotaram nos viveiros, sendo transportadas algumas semanas depois para o Ceilão, atual Sri Lanka (SANTOS, 1980). Em menos de três décadas os empreendimentos europeus na Ásia superaram a produção amazônica como principal fonte de borracha no mundo (lembrando que a seringueira começa a produzir após cinco ou seis anos de plantio, sendo a partir do décimo segundo ano que seu rendimento se estabiliza).

Aparentando certa preocupação com os avanços que a produção da borracha vinha alcançando pelos asiáticos, o governo do marechal Hermes da Fonseca até criou a Superintendência para a Defesa da Borracha, por ocasião do Primeiro Congresso da Borracha, realizado no Rio de Janeiro, em 14 de agosto de 1911. No entanto, dependendo do Congresso Nacional para a aprovação das pautas defendidas em seu programa<sup>109</sup>, os resultados foram inócuos, uma vez que apenas foram aprovados os projetos menos relevantes e dispendiosos – tal como a “Campanha Nacional para a Defesa da Borracha”, que somente publicava folhetos instrutivos que destinavam-se, em geral, a estimular a produção da borracha *fora* da Amazônia. Em meados de 1912, todas as propostas concretas de plantio ou de valorização da borracha já haviam sido postas de lado pela Superintendência. Tentando abarcar o caráter vexatório da situação, Weinstein sintetiza: “esta bofetada foi só uma da série de ofensas sofridas pela elite amazônica nas mãos do governo federal” (1993, p. 258).

Além de não levar a cabo o programa da Superintendência para a Defesa da Borracha, a União ao invés de injetar mais recursos, reduziu significativamente os gastos na região. Se em 1910 a receita *per capita* era de 308% e a despesa *per capita* 38%, em 1915, com a crise já instalada, a receita *per capita* caiu para 91%, enquanto a despesa *per capita* também apresentou queda, marcando 31%. Como se pode observar, “a solidariedade dos republicanos terminou para a Amazônia no instante em que o desmoronamento do sistema gomífero a converteu em área impossibilitada de dar mais do que receber” (SANTOS, 1980, p. 296).

Sem obter o auxílio federal necessário para que soluções efetivas – fundamentadas em um planejamento de curto, médio e longo prazo – pudessem promover a recuperação da economia amazônica, o saldo obtido no período foi a condição de dependente das migalhas oferecidas pelo Estado brasileiro. Assim sendo, “o *status* de dependência, rompido em relação a Portugal, reproduz-se com nova feição a partir de 1912”, passando a ser estabelecido em relação “ao centro dinâmico do país, após um intervalo histórico de subordinação direta aos centros mundiais do capitalismo industrial e financeiro” (SANTOS, 1980, p. 312). Pode-se dizer, portanto, que houve um deslocamento de colonização: se outrora se configurava como *externa*, agora se metamorfoseia em uma *colonização interna*<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Conforme Weinstein (1993, p. 257), “Com a promulgação do Decreto nº 2.543A, de 5 de janeiro de 1912, o presidente autorizou a Superintendência a atribuir prêmios pelo plantio de seringueiras [...], instalar estações experimentais, isentar maquinaria e equipamentos das tarifas de importação, edificar hospedarias para imigrantes, construir estradas de ferro nas áreas em que fosse impossível a navegação, promover a produção de cereais e os empreendimentos de pesca, instituir procedimentos no sentido de elevar os padrões higiênicos em áreas rurais e urbanas, e subsidiar o funcionamento de usinas para o processamento uniforme da borracha bruta”.

<sup>110</sup> Alguns trabalhos interessantes que se aprofundam na questão da colonização interna são: LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976; BASTIDE, Roger. *Terra de contrastes*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Distribuidora Editorial s/data (coleção Corpo e Alma do Brasil).

Com a situação da crise da borracha, novamente colocava-se em destaque a atuação de um Estado nacional que violentava não somente o Estado do Pará, mas todos aqueles constituidores do Extremo-Norte, atual Norte brasileiro. Neste momento, em contraponto à *brutalidade* sangrenta da Adesão e da Cabanagem, o que prevaleceu foi a violência da *negligência*, que se impôs e marcou de maneira direta a realidade amazônica e paraense, herdeira da alcunha de *Inferno Verde*<sup>111</sup>, na medida em que cerceou a continuidade do sonho de desenvolvimento econômico. Em nenhum outro momento de sua história o Pará alcançou índices econômicos tão promissores como aqueles vividos durante a *Belle Époque*. Conforme pontua Milton Hatoum (2009, p. 1), com uma honestidade histórica belíssima acerca deste período: “Quando Belém era metrópole, São Paulo era ainda sertão”. Contrapondo-se ao ideal civilizatório que inundava a capital da Amazônia na transição do século XIX para o XX, os anos 1910 trouxeram o duro afastamento desta quimera europeizante.

Ao abandono do Governo Central, somava-se a atuação predatória das elites locais, que por décadas acompanharam com desdém as superficiais e infrutíferas advertências dos políticos da época e assentaram as suas fortunas na exploração indiscriminada das seringueiras e dos milhares de homens pobres – em seu conjunto os nordestinos, tapuios, negros e mestiços – que se viam aprisionados nos sistemas de aviação. Se aos barões da borracha causou indignação o abandono da Amazônia por parte do Governo Central – mais interessado com a garantia do crescimento econômico e social da grande São Paulo –, aos grupos oprimidos o que se teve foi a perpetuação do descaso e abandono, aos quais sempre foram submetidos, em escala estadual e federal.

#### 2.1.4 – Século XX: entre a espolição da Amazônia e a barganha política

Em face da exposição do conjunto das experiências sócio-econômico-culturais vividas

---

<sup>111</sup> Em 1908 Alberto Rangel, que morou na região amazônica de 1901 a 1905, lançou o livro *Inverno Verde: cenas e cenários do Amazonas*, no qual os onze contos apresentados se inserem num contexto ora fantasioso ora infernal, dotado de preconceitos e estereótipos sobre a região amazônica. Na visão de José Francisco da Silva Queiroz (2017, p. 24), “O título pejorativo acabou por tornar-se um conceito ainda usado para definir toda a dimensão da região Norte do Brasil. Contudo, a nomeação da floresta tropical segundo as características desenvolvidas e mostradas ao longo de seus ‘cenários e cenas’ é bastante problemático e contingencial. O que Alberto Rangel propôs-se ao ficcionalizar sua experiência não corresponde a toda a diversidade social e ambiental existente na Amazônia; além disso, seu juízo crítico está limitado por sua perspectiva histórica que via somente o progresso como uma força que modificasse a natureza. A conservação do meio-ambiente não fazia parte de seu campo de análise ou de sua proposta de desenvolvimento”. Acompanhada do prefácio escrito pelo amigo próximo Euclides da Cunha (autor da obra *À margem da história*, lançada postumamente em 1909), a obra de Rangel foi publicada quando o autor residia na Europa, em Gênova, continente no qual pode gastar os proventos adquiridos durante os anos de trabalho (como diretor de Terras e Colonização) no Norte do Brasil.



na ocasião da Adesão do Pará ao Império brasileiro, do Movimento da Cabanagem, e da derrocada da *Belle Époque*, se procurou demonstrar a força com a qual estes eventos se inscreveram no arcabouço sobre o qual se estruturou o sentimento de *enjeitamento* presente na construção do *modo de ser amazônico e modo de ser paraense*. Obviamente que a complexidade destas identidades não pode ser reduzida a um único sentimento, tampouco poderia ter como eventos constituidores somente três passagens emblemáticas guardadas em seu percurso histórico. Contudo, a compreensão de *enjeitamento* ganha destaque na presente análise na medida em que se configura, conforme defendido por Barbosa (2010), como o sentimento constantemente mobilizado pelos políticos nortistas ao longo do século XX, que passaram a se engajar na luta em nome de uma imperiosa *defesa* regional. O sentimento de *enjeitamento* é, portanto, a dimensão do *modo de ser amazônico e paraense* comumente apropriada pelas elites locais e utilizada no jogo político travado com as elites sudestinas que detém a hegemonia da administração federal.

Tal como ocorrido na constituição da *nacionalidade brasileira*, com o seu ideal de *homem alegre, cordial e pacífico*, a formação de uma *amazonidade* e de um *paraensismo*, respaldados na ideia de *enjeitamento*, também serviu para mistificar as maneiras com as quais os diferentes grupos sociais vivenciaram o peso da violência do Estado nacional sobre a região Norte. Conforme pudemos observar, apesar de a imposição das ordens do Governo Central trazer algum prejuízo à elite local, ou pelo menos não satisfazer em grande parte os seus interesses, os grupos que acumulavam amplas e sucessivas derrotas eram sempre constituídos pelas camadas mais pobres da sociedade, formada na sua quase totalidade pelos não-brancos. Até mesmo o processo de Adesão, que poderia ser compreendido como uma vitória da vontade popular já que contava com o apoio de boa parte dos tapuios desertores, se configurou numa grande derrota em face da manutenção das opressões do período colonial, desembocando no agravamento social que gestou o Movimento da Cabanagem.

O que se tem então é uma realidade documentada, factual e concreta, de intensa subjugação por parte das forças que compõem o Estado brasileiro em relação aos Estados constituintes da região Norte. O sentimento de *enjeitamento* é, portanto, legítimo ao se assentar nesta base material inegável. No entanto, grande parte da elite econômica e política nortista, ela mesma também subjugada, mas em grau imensamente menor, em diversos momentos se aproveitou desta situação para colher para si os ganhos advindos da suposta *defesa* dos interesses nortistas, tomados como um todo homogêneo.

Acerca deste jogo travado pelos “guardiões” políticos dos interesses regionais, e de suas narrativas acaloradas de proteção dos interesses dos povos do Norte, Barbosa afirma:

A veiculação dessas narrativas tornou-se uma estratégia dos grupos em escamotear suas conveniências, interesses, inabilidades ou desinteresses em enfrentar determinadas forças hegemônicas no campo político nacional, preferindo usufruir e barganhar seus benefícios. [...]. Ao alimentar essa indignação e ao arregimentar para si esse sentimento de *defesa*, possibilitaram manter seus privilégios de autênticos representantes dos amazônidas e paraenses, componentes de suas articulações e relações de poder (2010, p. 21 – grifo do autor).

Neste momento é oportuno deixar claro um apontamento crítico em relação ao tratamento dispensado à noção de *enjeitamento*, bem como à de *defesa* dos interesses locais, em alguns momentos do estudo de Barbosa (2010). Para este autor, esta operação realizada pela elite política paraense, na qual frequentemente se faz uso do resgate memorialístico das humilhações impostas pelo Estado nacional, constitui-se como um *vitimismo*, um *coitadismo*, por meio do qual o Estado do Pará se coloca em condição de abandono e inferioridade perante os Estados do Sudeste brasileiro. Ao encaminhar sua análise por este viés, adotando estes termos superficiais que mais enxovalham do que explicam, Barbosa (2010) corre o risco de invalidar qualquer forma de análise sócio-político-econômica que se assente sobre o levantamento das opressões historicamente impostas a um povo, podendo até mesmo colocar em xeque a própria ocorrência da violência e negligência imposta pelo Estado nacional, uma vez que o *vitimismo* é costumeiramente associado à falsa ocorrência de uma situação de opressão, ou seja, a denuncia da opressão é fundamentalmente mentirosa.

Neste sentido, cabe o reforço: o *ressentimento* e o *enjeitamento* do parauara são sentimentos legítimos uma vez que se assentam na longa trajetória de violência e negligência imposta ao Estado do Pará e à Amazônia, sendo urgente a defesa dos seus interesses. Esta, arguição, contudo, diferentemente do que costuma ser orquestrado, não deve partir de uma compreensão homogeneizante da sociedade, mas sim estar vinculada às necessidades dos grupos subalternos, em geral os não-brancos, que mais sofreram ao longo de toda a trajetória de opressão imposta tanto pelas elites federais quanto pelas elites locais.

Isto posto, com os encaminhamentos dados à situação de crise da borracha alguns setores da sociedade amazônida questionavam-se acerca dos motivos que levariam a tamanho desprezo do Governo Central para com os seus negócios. De acordo com Barbosa:

Os membros da Associação Comercial de Belém, diretamente interessados num desfecho favorável, mostravam-se ofendidos e revoltados pela desconsideração do governo central para com a crítica situação da região, demonstrado num folheto divulgado, que indagava de modo ressentido: ‘Por que razão tamanho ódio e tão pertinaz perseguição a este Norte infeliz?’. Atitude regionalista semelhante tomou o parlamentar amazonense Luciano Pereira ao comparar a situação vivida com o resultado da força dos deputados sulistas em defesa do café: ‘a União era uma mãe para o Sul e madrasta para o Norte’. Como se fosse uma grande família desunida, a

Federação era acusada de ser maléfica para a filha nortista e bastante condescendente com os irmãos mais abastados (2010, p. 62).

Na esteira dos inúmeros intelectuais e políticos que procuraram dar conta das assimetrias existentes na relação do Extremo-Norte com o Governo Central<sup>112</sup>, ganha destaque, logo na década de 1920, o pensamento do cronista, promotor e juiz Alfredo Ladislau, cearense radicado no Pará. Na obra *Terra Imatura*, de 1924, os personagens Arianda e Aiúna conversam sobre os problemas e as possíveis soluções para a Amazônia quando em determinado momento Arianda diz: “O Extremo-Norte nunca existiu, Aiúna, e, quem sabe? Jamais existirá, talvez para os estadistas do Sul” (LADISLAU, 1971, p. 20).

A despeito do ressentimento pelo abandono, o grande desejo de Arianda parecia ser o de que um dia o poder central pudesse dar a atenção que a Amazônia tanto merecia e até então nunca havia recebido. Há, neste personagem, o anseio de pertencimento à Nação.

Pela nossa ruína respondem também passadas administrações, recidivas pecadoras pela imprevidência os seus programas e delas, mui especialmente, as do poder central, cujo desamor a esta região faz pensar que ela ainda é uma terra estrangeira na consciência nacional. [...]. Será ainda a força do braço brasileiro que levará de vencida todos esses obstáculos, para a ressurreição gloriosa da Amazônia (LADISLAU, 1971, p. 170)

Enquanto de um lado se perpetuará a figura do intelectual que reclama a Amazônia abandonada e cobra a dívida moral e econômica do Estado nacional com a região, de outro lado esta mesma instância governamental se servirá desta pauta para se lançar, de tempos em tempo, como o bravo conquistador que civilizará de uma vez por toda este território, levando a modernidade e o desenvolvimento e deixando para trás a marca da rejeição. Sintetizando esta ideia, Rômulo de Paula Andrade afirma: “a retórica governista para a Amazônia caracterizou-se no curso do século XX pela marca do ‘abandono’ e pelas constantes ‘descobertas’ e ‘conquistas’ que tais governos iriam efetuar na região” (2010, p. 454).

Logo após o golpe do Estado Novo, Getúlio Vargas lançou, em 1938, o programa “Marcha para o Oeste”, por meio do qual buscava-se a integração econômica nacional

---

<sup>112</sup> Obviamente, os questionamentos dos intelectuais nortistas acerca das profundas desigualdades que separavam o Extremo-Norte e o Sul do país não se inauguraram somente após a crise da Borracha. Um grande exemplo de pensador que desde o final do século XIX já tratava desta questão é Sant’Anna Nery, que na introdução da publicação comemorativa, feita pelo Governo do Estado do Pará, pelo quarto centenário do Descobrimento do Brasil, intitulada *O Pará em 1900*, escrevia sem timidez alguma a seguinte defesa resoluta: “O nacional, porém, permaneceu na antiga ignorância e encerrou-se, quasi sempre, nos preconceitos vetustos. Para o nosso patricio do Sul, nós, os Paraenses, somos ainda, por mais estrondosos que tenham sido os nossos recentes progressos, os <<cidadão de arco e flecha>>, ludibriados por um Estadista galhofeiro do tempo do Imperio – os seringueiros <<matutos>> e endinheirados, de quem a opereta está prestes a fazer troça, – os caboclos anemicos e algum tanto beribericos que vivem ou, melhor, vegetam em estufa equatorial. Emquanto o estrangeiro estuda e explora com afan os nossos rios, e deita longos olhares de inveja para as minas de ouro vegetal que florescem em nosso solo, – enquanto o nortista do Brazil accóde, açoutado pela sêcca ou attrahido pelos lucros faceis que podem advir da indústria florestal,– o Brasileiro, em geral, o filho do Sul, fica sendo, as mais das vezes, o representante irreductivel da antiga e clássica ignorância crassa a respeito da Amazonia” (SANT’ANNA NERY, 1900, p. II).

tomando como ponto de partida a colonização de regiões entendidas como longínquas e inabitadas. O que estava em foco, deste modo, era a conquista e a ocupação de fronteiras do país, entre as quais estava a Amazônia. Para Andrade (2010, p. 459) a ideia basilar empreendida nos discursos oficiais referia-se “ao caráter civilizatório da fronteira, que traria para as regiões ditas abandonadas do país, o progresso que o Estado Novo estaria realizando nas localidades centrais, como Rio de Janeiro e São Paulo”.

É diante deste contexto de tentativa de aceleração da economia amazônica que foram criados o Banco de Crédito da Borracha (1942), o Instituto Agrônomo do Norte (1939), o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (1951) e a Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (1953) – sendo estas duas últimas instituições pertencentes ao governo eleito de Vargas. Do mesmo modo, são marcas deste período a criação dos Territórios Federais do Amapá, Guaporé e Rio Branco, pelo Decreto nº 5.812, em 1943. Na ocasião do estabelecimento da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), através da Lei nº 1.806/53, também ocorreu a invenção da Amazônia Legal por este mesmo dispositivo jurídico (posteriormente mantida pela Lei nº 5.173/66), cujos limites territoriais se encontram dispostos da seguinte forma:

Art. 2º A Amazônia brasileira, para efeito de planejamento econômico e execução do Plano definido nesta lei, abrange a região compreendida pelos Estados do Pará e do Amazonas, pelos territórios federais do Acre, Amapá, Guaporé e Rio Branco e ainda, a parte do Estado de Mato Grosso a norte do paralelo de 16º, a do Estado de Goiás a norte do paralelo de 13º e a do Maranhão a oeste do meridiano de 44º (BRASIL, 1953).

No ano de 1940, entre 6 e 14 de outubro, Vargas esteve nos Estados do Pará e do Amazonas buscando legitimar o Estado Novo frente às populações locais. Foi nesta ocasião que, no dia 10, o presidente proferiu o famoso *Discurso do Rio Amazonas*, em Manaus, abordando a necessidade de “conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta” (BRASIL, 1968, p. 9). Promessas civilizatórias e disciplinadoras foram, de fato, um dos aspectos mais acentuados na fala de Getúlio Vargas, como nesta outra passagem na qual defende com veemência que: “nada nos deterá nesta arrancada que é, no século XX, a mais alta tarefa do homem *civilizado*: conquistar e dominar os vales das grandes torrentes equatoriais, transformando a sua fôrça cega e a sua fertilidade extraordinária em energia *disciplinada*” (BRASIL, 1968, p. 10-11 – grifos meus).

Profetizando o completo reverso do que veio a ocorrer no século XX, também pontuou:

Todo o Brasil tem os olhos voltados para o Norte, com o desejo patriótico de auxiliar o surto do seu desenvolvimento. E não somente os brasileiros;

também estrangeiros, técnicos e homens de negócio, virão colaborar nessa obra, aplicando-lhe a sua experiência e os seus capitais, com o objetivo de aumentar o comércio e as indústrias e não, como acontecia antes, visando a formar latifúndios e absorver a posse da terra, que legitimamente pertence ao caboclo brasileiro (BRASIL, 1968, p. 10).

Por fim, Getúlio Vargas arremata o seu discurso evocando o ser nacional:

O acolhimento afetuoso que tenho encontrado entre vós, não só me toca ao coração, porque já vos sabia *leais hospitaleiros*, como fortalece, ainda mais, o meu *sentimento de brasilidade*. [...] Sois brasileiros e aos brasileiros cumpre ter consciência dos seus deveres, nesta hora que vai definir os nossos destinos de Nação. E, por isso, concito-vos a ter fê e a trabalhar confiantes e resolutos pelo engrandecimento da Pátria (BRASIL, 1968, p. 11 – grifos meus).

Fincadas presencial e oficialmente as promessas de integração, a revista *Cultura Política* – projeto político capitaneado pelo Estado, que tinha como principais colaboradores Almir de Andrade, Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Cassiano Ricardo – tratou de reforçar a ideia de que o abandono histórico da Amazônia teria fim. Para tanto, em sua edição comemorativa do quarto ano do Regime de 1937, fez uso da obra de Alfredo Ladislau, refutando o personagem Arianda.

Logo após transcrever passagens da obra *Terra Imatura* – incluindo o trecho: “O Extremo-Norte nunca existiu, Aiúna, e, quem sabe? Jamais existirá, talvez para os estadistas do Sul” (LADISLAU, 1971, p. 20) – a revista anunciava que “*O Presidente Vargas desmente Arianda*” (REVISTA CULTURA POLÍTICA, 1941, p. 162 – grifos da revista). Em seguida são transpostos fragmentos do *Discurso do Rio Amazonas*, somados a outras passagens de intelectuais da época que reafirmavam a ideia de valorização e integração da Amazônia pelo presidente, entre elas a do interventor do Pará, José da Gama Malcher. Segundo o político paraense, o discurso do presidente se configurava em um “hino de glória à audácia, ao heroísmo e ao valor do homem amazônico”, sendo um momento memorável “sobretudo para nós, filhos do abençoado rincão do norte, tantos anos esquecido e relegado ao abandono criminoso” (*apud* REVISTA CULTURA POLÍTICA, 1941, p. 163).

Com o advento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Governo Federal assinou os Acordos de Washington, em 1942, comprometendo-se em fornecer borracha aos Aliados. De acordo com Wesley Pereira de Oliveira, José Raimundo Barreto Trindade e Nathalia Menezes Machado (2012, p. 16), o interesse dos EUA em incentivar a retomada da produção gomífera, a ser destinada para a indústria bélica e automobilística, “deveu-se ao fato de que os grandes produtores de borracha (Malásia e Ceilão) caíram no domínio do Império Japonês”. No acordo firmado, “o governo brasileiro forneceria os seringais, ficaria responsável por 52% do capital mais a mão de obra, enquanto o governo estadunidense entraria com o restante do

capital para a criação de um órgão que financiasse a extração da borracha” (OLIVEIRA *et al*, 2012, p. 17). Com o fim da guerra e a derrota do Japão, as colônias produtoras de látex no Oriente voltam a se inserir no mercado gomífero internacional, gerando um novo declínio dos interesses sobre a produção da borracha amazônica.

Havia então a possibilidade de a borracha amazônica ser destinada ao mercado interno, uma vez que o parque industrial vinha desde os anos 1930 recebendo generosos incentivos federais. No entanto, alguns percalços atrapalhavam este processo. Como a estrutura produtiva se manteve bastante semelhante à do final do século XIX, sem a estruturação de uma cultura mais racionalizada, a borracha amazônica tinha grande dificuldade de dar conta da crescente demanda do Sudeste. Deste modo, gerava-se uma

permanente tensão entre os fornecedores do produto da região amazônica que faziam pressão sobre o governo para manter a política de preço mínimo do produto e, por outro, os industrialistas do centro-sul que pressionavam e, quase sempre levavam a melhor, por um preço livre e também para o governo autorizar a importação do produto que tinha menor preço do que a borracha amazônica (OLIVEIRA *et al*, 2012, p. 20).

A partir de 1951 ocorreu a liberação das importações da borracha, que ao final da década já chegavam a ser quase o dobro da produção amazônica. Para o Governo Federal parecia muito mais vantajoso estabelecer relações com o capital internacional do que criar medidas de curto, médio e longo prazo que, de fato, promovessem o desenvolvimento econômico da Amazônia, convenientemente evocada como imersa no *sentimento de brasilidade* de acordo com a maré acalorada dos discursos. Contrariando a refutação dos ideólogos da *Revista Cultura Política*, Arianda seguia senhor da sua razão.

Convém lembrarmos aqui que a Adesão, a Cabanagem e a crise da Belle Époque não somente forneceram as bases materiais para a conformação do sentimento de *enjeitamento*, mas também se estruturam como marcos sobre os quais se enraizaram o tratamento dispensado pelo Estado federal à região Norte e, especificamente, ao Estado do Pará. Nesse sentido, conforme constatamos, este tratamento adquiriu um caráter marcadamente violento, oscilando entre o predomínio da brutalidade e a ascendência da negligência

O Estado Varguista ao reascender o sonho da modernização – no qual o Governo brasileiro finalmente reconheceria e valorizaria as riquezas da Amazônia proporcionando condições econômicas e sociais mais justas – e, ao findar do Regime não ter efetivado de maneira significativa as melhorias prometidas, agencia a reedição de um poder federativo que violentava a região. A espoliação teve continuidade e com ela a premissa das denúncias e defesas regionais, como a realizada pelo advogado e jornalista Ricardo Borges, natural da Bahia e radicado no Pará, originalmente publicada no jornal *O Estado do Pará* de 1948: “a

recuperação material, isto é, a recuperação econômica regional, ficou esquecida, e pesa agravando males antigos, como uma provocação imerecida” (BORGES, 1986, p. 164).

O programa de governo de Getúlio Vargas reduziu-se, portanto, muito mais a um discurso do que a implementação de uma política eficiente e sistemática de ocupação da região. Nesse contexto, enquanto para a Amazônia faltavam recursos, o avanço industrial capitaneado por São Paulo seguia promissor. Segundo Barbosa:

Favorecido por um planejamento assentado no nacional-desenvolvimentismo a partir da década de 1930, com a criação de indústrias de base, a fim de sustentar o avanço industrial, São Paulo ampliava a sua hegemonia. Centralizados no Sudeste, os investimentos do Estado interventor renovaram o desequilíbrio no desenvolvimento econômico e social, refletindo no uso tecnológico a modelar o nível da modernidade (2010, p. 69).

Nesse ínterim, a promulgação da Constituição de 1946 também fixou promessas que jamais tiveram a chance de ser cumpridas pelo principal organismo responsável pelo desenvolvimento da Amazônia no período, a SPVEA. Conforme a sua lei de criação, cabia à SPVEA constituir-se como “um sistema de medidas, serviços, empreendimentos e obras, destinados a incrementar o desenvolvimento da produção extrativa e agrícola pecuária, mineral, industrial e o das relações de troca”, promovendo “melhores padrões sociais de vida e bem-estar econômico das populações da região e da expansão da riqueza do país” (BRASIL, 1953). Entre os recursos destinados a manutenção do seu fundo estavam 3% da renda anual da União, Estados e Municípios, reafirmando a medida que já se encontrava discriminada no artigo 199 da Constituição de 1946, no qual consta: “na execução do plano de valorização econômica da Amazônia, a União aplicará, durante pelo menos, vinte anos consecutivos, quantia não inferior a três por cento de sua renda tributária” (BRASIL, 1946b).

Este recurso, contudo, nunca chegou a ser aplicado na região em virtude das fraudes ocorridas nos orçamentos objetivando reduzir o “financiamento que a Nação determinou para a assistência que [a Amazônia] precisa e a que tem direito” (BORGES, 1986, p. 77). Diante desta situação, o jurista Aldebaro Klautau – candidato ao cargo de governador no ano de 1960 e derrotado por Aurélio do Carmo –, enquanto superintendente da SPVE, reivindicou junto ao então presidente Jânio Quadros, no ano de 1961, que “a Amazônia, senhor Presidente, tem o direito de deixar de ser ‘sofrida e miserável’” (*apud* BARBOSA, 2010, p. 79).

Já em 1964, na presidência de João Goulart, o jurista lançou a campanha *Amazônia é Brasil*. Exigindo a mudança na condição de submissão aos mandos do Governo Federal, Klautau postulava: “Nossas condições atuais, sem jamais haver recebido, rigorosamente, o mínimo estabelecido na precipitada disposição constitucional, autorizam-nos a exigir que os Poderes da República compreendam, de uma vez para sempre, que a *Amazônia é Brasil*”

(*apud* BARBOSA, 2010, p. 80). O discurso, sem de fato atacar as lideranças econômicas detentoras das maiores reservas orçamentárias, dava continuidade à trajetória de reclamações inócuas das autoridades da Amazônia.

Outro momento de forte atenção sobre a região foi o vivido durante o Regime Civil-Militar iniciado em 1964, por meio da chamada *Operação Amazônia*. Oficialmente esta intervenção era “considerada como o maior e mais bem coordenado esforço conjugado dos Pôderes federais, estaduais e municipais”, tendo o intuito de “criar condições ideais para o desenvolvimento econômico da região, a sua ocupação racional, o fortalecimento das suas áreas de fronteiras e a integração do espaço amazônico no todo nacional” (BRASIL, 1967c, p. 5). No entanto, na compreensão de Edilza Joana Oliveira Fontes e Thiago Broni de Mesquita (2014, p. 156), esta intervenção do Estado brasileiro na Amazônia representava de modo explícito “o interesse dos governos militares em derrubar a floresta e garantir a ocupação e integração do território para evitar a penetração de movimentos guerrilheiros em regiões na fronteira internacional”.

Neste contexto, alicerçado na Doutrina de Segurança Nacional do regime ditatorial, o pressuposto de *integrar para não entregar* lançou os olhares governamentais, em conjunto com os empresários sudestinos<sup>113</sup> e o grande capital internacional, sobre o *vazio demográfico* existente na região Norte, “que passou a ser vista como uma nova fronteira ao desenvolvimento da agropecuária no país, juntamente com o Centro-Oeste, de modo que quanto mais fossem as áreas de floresta derrubadas, tanto maiores eram os incentivos”, tudo isso “sem levar em consideração fatores socioambientais e o desenvolvimento sustentável da região” (FONTES e MESQUITA, 2014, p. 157).

Ao reavaliar o planejamento e desenvolvimentismo amazônico até então estabelecidos, os militares efetivaram algumas alterações institucionais. A SPVEA foi extinta, dando lugar à

---

<sup>113</sup> O termo “sudestino”, utilizado nesta passagem e ao longo de toda esta tese, refere-se aos sujeitos oriundos da região Sudeste do Brasil. Apesar de não estar oficialmente presente na língua portuguesa, o uso do termo tem a intenção de evidenciar o fato de que o Sudeste ocupa, diante das demais regiões brasileiras, um lugar de dominação cujos interesses são travestidos comumente como demandas nacionais, decorrendo daí a ausência do uso da nomenclatura “sudestino”. Assim, nomear seus sujeitos a partir da sua região de origem faz-se relevante na medida em que os coloca dentro desta estrutura hierárquica de valoração cultural, política e econômica. De acordo com Carlos Walter Porto-Gonçalves (2012, p. 19), em um mesmo Estado territorial seus diversos blocos-geográficos constituintes estabelecem relações de poder assimétricas que atingem até mesmo a forma com a qual são nomeados: “no Brasil existem nordestinos, nortistas e sulistas enquanto nomes que se atribuem aos que nascem nas regiões Nordeste, Norte e Sul do país e não se usa a expressão sudestino para designar os que nascem no Sudeste do país onde, hoje, concentra-se o poder econômico e simbólico do país, inclusive os principais centros de comunicação. Por ser o centro e, como tal, o Sudeste brasileiro não se vê como região. Região é como se fosse parte de um todo, por exemplo, de região frontal do cérebro. O regional, assim, nunca é o nacional e, sim, parte dele e só fala enquanto tal. Por isso, no Brasil não há sudestinos: o centro de poder não é parte e, sim, o próprio todo, inclusive o poder de nomear a parte enquanto tal”. Vale ainda lembrar que a divisão regional em vigor atualmente no Brasil foi estabelecida em 1970.



Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) por meio da Lei nº 5.173/66, que também deu conta da criação do Fundo de Incentivo Privado do Desenvolvimento da Amazônia. Já o Banco de Crédito da Borracha fora substituído pelo Banco da Amazônia (BASA), através da Lei 5.122/66, e a Zona Franca de Manaus fora instituída pelo Decreto-lei nº 288 de 1967.

No bojo deste rearranjo, os interesses das elites amazônicas deveriam ficar, incontestavelmente, subordinados aos do Estado nacional, que passaria a controlar de perto as medidas de desenvolvimento econômico para a região, haja vista a imagem de incapacidade da população local no trato administrativo. As práticas de barganha se viram, num primeiro momento, restritas quanto a sua realização. Concernente a este rearranjo, Barbosa aponta:

Caso tais grupos sociais da planície pretendessem manter o *status quo*, teriam que se enquadrar aos desígnios do planalto; posteriormente seriam contemplados com cargos e benefícios gerados pela *modernização* econômica. Agindo desse modo, neutralizava-se qualquer ação mais contestadora, ou seja, um suposto regionalismo ameaçador do projeto nacional (2010, p. 89 – grifos do autor).

Na sessão de abertura dos trabalhos da I Reunião de Incentivo ao Desenvolvimento da Amazônia, realizada em 5 de dezembro de 1966, a bordo do navio Rosa da Fonseca, no rio Amazonas, o então superintendente da SUDAM, general Mário de Barros Cavalcanti iniciou seu discurso afirmando que “a história das grandes nações tem suas passagens mais belas no capítulo dos sacrifícios”, lembrando, logo em seguida, os sofrimentos que atravessaram a história da Amazônia: “os séculos de luta da gente lusitana para conquistar a terra inóspita; a dedicação missionária para civilizar o selvagem arredio e, mais tarde, o esforço brasileiro para conservá-la conosco, eis algumas passagens de bravura” (BRASIL, 1968, p. 73). Notemos que quem se sacrificou, na visão do general, não foram os povos originários – exterminados, escravizados e submetidos a uma cultura diversa –, mas sim o bravo colonizador branco europeu, que com intensa determinação buscou levar civilização aos selvagens indóceis.

Logo em seguida o general Cavalcanti passa a se valer da triste herança das desigualdades regionais para, mais adiante, justificar o projeto interventor do regime:

Se sob esse novo prisma a Amazônia surge como elemento de união da nacionalidade, por outro bem diferente ela serve para demonstrar os desequilíbrios internos que possuímos e que caracterizam sem sombra de dúvidas a existência de dois Brasis bem distintos, como se fossem nações diferentes.

De um lado, na parte Sul, aquele país desenvolvido, cujos padrões de progresso nos colocam em pé de igualdade com os centros mais avançados do mundo. De outro, todavia, no extremo Norte, o que vemos é a chaga terrível do subdesenvolvimento a atestar nitidamente o desequilíbrio na distribuição da riqueza nacional. (BRASIL, 1968, p. 73).

Isto posto, para o sucesso do pretenso desenvolvimento econômico no Extremo-Norte, seria necessária a ampla participação da iniciativa privada. Esta união, segundo o militar, dava provas do caráter democrático do governo que, “em oposição ao estadismo que marginalizava iniciativa privada”, convocava “o particular para a grande cruzada”, bradando quase ao final do discurso: “Fazemos uma revolução. Fazemos a Revolução” (BRASIL, 1968, p. 76).

A divisão de incumbências entre iniciativa privada e Governo Federal se daria da seguinte forma:

Concentramos a ação governamental nas tarefas de planejamento, pesquisa de recursos naturais, implantação e expansão da infra-estrutura econômica e social, reservando à iniciativa privada as atividades industriais, agrícolas, pecuárias, comerciais e de serviços básicos rentáveis. Essa é a nossa concepção democrática de desenvolvimento (BRASIL, 1968, p. 74).

Para favorecer ainda mais esta “democracia” acolhedora aos grandes donos do capital, o Estado brasileiro também se preocupou em oferecer “ao empresário a mais avançada legislação de incentivos fiscais” (BRASIL, 1968, p. 75). Por meio do discurso do general Mário de Barros Cavalcanti é possível ter uma visão geral da noção de desenvolvimento que embasou as medidas autoritárias da Ditadura Civil-Militar na Amazônia.

Como resultado destas ações, o que se teve foi um processo de beneficiamento da indústria extra regional, uma vez que a iniciativa privada amazônica esbarrou no excessivo emprego de capital para a aquisição tecnológica importada e nos generosos incentivos fiscais ofertados aos grupos externos, favorecendo a entrada destes segmentos detentores de um acúmulo maior de capital, como os grupos sudestinos e os empreendimentos internacionais. Além disso, a concorrência com os produtos do Centro-Sul, cujas mercadorias escoavam com maior facilidade pelas recém-abertas rodovias federais, era densamente desigual em decorrência dos baixos preços com os quais estes artigos eram comercializados na Amazônia, se tornando consideravelmente mais atrativos do que a produção local (BARBOSA, 2010).

A abertura das rodovias ocorridas neste período – como a Cuiabá-Santarém e a Transamazônica (inauguradas na década de 1970), além da Belém-Brasília (concluída em 1960 e com construção coordenada pela SPVEA) – visavam a integração nacional, meta fortemente coadunada com a ideologia do *espaço vazio* que rodeava o imaginário acerca da Amazônia. Por estas estradas, mais precisamente a Transamazônica, além do transporte de mercadorias, ocorreu o deslocamento de imigrantes nordestinos que, novamente, fugiam da seca rumo ao Norte, atraídos pela mensagem governamental de haver *uma terra sem homens para homens sem terra*. Esta forma de conceber e gerir o território amazônico desconsiderava

o modo de vida de populações tradicionais, como indígenas, quilombolas e ribeirinhos, consolidando um planejamento estatal extremamente violento e impositivo sobre estes povos.

O compromisso de desenvolvimento dos projetos agrícola e agropecuário, por seu turno, favoreceu o latifundiário em detrimento do pequeno agricultor, que contava com uma precária estrutura de colonização. Com a ampliação da concessão de grandes extensões territoriais a um conjunto restrito de empreendedores rurais, as grilagens e as queimadas operaram uma verdadeira *bovinização* da Amazônia (BARBOSA, 2012), dando vazão aos graves conflitos sociais pela posse da terra e aos severos danos ambientais, problemas estes que se configuraram como as maiores chagas da região.

Sobre este momento de modernização superficial, em que as demandas internas da região não foram consultadas na formulação de um plano de desenvolvimento que beneficiava sobremaneira a região hegemônica nacional aliada ao capital internacional, Roberto Santos questiona:

Como fechar os olhos à existência de um Estado que, atuando em favor do grande capital extra-regional, revolve, de tempo em tempo, a região amazônica em busca de novas oportunidades de acumulação, sem consultar os interesses e o conforto das populações locais, e inclusive prejudicando o capital local em formação? (1986/1987, p. 15).

Adotando uma compreensão totalmente exógena, a modernização e o desenvolvimento anunciados pelos militares desrespeitou sistematicamente as especificidades amazônicas, e à vista disto, não reduziram as disparidades regionais. Portanto, tratava-se de uma modernização conservadora do grande capital, na medida em que acelerava a integração da Amazônia ao mercado nacional subordinando-a, dentro da divisão regional do trabalho, à condição de “fornecedora de matéria prima e emergente mercado consumidor, de acordo com o interesse do capital nacional e internacional” (BARBOSA, 2010, p. 99). As desigualdades regionais estruturalmente arraigadas não foram extintas, mas sim perpetuadas em conformidade com os novos interesses dos capitais extra regionais.

Em face dos prejuízos crescentes, principalmente em relação ao comércio e à indústria local, a elite política nortista retomou o artifício de denuncia das mazelas geradas pela administração federal sobre a Amazônia. Assim sendo, pode-se destacar a atuação do deputado federal Gabriel Hermes, ligado aos setores industriais, e do também deputado federal Juvêncio Dias, presidente da Comissão de Valorização da Amazônia, cujas reivindicações regionalistas estampavam neste momento as páginas da grande imprensa

paraense – notadamente os jornais *A Província do Pará*<sup>114</sup> e *O Liberal*<sup>115</sup>. Comum aos debates promovidos pelos dois deputados estava a impossibilidade de o Norte permanecer em sua condição de colônia interna, sendo urgente a necessidade de maior apoio à indústria local, bem como a ênfase em uma retórica que tomava o Projeto Carajás (projeto de exploração mineral) como o principal e único instrumento ao alcance dos paraenses para a tão sonhada recuperação econômica (BARBOSA, 2010).

A argumentação dos referidos deputados federais (ambos pertencente ao ARENA) se inseria no contexto da batalha travada entre o Estado do Pará e o Estado do Maranhão, estando em disputa a localidade que seria agraciada com a construção do porto responsável pelo escoamento do minério de ferro descoberto em 1967 no sudeste do território paraense e explorado pela Companhia Vale do Rio Doce (CVRD). O estopim da querela se deu no ano de 1973, quando o governo sinalizou a criação de uma ferrovia que ligaria a Serra dos Carajás, no Pará, ao Porto de Itaqui, no Maranhão. Segundo o jornal *O Liberal*, era preciso a coesão dos mais diversos grupos em nome desta causa que ameaçava a prosperidade do Estado do Pará: “o ‘*paraensismo*’ deveria efetivamente funcionar agora, com a *unanimidade* de pontos de vista para a obtenção do benefício” (O LIBERAL, 5/7/1973, p. 3 – grifos meus).

Conforme nos informa Barbosa (2010), em face da iminente derrota assinalada pelo juiz da disputa, o Estado nacional, as lideranças políticas e empresariais paraenses não tardaram a se mobilizar contra o projeto. Foram apresentadas como soluções alternativas a exportação do minério pela hidrovía Araguaia-Tocantins (exaustivamente defendida por Gabriel Hermes) e a construção de uma infraestrutura que possibilitasse o escoamento do ferro de Carajás pelo porto de Espardate, no município de Curuçá, litoral paraense – vale lembrar que a distância entre Carajás e o Porto de Itaqui é de aproximadamente 892km, enquanto o deslocamento de Carajás para o terminal de Espardate seria de 520km.

Com a decisão final de construção do Porto de Itaqui para o escoamento do minério da Serra de Carajás, os grupos dominantes do Pará amargavam mais uma derrota frente ao poder

---

<sup>114</sup> Criado em 1876 por Joaquim José de Assis, com Francisco de Souza Cerqueira como responsável pela parte gráfica e Antônio José de Lemos como gerente, o jornal *A Província do Pará* circulou por 126 anos (o maior tempo de circulação de um periódico no Pará). Com sua força associada à consolidação política de Lemos (intendente municipal de Belém), logo se tornou o principal jornal em circulação no Estado do Pará. A partir de 1947 o jornal passou a integrar um dos Diários Associados de Assis Chateaubriand (SARGES, 2002).

<sup>115</sup> De posse do empresário Romulo Maiorana desde 1966, o jornal *O Liberal* foi fundado por Luís Geolás de Moura Carvalho em 1946 com a finalidade de ser um órgão de propaganda do Partido Social Democrático, comandado por Magalhães Barata (governador do Estado do Pará entre os anos de 1956 e 1959), ao mesmo tempo que fazia frente à *Folha do Norte*, dirigida pelo jornalista Paulo Maranhão, grande opositor de Barata. Em 1973 Maiorana adquiriu o jornal *Folha do Norte*, pondo fim à circulação do periódico no ano seguinte, e em 1976 cimentou seu império de comunicação com a criação da TV Liberal, afiliada à Rede Globo. Após a morte do empresário em 1986, seu primogênito, Romulo Maiorana Júnior, passa a presidir as Organizações Romulo Maiorana, de acordo com Netília Silva dos Anjos Seixas e Avelina Oliveira de Castro (2014).

central, revivendo o desprezo já experimentado durante a crise da borracha no início do século. Se por um lado a derrota econômica e política das elites paraenses para o vizinho Maranhão maculava o *ser paraense* tomado em sua dimensão homogeneizante, por outro é importante compreendermos, com a devida clareza, que dificilmente a “vitória do Pará” representaria qualquer tipo de beneficiamento dos povos que realmente necessitavam de políticas públicas específicas dada a sua vulnerabilidade histórica. Ribeirinhos, indígenas e quilombolas são, inquestionavelmente, os segmentos que acumulam os maiores prejuízos advindos as desapropriações de terra, inerentes à execução dos grandes projetos mineradores implementados no Estado. Neste sentido, caso tivesse ocorrido a “vitória do Pará” na batalhado contra o Maranhão, ela seria certamente uma vitória restrita às elites parauaras.

Eleito como o principal algoz desta derrota, o então senador José Sarney (ARENA), forte liderança maranhense surgida na segunda metade do século XX, tratou de dissipar eventuais suspeitas de ilegitimidade na decisão de construção do Porto de Itaqui, afirmando que os estudos técnicos comprovaram ser a região maranhense a mais habilitada, entre todas as áreas avaliadas, para suportar as mais de 70 mil toneladas pertinentes ao manejo do ferro (CORREIO DO PLANALTO, 10/02/1976, p. 1). Ainda segundo o político:

Carajás não é problema regional mas projeto que interessa a todo o País, que através dele vai criar divisas para aliviar nosso balanço de pagamentos, vai diminuir importações com sua capacidade germinativa de indústrias importantes para o progresso da Nação, comandados pela indústria siderúrgica. Não devemos nos esquecer que o aço ainda é um dos produtos da nossa pauta de importações que mais consome divisas (CORREIO DO PLANALTO, 10/02/1976, p. 1).

Aos senadores e deputados federais paraenses restou desta vergonhosa derrota a pecha de não possuírem a forte expressão política e prestígio imprescindíveis à atuação no Congresso. Enquanto ao senador e ex-ministro da educação do governo Médici, Jarbas Passarinho, coube a inculpação de ser mal visto pelo governo de Ernesto Geisel, estando marginalizado dentro do jogo político federal, ao ex-governador Alacid Nunes, agora no cargo de deputado federal, pesava a revelação de não possuir a influência que se supunha frente ao presidente. Diante deste quadro, no qual os líderes políticos paraenses se apresentavam apagados, frustravam-se as esperanças conforme se fazia sobressalente o desenho da impossibilidade de reversão dos prejuízos econômicos enfrentados pelo Estado do Pará (BARBOSA, 2010).

Ao final da Ditadura Civil-Militar, a Amazônia havia se consolidado como um grande almoxarifado primordialmente à disposição dos desejos do empresariado sudestino e internacional. Esta configuração, vale ressaltar, sempre foi o intuito principal da política

ditatorial para a região, que visava “a captação de divisas para os combalidos cofres de Brasília” por meio do acúmulo de capital proveniente da substituição das importações e da concomitante elevação das exportações (BARBOSA, 2010, p. 98).

Somada à derrota para o Maranhão, o Estado do Pará já havia amargado, na década anterior, a retração da sua hegemonia regional por ocasião da criação da Zona Franca de Manaus. Revividas a partir deste momento de ascensão da capital do Amazonas, as disputas entre os dois Estados nortistas já datavam, contudo, de período bastante anterior. Além de ter lutado por décadas pela sua separação do Pará, as elites do Amazonas também guardavam insatisfações advindas desde a *Belle Époque*, quando Belém dominava a vida comercial e cultural da região.

De acordo com Barbara Weinstein (1993), os políticos amazonenses do final do século XIX eram profundamente desgostosos com o *status* secundário de sua capital. Mesmo com a abertura do rio Amazonas à navegação estrangeira e a disputa acirrada pela liderança na produção de borracha, o porto paraense se manteve como o ponto principal de negociação das exportações e importações na Amazônia. No que tange a sua comercialização gomífera, “muito embora a parcela de Manaus nas exportações de borracha aumentasse regularmente durante as duas primeiras décadas de expansão, ainda em 1898 ela negociava menos de uma terça parte da safra anual de borracha da Amazônia” (WEINSTEIN, 1993, p. 224).

De modo geral, o que se tinha era uma inviabilidade de alteração do papel de dominância da capital paraense. “Belém era uma cidade mais antiga, maior, mais habitável, e sua localização, para uma economia inteiramente voltada para o mercado externo, era ideal”, o que tornava pouco atraente o deslocamento deste centro de atividades econômicas “para uma cidade a 1.500 quilômetros rio acima” (WEINSTEIN, 1993, 221).

Em face desta situação, o governador do Pará, Lauro Nina Sodré e Silva, em mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará, no gozo de sua situação de privilégio, tentava conter as animosidades entre paraenses e amazonenses, afirmando:

Tamanha é a identidade de interesses, tantos e tantíssimos os pontos de contacto, que um com o outro tem os dois Estados, tão igual é o solo, tão similares são os produtos, tão de harmonia os hábitos e costumes, que a opinião espontaneamente já creou para symbolisar a união de ambos elles a palavra Amazonia, como se costuma falar, fundindo em um só corpo os dous grandes, ricos e futuros Estados do norte (PARÁ, 1891, p. 11).

No século seguinte, a criação do polo industrial da Zona Franca de Manaus em 1967 passou a gerar certa instabilidade na dominância do Pará, e de sua capital Belém dentro da região amazônica. Como “as disputas por incentivos e investimentos ampliaram o distanciamento entre os grupos dirigentes amazônicos” (BARBOSA, 2010, p. 104), o *modo*

*de ser amazônico* passou a dar vazão para uma maior manifestação do *modo de ser paraense*.

Abordando esta questão, o jornal *O Liberal* de 1980 se posicionava da seguinte forma:

E aí vale levantar uma dúvida: é válida a defesa da Amazônia, como um todo, como nós, os paraenses, sempre a fizemos? Ou estamos molhando em ferro frio, considerando que, há muito, os amazonenses dividiram a região em ocidente e oriente, sempre e só defendendo os interesses da Amazônia Ocidental, a deles? [...] Portanto, continuamos a defender as duas Amazônias, quando não temos parceiros e, por via dessa separação, o lado de lá tem logrado alguns bons quinhões de vantagens a mais (O LIBERAL, 20/9/1980, p. 3).

No substrato desta defesa do Pará contra o seu “ingrato” Estado vizinho, havia o interesse, primordial, de um fortalecimento da economia restrito às suas elites. O suposto *todo paraense* – inerente à ideia de *paraensismo* e evocado na queixa, acima exposta, de uma Amazônia fragmentada –, pela sua própria estrutura que pressupõe o aniquilamento das diferenças internas, jamais falou, de fato, em nome da generalidade dos segmentos que compuseram a sociedade parauara.

Do mesmo modo, quando as elites paraenses manipulam a noção de *amazonidade* nos enfrentamentos com as esferas federais, falam única e exclusivamente pensando no seu benefício primordial, sendo, vez ou outra, “generosas” com seus demais compartimentos amazônidas, companheiros do *enjeitamento* imposto pelo Estado brasileiro. Se a retórica acusatória de crescimento individualista fosse tão honesta como se queria fazer parecer, as elites paraenses deveriam tê-las feito a si próprias enquanto acumulavam as maiores somas de capital da rica e “selvagem” Amazônia, durante os séculos nos quais a região foi espoliada e devastada em nome da submissão aos interesses dos capitais sudestinos e internacionais.

Contudo, alheios às possibilidades de lutas mais democráticas dentro da justa alegação de *enjeitamento* por parte do Governo Federal, os grupos dominantes adentraram a década de 1980 valendo-se das mobilizações em torno do *ser paraense*. Era preciso, mais do que nunca, promover a valorização da produção parauara. Nesse sentido, como exemplo da utilização da estratégia de coesão como possibilidade de alavanca econômica, a Associação dos Dirigentes de Vendas do Brasil – seção Pará, defendendo que a Amazônia era uma ficção, ao passo que o Pará era uma realidade, lançou em 1981 a chamada *Tem gente que não acredita no Pará. Você acredita?* (BARBOSA, 2010).

Evidentemente, o termo *paraensismo* não se inaugura com a necessidade de diferenciação pela qual o Estado do Pará passava na segunda metade do século XX. Com raízes mais profundas, Barbosa (2010) revela que a palavra remonta a meados do século XIX, quando foi frequentemente empregada pelo escritor Joaquim Rodrigues de Souza Filho,

paraense nascido em Santarém. Nesta ocasião, de recém estruturação do Governo Central em meio aos problemas socioeconômicos locais advindos das revoltas populares, o intelectual reclamava a existência de uma literatura que fosse genuinamente paraense, sendo este gênero denominado de *paraensismo*. No século seguinte, em seu discurso de posse na Academia Paraense de Letras, ocorrido em 1961, Cândido Marinho da Rocha referenciava o autor santareno, retomando e ressaltando a importância do *paraensismo* na tessitura de um modo de escrita literária autêntico ao *ser paraense*.

Por meio destas expressões primeiras, podemos perceber que o *paraensismo* não se restringiu às esferas político-econômicas das elites, estando presente nas práticas culturais próprias do Estado Pará. Para Barbosa (2010), enquanto a *amazonidade* se fundamentou majoritariamente no sentimento de *enjeitamento*, o *modo de ser paraense* transcendeu em busca da valorização não apenas dos produtos do comércio e indústria local, mas sim de toda uma ampla gama de manifestações artísticas e culturais.

Obviamente, tal como as defesas políticas vinculadas ao *paraensismo*, as práticas culturais que se valem deste discurso podem, muitas vezes, recair sobre um ufanismo que venha a mascarar as contradições sociais, contribuindo, inclusive, na hierarquização das manifestações artísticas a partir desta ótica de enquadramento – seriam as Óperas apresentadas no Teatro da Paz a legítima representação do *paraensismo* na medida em que se coadunam com a vocação parauara à ascensão civilizatória? Ou seriam os folguedos juninos e bois-bumbás os autênticos representantes do *modo de ser paraense*, uma vez que são de domínio dos tradicionais grupos teatrais da periferia belenense e do interior do Estado? Neste conjunto de análises, também se compreende que o *paraensismo* pode ser passível de diversas e emergentes leituras ao considerarmos a potencialidade humana de experimentar e criar novos sentidos para o entendimento de si e da sua classe dentro da sociedade civil.

## **2.2 – De 1995 a 2006: o *paraensismo* no contexto neoliberal**

Após um mês de iniciada a sua administração, o governador Almir José de Oliveira Gabriel se dizia “ansioso pela imediata restauração da moralidade no trato da coisa pública e aflito por justiça social”, desejando também que a “plena cidadania não se desvaneça em peças de retórica, nem se detenha diante de interesses ilegítimos de tradicionais minorias privilegiadas”, segundo a sua primeira Mensagem à Assembleia Legislativa (PARÁ, 1995a, p. 1). Quanto ao Governo Federal de Fernando Henrique Cardoso, nele reconhecia um “Governo



democrático de intenções reconhecidamente austeras e preocupações sociais explícitas” (PARÁ, 1995a, p. 1).

Havia, na fala do governador, o reconhecimento do lugar ocupado pelo Pará em âmbito nacional, afirmando ser de responsabilidade do seu governo travar a luta “pela redução das desigualdades individuais e regionais, de feições tão dramáticas em estados periféricos como o Pará, frequentemente desconsiderado no tratamento de benefícios federais” (PARÁ, 1995a, p. 2). A alteração deste contexto configurava-se em desafios a serem encarados de modo emergencial “sob pena de perdermos o curso dos acontecimentos e reforçarmos a velha condenação histórica de almojarifado do desenvolvimento alheio, da qual temos sido vítimas e que já se tornou comum nos argumentos de nossos apelos e reclamos” (PARÁ, 1995a, p. 4). Tinha continuidade a tradição política do uso da desigualdade regional a ser vencida por um messias que finalmente traria o tão sonhado reconhecimento da grandeza do Estado do Pará.

Almir Gabriel era paraense e formado médico pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi diretor do Sanatório Barros Barreto de 1962 a 1965 e de 1971 a 1976. Junto ao Ministério da Saúde, exerceu o cargo de diretor da Divisão Nacional de Pneumologia Sanitária de 1977 a 1979. De março de 1979 a setembro de 1983 foi secretário de Saúde do Pará, nas gestões de Alacid Nunes e, posteriormente, Jader Barbalho. Após a passagem pela Secretaria de Saúde, foi nomeado prefeito de Belém, pelo governador Barbalho, permanecendo no cargo até o ano de 1986. Em seguida foi senador pelo Pará entre 1987 e 1995. Anteriormente integrante do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), tornou-se um dos fundadores do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) em 1988.

Fortemente simpático à lógica neoliberal de redução do papel do Estado como garantidor do bem-estar social, defendia “a redefinição do papel do poder público na sociedade”, colocando em debate “não somente o ‘enxugamento’ e a reorganização do aparelho estatal, mas também a redefinição clara de objetivos e competências dos diversos níveis de governo” (PARÁ, 1995a, p. 2). Ainda de acordo com o ponto de vista do governador, destacam-se na consequência destas questões:

as controvertidas discussões sobre o monopólio e o papel das estatais e a continuação do processo de privatizações, vistas como variáveis imprescindíveis à equação do endividamento e redução do estoque da dívida pública, e ainda como solução alternativa para captação de recursos que financiem gastos sociais sem afetar o equilíbrio das contas governamentais (PARÁ, 1995a, p. 2).

Afeito a esta política de privatização, em 9 de julho de 1998 ocorreu o leilão das Centrais Elétricas do Pará (CELPA), cuja gestão depredatória das décadas anteriores acumulava no ano de 1995 “uma dívida trabalhista ajuizada de 165 milhões de reais, além de

outros 373 milhões não ajuizados, perfazendo o astronômico montante de 538 milhões de reais” (PARÁ, 1995a, p. 12). A promessa governamental era a de promover a ampliação do fornecimento de energia, para áreas até então desassistidas, através da iniciativa privada, além de poder direcionar mais recursos financeiros para obras de infraestrutura, base sobre a qual a indústria agropecuária e de mineração poderia se expandir no Estado nos anos seguintes.

A CELPA fora vendida por R\$ 450,264 milhões ao consórcio formado pelos grupos Rede e Inepar, de São Paulo. Na ocasião do leilão “a primeira privatização do Pará teve ágio de R\$ 960 acima do preço mínimo. Em pouco mais de dois minutos, foi vendido o controle acionário da Celpa” (CLEMENTE, 1998, p. 1). Em 2012 a CELPA foi repassada ao Grupo Equatorial, oriundo do Maranhão, pela pechincha de R\$ 1,00. De acordo com o Sindicato dos Urbanitários do Pará (2018), a tarifa nos últimos 20 anos havia aumentado em média 550%, ao passo que a inflação foi de 240% – o que possibilitou ao Grupo Equatorial, só de 2014 a 2018, a obtenção de um lucro líquido de R\$ 1,821 bilhões através do fornecimento de energia oferecido pela CELPA.

No início do ano de 1996 Almir Gabriel, apesar do curto período como governador, já creditava para si “a reconstrução da credibilidade do Governo do Pará, não só como ente obrigatório no diálogo e soluções das questões a dirimir entre os segmentos sociais, [...] mas, também na condição singular de legítimo representante dos interesses da sociedade paraense” (PARÁ, 1996a, p. 2).

A ocorrência do Massacre de Eldorado dos Carajás, no sul do Pará, logo neste segundo ano de mandato, deixou bastante evidente que os interesses da sociedade aos quais Almir Gabriel dizia representar, eram, em fato, prioritariamente os dos grandes acumuladores de capital, entre eles os latifundiários do Pará.

Os sem-terra foram mortos na tarde de quarta-feira. O conflito começou pouco depois das 16h, quando 150 PMs chegaram à área onde 1.500 sem-terra estavam acampados. O objetivo era força-los a desobstruir a Rodovia PA-150, a 650 quilômetros de Belém, que ocuparam em protesto contra o atraso na desapropriação de terras. Imagens da TV Liberal mostram que os PMs chegaram lançando bombas de gás. Os sem-terra reagiram com pedras e os policiais atiraram. “Eles não deram nenhum aviso. Cercaram a gente e foram metendo bala”, contou ao JORNAL DO BRASIL o agricultor Enos Pereira Brito. Maria Abadia Barbosa, 57 anos, ferida na coxa, acusa os policiais de assassinarem Oziel Pereira, um dos líderes dos sem-terra. “O Oziel já estava preso, algemado. Aí, um dos policiais segurou ele pelos cabelos e outro atirou na cara dele”. Há pelo menos 40 feridos, entre eles seis PMs. O secretário de Segurança do Pará, Paulo Sette Câmara, disse que autorizou os policiais a agirem com “a força necessária” e “inclusive a atirar se isso fosse necessário” (JORNAL DO BRASIL, 19/04/1996, p. 1).

Resultando em 19 trabalhadores sem-terra assassinados em 17 de abril de 1996, o

Massacre teve apenas dois comandantes condenados: o coronel Mário Colares Pantoja e o major José Maria Pereira de Oliveira. O governador do Estado do Pará, o secretário de Segurança Pública e o comandante Geral da Polícia Militar, responsáveis pelas ordens de desobstrução da rodovia PA 150, foram excluídos do processo.

Com relação à cultura, Almir Gabriel ressaltava, ainda em 1996, que “a nova postura do Estado no fortalecimento do extraordinário potencial da cultura como instrumento de cidadania, rompendo com as práticas isoladas e tradicionais de tutela paternalista e da execução de eventos dissociados do contexto sócio-político do povo” (PARÁ, 1996a, p. 27). Este afastamento de uma tutela paternalista no âmbito da cultura, ou seja, o afastamento do Estado como principal promotor da cultura – compreensão, vale a ênfase, fundamentalmente inconstitucional, conforme já tratado no capítulo anterior – encontrou consonância com a criação, no ano precedente, da Lei nº 5.885 de 9 de fevereiro de 1995, que tratava sobre o incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do Estado do Pará.

Esta lei entrou em vigor pelo Diário Oficial do Estado do Pará (DOEPA) em 27 de novembro de 1997, sendo posteriormente regulamentada pelo Decreto nº 2.756, de 14 de abril de 1998, e mais tarde substituída pela Lei nº 6.572, de 8 de agosto de 2003. Seus benefícios deveriam ser efetivados pelo Programa Estadual de Incentivos à Cultura (SEMEAR) e funcionariam a partir do abatimento sobre o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) de empresas com estabelecimento no Pará que patrocinassem projetos aprovados em seleção pública realizada pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (PARÁ, 2003a). Na prática, a Lei Semear, como ficou conhecida, passou a colocar os artistas à mercê dos interesses de segmentos específicos da sociedade civil, notadamente os detentores do domínio econômico.

Por outro lado, já vinha se anunciando desde 1995, através do Plano Plurianual (PPA) 1996-1999, a estratégia de investir em ações que congregassem *cultura* e *turismo* e, assim, criar produtos com forte poder de inserção no mercado nacional e internacional. No tópico “O Pará na nova ordem mundial: possibilidade e limites de uma inserção competitiva”, o chamado “apelo amazônico” – definido como “a construção, no imaginário dos consumidores de países e regiões mais desenvolvidos, de uma forte identificação da Amazônia como sinônimo de ‘natural’” (1995b, p. 13-14) – poderia “ser apropriado por uma atividade econômica ainda pouco desenvolvida, mas que cresce aceleradamente em outros Estados brasileiros e no resto do mundo: o complexo das atividades culturais”, que “possuem estreita relação com o turismo, reforçando-se mutuamente” (1995b, p. 14).

Desta forma, na *Mensagem à Assembléia Legislativa* de 1997, o governador anunciava

“a implantação do complexo turístico das docas ou estação das docas, a ser executado a partir do aproveitamento dos galpões 1, 2 e 3 das Docas de Belém, cedidos pela CDP ao Governo do Estado” (PARÁ, 1997, p. 19). A realização do projeto de construção da Estação das Docas, inaugurado em 2000, foi um dos grandes marcos da administração de Almir Gabriel, em conjunto com o Secretário Estadual de Cultura, o arquiteto Paulo Chaves. Esta iniciativa, que congregava *cultura* e *turismo* num único empreendimento, se inseria no projeto de transformação e diversificação da base produtiva do Estado – no qual, além do *turismo*, se encontrava também a *agroindústria* e a *verticalização mineral* –, conforme defendido por Almir Gabriel na seguinte passagem:

Um dos segmentos econômicos que melhor se associa à estratégia do Governo, visando a transformação e a diversificação da base produtiva do Estado, é, sem dúvida, o turismo: de um lado, sua capacidade comprovada de geração de emprego e internalização de renda; de outro, a extraordinária gama de atrativos a investimentos privados, em função da riqueza e diversidade de nossos recursos naturais e ambientais e da singularidade de nosso patrimônio histórico e cultural. De tal sorte, que determinei à minha equipe de trabalho a elaboração de um programa básico voltado para esse setor, de maneira que congregasse providências articuladas, combinando investimentos de infra-estrutura e serviços básicos, com apoio à capacitação de mão de obra e de gestão empresarial e ações de promoção de produtos turísticos do Estado (PARÁ, 1997, p. 16).

Conforme se observa acima, a grande preocupação em tentar unir *cultura* e *turismo* parecia criar a promessa de um vínculo também com o *patrimônio histórico e cultural*. O fortalecimento desta tríade ganha destaque na *Mensagem à Assembléia Legislativa* de 1998, quando o governador, entusiasta dos projetos de restauração e revitalização das edificações com potencial turístico, revela haver um grande “esforço de recuperação do patrimônio histórico arquitetônico, a exemplo dos projetos Feliz Lusitânia, Parque Residencial e do Teatro Waldemar Henrique” (PARÁ, 1998, p. 42).

É deste modo que ganham notoriedade ao longo do governo de Almir Gabriel a construção e restauro de obras monumentais de forte apelo turístico, localizadas na capital e postas em prática pela Secretaria de Estado de Cultura (SECULT). Por outro lado, quando se trata da promoção e valorização das práticas culturais dos segmentos artísticos a atuação governamental apresenta um caráter mais tímido na narrativa oficial, com ações em geral de curto prazo e predominantemente não geridas pela SECULT<sup>116</sup>, como a realização de oficinas e cursos livres de artes cênicas, musicais e manuais, realizadas comumente pela Fundação

---

<sup>116</sup> Obviamente, algumas parcerias entre os órgãos da cultura foram estabelecidas, tendo como exemplo o “Projeto Nada! Tudo Então como é que é?” desenvolvido pela FCV em ação conjunta com a Secretaria de Cultura, Secretaria Executiva de Trabalho e Promoção Social, Ministério Público, Associações Comunitárias e Igrejas (PARÁ, 2001).

Curro Velho (FCV) e pela Fundação Carlos Gomes (FCG).

Em âmbito federal, no ano de 1997 ocorre a privatização da CVRD. Almir Gabriel é um de seus apoiadores, ratificando o seu compromisso com as políticas de Estado mínimo. Com relação ao governo estadual, apesar da implementação de uma “reforma do Estado” com vista ao “enxugamento” das contas públicas por meio de privatizações, ao lado do surgimento da lei de renúncia fiscal para a cultura, Almir Gabriel – que chegou a criar um *Programa Estadual de Desestatização* (PED), através da Lei nº 5.979 de 19 de julho de 1996 – negava com veemência a existência de uma política de *estado mínimo* em seu governo:

A despeito das eventuais reações contrárias a esses objetivos de Governo<sup>117</sup>, as quais, em sua maioria, provêm daqueles que, movidos por interesses pessoais ou corporativos, desconsideram o interesse coletivo, mais uma vez afirmo a forma responsável e prudente com que tenho procurado conduzir as ações destinadas a efetivar a **reforma do Estado**. Jamais essas ações tiveram o intuito simplista, estreito e inapropriado da busca do tão em moda *estado mínimo*. Ao contrário, o que tenho imprimido como rigorosa meta dessas ações – e os Senhores Deputados e o povo do Pará, hão de concordar – é o absoluto compromisso de resgatar a racionalidade e a eficiência da máquina administrativa (PARÁ, 1998, p. 6 – negrito e itálico do autor).

Em 1999 tem início o segundo mandato de Almir Gabriel como governador do Estado do Pará. De acordo com o governador reeleito, a segunda gestão se encontrava ainda mais preparada para materializar o potencial produtivo do Estado, sendo possível continuar a avançar na redução “das desigualdades inter-regionais e interpessoais a que estão subjugadas o povo paraense, e desta forma tornar mais firme e sólido o sentimento de *paraensismo* no coração de todo o cidadão do Pará” (PARÁ, 1999, p. 18 – grifo meu).

A estratégia de diversificação da base produtiva da economia estadual assentada na *verticalização da mineração*, no *turismo* e na *agroindústria* permanecia em voga, uma vez que esta direção econômica vinha apresentando resultados positivos e foi uma das grandes responsáveis pelo sucesso da “tarefa de construção do novo Pará” que teve início em 1995, segundo o governador (PARÁ, 1999, p. 24). Com relação a agroindústria, havia a promessa de um crescimento ainda maior para os próximos anos, como se observa no trecho abaixo:

A perspectiva é de que, em pouco tempo, estará consolidado na região do sul do Pará um verdadeiro complexo agroindustrial derivado da pecuária, com a instalação, inclusive, de um complexo industrial de couro. As bases para a concretização dessa perspectiva já estão implementadas. Primeiro, porque na região se concentra o maior efetivo bovino do Estado. Segundo, porque o Estado já está providenciando o apoio à reabertura do Frigorífico Atlas, em Santana do Araguaia, e, também, à instalação de um novo frigorífico em Xinguara. Por último, porque, em médio prazo, deverá estar consolidada

<sup>117</sup> Compõem esses objetivos: prestação de serviços públicos de modo eficiente e acessível; reordenação e reequilíbrio das contas estaduais; e a retomada da capacidade financeira de investimentos governamentais (PARÁ, 1998).

toda a infra-estrutura (sic) de transporte e energia naquela região (PARÁ, 1999, p. 59).

Visto como um potencial econômico da região pelo Governo do Estado do Pará, o agronegócio, além de ser responsável pela exploração, tortura e genocídio de milhares de animais, também causa danos severos ao meio ambiente, sendo o maior responsável pela devastação da Floresta Amazônica. De acordo com a Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO), em estudo referente ao desmatamento da América Latina, “especialmente na Amazônia, a produção do agronegócio para os mercados internacionais foi o principal fator de desmatamento após 1990, resultado de práticas como o pastoreio extensivo, o cultivo de soja e as plantações de palma azeiteira (dendê)” (FAO, 2016).

Corroborando estas informações, as análises fornecidas por Sérgio Rivero, Oriana Almeida, Saulo Ávila e Wesley Oliveira (2009) assinalam que na Amazônia brasileira, principalmente a partir da década de 1990, as responsáveis centrais pelo desmatamento são a agricultura de larga escala, a agricultura de corte e queima e a pecuária bovina, sendo esta última a mais danosa. Ainda conforme estes autores:

Um movimento recente vem aumentando o peso da pecuária na Amazônia Legal. De 1990 a 2006, o rebanho bovino cresceu a uma taxa de 6,74% ao ano, na região, enquanto no resto do Brasil o crescimento médio do rebanho foi de 0,57% ao ano. Com essas taxas, segundo os dados da Pesquisa Pecuária Municipal do IBGE, o rebanho cresceu 26 milhões de cabeças em 1990 para 73,7 milhões em 2006, mais de 180% em 16 anos (RIVERO *et al*, 2009, p. 57).

Ao invés de concentrar seus esforços numa política de apoio e incentivo à agricultura familiar, o governo de Almir Gabriel, marcado em definitivo pelo sangrento Massacre de Eldorado dos Carajás, procurou favorecer cada vez mais a imoral e predatória lógica latifundiária. Neste sentido, a exacerbação dos conflitos pela terra foi a tônica do período no Estado. Sérgio Sauer (2005, p. 34) nos revela alguns dados relevantes sobre esta questão:

no decorrer dos mandatos do presidente da República Fernando Henrique Cardoso, ao longo do período 1995-2002, segundo dados e registros coletados pela Comissão Pastoral da Terra, foram assassinados 271 trabalhadores rurais e lideranças, em conflitos relacionados à posse da terra em todo o país. Desse total, 113 trabalhadores rurais foram mortos no Estado do Pará, na gestão do governador Almir Gabriel, correspondendo a 41,69% dos registros nacionais. Somente no último ano do período (2002) foram assassinados 20 trabalhadores rurais no Pará, correspondendo a 46,51% do total nacional (43 casos). No período 1985-1994, o número de trabalhadores rurais assassinados no Pará correspondeu a 39,23% do total nacional dos registros. Ao longo do período 1995-2002, registram-se os dois anos de maior participação proporcional do Estado sobre o total nacional de assassinatos de trabalhadores rurais: 1996 com quase 72% dos casos e 2002 com quase 47%. [...]. Esses números indicam claramente a continuidade da dinâmica de violência no Pará, inclusive com ligeiro

incremento na participação proporcional sobre o total de assassinatos em termos nacionais.

A despeito de, oficialmente, se empenhar na distribuição de “2,1 toneladas de sementes, de alto poder germinativo, de milho, arroz e feijão”, somada ao fornecimento de “mudas, corretivos, fertilizantes, equipamentos, bem como linhas diferenciadas de crédito e treinamentos” (PARÁ, 1999, p. 63), os conflitos agrários cada vez mais recorrentes no Estado davam conta dos reais beneficiados pela gestão de Almir Gabriel, herdeira e mantenedora das desigualdades estruturais existentes no campo.

O apoio aos poderosos encontrou respaldo legal desde o início da gestão do governador psdbista, quando foi criada a Lei Estadual nº 5.943, de 02 de fevereiro de 1996, que dispõe sobre a Política de Incentivos às Atividades Produtivas no Estado (posteriormente revogada pela Lei Estadual nº 6.489, de 27 de setembro de 2002, que adotava a mesma lógica para a concessão dos incentivos). Neste documento a seletividade dos beneficiados dava “prioridade aos empreendimentos agrícolas, pecuários, de pesca, florestais, minerários, agropecuários, agroindustriais e tecnológicos, dirigidos à industrialização no Estado e a empreendimentos industriais, de comércio exterior e de turismo” (PARÁ, 1996b). Esta lei de incentivos fiscais já se alinhava às políticas de desoneração das exportações de produtos primários, posteriormente fixada pela Lei Complementar nº 87/1996, de caráter federal e conhecida como Lei Kandir, que trouxe enorme prejuízo ao Estado do Pará.

No que tange o Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços, a Lei Kandir isentava de cobrança, entre outras atividades, “operações e prestações que destinem ao exterior mercadorias, inclusive produtos primários e produtos industrializados semi-elaborados, ou serviços exportados”, “empresa comercial exportadora, inclusive tradings ou outro estabelecimento da mesma empresa” e “armazém alfandegado ou entreposto aduaneiro” (BRASIL, 1996b). De acordo com *Diário On line* (22/10/2017), estima-se que em 20 anos de vigência, de 1996 a 2016, as perdas líquidas resultantes da lei chegaram a R\$ 707 bilhões nos cofres estaduais, tendo o Estado do Pará perdido R\$ 32,5 bilhões em desonerações de ICMS.

No que se refere à cultura, em sessão específica dedicada a este segmento – denominada *Cultura: o resgate da identidade paraense* –, a tradicional *Mensagem à Assembléia Legislativa* do ano de 1999 (dedicada em grande medida a fornecer um balanço da primeira gestão de Almir Gabriel como governador) enaltecia a valorização da identidade paraense, por meio da cultura, ocorrida na primeira gestão do governador psdbista:

Um dos mais desafiantes compromissos da gestão Almir Gabriel foi, sem dúvida, o de revitalizar a *cultura* do Estado de um patamar sacrificado pelo alheamento da sociedade paraense em relação à *memória* de sua própria

história e ao respeito nos valores e manifestações que fazem sua *identidade*. Esse perfil na verdade, só refletia o descaso ou a falta de sintonização da ação pública com o verdadeiro sentido da cultura, como instrumento essencial na formação da *cidadania* de um povo. A tarefa, portanto, consistia, antes de mais nada, em reatar essa sintonia, tendo como chave de sua condução uma política que, sem o paternalismo e o provincianismo redutivo de sempre, construísse um suporte capaz de fazer manifestar, em toda sua verdadeira amplitude, o singular potencial da cultura do Pará, motivando a sociedade a se reconhecer, com orgulho, na sua identidade cultural, sem perde de vista a importância e a riqueza dos valores universais (PARÁ, 1999, p. 95 – grifos meus).

Apesar de promover a associação entre *identidade, cultura, memória e cidadania*, a passagem acima não apresenta claras definições destas quatro instâncias, nem como as ações desenvolvidas pelos órgãos estaduais dedicados à cultura – SECULT<sup>118</sup>; Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN)<sup>119</sup>; Fundação Carlos Gomes (FCG)<sup>120</sup>; a Fundação Curro Velho (FCV)<sup>121</sup>; e o Instituto de Artes do Pará (IAP)<sup>122</sup> – as articulariam em uma política

<sup>118</sup> Em 1975 (lei nº 4.589/75) foi criada a Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, em substituição à Secretaria de Estado de Educação e Cultura, instituída em 1951 (lei nº 400/51). A partir desta cisão, também ocorre em 1975 o surgimento da Secretaria de Estado de Educação. Em 1987 (lei nº 5.397/87), uma nova modificação faz com que a secretaria passe a se chamar Secretaria de Estado de Cultura. Já em 1999 passa a integrar a Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, denominando-se Secretaria Executiva de Cultura. A abordagem específica da SECULT, com seu trajeto histórico e configuração específica entre os anos de 1995 e 2006, será enfocada no Capítulo III da presente pesquisa. Para informações gerais sobre alterações legais, consultar: [www.ioepa.com.br/pages/2011/12/30/2011.12.30.suplemento\\_84.pdf](http://www.ioepa.com.br/pages/2011/12/30/2011.12.30.suplemento_84.pdf).

<sup>119</sup> Criada no ano de 1986 (lei nº 5.322/86), a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, atualmente denominada Fundação Cultural do Estado do Pará (FCP), localiza-se no bairro Batista Campos, tendo sua obra iniciada em 1978 a partir do projeto arquitetônico de Euler Santos Arruda, com a colaboração dos arquitetos Edson Santos Arruda e Rafael Gonçalves. O espaço multifuncional configura-se no maior centro de debates e manifestações culturais do norte do país, abrigando atualmente a Biblioteca Pública Arthur Vianna, o Cine Líbero Luxardo, o Teatro Margarida Schivasappa, a Galeria Theodoro Braga, a Sala Haroldo Maranhão, a Fonoteca Satyro de Mello, o Centro de Eventos Ismael Nery e o Hall Ernesto Cruz. De 1995 a 2002 teve como seu responsável o arquiteto Paulo Chaves, que também exercia o cargo de secretário de cultura. Vinculada, no momento de sua criação, à Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, a partir de 1999 passou a estar diretamente vinculada à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social. Para maiores informações, acessar: [www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/sede](http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/sede).

<sup>120</sup> Em 1986 a Fundação Carlos Gomes, localizada no bairro de Nazaré, foi criada (lei nº 5.328/86) para dedicar-se inteiramente à difusão e a formação musical no Pará, desenvolvendo atividades na área de ensino, extensão e pesquisa. Anteriormente vinculada à Secretaria Especial de Estado de Educação, a partir de 1999 passou a compor a Secretaria Especial de Estado de Promoção Social. A partir da criação da Fundação, o Conservatório Carlos Gomes, criado em 1895, passou a ficar sob sua responsabilidade. Para outras informações, acessar: [www.fcg.pa.gov.br/content/historico](http://www.fcg.pa.gov.br/content/historico); [www.fcg.pa.gov.br/sites/default/files/LEI%20N%205.939.pdf](http://www.fcg.pa.gov.br/sites/default/files/LEI%20N%205.939.pdf).

<sup>121</sup> A Fundação Curro Velho localiza-se no bairro do Telégrafo, às margens da Baía do Guajará. Trata-se de um prédio inaugurado em 1861, com forte influência neoclássica, e que abrigou o primeiro matadouro da cidade de Belém. A edificação foi tombada em 1983, sendo restaurada e adaptada para passar a abrigar, desde 1991, o projeto da FCV (lei nº 5.628/90), vinculado à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, a partir de 1999, e que se constituiu como um núcleo de formação e qualificação em educação não formal. Para maiores informações, acessar: [www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho](http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho).

<sup>122</sup> O Instituto de Artes do Pará é o mais recente organismo governamental criado (entre os anos de 1995 a 2006) com vinculação ao setor cultural. Surgido no ano de 1999 (lei nº 6.235/99), apresentava-se vinculado à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social e tinha como finalidade desenvolver ações pedagógicas que propiciassem o aperfeiçoamento artístico no campo das artes cênicas, musicais, plásticas, audiovisuais e literárias. Outras informações podem ser obtidas através do acesso: [www.pge.pa.gov.br/sites/default/files/lo6235.pdf](http://www.pge.pa.gov.br/sites/default/files/lo6235.pdf).



cultural sistêmica e continuada, indo além das oficinas e promoção de eventos esporádicos. Ademais, o documento ainda reduz a tentativa de um suposto “resgate” da cultura paraense ao produto final das práticas artísticas, que seriam o símbolo do compromisso governamental: “exposições e apresentações cênicas e musicais, sem dúvida, expressam o verdadeiro sentido dos propósitos da política estadual no resgate da cultura paraense” (PARÁ, 1999, p. 96). De modo generalista, o documento também deixa de esclarecer quais os grupos sociais que seriam beneficiados ao ter suas produções artísticas “resgatadas”.

Nesse sentido, é interessante observar a mudança do discurso oficial ao longo dos anos. Se no início do segundo mandato de Almir Gabriel havia a manifestação de uma compreensão de política cultural aparentemente descompromissada com uma atuação sistêmica e continuada, no início do primeiro mandato, na ocasião da apresentação do PPA 1996-1999, a concepção de gestão cultural parecia ser outra:

O descrédito da sociedade em relação às políticas públicas para o setor [da cultura] é evidente, na medida em que se estabeleceu um pacto de pensar cultura da forma mais fácil, ou seja, pensá-la como a realização descompromissada de *eventos*, *exibições* e *shows*, desgarrados de um processo que os justifique enquanto produção social reconhecível por todos. É como se a cultura tivesse saído da comunidade para subir nos palcos, distanciando-se de seu encantamento natural como cidadania, como processo de diálogo que, no fundo, é político e, sobretudo, como alegria de participar e viver em comunidade.

[...]

De forma geral, as ações governamentais na área de promoção social devem, especialmente, privilegiar a formulação de políticas que integrem, de forma contínua e permanente, as suas ações básicas; a elaboração de programas e ações que tenham, por objetivo a qualificação profissional e a revalorização dos recursos humanos que atuam nessas áreas e, por fim, o estabelecimento de parceria com os demais órgãos estaduais, e com as outras esferas administrativas.

(PARÁ, 1995b, p. 34 – grifos meus).

Do mesmo modo, é pertinente lembrar que neste Plano Plurianual se encontrava formalizada a premissa de integração das atividades artísticas, culturais e de comunicação à realidade local, “*resgatando* a identidade cultural e a *auto-estima* (sic) da comunidade amazônica” (PARÁ, 1995b, p. 35 – grifos meus). Nesta passagem, além da ideia de “resgate”, também se faz presente a chaga do enjeitamento, de modo subjacente à premissa de recuperação da autoestima do amazônida.

Ainda concernente ao Plano Plurianual 1996-1999, no que tange as ações a serem desenvolvidas pelos órgãos ligados a cultura, consta como sendo de responsabilidade da SECULT: realização de 21 eventos de caráter esportivo, científico e/ou cultural; implantação do projeto Embarca Margarida, para repasse de informações de políticas públicas; e apoio

técnico à implantação e funcionamento de espaços cênicos. Já a FCPTN cabia: implantação do Centro Popular de Cultura; aquisição de 05 carros biblioteca e 05 barcos biblioteca; e implantação de 12 bibliotecas comunitárias em bairros periféricos (PARÁ, 1995b).

Para a FCV estava programada a implementação do projeto Oficinas Itinerantes (a beneficiar 800 alunos); o assessoramento técnico a projetos e ações específicas de arte ofício; a implantação e implementação do projeto “Pará manufaturas do cotidiano”; e a implementação de curso livre para credenciamento de oficinairos. Por último, cabia a FCG: promoção de apresentações musicais em 30 escolas da rede de ensino estadual; educação e formação de novas plateias através de concertos didáticos (a atingir 64.000 alunos da rede estadual de ensino); implantação do Polo de Ensino Musical (para atender 600 alunos; e ampliação de 13 para 32 bandas de música (a atender 390 alunos para educação musical) (PARÁ, 1995b).

Por meio destas informações é possível observar a existência significativa de iniciativas que visavam as atividades de cunho pedagógico. Por outro lado, também sobressai a total ausência de estratégias que visem a promoção da cultura que tenha como alvo os artistas locais e suas manifestações das mais diversas naturezas, sem a realização, por exemplo, de editais de fomento para as suas produções. Deste modo, pode-se facilmente cogitar que a realização da prática artística – formadora de exposições e apresentações cênicas e musicais que deveriam simbolizar o compromisso com o “resgate” da cultura defendido pelo governo de Almir Gabriel – tenha se dado em caráter fundamentalmente amador neste período (1996-1999), isto é, sem que artistas oriundos das artes plásticas ou das cênicas tenham conseguido se sustentar exclusivamente por meio de suas produções (levando em consideração a provável ausência de um mercado artístico paraense no qual a iniciativa privada, tanto no papel de mecenas quanto no de consumidor, tenha conseguido dar conta das demandas da maioria dos artistas locais).

Há, contudo, neste cenário de curta visão gestora da cultura, uma certa predominância dos incentivos às ações voltadas para as atividades musicais, sendo estas de domínio da Fundação Carlos Gomes. Isto, obviamente, não deve ser precipitadamente visto como sinônimo de conforto e grandes garantias aos artistas deste segmento.

Em se tratando especificamente da Secretaria de Cultura, algumas observações se fazem relevantes. A mistura inusitada de atividades esportivas<sup>123</sup>, científicas<sup>124</sup> e culturais a

---

<sup>123</sup> Em 1999 as atividades esportivas ganham uma secretaria própria, denominada Secretaria Executiva de Esportes e Lazer. Neste mesmo ano, conforme já mencionado anteriormente, a Secretaria de Estado de Cultura é renomeada para Secretaria Executiva de Cultura, preservando a sigla SECULT.

serem contempladas em 21 eventos de responsabilidade da SECULT gera surpresa por ir em sentido contrário ao desejo de fuga da política de eventos para a cultura manifesto pelo governador; enquanto que o apoio técnico aos espaços cênicos, sem o acompanhamento de editais de fomento para os artistas locais, passa a impressão de que estes locais serviriam única e exclusivamente para a exibição das práticas de montagem resultantes das oficinas e cursos livres planejados pelo PPA 1996-1999.

Na *Mensagem à Assembléia Legislativa* no ano de 2001, ao tratar da *Promoção Humana e Desenvolvimento*, as grandes obras arquitetônicas administradas pela Secretaria Executiva de Cultura aparecem associadas ao termo *paraensismo* de forma bastante direta:

A promoção humana não se compreende dissociada do fortalecimento, da recuperação e do apoio às manifestações artísticas e culturais do Estado, recuperando o sentimento de orgulho de ser paraense, ou o paraesismo. Fazendo parte deste esforço, o governo, por meio do Programa de Revitalização do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural, iniciou em 2000 a terceira fase do Projeto Feliz Lusitânia – Restauração do Forte do Castelo. As escavações arqueológicas na área do Forte são os primeiros movimentos em torno da restauração do primeiro marco da colonização portuguesa na Amazônia. Juntamente com a restauração do Casarão das Onze Janelas, que acontecerá posteriormente às obras no Forte, este projeto da Secretaria Executiva de Cultura prevê a criação de um espaço cultural conjugando museu referencial da colonização amazônica e área de exposições e lazer. (PARÁ, 2001, p. 47 – grifos meus).

Se anteriormente as ideias de *identidade, cultura, memória e cidadania* apareciam de modo aparentemente desconexo e pouco claro na breve citação governamental, no início do segundo governo de Almir Gabriel estas noções pareciam ganhar materialidade nas monumentais edificações instaladas na capital da Amazônia. Este conjunto arquitetônico de apelo turístico, como fazia questão de enfatizar o governador, ajudavam a contar uma história específica da cidade, consolidada num passado de bravura do povo paraense que, com o passar dos séculos, se acomodou à junção do selvagem indígena ao bravo colonizador português, cujos mandos e opressões impostas aos povos originais são os responsáveis diretos por tais edificações de *pedra e cal*. Deste modo, a associação do “orgulho de ser paraense” aos maiores símbolos da sangrenta colonização dos séculos anteriores não parece se dar de modo aleatório, guardando, pelo contrário, fortes indícios de caráter higienista.

Em 2002, último ano do governo de Almir Gabriel, a *Mensagem à Assembléia Legislativa do Pará* fazia um balanço dos oito anos de administração psdbista no Estado. De acordo com o comunicado oficial, havia muitos motivos para se orgulhar dos feitos concretizados ao longo de dois mandatos, nos quais o Pará finalmente teria deixado para trás a

---

<sup>124</sup> Havia, até 1999, a Secretaria de Estado de Ciências, Tecnologia e Meio Ambiente. Em 2000 é renomeada para Secretaria Executiva de Ciência, Tecnologia e Meio-Ambiente.

desordem, conquista advinda da união de seu povo em torno de um projeto específico de desenvolvimento.

Para trás ficaram a desordem administrativa, a falta de credibilidade financeira, ausência de visão estratégica, a hesitação política, o desserviço público. Hoje, o Pará é paradigma para o País porque pregou a união política em torno de um projeto duradouro e transformador, modernizou-se administrativamente, privilegiou o planejamento em detrimento do fortuito e do pontual, abandonou o viés do Estado paternalista e investiu para que a sociedade fosse o principal agente e objeto da mudança (PARÁ, 2002a, p. 9).

O abandono do “viés do Estado paternalista” pode ser comprovado através dos saneamentos realizados nas instituições estaduais ao longo dos dois mandatos. A própria CELPA, antes mesmo de sua privatização, passou por uma drástica revisão e redução de orçamento. De mesmo modo, a Companhia de Saneamento do Pará (COSANPA) foi objeto de reavaliação e sistemático monitoramento de seus gastos. Acompanhando este movimento, a Companhia de Habitação do Estado do Pará, o Processamento de Dados do Pará e o Banco do Estado do Pará (BANPARÁ) também passaram por reestruturações administrativas que promoveram um saneamento econômico-financeiro profundo (PARÁ, 1999). Com estas medidas, progressivamente efetivava-se a diminuição das responsabilidades do Estado como o garantidor do bem-estar social, lógica inerente à gestão tucana estadual e federal tão simpáticas à desfaçatez neoliberal em crescimento, caracterizando-se como um dos grandes emblemas dos 8 anos de governo de Almir Gabriel.

A evidência dos fatos transcorridos ao longo da administração de Almir Gabriel – a narrativa pífiamente sustentada de não vinculação ao ideal de estado mínimo; o massacre de Eldorado dos Carajás; a política de desenvolvimento econômico pautada na verticalização do minério, na valorização do turismo e no crescimento da agroindústria, entre outras ações – deixava clara a indissociável vinculação da gestão estadual com os grandes interesses econômicos da região e a submissão aos mandos do Governo Federal. A defesa de um governo promotor de justiça social, com ênfase na realização de uma plena cidadania do povo paraense e a atenção prioritária aos menos privilegiados, integravam tão somente um discurso organizado por Almir Gabriel que não encontrava respaldo na realidade vivida no Estado do Pará entre os anos de 1995 e 2003.

Com a chegada de Simão Jatene, também do PSDB, ao cargo de governador do Estado do Pará em 2003, o compromisso de prosseguimento do legado de Almir Gabriel foi assegurado – preservando até mesmo muitas das palavras empregadas pelo antigo governador na mensagem governamental do ano anterior:

Eles [Mensagem e Relatório apresentados à Assembleia Legislativa em 15

de fevereiro de 2003] convergem aos compromissos assumidos com a sociedade paraense há oito anos, quando se iniciou no Pará um ciclo de êxitos que as urnas acabam de legitimar, pela terceira vez. Se hoje o Pará é paradigmático no Brasil – e ele o é –, é porque o Estado *pregou a união política em torno de um projeto duradouro e transformador, modernizou-se administrativamente, privilegiou o planejamento em detrimento do fortuito e do pontual, abandonou o viés paternalista e investiu para que a sociedade fosse o principal agente e objeto da mudança* (PARÁ, 2003b, p. 11 – grifos meus).

O novo governador, que se colocava como um gestor a dar continuidade ao trabalho desenvolvido pelo governo anterior, marcadamente beneficiário dos grandes grupos econômicos alocados no Pará, se definia como um “cidadão comum que chegou ao posto de governador” (PARÁ, 2003b, p. 19), afirmando também que: “O projeto que defendo é um projeto de Estado, não de partido ou de grupo político” (PARÁ, 2003b, p.18). Esta forma com a qual o governador Jatene definia a si próprio a partir de uma suposta e suspeita neutralidade no trato da administração pública, antes de se configurar em um desafio ao estudo do Estado moderno gramsciano (no qual todo sujeito é político e representante de uma classe social), se configura como um modo específico e intencional de tentar imprimir um entendimento acerca da gestão estadual que o beneficia de sobremaneira. Simão Jatene, assim como seu antecessor Almir Gabriel, age enquanto um *organizador da cultura*, um *intelectual*, na medida em que imprime ao longo de sua gestão uma compreensão de Estado e, mais especificamente, de política cultural a serviço, prioritariamente, de um segmento da elite paraense.

Simão Robson de Oliveira Jatene, o “governador cidadão comum” que integrava o PSDB desde 1988, já havia participado do governo de Almir Gabriel no cargo de Secretário de Planejamento e Coordenação Geral, de 1995 a 1999, passando para a Secretaria Especial de Produção em 2000, na qual permaneceu até 2002. Deste modo, participava da coordenação do planejamento estratégico colocado em prática no Pará. Ademais, também havia participado do governo de Jader Barbalho (PMDB) entre 1983 e 1985, quando mais uma vez exerceu o cargo de Secretário de Estado de Planejamento. Simão Jatene graduou-se economista na UFPA e possuía mestrado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), também em economia. Além disso, tinha longa experiência como músico, participando de conjuntos musicais e de escolas de samba<sup>125</sup>.

Neste contexto de forte imbricação entre os governadores tucanos manifesta na sucessão estadual, a base de desenvolvimento econômico assentado nos setores do *turismo*, nas cadeias *agroindustrial* e na atividade *minerária* foi mantida, conforme anunciado

---

<sup>125</sup> Em 1973 “o Império de Samba Quem São Eles, de Belém, com o enredo Eneida Sempre Amor, música de Simão Jatene e letra do poeta João de Jesus Paes Loureiro, homenageia a cronista” (LOPES, 1993, p. 4).

previamente no Programa de Governo Simão Jatene 2003/2006, que trazia o slogan *Mais pelo Novo Pará* (PARÁ, 2002b). Em relação ao setor de mineração, vale a lembrança de que com poucos meses de mandato, o novo governo já passava por um grande escândalo: o acidente envolvendo a ALUNORTE (Alumina do Norte do Brasil S/A) e os moradores da localidade de São Lourenço (a 44 km de Belém em linha reta), no município de Barcarena.

De acordo com Wellington Cezar de Andrade Souza (2006), no dia 4 de abril de 2003, após fortes chuvas, substâncias químicas oriundas da ALUNORTE vazaram para o leito do rio Murucupi, que nasce atrás da mineradora e atravessa toda a extensão de São Lourenço, desaguardo no rio Arrozal. Sem que nenhuma medida fosse tomada diante da situação alarmante, que provocou a morte de milhares de peixes e deixou a água do rio em um tom vermelho bem escuro, alguns dias mais tarde, nos dias 15 e 16 do mesmo mês, outra nova grande chuva fez com que uma quantidade ainda maior de soda caustica e amônia transbordasse das bacias de rejeitos, chamada de “lagos de lama”, agravando ainda mais a situação. Após esta segunda situação, a ALUNORTE foi obrigada a assinar um termo de ajuste de conduta.

Esta ocorrência, apesar dos danos gravíssimos gerados, é apenas a ponta de um iceberg, a parte mais visível de um conjunto já bastante extenso e antigo de problemas ocasionados pela atividade mineradora na região. Segundo Souza (2006), tanto a ALUNORTE quanto a ALBRÁS (Alumínio Brasileiro S/A), ambas pertencentes à CVRD neste momento, acumulavam uma série de problemas ambientais e sociais na região. Com o transbordamento de resíduos químicos já transformados em uma constante na região, o modo de vida das famílias que vivem, basicamente, da produção pesqueira e agrícola (produzindo farinha, açaí e banana, destinados à pequena produção mercantil) foi significativamente alterado em decorrência da contaminação dos rios e da infertilidade da terra. Além da contaminação das águas e do solo, a população local também sofria com a emissão de grandes quantidades de gases na atmosfera.

Contudo, no ano seguinte Simão Jatene intensificava o apoio econômico à atividade mineradora no Pará:

Em 2003 foi concretizado acordo com a empresa siderúrgica Usipar para a implantação de um polo siderúrgico em Barcarena, com previsão de planta para a produção de ferro-gusa e, num cronograma de quatro anos, uma planta de aço não plano. Em Marabá, ampliou-se o polo de ferro-gusa, com a implantação de uma nova unidade de processamento e a instalação de novos fornos (PARÁ, 2004a, p. 23).

Ainda em relação à vinculação com a política do governo anterior, a associação entre turismo e cultura (mais especificamente o Patrimônio Histórico e Artístico concentrado na

capital) apresentava promessas de continuidade no governo de Jatene. Isto posto, além de enumerar as obras pregressas que materializavam a junção destes dois setores – como a implementação do novo Aeroporto Internacional de Belém, a Estação das Docas, o projeto São José Liberto / Polo Joalheiro, o projeto Feliz Lusitânia e a conclusão da revitalização do Estádio Estadual Jornalista Edgar Proença (conhecido por Estádio Olímpico do Pará, após a sua reforma, mas popularmente eternizado como “Mangueirão”) –, Jatene também noticiou novos empreendimentos a serem realizados nos anos seguintes, entre os quais se encontravam a recuperação da Igreja da Sé e a conclusão do Mangal das Garças (PARÁ, 2003b). A respeito deste último empreendimento, que se alinharia ao ideal de resgate da vocação aquática de Belém, revelou que “o custo estimado da obra é de R\$ 7,3 milhões, com benefícios diretos à expansão da indústria do turismo na capital” (PARÁ, 2003b, p. 105). Deste modo, no governo de Simão Jatene, a junção entre cultura, turismo e patrimônio histórico, artístico e cultural renovava os votos de união. A cultura, vale ainda destacar, compunha um dos grandes eixos de ações do governo de Jatene:

Reafirmo, pois, que meu governo seguirá dois grandes eixos de ações. O primeiro, com respeito intransigente ao princípio de desenvolver sem devastar, é o do incentivo à produção, capaz de criar novas oportunidades de trabalho e de geração de renda. O segundo, o da proteção e promoção social, que dará prioridade aos investimentos em saúde, educação do cidadão e valorização da cultura paraense (PARÁ, 2003b, p. 14).

Em tópico específico denominado *Paraensismo*, o documento oficial do governo estadual apresentou, com clareza ímpar e importância fundamental para o presente estudo, a compreensão da gestão psdbista acerca da conformação da *cultura paraense*, bem como a busca pela sua valorização através de ações imprescindíveis voltadas ao *Patrimônio histórico, artístico e cultural* do Estado:

Em nenhum outro setor da vida cotidiana paraense a diversidade de elementos é tão marcante quanto no cultural. As *influências indígenas, européias* (sic) e *africanas* formam a *pluralidade* do *paraensismo*, característica humana e sócio-cultural (sic) que o Governo Almir Gabriel procurou resgatar desde 1995, deslançando em todo o Estado um processo contínuo da afirmação da auto-estima (sic) paraense e das potencialidades regionais, que haviam se perdido ao longo da história.

Os maciços investimentos na recuperação do patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado foram as molas propulsoras da retomada do *paraensismo*. Cumprem esse papel, entre outros monumentos e ações emblemáticas da cultura paraense, o Feliz Lusitânia (restauração e reabilitação do conjunto urbanístico e paisagístico do núcleo histórico inaugural de Belém), o Quartel de Óbidos (restauração e reabilitação do antigo quartel como espaço cultural) e o Projeto Resgate, um catálogo de documentos manuscritos avulsos da Capitania do Pará, existentes no Arquivo Histórico Ultramarino, de Lisboa – e já disponíveis à pesquisa no Arquivo Público do Pará (PARÁ, 2003b, p. 105 – grifos meus).

Sob a égide de uma “pluralidade” que mascara a estrutura desigual e opressora sobre a qual se estabeleceu o contato entre indígenas, europeus e africanos, a política oficial para a cultura engendrada pelo governo psdbista elege como marcos do *paraensismo* edificações monumentais que se constituem enquanto fortes demarcadores da colonização imposta no Estado. Valendo-se da normalidade de uma inocente “influência”, uma espécie de troca igualitária entre povos distintos, deixa-se de lado o massacre imposto por séculos aos indígenas e a indecente subjugação da população africana que adentrou a província na condição de propriedade-coisa-escravizada.

Ao mesmo tempo em que as relações desiguais estabelecidas são pasteurizadas em simples “influências”, reafirma-se a necessidade de fortalecimento da “auto-estima paraense”, um processo que, pelo que transparece na proposta governamental, se daria a partir do desconhecimento, ou recriação, da memória do povo parauara sobre os fatos que os constituíram e constituem (visto a desigualdade ser uma condição imposta no tempo presente). Este processo de reescrita do passado se efetua como um poderoso mecanismo dos grupos dominantes para se instaurar um sentimento de união dos diversos grupos sociais, unidos pelo compartilhamento desta mesma origem. Sobre esta dinâmica, Stuart Hall (2006, p. 60) nos recorda que: “esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser ‘esquecidos’, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea”.

Com a mudança partidária da administração federal – tinha início a gestão petista de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011) –, o governador-cidadão comum Simão Jatene encontrou condições favoráveis para retomar a prática de críticas dos representantes nortistas às medidas impostas pela União, comportamento completamente esquecido durante o período da dobradinha FHC/Almir Gabriel. As reclamações faziam referência à redução das transferências federais, contornada graças ao controle de gastos praticado pelo governo estadual: “as conjunturas econômica e política do País que impuseram, em 2003, condições adversas aos Estados, não foram fator impeditivo para que o Governo do Estado avançasse na sua diretriz de indução e incentivo ao crescimento socioeconômico” (PARÁ, 2004a).

Indo além do que considerou ser “as molas propulsoras da retomada do *paraensismo*”, ou seja, das ações voltadas para os grandes monumentos patrimoniais, o governo também buscou fortalecer a identidade paraense por meio de “shows que movimentaram a capital e o interior do Pará”, entre os quais

os mais expressivos foram a ‘Paixão do Boi – Festa da Gente’, ‘Bandeiras de São João’, ‘Nazaré em todo canto’ e ‘Natal com arte em toda parte’ que,



além de criarem novas marcas culturais, mobilizaram, de forma inédita, cerca de 3 mil artistas, 312 grupos folclóricos e para-folclóricos, gerando ocupação e renda para a classe artística, além de envolver a sociedade para a consolidação do processo de construção permanente da auto-estima (sic) e de defesa dos valores paraenses (PARÁ, 2004a, p. 68).

Desta forma, segundo o discurso oficial do governador Simão Jatene, a valorização da identidade paraense parecia se estabelecer em duas principais vertentes: a lógica preservacionista dos grandes monumentos e a pontual política de eventos para atender às manifestações artísticas.

No que tange as produções artísticas em todos os segmentos, a Lei Semear – alternativa imposta pelo governo ao artista local que desejasse uma sobrevivência para além das ações de curto prazo (aspecto inerente à uma política de eventos) – se mantinha tendo significativo apoio por parte do governo, sendo considerada um “instrumento importante para a expansão das atividades artísticas” (PARÁ, 2005b, p. 57). Contudo, de acordo com dados fornecidos pelo próprio governo, a referida lei não se apresentava enquanto um fomento minimamente satisfatório, haja visto que não conseguiu atender nem ao menos 20% dos projetos aprovados no ano de 2005 – dos 367 projetos inscritos, somente 120 foram aprovados e apenas 20 conseguiram ser captados (PARÁ, 2006, p. 129).

Diante deste apanhado geral sobre a trajetória de planejamento e ações culturais desenvolvidas entre os anos de 1995 e 2006, quando se conformou no Estado do Pará uma continuidade administrativa psdbista fortemente alinhada à compreensão neoliberal de diminuição da intervenção estatal na garantia de direitos fundamentais, surge o desejo de um entendimento mais específico acerca do modo como a Secretaria de Estado de Cultura do Pará / Secretaria Executiva de Cultura gestou diretamente a cultura deste período. Ao se configurar enquanto órgão central da administração estadual voltado para a cultura – concentrador dos maiores recursos financeiros e principal responsável pela implementação e organização da visão de cultura adotada pelo governo estadual –, este estudo se direciona, a partir do próximo capítulo, para o aprofundamento das ações postas em prática pela SECULT no referido recorte temporal, quando, acompanhada pela ininterrupta administração de governadores do PSDB, a Secretaria de Cultura teve à sua frente a emblemática figura de Paulo Chaves.

A partir dos indícios apresentados até aqui, é possível supor a concretização, por meio da SECULT, de uma gestão cultural predominantemente *patrimonial*, estando a valorização e o fomento às manifestações culturais (entre as quais se localizam as práticas artísticas) contempladas prioritariamente através de uma política de eventos. Neste sentido, a investigação sobre as ações desenvolvidas pela Secretaria de Cultura ao longo desses 12 anos,

procura justamente a construção de uma análise sobre a dinâmica estabelecida entre a compreensão de cultura adotada e a sua materialização nas ações efetivadas.

É preciso também deixar claro que, avançando neste caminho proposto, se pretende dar destaque ao lugar ocupado pelas práticas artísticas pertencentes às Artes Cênicas, afunilando o ponto de interesse para os seus trabalhadores, isto é, interessa aqui o entendimento das reverberações que a política cultural posta em realização pela SECULT teve sobre os artistas diretamente implicados na construção de espetáculos cênicos. Em virtude deste pressuposto é que se deixa de lado os demais órgãos vinculados à cultura no Estado do Pará – como o IAP (voltado fundamentalmente para a pesquisa sem fins lucrativos), a FCV e a FCG (estes dois últimos qualificados como fundações voltadas para o ensino de linguagens artísticas). Estabelecendo esta relação entre Governo Estadual / Secretaria de Cultura / Artistas das Artes Cênicas, teremos a oportunidade de observar quais os segmentos cênicos privilegiados e quais os preteridos dentro da dinâmica de reforçamento do *paraensismo* oficializado pelo Governo do Estado do Pará.

### CAPÍTULO III

#### **A Secretaria de Cultura do Estado do Pará: o surgimento e a experiência psdbista do período democrático**

Querida Belém,  
Nos últimos dias, revendo a *belle époque* dos teus retratos,  
venho sonhando os teus sonhos de modernidade,  
os teus desenganos e, porque não, o teu amanhã?

*Paulo Roberto Chaves Fernandes*

Dividido em dois eixos principais, a primeira parte deste capítulo aborda a instalação e estruturação da cultura como um segmento específico da administração pública promovida pelo Governo do Estado do Pará. Sendo assim, parte-se da criação da então Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, no final de 1975, durante o governo de Aloysio da Costa Chaves (ARENA), até chegar a conformação que Almir Gabriel (PSDB) encontrará como governador, já na década de 1990. Ao longo deste caminho os projetos centrados na capital, e quase sempre ausentes nos demais municípios, a falta de continuidade das ações empreendidas e o teor autoritário de grande parte dos chefes da pasta poderão ser observados.

O segundo momento, por seu turno, direciona a discussão para a Secretaria de Cultura durante o período em que foi administrada pelo arquiteto Paulo Roberto Chaves Fernandes, compreendido como um *intelectual* a serviço dos grupos dominantes constituidores do Partido da Social Democracia Brasileira no Estado do Pará. Para tanto, é traçada inicialmente a trajetória de formação política de Paulo Chaves, o seu envolvimento com a facção anticomunista *Lenços Brancos* e a parceria firmada com Almir Gabriel durante os anos 1980, quando foi assessor especial da Prefeitura de Belém, posteriormente também trabalhando na Coordenadoria de Arquitetura e Urbanismo (COURB) e na Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (CODEM).

Ao assumir o cargo de Secretário de Estado de Cultura, após uma breve passagem pelo IPHAN, Paulo Chaves esteve a frente da pasta durante os três mandatos seguidos do PSDB no Governo do Estado. Estas três fases, a despeito dos aspectos próprios de cada momento, apresentam como ponto em comum os altos investimentos financeiros aplicados nas grandiosas obras arquitetônicas instaladas, em sua maioria esmagadora, na capital. Neste sentido, este capítulo também se dedica a apresentar e analisar as ações empreendidas pela Secretaria de Estado de Cultura, posteriormente denominada Secretaria Executiva de Cultura, no âmbito do patrimônio cultural material (restauro e construção de edificações), enquanto

que no quarto capítulo serão expostas e discutidas aquelas diretamente voltadas para a produção cultural de projetos vinculados às Artes Cênicas (criação de eventos, concursos e festivais).

### **3.1 – Instalação e estruturação da administração estadual da cultura no Pará**

O início da sistematização das políticas públicas para a cultura no Estado do Pará se deu ao final do ano de 1975, por meio da Lei nº 4.589, criada durante o governo de Aloysio da Costa Chaves (ARENA). Esta lei tratava da criação da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo (SECDET) e da alteração da nomenclatura e responsabilidades da Secretaria de Educação e Cultura, criada em 1951, que passou a se chamar Secretaria de Estado de Educação. Até este momento, ou seja, durante todo o período em que compartilhou com a educação uma mesma secretaria, a cultura não gozou de um planejamento e um orçamento satisfatório, uma vez que “a pasta de educação era detentora de todos os recursos orçamentários destinados à Secretaria”, segundo Ana Paula Nazaré de Freitas (2010, p. 31).

Apresentavam-se como finalidades da SECDET:

- a) promover a preservação do patrimônio histórico, literário, artístico e científico;
- b) promover o desenvolvimento e a difusão da cultura em todas as suas modalidades;
- c) incentivar o desenvolvimento do turismo no Estado;
- d) proporcionar apoio aos esportes e estimular o desenvolvimento das atividades desportivas em todas as suas modalidades (PARÁ, 1975).

Tinha como órgãos o Gabinete do Secretário, o Departamento de Cultura e o Departamento de Administração. Além disso, se encontravam vinculadas à Companhia Paraense de Turismo (PARATUR) e a Fundação Desportiva Paraense. Integravam o Departamento de Cultura: o Theatro da Paz, a Biblioteca e o Arquivo Público, o Museu da Imagem e do Som, a Auditoria da Sociedade Artística Internacional e a Orquestra Sinfônica Paraense. As atribuições deste Departamento eram:

- a) executar a política cultural da Secretaria de Estado;
- b) promover o desenvolvimento e o aprimoramento da cultura em todas as suas modalidades;
- c) sugerir a criação de agremiações literárias ou artísticas, centros de artes, órgãos de pesquisa cultural, orquestras, corais, grupos folclóricos, salões de exposição, teatros, bibliotecas, pinacotecas, discotecas e organizações em geral, devendo o ato de criação dispor sobre a forma de sua manutenção;
- d) promover a organização e o funcionamento de museus sobre as diversas manifestações da cultura artística, literária e científica do Estado;

- e) elaborar e manter o cadastro e o registro do patrimônio histórico, artístico e científico do Estado;
- f) zelar pelo patrimônio cultural e científico do Estado;
- g) promover o estudo, a guarda, a preservação, e a restauração de obras de arte e peças de real significado para a tradição cultural do Estado;
- h) estimular a criação artística, promover a realização de espetáculos, festivais, campanhas, comemorações, cursos e conferências de caráter cultural;
- i) manter intercâmbio cultural com outras instituições existentes no Estado e com entidades nacionais e internacionais;
- j) elaborar o seu plano anual de ação e fazer estudos e projetos de empreendimentos que pretenda realizar (PARÁ, 1975).

Este vasto e promissor leque de atribuições deveria ser exercido através da Divisão de Tombamento do Patrimônio Cultural e da Divisão Cultural. Além disso, ainda de acordo com a lei, o Conselho Estadual de Cultura, criado em 1967, tinha função normativa e deliberativa. O conjunto das leis que tratam da estruturação da secretaria responsável pela implementação de políticas culturais no Estado do Pará se apresenta discriminado no quadro abaixo:

**Quadro 3 – Leis referentes à estrutura e ao funcionamento da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, de 1975 a 2006**

LEGISLAÇÃO	EMENTA
Lei nº 4.589, de 18 de novembro de 1975	Cria a Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo e altera a denominação da Secretaria de Estado de Educação e Cultura para Secretaria de Estado de Educação, e dá outras providências.
Decreto nº 9.474, de 21 de janeiro de 1976	Aprova o Regulamento da Lei nº 4.589, de 18 de novembro de 1975.
Lei nº 4.780, de 19 de junho de 1978	Dispõe sobre a organização da Administração Estadual, estabelece diretrizes para a reforma, e dá outras providências.
Lei nº 4.953, de 18 de março de 1981	Dispõe sobre a reorganização administrativa da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, e dá outras providências.
Lei nº 5.397, de 13 de outubro de 1987	Modifica a estrutura organizacional básica da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, e dá outras providências.
Lei nº 6.104, de 14 de janeiro de 1998	Dispõe sobre a alteração na estrutura organizacional da Secretaria de Estado de Cultura, pertinente aos Museus do Estado do Pará, cria cargos, e dá outras providências.
Lei nº 6.178, de 30 de dezembro de 1998	Dispõe sobre a criação dos cargos de Secretários Especiais de Estado, e dá outras providências.
Lei nº 6.212, de 28 de abril de 1999	Dispõe sobre a criação, estrutura e funcionamento das Secretarias Especiais de Estado e institui o Colegiado de Gestão Estratégica e dá outras providências.
Lei nº 6.377, de 12 de julho de 2001	Altera dispositivos da Lei nº 6.212, de 28 de abril de 1999, e dá outras providências.
Lei nº 6.477, de 8 de agosto de 2002	Altera a lei nº 6.104, de 14 de janeiro de 1998, que trata sobre a estrutura organizacional na Secretaria de Estado de Cultura, pertinente aos Museus do Estado do Pará, cria cargos, e dá outras providências.
Lei nº 6.552, de	Altera a lei nº 6.104, de 14 de janeiro de 1998, que trata sobre a estrutura

27 de junho de 2003	organizacional na Secretaria de Estado de Cultura, pertinente aos Museus do Estado do Pará, e dá outras providências.
Lei nº 6.574, de 18 de agosto de 2003	Dispõe sobre a instituição dos cargos no âmbito da área artístico-cultural do Estado, reestrutura a Secretaria Executiva de Estado de Cultura – SECULT, e dá outras providências.
Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2004	Aprova o Regimento interno de Secretaria Executiva de Estado de Cultura – SECULT.

Fonte: elaboração da pesquisadora a partir de dados disponibilizados pela SECULT via Sistema de Informação ao Cidadão – Pará.

O surgimento de uma secretaria estadual voltada para a sistematização de um conjunto mais efetivo de ações para a cultura começou a ser alvo de debates mais intensos por volta de um ano antes, em 1974. Na gerência destas discussões estavam presentes intelectuais da capital, oriundos da Academia Paraense de Letras e do Conselho Estadual de Cultura, que passaram a ter intervenção direta na política cultural efetivada pela SECDET. Conforme Fabrício Santos de Mattos (2009), a preocupação principal da administração estadual da cultura foi a constituição de uma estrutura física que desse suporte à Secretaria, atuando também na delimitação e restauração do Patrimônio Histórico centralizado em Belém.

A primeira gestão da SECDET foi assumida por Olavo de Lyra Maia (1976-1981), que em sua trajetória profissional dedicou-se inicialmente à indústria farmacêutica e de perfumes e, posteriormente, obteve passagem por alguns setores nacionais e internacionais de turismo, tendo participado, no Rio de Janeiro, da criação da EMBRATUR e da FUNARTE, bem como da organização do Museu Imperial. No comando da secretaria, confrontou-se com alguns problemas referentes à institucionalização ainda precária do setor cultural no estado. De acordo com Freitas (2010), suas maiores dificuldades para cumprir as atribuições e finalidades da SECDET eram: o orçamento deficitário; a carência de recursos humanos capacitados para atender às atividades de planejamento e realização, pertinentes aos diversos segmentos culturais; a dificuldade de deslocamento por toda a extensão territorial do Estado; e, a falta de conscientização da comunidade para a relevância e valor dos bens culturais.

Destacaram-se nesta gestão a reforma do Theatro da Paz, o início da construção da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN) e a reforma e entrega do prédio que passou a ser designado “Teatro Experimental do Pará”, posteriormente rebatizado de “Teatro Experimental Waldemar Henrique”, decorrente da intensa mobilização da categoria teatral para a construção de um espaço adequado às suas práticas artísticas. Conforme Mattos (2009), além da centralização destas ações na capital e de uma política voltada para o patrimônio predial, o comprometimento com a participação popular era inexistente neste período.

Em 1981, Lyra Maia, agora no governo de Alacid da Silva Nunes (Partido Democrático Social), participou da reestruturação da SECDT implementada pela Lei nº 4.953, que dispunha da criação de outros dois Departamentos. Deste modo, além do Departamento de Cultura, a secretaria passou a contar com o Departamento de Turismo e o Departamento de Desporto e Lazer. A lei também promulgava ser de responsabilidade da SECDT o Museu do Estado, o Teatro Experimental do Pará e o Centro de Convenções<sup>126</sup> – devendo cada uma destas instâncias ter a administração de um diretor.

A gestão seguinte da secretaria, durante o primeiro governo de Jader Barbalho (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), ficou sob o comando de Acyr Paiva Pereira Castro (1982-1986), membro da Academia Paraense de Letras desde 1981, e um dos fundadores da Associação de Críticos de Cinema do Pará, em 1963. Durante os mais de dez anos em que esteve fora do Estado, trabalhou no Jornal do Brasil, na sucursal de São Paulo e na sede do Rio de Janeiro, e ajudou a fundar a Associação Paulista de Críticos de Arte em 1972. Como secretário da SECDT, Acyr Castro teve como um dos marcos da sua administração a restauração do Palacete Bolonha e a construção do espaço físico do Museu da Imagem e do Som, que existia somente via decreto desde 1971, e o início da discussão acerca de uma definição da cultura popular paraense, tendo iniciado um tímido processo de interiorização das ações governamentais para a cultura por meio do fomento de publicações de pequenos cadernos de cultura pelo interior do Estado (MATTOS, 2009).

O secretário seguinte da SECDT foi o escritor, poeta e professor universitário João de Jesus Paes Loureiro (1987-1990), na ocasião do governo de Hélio Gueiros (Partido do Movimento Democrático Brasileiro). No campo da gestão pública cultural, o intelectual, de grande reconhecimento na capital, já acumulava a experiência adquirida nos anos de comando da Secretaria de Educação e Cultura do Município de Belém, tendo sido neste período que inaugurou um tipo de gestão compartilhada que trouxe para a secretaria estadual. Inicialmente convidado para comandar a recém inaugurada Fundação Cultural Tancredo Neves, não tardou a assumir também a gestão da SECDT.

Durante a permanência de Paes Loureiro, a secretaria passou por importantes mudanças estruturais que possibilitaram uma institucionalização maior da cultura. Estas alterações foram apresentadas oficialmente na Lei nº 5.397, de 1987, que tratava da mudança

---

<sup>126</sup> Não foi possível estabelecer ao certo do que se tratava este “Centro de Convenções”, contudo, pela ordem cronológica dos fatos, possivelmente se tratava de uma concepção embrionária do que veio a se tornar mais tarde o Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves, acoplado à estrutura da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, criada em 1986. Vale enfatizar que a vinculação de órgãos cuja estrutura física ainda não se encontra inteiramente finalizada à sua unidade superior de comando, dentro na organização estadual, é um procedimento frequentemente observado nos documentos da Secretaria de Cultura.

de nomenclatura, da finalidade e da reorganização da instituição, que passou a se chamar Secretaria de Estado de Cultura (SECULT) e não mais dividiria o orçamento com as políticas para os desportos e para o turismo. Constituíam-se como funções básicas da SECULT:

- I – Propor, promover e coordenar a política artística e cultural do Estado;
  - II – Coordenar e supervisionar o inventário, classificação, tombamento, defesa, conservação e restauração do patrimônio histórico, arqueológico, cultural e artístico do Estado;
  - III – Planejar, coordenar, executar e avaliar a integração intersistêmica dos programas de cultura e arte
- (PARÁ, 1987).

Em relação às mudanças estruturais da secretaria, houve a anexação da Fundação das Telecomunicações (FUNTELPA), criada em 1977. O setor patrimonial, por sua vez, foi alçado à Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural, havendo também o Departamento de Administração. Criou-se ainda um Gabinete, com função de assessoramento superior e o cargo de Secretário Adjunto. O Conselho Estadual de Cultura teria como encargo uma atuação Colegiada.

Entre as obrigações do Secretário de Estado de Cultura, na condição de Direção Superior, estavam: assessorar o Governador e os Secretários de Estado em assuntos de natureza cultural e artística; presidir a Fundação Cultural Tancredo Neves – vinculada à então SECDET simultaneamente à sua criação em 1986, pela Lei nº 5.322; formular e assegurar o cumprimento da política de Cultura; aprovar o orçamento programado e o plano anual de trabalho da Secretaria; e representar a Secretaria em convênios, contratos, ajustes de cooperação técnica ou financeira que visem a ação conjunta, complementar ou suplementar nas áreas da cultura e artes (PARÁ, 1987).

É com esta nova organização administrativa que Paes Loureiro desenvolve uma gestão bastante inovadora nas políticas culturais estaduais. Na análise de Fábio Fonseca de Castro e Marina Ramos Neves de Castro (2012), a SECULT deste período teve como programas fundamentais: o Projeto Preamar; o Fórum Estadual de Cultura; o Mapeamento das Zonas Culturais do Estado; e o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas.

Como grande carro-chefe da política cultural de Paes Loureiro, o Projeto Preamar constituía-se em um conjunto de ações que se davam ao longo de todo o ano. Com o apoio da secretaria de estado, os artistas de maior expressão das mais diversas vertentes – grupos de cultura popular, escritores, pintores – eram selecionados pelos seus municípios de origem para que, durante 15 dias do mês de outubro, época das festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, se apresentassem na capital num grande encontro que reunia apresentações, shows, exposições, debates, seminários, cursos e oficinas.



Também eram convidados grupos de outros estados da região que quisessem participar desta grande mostra artística que ocupava todos os espaços do prédio da FCPTN. Para Castro e Castro (2012, p. 67) esse encontro, tal qual o próprio sentido da palavra *Preamar*, fomentava o transbordo das práticas artísticas e culturais do Estado em um “palco” para onde tudo afluía, na medida em que “tirava as manifestações culturais de seu espaço original e, ao levá-las a novos espaços e ao conhecimento de outros campos da sociedade, criava as condições necessárias à sua midiaticização, valorização e consequente legitimação”.

Outro aspecto importante do *Preamar* é que as reuniões e debates tematizando a cultura, as políticas culturais e os caminhos a serem percorridos pelas gestões, com a presença de acadêmicos e da comunidade em geral, davam maiores subsídios para que uma administração compartilhada e mais integradora pudesse ocorrer, como afirma Freitas (2010). É com este intuito que foi criado o Fórum de Secretários de Cultura do Estado do Pará, na medida em que dividia com os municípios paraenses a responsabilidade sobre o planejamento e a execução da política cultural do Estado, sendo a SECULT a mediadora deste debate. Sobre o funcionamento do Fórum, Paes Loureiro esclarece:

Cada secretário municipal era estimulado e apoiado a discutir com os artistas de seus municípios quais eram as necessidades, as aspirações, as possibilidades da atividade artística e cultural do município, quais eram as atividades tradicionais, consolidadas, etc. Feita essa reunião, nos juntávamos cada região do estado e no município sede fazia-se um encontro daqueles municípios. Nesse encontro ficavam mapeados os grupos culturais, o ponto de vista dos autores, as reivindicações dos artistas, as necessidades, as aspirações as possibilidades etc. Quando todas as áreas, todos os municípios, faziam este trabalho de organização de sua proposta, fazia-se a primeira reunião em Belém e durante uma semana no Centur, nós debatíamos questões de conhecimento teórico da cultura e da cultura paraense e os grupos se reuniam e debatiam e compatibilizavam essas propostas (LOUREIRO, 2007, *apud* FREITAS, 2010, p. 35).

Neste contexto, cabia à SECULT o repasse das subvenções destinadas a implementar projetos culturais locais e o fornecimento do assessoramento técnico necessário ao desenvolvimento cultural dos municípios.

Em consonância com o *Preamar* e com o Fórum Estadual de Cultura, o Mapeamento das Zonas Culturais do Estado também buscava favorecer o espraiamento e o diálogo da SECULT em direção ao interior, tendo resultado em um Inventário Cultural do Estado do Pará que durante toda a gestão editou volumes concernentes às quatro zonas culturais do Pará – Bragantina, Salgado, Baixo Tocantins e Marajó. Esse projeto “buscou conhecer, aprofundar e criar um arquivo de informações culturais, possibilitando a concepção de novos projetos pertinentes à realidade de cada região” (CASTRO e CASTRO, 2012, p. 68).

Já o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas teve suas atividades desenvolvidas a partir de um convênio firmado com o Instituto Nacional do Livro, do Governo Federal. Foram construídas 44 novas bibliotecas públicas no Estado, dentre elas a primeira em braile. Muitas tiveram o seu acervo expressivamente ampliado e passaram por reformadas, com a aquisição de estantes e salas de leitura climatizadas. O setor de obras raras, de microfilmagem de jornais da Biblioteca Pública Arthur Vianna, integrante da FCPTN, também recebeu importantes investimentos (CASTRO e CASTRO, 2012).

Quando o diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi<sup>127</sup>, Guilherme Maurício Souza Marcos de La Penha (1991-1994)<sup>128</sup>, assumiu a SECULT e a FCPTN, durante o segundo governo de Jader Barbalho (PMDB), os projetos desenvolvidos na gestão anterior da secretaria não tiveram continuidade. O engenheiro mecânico e matemático La Penha, de renomada inserção no meio acadêmico de sua especialização, implementou uma atuação da SECULT concentrada na capital. Além disso, a pouca intimidade com as manifestações artísticas e culturais do Estado se materializaram em um comando que ignorava tanto a cultura popular quanto os diversos segmentos artísticos paraenses.

Foram marcantes em sua gestão a criação do Salão Paraense de Arte Contemporânea e a instalação do Museu do Estado do Pará nas dependências do Palácio Lauro Sodré – projetado pelo arquiteto bolonhês Antônio Landi e finalizado em 1772; até este momento o Museu funcionava nas instalações do Palacete Bolonha e da FCPTN. Com relação às escassas ações no interior, buscou aliar a cultura ao turismo. Nesse sentido, foram criados diversos festivais temáticos locais, que tinham como principal objetivo agitar economicamente os municípios, tais como o festival da castanha, do camarão, do açaí, etc. (FREITAS, 2010).

Ao longo deste período, da sua criação até meados dos anos 1990, as administrações da SECULT se apresentaram afins com as *três tristes tradições – ausência, inconstância e autoritarismo* – das políticas públicas para a cultura no Estado brasileiro, apontadas e analisada por Antonio Albino Canelas Rubim (2007; 2008). No âmbito da *ausência*, a implementação de políticas específicas para a cultura estadual é uma ocorrência relativamente recente dentro da história do Estado do Pará – assim como diversos outros Estados brasileiros que começaram a ter suas secretarias instituídas a partir da década de 1970 –, tendo menos de

---

<sup>127</sup> O Museu fundado em 1866 atualmente configura-se como uma instituição científica interdisciplinar, de referência internacional em ciências humanas, naturais e biológicas. É o segundo Museu mais antigo do Brasil, ficando atrás somente do Museu Nacional, surgido em 1818. Guilherme de La Penha foi diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi de 1985 a 1994.

<sup>128</sup> Entre os anos de 1986 e 1987, Guilherme de La Penha já havia experimentado uma breve passagem pela SECULT, tendo sido alvo de intensos embates com a categoria teatral em virtude da longa reforma pela qual passava o Teatro Experimental do Pará (O LIBERAL, 4/05/1987, p. 3).

50 anos desde que um projeto com medidas mais sistematizadas foi iniciado juntamente com a existência de um orçamento próprio para o setor.

Aliado ao caráter tardio de institucionalização, uma outra dimensão de *ausência* é aquela imposta aos municípios mais afastados de Belém, na medida em que se constituiu como um traço permanente a centralização na capital das ações de política cultural estadual, em contraponto à escassez de projetos que dessem conta do acesso e difusão cultural às cidades mais distantes. Desse modo, a ausência crônica de políticas culturais descentralizadas acabava por frustrar a finalidade de promoção do desenvolvimento e da difusão da cultura em todas as suas modalidades, apresentada na lei de criação da SECDet, a Lei nº 4.589/75, bem como as funções básicas de planejamento, coordenação, execução e avaliação da integração intersistêmica dos programas de cultura e arte, apresentadas na ocasião de reformulação da secretaria através da Lei nº 5.397/87.

Até mesmo durante a gestão de Paes Loureiro, quando se observou uma maior irradiação das ações da SECULT pelo território estadual, algumas relações de força impediam, com frequência, a ampliação de uma direção mais participativa que visava a efetivação da promoção e difusão das manifestações artísticas e culturais.

Segundo o ex-secretário:

Eu tinha muita dificuldade de tocar pra frente, porque havia muita resistência de algumas áreas que não trabalhavam assim e a classe política também fazia um pouco de resistência porque a secretaria tirava o favoritismo, tirava o patrocínio de chefes políticos, o protecionismo, o atendimento de balcão, tudo isso era substituído nessa área. (PAES LOUREIRO, 2007, *apud* FREITAS, 2010, p. 35).

No bojo dessa trajetória de centralização das ações da SECDet/SECULT na capital, vale lembrar que, além de se localizarem em Belém, também se tratavam de intervenções em patrimônios de *pedra e cal*, uma vez que as obras de restauração Theatro da Paz, de adequação do Teatro Experimental do Pará e de construção da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, bem como a instalação do Museu do Estado do Pará em um prédio histórico, foram os bens materiais entregues para a sociedade paraense nas duas primeiras décadas de existência da secretaria. Desse modo, o predomínio de políticas *patrimoniais*, em detrimento de ações consistentes e duradouras voltadas para as práticas culturais e artísticas, apresentou-se consonante com os rumos adotados pela gestão federal da cultura, conforme visto anteriormente através das análises apresentadas por Miceli (1984;1987).

Com a saída de Paes Loureiro da SECULT e a não continuidade de seus projetos, o viés de *inconstância* das políticas para a cultura também se reafirmou de forma bastante evidente. Apesar da boa repercussão que a administração do intelectual teve entre os produtores culturais, sendo o projeto Preamar uma referência em termos de busca de

descentralização e gestão compartilhada, a vontade política particularizada do novo secretário da pasta promoveu a ruptura dos projetos em andamento (lembrando que ambos foram secretários de governos do PMDB).

Nesse sentido, compreende-se também o viés *autoritário* com o qual a administração pública costuma encaminhar seus processos, deixando de consultar tanto os produtores culturais quanto os variados segmentos da sociedade civil, ao passo que constantemente faz valer os ideais não democráticos dos gestores à frente das secretarias, representantes das classes sociais que se apoderam do Estado. Este *autoritarismo*, embora mais evidente durante os períodos ditatoriais, se perpetuou nos momentos de maior abertura democrática vividos a partir da década de 1990, na medida em que passou a impor aos trabalhadores das artes e demais produtores culturais a perniciosa lógica das leis de incentivo fiscal que, por sua vez, também dialoga intimamente com a tentativa do Estado de novamente *ausentar-se* de suas obrigações constitucionais. Neste cenário, em que as leis de incentivo vão se mostrar incapazes de dar conta das diversas e complexas manifestações culturais e artísticas que necessitam de fomento, aquelas práticas escolhidas para receber diretamente os maiores incentivos do Estado, por meio da sua Secretaria de Cultura, serão aquelas que dialogam mais proximamente com os valores e gostos dos grupos dominantes econômica e politicamente.

Após as três administrações consecutivas de governadores do PMDB, a partir de 1995 o Estado do Pará passou a ser comandado pelas lideranças do Partido da Social Democracia Brasileira, através dos dois governos de Almir Gabriel (1995-1998; 1999-2002) e um de Simão Jatene (2003-2006). Para Fábio Fonseca de Castro, Marina Ramos Neves de Castro, Ana Paula Nazaré de Freitas e Fabrício Santos de Mattos (2013), a alternância destes partidos no governo do Estado do Pará é decorrente da existência de dois grupos hegemônicos que se conformaram após as intervenções promovidas pela Ditadura Civil-Militar de 1964, quando as elites paraúaras tiveram que assentir com as políticas predatórias impostas para a região, a pretexto do famigerado pressuposto de *integrar para não entregar*.

Nas palavras dos autores:

a integração forçada possibilitou, por meio das políticas de fomento desenvolvidas através da Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) e do Banco da Amazônia (Basa), ambos sediados em Belém, o surgimento de novos campos sociais de elite e sua polarização política em torno de projetos que, embora divergentes entre si, jamais questionaram ou apresentaram soluções reais para os impasses produzidos pelo modelo de desenvolvimento que transformara o Pará em fornecedor de matéria prima para o Centro-sul. A vida política paraense se produz a partir dessa lógica. Os principais setores das elites locais, representados, politicamente, pelo PSDB e pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), com seus partidos-satélite, associados aos interesses

nacionais, trabalham, invariavelmente, no sentido de manter esse regime produtivo (CASTRO *et al*, 2013, p.78).

Nesse sentido, os dois grupos que passam a disputar a hegemonia do Estado são: de um lado as elites de viés modernizador, com um modelo de desenvolvimento extrativista e mecânico, bastante próximo à ideologia neoliberal ao mesmo tempo em que evita a qualquer custo a alteração radical nas estruturas produtivas do estado; de outro lado as elites mais conservadoras, com um perfil rentista mais marcante do que o grupo anterior e profundamente dependentes do modelo de acumulação de capital centrado no fomento estatal, adotando uma postura política mais tradicional, messiânica e de apadrinhamento. Para Castro *et al* (2013), o PSDB se enquadra no primeiro grupo, enquanto o PMDB se vincula ao segundo. Já aqueles grupos que permaneceram fixados às formas anteriores de produção de riquezas – como a indústria da castanha, a pecuária do Marajó, as culturas extrativas da juta e da malva, a agricultura tradicional, a indústria pesqueira, entre outros – foram delegados ao ostracismo.

É diante deste contexto de associação com uma política nacional que imputa ao Estado do Pará e à Amazônia a permanência no lugar de grande almoxarifado dos interesses sudestinos que a Secretaria de Cultura do Estado do Pará perpetuou, durante a gestão psdbista, uma política de distanciamento das demandas pertencentes a maior parte dos segmentos culturais e artísticos do Estado. Com uma forte aproximação da ideologia neoliberal, a gestão estadual para a cultura investiu maciçamente em projetos de cunho patrimonial e elitista que, apesar de não serem características inéditas nas políticas públicas para a cultura, conforme pudemos constatar ao longo de todo o histórico de institucionalização do setor em âmbito federal, apresentaram traços próprios do período em questão.

Deste modo, após este breve apanhado da trajetória de normatização e estruturação do organismo público estadual de gestão da cultura no Estado do Pará, os próximos tópicos trarão o aprofundamento do período compreendido entre janeiro de 1995 e dezembro de 2006, sobre o qual se buscará apresentar e analisar a política cultural empreendida durante os três quadriênios da administração de Paulo Chaves Fernandes na chefia da SECULT.

### **3.2 – A SECULT de Paulo Chaves, o interventor psdbista**

Natural de Belém do Pará, Paulo Roberto Chaves Fernandes, nascido em 04 de março de 1946, pertence a uma família da elite belenense, os Lins de Vasconcellos Chaves, que, segundo Castro e Castro (2016), chegaram ao Pará durante o Ciclo da Borracha, no final do

século XIX, e da qual diversos políticos e artistas fizeram parte – como o ex-governador Aloysio da Costa Chaves<sup>129</sup> (1920-1994) e o maestro Paulino Lins de Vasconcellos Chaves<sup>130</sup> (1883-1948).

Paulo Chaves é Arquiteto formando pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA no final dos anos 1960, tendo sido aluno da primeira turma de vestibular a ingressar na instituição em 1964. Neste mesmo ano, integrava a facção *Lenços Brancos*, formada por jovens filhos da elite de Belém e do Marajó e que ficou bastante famosa no período por perseguir estudantes tidos como “comunistas”. Um episódio emblemático envolvendo este grupo ocorreu no dia 30 de março de 1964, durante a abertura do 2º Seminário Latino Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior (SLARDES) que ocorria no auditório da antiga Faculdade de Odontologia da Universidade do Pará (atual Universidade Federal do Pará), localizada nos arredores da Praça Batista Campos, área central de Belém.

O encontro foi organizado pela União Acadêmica Paraense (UAP), em parceria com a União Internacional dos Estudantes (UIE) e com a União Nacional dos Estudantes (UNE), e contava com a presença de estudantes de vários municípios paraenses e de outros estados brasileiros, bem como de países como a Nicarágua, Argentina, Bolívia, Colômbia, Guianas, Venezuela e Peru. O objetivo era o de promover discussões acerca do ensino superior de qualidade para todo o Brasil e América Latina.

Orquestrados com o coronel Jarbas Passarinho, os integrantes do *Lenços Brancos* invadiram o evento logo após a sua abertura e causaram uma confusão generalizada com gritos e insultos aos presentes (DIÁRIO DO PARÁ, 04/08/2013). Um figura de destaque nesta ação foi Mickey Lobato – Guilherme Henrique de Menezes Lobato –, que também pertencia à turma de calouros do curso de Arquitetura. Pedro Galvão, presidente da UAP na ocasião, comenta o acontecido:

---

<sup>129</sup> Nascido no município de Viseu, no Pará, foi reitor da UFPA, de 1969 a 1973, e governador do Estado do Pará, entre os anos de 1975 e 1978, pelo ARENA. Era filho de Abel Augusto de Vasconcelos Chaves e Anesia da Costa Chaves. Foi casado com Maria do Faro Lopes Chaves, com quem teve seis filhos, entre eles Regina Chaves Zumero, que era a secretária de cultura em exercício quando Paulo Chaves (seu primo) assumiu o cargo, e Aloisio Augusto Lopes Chaves, ex-conselheiro do Tribunal de Contas dos Municípios do Pará (TCM/PA), denunciado pelo Ministério Público Federal em razão do recebimento de supostas propinas de R\$ 2,855 milhões, entre 2011 e 2015, que tinham como contrapartida manifestação favorável na Corte de Contas sobre contrato fraudulento, com dispensa de licitação (VASSALLO, 16/03/2020). Para outras informações sobre a trajetória de Aloysio da Costa Chaves, acessar: [www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes\\_Brasileiras/constituicao-cidadada/constituientes/parlamentaresconstituientes/deputados-1/constituicao20anos\\_bioconstituientes?pk=106503](http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidadada/constituientes/parlamentaresconstituientes/deputados-1/constituicao20anos_bioconstituientes?pk=106503).

<sup>130</sup> Natural de Natal, Rio Grande do Norte, aos quatro meses seguiu com a família para Belém, no Pará. Filho de Ernesto Adolpho de Vasconcellos Chaves e Carolina Lins Chaves, foi um pianista de destaque, que aprofundou seus estudos no Real Conservatório de Leipzig (1899-1902; 1913-1914); em Belém criou o Centro Musical Paraense (1915), o Coro de Santa Cecília (1916) e o Quarteto Beethoven (1918); e foi o fundador da cadeira nº 9 da Academia Brasileira de Música (TOURINHO, 2010).

Mickey entrou berrando palavrões, interrompendo o discurso do representante da Nicarágua, se esta miserável memória não me trai. O braço do muchacho parou no ar, em meio a uma frase de efeito. Ele ficou gaguejando algo como ‘em nombre de los pueblos latino-americanos’, enquanto Mickey, Leonardo Lobato e outros rapazes – entre eles um garoto de 17 anos que mais tarde passei a admirar, chamado *Paulo Chaves Fernandes* – gritavam ‘vamos acabar com esta merda, bando de comunas filhos da puta’. *Lenços brancos* no pescoço, para não serem confundidos conosco pela PM, eles avançavam em direção à mesa onde, na posição mais vulnerável, a mosca do alvo, eu presidia a sessão. E aí o pau quebrou (GALVÃO, 2004, p. 21 – grifos meus).

João de Jesus Paes Loureiro, que na época coordenava o Departamento de Arte Popular da UAP, também estava presente no seminário e corrobora os ataques cometidos pelos *Lenços Brancos*:

Naquela noite lá na SLARDES nós fomos vítimas da agressão dos ‘lenços brancos’, que eram rapazes da chamada burguesia da época, essa classe média alta, e com muitos filhos de fazendeiros do Marajó. E que criaram uma associação pra enfrentar os esquerdistas e pra serem identificados numa hora de briga ou qualquer coisa. Ou quando chegasse a polícia, com quem eles estavam mancomunados. A polícia sabia em quem deveria baixar a porrada e em quem não deveria. Ou quem devia prender. Então a identificação deles era o lenço branco amarrado no pescoço (LOUREIRO, 2012 *apud* PETIT e CUÉLLAR, 2012).

Além da participação de Paulo Chaves na invasão ao SLARDES apontada por Galvão, os relatos também revelam que o uso dos lenços brancos, elemento que dava nome ao grupo, servia como um sinal utilizado pelos jovens filhos da alta burguesia para não serem confundidos com os estudantes representantes da suposta ameaça comunista. Havia, portanto, uma ação articulada entre Jarbas Passarinho, os *Lenços Brancos* e a Política Militar, de modo a incitar os ânimos e com isso criminalizar a atuação dos estudantes vinculados à UAP.

De acordo com Galvão, a invasão só não ganhou proporções maiores porque houve um desencontro entre as ações da PM e as dos jovens da elite que equivocadamente anteciparam a sua entrada na reunião:

Poderia ter sido uma carnificina, alguém me contou, talvez exagerando, alguns anos mais tarde. E só não o foi porque houve uma precipitação. Era para ser uma ação sincronizada entre os invasores, filhos de fazendeiros em sua maioria, arrebanhados e insuflados pelo radialista Avelino Henrique dos Santos, e uma força da Polícia Militar do Estado. Por sorte, um daqueles rapazes, o Mickey Lobato, esporeado pelos nervos, detonou a invasão alguns minutos antes do tempo. A tropa só chegaria depois, quando já conseguíramos serenar os ânimos (GALVÃO, 2004, p. 21).

Alguns dias depois deste ocorrido, com o golpe já consumado em 1º de abril de 1964, Paulo Chaves e outros nomes da elite paraense congratulavam os militares no poder. A matéria publicada no jornal *A Província do Pará*, de 03 de abril de 1964, traz os detalhes:

O general de Divisão Orlando Ramagem, comandante da 8ª Região Militar, e a própria Oficialidade do Comando Militar da Amazônia foram surpreendidos, à tarde de ontem, com a homenagem que lhes foi prestada por um grupo de figuras da sociedade local, tendo à frente profissionais liberais, pecuaristas e estudantes universitários.

[...]

O professor Clóvis Moraes Rêgo aproveitou o ensejo para estender o agradecimento, ressaltando que o fazia de todo o coração ao coronel Jarbas Passarinho. Disse do trabalho diligente de Jarbas na defesa da Democracia de sua liderança, das vicissitudes por que passou em face de suas posições corajosas.

[...]

Entre outros, participaram do grupo que homenageou o general Orlando Ramagem, a reportagem ‘associada’ conseguiu anotar: srs. Juvêncio Dias, José Pingarilho, Ajax de Oliveira, Paulo César de Oliveira, Lamartine Nogueira, Raimundo Medeiros, Laércio Franco, Hugo Franco, Clóvis Moraes Rego, Roberto Lobato da Costa, Nicolau da Costa, Osvaldo Melo, Oswaldo Mendes, Antonio Carlos Diniz, *Joaquim Fernandes*, Alúcio Chaves, Antonio Cavaleiro de Brito, Jesus Medeiros, Ronaldo Passarinho, Claudio Dias, Jacinto Castro, Bub Winker, Antônio Pedro Martins Neto, estudantes Carlos Martins, Luiz Penna de Carvalho, Harley Vieira Jr., Antônio Leal, Antonio Manoel Piqueira, Antonio Couceiro, Clóvis Correia Pinto, Sergio Dias, Alonso Penna Aymoré, Helena Maria Lobato, *Paulo Chaves Fernandes*, Rui Chaves, José Ferreira Teixeira, Otávio Chaves, Guilherme do Valle Leite, Ierval de Menezes Lobato, Fernando de Souza, Flexa Ribeiro, Paulo Toscano, *Gilberto Chaves*, Flávio Lobato e Antonino Leal (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 03/04/1964, p. 10 – grifos meus).

Dentre os participantes listados, muitos deles detentores do sobrenome *Chaves*, destacam-se os nomes de Paulo Chaves Fernandes, o de Joaquim Fernandes (seu pai) e o de Gilberto Chaves (seu primo), este último vindo a ocupar o posto de Diretor do Theatro da Paz durante os governos psdbistas do período democrático. Ainda em 1964 Jarbas Passarinho foi agraciado com o cargo de Governador do Pará, permanecendo por quase dois anos no comando do Estado.

Após os aguerridos anos de militância conservadora de apoio ao Regime Militar, no início dos anos 1970 Paulo Chaves Fernandes se mudou para o Rio de Janeiro. Sobre este período o arquiteto detalha: “Em 1972 eu já estava no Rio. Lá fiz curso de cinema e mestrado em comunicação social na UFRJ. Eu tinha casado<sup>131</sup> e precisava me sustentar, por isso aceitei um trabalho na área de arquitetura, numa empresa do Rio, financiada pela revista Quatro Rodas” (FERNANDES, 2005). Contudo, revela que o trabalho na capital fluminense não o contemplava: “Estava me sentindo muito alienado, trabalhando o dia inteiro no centro da cidade, e o projeto não foi para frente. Tomei uma decisão: arquitetura, nunca mais” (FERNANDES, 2005). Diante deste contexto, passou a viver “de brisa. Isto é, quase, pois

---

<sup>131</sup> Nesta altura Paulo Chaves Fernandes era casado com Selma Maria Bisi Chermont.



tinha um imóvel alugado em Belém e minha mulher trabalhava. Passei sete anos no Rio, fiz os cursos que desejava, meus filmes” (FERNANDES, 2005).

Em 1978, após sua mulher engravidar, Paulo Chaves retornou para Belém. No ano seguinte a Universidade Federal do Pará estava iniciando o curso de comunicação social, área na qual possuía mestrado, e foi convidado a lecionar na instituição, a qual é oficialmente vinculado até os dias atuais. Paralelamente ao trabalho como professor universitário, também trabalhava na empresa Engeplan – Engenharia e Planejamento Ltda.

Na década de 1980 desenvolveu trabalhos como artista plástico, chegando a realizar alguns poemas visuais em parceria com João de Jesus Paes Loureiro, conforme matéria de *O Liberal* (26/02/1989) – a despeito, pasmem, das divergências político estudantis de outrora. Na mesma década, trabalhou como assessor especial da Prefeitura de Belém na administração de Almir Gabriel (1983-1985) (DIÁRIO DO PARÁ, 27/03/1984) e foi responsável pela Coordenadoria de Arquitetura e Urbanismo (COURB) durante a gestão do prefeito Fernando Coutinho Jorge (1986-1988), chegando também a integrar o quadro de funcionários da Companhia de Desenvolvimento e Administração da Área Metropolitana de Belém (CODEM) (O LIBERAL, 07/05/1989). Enquanto desenvolveu suas atividades na Prefeitura de Belém, comandou alguns projetos de restauração de espaços públicos na cidade, como a Praça da República, o Mercado de São Braz e o Ver-o-Peso.

É neste momento que começa a desempenhar, mesmo que em caráter incipiente, o papel de *organizador da cultura* a serviço do Estado. Os dizeres do arquiteto, professor universitário e também assessor especial de Almir Gabriel, Osmar Pinheiro, em matéria veiculada no jornal *Diário do Pará* evidenciam este aspecto ao tratar da inserção de Paulo Chaves no projeto de política cultural desenvolvido pela prefeitura:

O prefeito Almir Gabriel teve a sensibilidade de antes mesmo de assumir efetivamente a PMB, colocar a nível de discussão, o que veio a se tornar, posteriormente, um documento sobre a política cultural da Prefeitura. Esse documento, fruto de vários debates cuja forma final foi dada pelo arquiteto Paulo Chaves Fernandes, com a minha contribuição, incorpora através de entidades e representações nas decisões referentes às práticas culturais em todos os níveis (DIÁRIO DO PARÁ, 27/05/1984, p. 7).

Pouco tempo após a chegada da nova década, Paulo Chaves filiou-se ao Partido da Social Democracia Brasileira em 01 de abril de 1990 (sob a inscrição de número 000109811392), permanecendo integrante do partido até o presente ano (2021). Sobre a sua relação com o PSDB, o arquiteto afirma:

Tenho uma longa história no partido, [...] eu venho da campanha de 89 quando o PSDB veio coligado, você pode até se surpreender com isso, mas não sei se está lembrado, veio coligado com o PT, e não só o PT, todos os

partidos considerados progressistas naquela altura. O PSB além do PT, o partidão, o partido comunista e o PC do B. Então é uma longa história, eu estou portanto desde os primeiros momentos (FERNANDES, 2013, p. 77).

Após perder a campanha estadual de 1989 para Jader Barbalho (PMDB), Almir Gabriel, que pela primeira vez disputou um cargo público pelo recém criado PSDB, se manteve no cargo de senador, que ocupava desde 1987, retornando à disputa eleitoral em 1994, quando se tornou vitorioso e passou a governar o Estado do Pará no ano seguinte. Apesar da ligação de Paulo Chaves com o PSDB ter se dado na virada dos anos 1980 para os 1990, a aliança com Almir Gabriel, conforme observamos, vem desde o período em que o político ocupava o cargo de prefeito de Belém – nomeado pelo então governador Jader Barbalho (1983-1987), quando ambos integravam o PMDB no Estado do Pará. Nas palavras de Paulo Chaves Fernandes: “primeiro acompanhei o prefeito então da época Almir Gabriel na Prefeitura de Belém, ele foi candidato depois da prefeitura ao senado, foi uma campanha vitoriosa e logo em seguida nós estávamos constituindo o PSDB aqui no Estado do Pará” (FERNANDES, 2013, p. 77).

Mesmo tendo ajudado a compor o PSDB no momento de sua implantação no Pará, o arquiteto teria se mantido mais distante das decisões diretas do partido durante a gestão de Almir Gabriel como governador, conforme podemos observar abaixo:

Eu não tive muito tempo de pensar o partido junto com a cúpula, entenda-se a cúpula naquela altura, o PSDB praticamente reduzido a dois homens, o governador Almir Gabriel e o seu secretário que naquela altura tinha status de primeiro ministro que era o Simão Jatene naquela altura. Então, as diretrizes políticas eram traçadas mais por eles, eu participei de poucas reuniões, até porque os meus encargos na área da secretaria de cultura foram imensos, e *eram vigas mestras até pra própria sedimentação da imagem do partido, dos objetivos do partido.* [...]. Então, eu não tinha muito tempo pra ficar especulando os caminhos políticos do PSDB em relação à União pelo Pará. Mas acompanhava pela absoluta confiança que eu tinha no governador Almir Gabriel como estrategista político, secundado pelo seu primeiro ministro, já disse, Simão Jatene (FERNANDES, 2013, p. 78 – grifos meus).

Deste modo, Paulo Chaves Fernandes, enquanto Secretário de Cultura, se entrelaçou em duas relações que se mostraram fortemente amarradas ao longo dos anos, aquela da fiel devoção a Almir Gabriel e a aquela que o consolidou como um *intelectual*, um *organizador da cultura*, a serviço dos interesses do PSDB no Estado, e, desta forma, favorecendo a perpetuação da *hegemonia* deste grupo político no poder do Estado.

Além de professor e dos cargos ocupados na gestão municipal e estadual, Paulo Chaves também acumulava a ocupação de empresário, tendo fundado no final de 1992 a empresa *Paulo Chaves Fernandes Designer S/S LTDA – ME*, CNPJ nº 02.998.907/0001-17, em parceria com a também arquiteta Rosário de Fátima Souza Lima da Silva, responsável por

prestar serviços de arquitetura. Também no início da década, durante o governo Collor, foi convidado por um amigo senador para ser superintendente do Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural<sup>132</sup>, permanecendo por dois anos no órgão (FERNANDES, 2005). A partir de 1995, Paulo Chaves assumiu a função de Secretário de Estado da Cultura e, por conseguinte, o de presidente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (1995-2002), uma vez que a Lei nº 5.397/87 discriminava, dentre outros aspectos, a vinculação destes cargos.

Paulo Roberto Chaves Fernandes foi o Secretário de Cultura do Pará a passar mais tempo exercendo este cargo. Foram 12 anos contínuos, de janeiro de 1995 a dezembro de 2006. Após este período, quando Ana Júlia Carepa foi eleita governadora pelo Partido dos Trabalhadores (PT), ao derrotar Simão Jatene que tentava a reeleição, Edilson Moura da Silva assumiu a SECULT. Com o retorno do PSDB ao governo do Estado, através da volta de Simão Jatene ao cargo de governador (2011-2014) e da sua reeleição (2015-2018), Paulo Chaves assumiu novamente a Secretaria de Cultura, para mais 8 anos ininterruptos de gestão.

Após alguns escândalos de superfaturamento das obras de construção do Parque Estadual do Utinga<sup>133</sup>, inaugurado em 2018, Paulo Chaves foi exonerado do cargo em dezembro deste mesmo ano. Ao final deste período, e levando em consideração o hiato de 4 anos do governo petista, o arquiteto totalizou 20 anos como secretário de cultura do Pará. O presente estudo busca analisar os primeiros 12 anos de gestão de Paulo Chaves, período em que compreendo ter ocorrido o surgimento, estruturação e consolidação do seu modo de conceber e operacionalizar uma política cultural em nível estadual; além de ser o momento em que as suas principais obras e realizações dentro da SECULT são postas em prática.

As ações abordadas neste estudo dizem respeito àquelas diretamente relacionadas à produção e fomento das práticas vinculadas às Artes Cênicas, bem como aquelas ligadas à preservação e revitalização do patrimônio cultural material (podendo estar vinculadas ou não às Artes Cênicas), por serem as detentoras de exorbitantes montantes de investimento financeiro por parte da SECULT e, conseqüentemente, por terem se tornado alvo de

---

<sup>132</sup> Órgão criado em 1990 e que sucedeu a Fundação Nacional Pró-Memória e a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1994 foi renomeado como “Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, conforme já tratado no Capítulo I.

<sup>133</sup> Com investimentos de mais de 40 milhões de reais, o Parque Estadual do Utinga conta com o Centro de Acolhimento, que tem em sua estrutura espaço para café, loja de souvenir, um auditório, além de banheiros e estacionamento para 400 veículos e bicicletas; a Casa da Mata, com espaço para café, exposição artística e ainda dois trapiches com vista para o Lago Água Preta; o Recanto da Volta, com café e trapiche; e o Mirante Bolonha, às margens do lago de mesmo nome. Para as atividades esportivas, o Parque apresenta aos seus frequentadores a possibilidade de praticar diversas modalidades, como o boia cross, o rappel e a canoagem, dispondo também de nove trilhas ecológicas distribuídas pelo espaço. Para outras informações, acessar: [www.ideflorbio.pa.gov.br](http://www.ideflorbio.pa.gov.br).

constantes críticas por parte da classe<sup>134</sup> teatral paraense. Deste modo, pretende-se deixar claro que as ações efetivadas pela SECULT não se restringem à estes setores, tendo ocorrido, por exemplo, publicações de diversos materiais, como livros, revistas e CDs entre os anos de 1995 a 2006. Contudo, a investigação sobre a totalidade destas ações exigiria um maior tempo de pesquisa, não sendo compatível com o disponível para a realização deste presente estudo.

Isto posto, a seguir passo a tratar das ações ocorridas no âmbito do patrimônio cultural material (restauro e construção de edificações) distribuídas nos três quadriênios de Paulo Chaves como titular da pasta da cultura, sendo o capítulo seguinte destinado às ações diretamente relacionadas ao desenvolvimento dos projetos artísticos para as Artes Cênicas (concursos, festivais e demais eventos). Acredito que realizar esta divisão quanto às ações empreendidas pode favorecer a análise sobre as prioridades e omissões da Secretaria de Cultura, bem como ajudar a compreender como o patrimônio material, a despeito de aparentemente estar disponível a todos, se relaciona mais fortemente com os grupos dominantes de determinados momentos históricos, instituindo, de cima para baixo, os valores, práticas e hábitos que comporão a *identidade paraense*, ou *paraensismo*, legitimada sempre que possível pelas instâncias governamentais. Além disso, também se pretende delinear analiticamente qual a compreensão de *cultura* estabelecida durante os 12 anos de implementação de uma política cultural filiada aos interesses psdbista no Estado.

### 3.2.1 – 1ª Fase: 1995 a 1998

Paulo Roberto Chaves Fernandes assumiu como novo titular na Secretaria de Estado da Cultura no dia 2 de janeiro de 1995. A transmissão de cargo foi feita por Regina Chaves Zumero (prima de Paulo Chaves), que ocupava o cargo na qualidade de secretária em exercício, já que Guilherme de La Penha encontrava-se em Brasília. Durante a cerimônia Paulo Chaves assegurou que ele e sua equipe se empenhariam em mudar a qualidade de vida

---

<sup>134</sup> Por *classe* compreende-se o lugar ocupado pelos grupos sociais na dinâmica de produção da vida material – vale lembrar que *a cultura é material*, uma vez que a construção de seus objetos e práticas encontram-se inseridos em condições sociais próprias de realização (WILLIAMS, 2011b). Estes sujeitos, que ocupam um lugar na estratificação social a partir deste processo produtivo, também compartilham *experiências*, a partir das relações conflituosas e assimétricas estabelecidas com outros grupos, que potencialmente os fazem compartilhar entre si o sentimento de pertença a sua classe, com a qual constrói vínculos de solidariedade, conforme Edward Thompson (1981; 1987). Deste modo, o termo *classe*, ao mesmo tempo que situa o grupo em um determinado lugar no processo produtivo, efetua a articulação entre racionalidade e sentimento, engendrando uma consciência afetiva e moral das ações humanas.

do povo paraense, estando prontos para “arregaçar as mangas e iniciar a reconstrução de um novo Pará” (FERNANDES *apud* DIÁRIO DO PARÁ, 03/01/1995, p. A-2).

Para tanto, logo no início do mandato o secretário propôs três pontos fundamentais para orientar a “nova política” para a cultura no governo psdbista:

Acredito, primeiro, que a política cultural não deve ser paternalista, não vamos fazer assistencialismo cultural. Segundo, que os espaços destinados à cultura não sejam apenas do entretenimento, do lazer, do show. Esses são necessários, mas não podem justificar a política cultural como objetivo maior. Temos que pensar no incentivo à produção da cultura, não só em Belém, porque a secretaria abrange o Estado todo. Terceiro, gostaria que o nosso trabalho fosse feito em cumplicidade com os que fazem a cultura, a arte, o folclore. Com eles, vamos pensar a cultura do Estado. Em vez de se pensar em agenciar a cultura para o povo, pretendemos que isso aconteça com o povo. Esses três tópicos vão nortear a política para o setor (*apud* O LIBERAL, 05/01/1995, p. 6).

Apesar de apresentar um discurso que defendia o Estado não paternalista, o que costuma implicar na redução da responsabilidade do Estado na organização e implemento de políticas públicas, Paulo Chaves expunha uma proposta de trabalho bastante condizente com a eliminação dos problemas que continuamente circundavam a política cultural paraense, como o autoritarismo existente na falta de uma direção compartilhada com os produtores de cultura e a ausência de políticas pública nos demais municípios em decorrência da centralização das ações na capital. Ao prometer combater estas questões, as esperanças de um novo tempo para a cultura se renovavam no Estado do Pará.

Reafirmando o seu compromisso em estabelecer um diálogo com o produtor cultural, ressaltando também a necessidade de uma política não fragmentada para a cultura, o secretário ainda afirmou que “o papel do secretário da cultura não é impor a sua vontade, não é decidir pela classe, não é impor cargos nem funções, tem de ouvir e decidir sem cometer injustiças” e que “não adianta chamar um grupo, dar um dinheiro para montar um espetáculo aqui e ali. Eventualmente essa política pode ser mantida, mas a tendência é que isso se esvazie”, por isso “é preciso incentivar a força motora do produtor cultural, para que não dependa apenas do humor do secretário de cultura (*apud* O LIBERAL, 05/01/1995, p. 6).

Deste modo, no primeiro quadriênio do governo psdbista, Paulo Chaves implementou alguns projetos que, mesmo timidamente, apontavam para o cumprimento de uma política cultural diversa, equilibrando ações voltadas para a produção cultural e para a realização de intervenções arquitetônicas no patrimônio predial, tais como o Paixão do Boi, o I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente, a Feira Pan-Amazônica do Livro, o Arrastão Cultural, o Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ), a restauração do Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH), a restauração do Teatro Margarida

Schivasappa, o Parque da Residência e a 1ª etapa do Complexo Feliz Lusitânia. Estes projetos são apresentados no quadro abaixo.

**Quadro 4: Ações implementadas pela SECULT 1995 – 1998**

1ª. GESTÃO / 1995 a 1998			
<b>Ação</b> (ano de criação)	<b>Descrição</b>	<b>Duração</b> (restrita ao recorte temporal do estudo)	<b>Modalidade da intervenção</b>
Paixão do Boi (1996)	Objetivava impulsionar expressões tradicionais da cultura popular paraense, sobretudo os grupos de pássaros, cordões de pássaros e bois-bumbás.	1996 a 2006	Produção cultural
I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente (1997)	Tinha como eventos-âncora: o Seminário de Literatura da Amazônia e a Feira Pan-Amazônica do Livro. Fazia parte de uma iniciativa para a instalação do Merconorte Cultural, que visava a aproximação entre os estados e países integrantes da Pan-Amazônia.	Somente 1997	Produção cultural
Feira Pan-Amazônica do Livro (1997)	Surgida como um dos braços do I Fórum, objetivava o intercâmbio literário dos escritores da Amazônia Legal e dos países da Pan-Amazônia, além de trazer as últimas novidades do mercado editorial. Constava na programação do evento algumas apresentações de Artes Cênicas, realizadas em espaços improvisados.	1997 a 2006	Produção cultural
Arrastão Cultural (1997)	Pretendia identificar, mapear e valorizar a produção cultural do Pará, promovendo o diálogo entre os municípios. Estava planejado em três fases: <i>afuentes</i> – identificação das manifestações artístico-culturais dos municípios; <i>preamar</i> – encontro das culturas dos municípios; e <i>pororoca</i> – encontro dos “preamares” em um festival a ser realizado na capital do Estado.	1997 a 1998	Produção cultural
Centro Amazônico de Experimentação Teatral – CAETÉ (1997)	Vinculado ao Arrastão Cultural, o projeto CAETÉ objetivava atuar como catalizador das Artes Cênicas do Estado do Pará, fazendo do TEWH a sua sede oficial, que serviria como uma “escola” informal aos grupos amadores. Também buscava promover um intercâmbio cultural do Pará com todos os estados e países da Pan-Amazônia, alinhando-se às premissas de criação do Merconorte Cultural.	1997 a 1998	Produção cultural
Reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique (1998)	O prédio datado do início do século XX foi transformado em teatro em 1979, através do projeto arquitetônico de Luiz Carlos Ripper e após intensa mobilização da classe artística. O projeto arquitetônico da restauração é de Paulo Chaves, Jaime Bibas, Rosário Lima e Geórgia Teixeira.	–	Projeto arquitetônico
Restauração do	O teatro inaugurado em 1987, tem capacidade para		Projeto

Teatro Margarida Schivasappa (1998)	505 lugares, possui o maior palco em estilo italiano da cidade e pertencente a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Tem como missão promover projetos que visam ampliar a visibilidade da cultura artística, dentro da política de ação da FCPTN. Autoria do projeto de restauração não encontrada.	–	arquitetônico
Parque da Residência (1998)	Envolveu a restauração da antiga Residência dos Governadores, que se tornou sede da SECULT, e seu jardim. Foi remontado o antigo galpão inglês da <i>Companhia de Gaz do Pará</i> e criado o Teatro Estação Gasômetro, com capacidade para 400 lugares. O projeto arquitetônico é de Paulo Chaves, Jaime Bibas, Rosário Lima, Geórgia Teixeira e Sérgio Neves.	–	Projeto arquitetônico
Complexo Feliz Lusitânia – 1ª. parte (1998)	Buscava a revalorização dos referenciais históricos, sociais e econômicos do processo de ocupação territorial da Amazônia e do Pará, nos séculos XVII e XVIII. Como partes integrantes do Complexo, foram inaugurados o Museu de Arte Sacra (antigo Colégio Jesuítico de Santo Alexandre) e a Igreja de Santo Alexandre (antiga Igreja de São Francisco Xavier). Projeto arquitetônico idealizado e coordenado pelo secretário Paulo Chaves.	–	Projeto arquitetônico

Fonte: elaboração da pesquisadora.

No que tange as intervenções no patrimônio predial, todas as ações se centraram na capital. A primeira delas a ser entregue foi a de restauração do prédio do Teatro Experimental Waldemar Henrique, que culminou na sua reinauguração em 10 de janeiro de 1998, num sábado à noite, depois de alguns adiamentos e em meio a desentendimentos com a classe artística, da qual somente um grupo seleta foi convidado para a cerimônia.

Datado do início do século XX, o prédio localizado na Praça da República, na área central da cidade de Belém e que hoje é denominado “Teatro Experimental Waldemar Henrique”, foi pensado originalmente para ser um cinema (Radium) e apresenta traços típicos de uma arquitetura eclética própria do período, com uma “rigorosa simetria e fachadas trabalhadas com pilastras e diversos ornamentos onde predomina o estilo Art Nouveau” (SECULT, 1997, p. 41). A construção da edificação (a qual se somou, de modo anexo, um segundo prédio<sup>135</sup>), no então designado “Parque João Coelho” (atual Praça da República), foi a resultante do arrendamento realizado pelo intendente Virgílio Martins Lopes de Mendonça ao inglês Henry Richard Mardock e ao italiano Artur Liguori em 1912. Contudo, logo após o prédio ser erguido, a municipalidade, com o aval do Governo do Estado, rescindiu o contrato com os estrangeiros mediante polpuda indenização, de acordo com Vicente Salles (1997).

<sup>135</sup> Nesta segunda edificação encontra-se instalado atualmente o Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Depois de alguns anos fechado, em 1918 o edifício foi cedido pelo governador Lauro Sodré<sup>136</sup> à Associação Comercial do Pará (ACP), presidida pelo latifundiário Cássio dos Reis, com a finalidade específica de abrigar um museu. O prazo para o uso do prédio pela ACP era de 15 anos, isto é, deveria ser devolvido ao governo estadual em 1933. A devolução do prédio não somente foi ignorada com o passar dos anos, como a Associação conseguiu manter o museu em funcionamento graças aos recursos municipais e estaduais, que traziam alívio durante os momentos de crise. A situação se torna ainda mais absurda quando, após transferir o acervo do museu para uma nova sede, em maio de 1943, a ACP passa a alugar o prédio público à Caixa Econômica Federal em 1946 (SALLES, 1997).

No final da década de 1970 finalmente transformou-se em teatro, cujas obras de reforma e adaptação foram iniciadas depois da assinatura de um contrato de locação, com validade inicial de cinco anos, entre Governo do Estado e a Associação Comercial do Pará (SECULT, 1997), ou seja, o Estado pagou à iniciativa privada para utilizar um prédio que lhe pertencia e que estava desde 1933 sob a posse irregular da ACP. O financiamento da obra foi realizado “pelo Governo do Estado em parceria com o Serviço Nacional de Teatro (SNT), que custeou os projetos cenotécnicos e luminotécnicos de Luiz Carlos Ripper, e a Funarte, que doou 204 cadeiras, poltronas, praticáveis e painéis acústicos” (SECULT, 1997, p. 24).

A criação do teatro se deu após intensas reivindicações da classe teatral para que fosse entregue pela administração pública um espaço adequado para os diversos grupos amadores e suas práticas artísticas experimentais. Desde 1976 estes artistas estavam organizados através da *Federação de Teatro Amador do Pará* (FETAPA), sendo rebatizada *Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos Teatrais* (FESAT), em 1979. Entre os grupos de teatro do período, ganhou grande destaque a movimentação política do *Teatro Cena Aberta* – fundado por Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus, Margaret Refkalefsky e Walter Bandeira –, devido ao forte poder de mobilização frente à categoria e a promoção de debates acerca dos direitos a serem conquistados. Assim, em 17 de setembro de 1979 o Teatro Experimental

---

<sup>136</sup> A propriedade do prédio do Teatro Waldemar Henrique já foi alvo de questionamento por parte da Prefeitura Municipal de Belém, como na ação movida no ano de 2002 junto ao Tribunal de Justiça do Estado na qual solicitava a restituição do prédio público. Segundo matéria veiculada no jornal *Diário do Pará* (28/04/2002), a Prefeitura de Belém assegurava que a propriedade do prédio havia sido confirmada por meio de pesquisa histórica realizada em 1986 pela CODEM, possuindo também vários documentos que comprovavam a propriedade, tais como os relatórios apresentados ao Conselho Municipal de Belém, datados de 1912 e 1913, além de um memorando de 01/07/1918, da Associação Comercial do Pará, e do ofício nº 40 de 05/02/1921, da Intendência Municipal. O Estado, por sua vez, apresentou um contra-protesto, também reclamando a propriedade do imóvel. Durante toda a gestão psdbista estudada nesta pesquisa, o prédio do Teatro Waldemar Henrique foi administrado pelo governo do Estado do Pará, ora estando vinculado à Secretaria de Estado de Cultura ora pertencendo à alçada administrativa da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.



Waldemar Henrique<sup>137</sup>, cujo projeto de restauração e adaptação do prédio teve autoria do renomado arquiteto e cenógrafo Luiz Carlos Ripper, abriu as suas portas para os artistas e o público da capital paraense (CARMO, 2016).

A conquista, contudo, não veio por inteiro, uma vez que no espaço (ainda sob a posse irregular da ACP) também funcionava a PARATUR e a empresa privada Companhia de Turismo da Amazônia (CIATUR), de propriedade do empresário goiano Jair Bernardino<sup>138</sup>. De acordo com o jornal *A província do Pará* (22/01/1997, p. 4), a PARATUR, “cedeu parte do espaço ao dono da Ciatur. Quando a Paratur desocupou o prédio, a Ciatur continuou funcionando paralelamente aos ensaios e apresentações teatrais”, o que acabou gerando diversos conflitos entre a empresa e os grupos de teatro e, com isso, “a vontade da classe teatral sempre foi retirar a empresa de turismo, e várias campanhas foram feitas sem sucesso”.

O principal impasse era em relação a parede construída durante a reforma de 1986. Apelidada de “muro da discórdia” ou “muro da vergonha”, a parede tinha o objetivo de separar a CIATUR do espaço destinado às atividades cênicas. Esta construção, no entanto, impedia que os artistas tivessem livre acesso à parte superior do prédio, onde se localizavam as salas de ensaio, uma vez que a escada de acesso se localizava na área da CIATUR. Apesar do diretor do teatro, Manoel Miranda, ter desaprovado a construção, a parede foi levantada e “dias depois, durante manifestação político-cultural em frente ao teatro, os artistas resolveram derrubá-la, com marretas, pás e picaretas” (SECULT, 1997, p. 28). Assim, “por duas vezes o falecido empresário Jair Bernardino determinou a construção da divisória, mas, logo que os operários acabavam o serviço, os artistas iam destruí-lo. Na última tentativa de fazer ficar a parede, foi utilizada uma placa de aço, concreto e tijolos” (O LIBERAL, 22/01/1997, p. 2).

Foi somente em 1995 que as negociações da SECULT, já comandada por Paulo Chaves, com a CIATUR (que ocupava aproximadamente um quarto do edifício, correspondendo quase à metade do hall de entrada) e com a ACP avançaram mais

---

<sup>137</sup> Inicialmente o Teatro Experimental Waldemar Henrique fora denominado somente *Teatro Experimental do Pará*. Isto ocorreu pois “o teatro não poderia levar o nome do maestro, oficialmente, porque uma lei presidencial de 1977 proibia que se desse nome de pessoas vivas a prédios públicos. A solução encontrada foi colocar o nome do homenageado em letras menores abaixo da denominação principal” (SECULT, 1997, p. 24). Waldemar Henrique (1905-1995) foi um maestro, compositor, pianista e escritor belenense, que possuía como particularidade a maestria de misturar temas do folclore amazônico à música erudita. Com uma produção artística fantástica, é o autor de clássicos da música paraense, como “Foi Bôto, Sinhá!”, “Tamba-Tajá”, “Uirapuru” e “Valsinha do Marajó”, dentre outras tantas composições que apenas deixam de emocionar aqueles que já se encontram mortos por dentro.

<sup>138</sup> Jair Bernardino, morto em decorrência de um acidente aéreo em 05 de agosto de 1989, era o único dono do Grupo Belauto, que atuava como holding de um conglomerado de 32 empresas vinculadas aos campos “de Comércio (Belauto, etc), Transporte (locadora e navegação Envira), Construção Civil (Emarki e Terraplana), Informática (Beldata, Belmicro), Prestação de Serviços (Bertillon, corretoras, etc), Indústria (Simara, Belgráfica), Turismo (Ciatur) e Comunicação (RBA) e Rádio Belém FM” (O LIBERAL, 07/08/1989, p. 13).

incisivamente no sentido da desapropriação do prédio. Após um ano de várias conversações a ACP finalmente desistiu da propriedade e, em conjunto com o governo do Estado, conseguiu realizar um acordo com a CIATUR, que aceitou sair do local sem o recebimento de indenização. Desta forma, em 27 de fevereiro de 1996 todas as instalações do Teatro Waldemar Henrique passavam a ser da responsabilidade do Governo do Estado do Pará, sendo este fato oficialmente concretizado em uma cerimônia realizada no teatro e que teve a participação do governador Almir Gabriel, do secretário Paulo Chaves, das diretorias as ACP e da CIATUR, e de integrantes da classe artística (SECULT, 1997).

As obras de reparo no prédio foram imediatamente iniciadas, mas o “muro da discórdia” só foi derrubado um ano depois, em 21 de janeiro de 1997, em um *happening* que contou com a participação de diversos artistas. Para o diretor do teatro, José Carlos Gondim, a derrubada da parede “simbolizava uma conquista, uma questão de honra para a classe teatral paraense” (O LIBERAL, 22/01/1997, p. 2).

De acordo com o projeto de restauração do prédio, o novo hall do teatro passaria a ser bem próximo do modelo original, de 1912, e deste modo, “o que era uma entrada acanhada volta a ser uma entrada monumental”, conforme prometia o secretário de cultura (*apud* O LIBERAL, 22/01/1997, p. 2). A reinauguração do TEWH era prevista para abril deste mesmo ano, quando passaria a sediar o Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ), pensado para a promoção de oficinas e outros projetos ligados às Artes Cênicas.

Depois de diversas remarcações, o Teatro Experimental Waldemar Henrique reabriu as suas portas no dia 10 de janeiro de 1998, antevéspera do aniversário de Belém, após dois anos de uma reforma que deixou inquieta a classe artística da cidade. Somando um total de R\$ 600 mil empregados no projeto, cerca de 75% foram gastos para a recuperação da área física, cujo arquiteto responsável foi o próprio Paulo Chaves, ao lado de Jaime Bibas, Rosário Lima (sócia e esposa de Paulo Chaves neste período) e Geórgia Teixeira. Foram recuperados os telhados, madeirames, pisos, banheiros e camarins, refeitas a parte elétrica e hidráulica, instalado um novo sistema de refrigeração e construídas novas instalações para administração no mezanino (O LIBERAL, 10/01/1998).

No que tange a recuperação do *hall* de entrada, o mesmo voltou a ter o pé direito na sua forma original, com a beleza dos medalhões pintados no forro e nas paredes inteiramente recuperadas por meio de uma minuciosa pesquisa que também resgatou o pórtico de entrada para o salão, confeccionado em técnica de marmorização e Tromp d’Oil. Já o piso hidráulico do *hall*, originalmente fabricado em Belém, foi todo reconstituído em sua cor e textura originais. Também foram recuperados os camarins, que começaram a funcionar com central

de ar condicionado, e a iluminação interior, que passou a dar maior valorização ao teto rebuscado em madeira (PROVÍNCIA DO PARÁ, 10/01/1998).

Além disso, o teatro ganhou 90 novos canhões de luz, o que correspondia a mais ou menos 100 quilowatts, e adquiriu um ciclorama (tela branca para a projeção de luz e imagens) para ajuda nos efeitos. Mesmo sem modificações estruturais, a equipe do teatro esperava sanar os problemas de acústica com o novo equipamento de 10 mil watts de som, com caixas de retorno, mesa de 24 canais e efeitos. Os antigos equipamentos foram encaminhados ao Projeto CAETÉ, para serem usados em uma unidade móvel que teria como função viabilizar as produções de teatro amador nos diversos bairros de Belém (O LIBERAL, 10/01/1998).

Sobre a demora de dois anos para a conclusão das obras no Teatro Experimental Waldemar Henrique, Paulo Chaves justificou as críticas lembrando de todos os entraves que enfrentou quando assumiu a secretaria em 1995 – referentes não somente à propriedade do prédio administrado pelo Estado, mas também a retomada do seu projeto arquitetônico original inconcluso de Luiz Carlos Ripper e ao orçamento enxuto da pasta da cultura – e que acabaram por transformar a reforma do teatro numa grandiosa empreitada que deveria ser valorizada ao invés de se tornar alvo de julgamentos injustos.

Nas palavras do secretário, proferidas durante a solenidade de reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique:

A rigor, a intervenção atual não representa uma grande obra, mas, permitam-me a ousadia, gostaria de considerá-la uma grande obra. Nesse caso, o uso do adjetivo não significa uma descabida arrogância, ou desvairada vaidade; o grande apenas sinaliza no sentido do pensar por inteiro, de todo aos mínimos detalhes, com a mesma obstinação a cada passo. Do pensar e do fazer para durar, sem o imediatismo das obras talhadas para o marketing. Pensar a intervenção de tal modo que ela não se restringisse ao engenho e à arte da pedra e cal, mas colocando-a na perspectiva mais ampla do plano de ações da SECULT e, por extensão, do próprio Governo. E esse foi o mote que norteou, sempre, o nosso trabalho; como, por exemplo, resolver imbróglios intermináveis em relação ao uso do espaço e à propriedade do edifício; pesquisar a sua história, desde a construção até os nossos dias; retomar o projeto cênico do Ripper, de 78, e, a partir dele, elaborar os novos projetos, incluindo, dessa feita, os mais modernos equipamentos de iluminação, som e cenotécnica; projetar a restauração do prédio, parcialmente descaracterizado nas suas fachadas e no hall de entrada, onde se destaca a descoberta das pinturas nas paredes, no forro trabalhado e do pórtico com tratamento ilusionista que dá acesso à sala de espetáculos. E garantir fôlego e paciência para correr atrás de parcerias, com projetos e orçamentos embaixo do braço, num momento em que a situação econômico/financeira do Governo ainda estava muito difícil, o que dificultava, evidentemente, essa obra ter sido considerada prioridade entre as prioridades apenas com os recursos próprios.

E isso tudo leva tempo, muito tempo  
(FERNANDES, 11/01/1998, p. 4).

Na parte final de sua fala, o secretário ainda afirmou compreender que as “críticas furibundas” feitas em referência a demora na reabertura do teatro não passavam de “resquícios de uma espécie de endemia que castiga o Pará há alguns anos” e que se expressa na forma de um “ressentimento, doença crônica de quem não quer ver o Pará acontecer” (FERNANDES, 11/01/1998, p. 4). Além de reduzir as críticas recebidas ao campo dos afetos, subjetivando de maneira leviana reivindicações legítimas da classe artística perante a esfera estadual, Chaves ainda tentou anexar ao próprio teatro restaurado a imagem de símbolo de um novo Pará que se reerguia após anos de abandono proporcionado pelos governos estaduais anteriores: “[...] como o ‘Waldemar’ que volta à cena, de cara e alma novas, uma espécie de metonímia do Pará que, juntos, estamos construindo” (FERNANDES, 11/01/1998, p. 4).

Assistiram ao discurso de Paulo Chaves, além do governador Almir Gabriel, empresários e políticos de renome da cidade, como José De Luca (presidente da Associação Comercial do Pará), Oswaldo Nasser Tuma (ex-presidente da ACP) e Luiz Otávio Campos (presidente da Assembleia Legislativa). Ao todo foram convidadas 200 pessoas para participar do coquetel de reinauguração oferecido pelo governo do Estado, no qual também ocorreu o lançamento do Projeto CAETÉ e do livro “Teatro Waldemar Henrique”, sobre a história da casa de espetáculo (o primeiro volume da Série Restauro) (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 12/01/1998; A PROVÍNCIA DO PARÁ, 10/01/1998).

A solenidade de reinauguração do TEWH começou após a chegada do governador Almir Gabriel, que “ciceroneado pelo secretário estadual de cultura, Paulo Chaves, e acompanhado por integrantes do Cerimonial do Palácio, [...] visitou todos os ambientes do teatro, recebendo explicações sobre os novos equipamentos adquiridos” (O LIBERAL, 12/01/1998, p. 1). Dentro da programação musical da solenidade, as apresentações tiveram início com o flautista Yúri Guedelha, enquanto uma projeção da imagem do maestro Waldemar Henrique era exibida em um telão. Logo em seguida, apresentou-se a Amazônia Jazz Band, que tocou clássicos do jazz e, acompanhada dos músicos Andréa Pinheiro (voz) e Paulo André Barata (violão), executou um clássico da música paraense, “Pauapixuna”, de Paulo André e Ruy Barata (pai de Paulo André). A cantora Andréa Pinheiro também cantou o Hino Nacional brasileiro. Um coquetel encerrou a cerimônia (O LIBERAL, 12/01/1998).

Enquanto do lado de dentro ocorria a celebração de reinauguração do teatro, do lado de fora muitos artistas foram impedidos de entrar na casa de espetáculo que se configura como um símbolo de luta da classe teatral belenense. Conforme o jornal *A Província do Pará* (12/01/1998, p. 3),

O cerco ao teatro começou por volta das 21h30 quando atores e diretores de teatro chegaram para a inauguração – marcada para as 21h – e, segundo os líderes do protesto, foram impedidos de entrar. Os porteiros teriam alegado superlotação. O presidente da Federação Estadual de Atores e Técnicos de Teatro do Pará (Fesat), Henrique Andrade, também ficou de fora e não participou da cerimônia e do coquetel para 200 pessoas, oferecido pelo governo do Estado.

Para os artistas, que se amontoaram em frente ao prédio, a classe foi proibida de participar do evento porque planejava ler um manifesto com críticas à política cultural da secretaria e à postura do titular da pasta. Instalado o impedimento de adentrar o prédio, os protestos foram dirigidos não somente ao governador e ao secretário, mas também ao compositor Paulo André Barata. Neste contexto,

Os atores impedidos de assistir à solenidade de reinauguração do teatro deram um abraço simbólico no prédio. A diretora Wlad Lima, que estrearia ontem com a peça *Os Sete Gatinhos*, do dramaturgo Nelson Rodrigues, no anfiteatro da Praça da República, acabou apresentando a montagem na calçada do Waldemar Henrique, contribuindo para aumentar a quantidade de pessoas que se aglomeraram na porta do teatro (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 12/01/1998, p. 3).

Durante esta ação uma das vidraças do teatro acabou sendo quebrada. Como solução para a situação, a Polícia Militar foi acionada. “Cerca de 60 homens, protegidos por coletes à prova de bala, fizeram um corredor de proteção desde o carro do governador até a porta do teatro. Gabriel e o secretário de Cultura atravessaram o corredor humano às 23h” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 12/01/1998, p. 3).

De acordo com o jornal *O Liberal*, o motivo alegado por Paulo Chaves para a proibição até mesmo de artistas que haviam sido convidados para a cerimônia foi a informação de que uma manifestação estava programada, “com intenção óbvia de tumultuar a cerimônia e não deixá-la acontecer” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 12/01/1998, p. 1). Por outro lado, o diretor e cenógrafo, Luís Otávio Barata afirmou que os artistas reunidos do lado de fora do teatro não tinham “nenhuma intenção de tumultuar a solenidade. O que tentávamos era pleitear um espaço para leitura de um manifesto” (BARATA *apud* O LIBERAL, 12/01/1998, p. 1).

Ao todo eram dois os manifestos elaborados para aquela noite, um de autoria da FESAT e outro do *Grupo Gruta*. Em ambos havia o questionamento da política cultural do Estado, tratando especificamente dos processos de liberação de recursos e do estabelecimento de pautas. Dentro do teatro, a única representante das Artes Cênicas identificada pelo jornal *O Liberal* (12/01/1998) era a professora Maria Sylvia Nunes, importante nome do teatro paraense, criadora do *Teatro Norte Escola do Pará* no final dos anos 1950 e uma das fundadora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Maria Sylvia Nunes também participou de

outros projetos vinculados à SECULT, como a elaboração do projeto CAETÉ e atuação como uma espécie de conselheira do Festival de Ópera do Theatro da Paz, iniciado em 2002.

Na tentativa de invalidar a reivindicação da classe artística impedida de entrar no seu local de trabalho, símbolo máximo da luta teatral na cidade de Belém, Paulo Chaves disse que o tumulto foi promovido

não por representantes da classe artística, mas por um grupo de pessoas ressentidas. Se eles estivessem representando uma peça no palco e eu tivesse opiniões críticas a respeito, não iria interromper para dizer ‘olha, você não tem qualificação artística, não sabe fazer isso’. Sou a favor da crítica, da livre opinião, mas não posso concordar com a baderna programada. Não estou vivendo o que está lá fora, estou em estado de êxtase, porque é um grande sonho da população e da classe que estamos realizando (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 12/01/1998, p. 1).

Paulo Chaves em sua resposta ao protesto da categoria acabou por estabelecer uma falsa simetria, uma vez que se o palco é um local sagrado do artista que não deve ser levemente violado, o teatro (ou a solenidade de reinauguração do teatro) não é um gabinete no qual secretários e governadores detêm o direito de impedir a entrada de cidadãos e artistas. Contudo, ao crer que o teatro é de fato seu gabinete, onde se pressupõe livre do contato direto com o povo, ainda afirma cinicamente que não está *vivendo o que está lá fora*, que está *em estado de êxtase* na sua festa de grileiro da cultura paraense.

A primeira programação a ser exibida no teatro reformado foi a XIV Mostra Estadual de Teatro, realizada todos os anos pela FESAT, com a apresentação inaugural do espetáculo “Convite de Casamento”, do *Grupo Cuíra do Pará*. A mostra também ocupou os palcos do Anfiteatro da Praça da República e do Teatro Escola Cláudio Barradas (na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará), contando com a presença de grupos como a *Dramática Companhia*, que apresentou o espetáculo “Os Sete Gatinhos” dirigido por Wlad Lima, e a *Companhia de Atores Contemporâneos*, com o espetáculo “Violetango” dirigido por Miguel Santa Brígida (O LIBERAL, 12/01/1998; O LIBERAL, 15/01/1998).

Além de representar uma grande conquista para a classe teatral belenense, o TEWH também era um espaço reconhecido por acolher as diversas vertentes de práticas cênicas do Estado, indo desde os espetáculos de teatro e dança, até a apresentação de grupos de pássaros juninos. Nesta casa de teatro o valor da pauta não se encontrava pré-estabelecido, variando de acordo com a bilheteria – em 2002 era cobrado 10% do valor obtido com os ingressos, e caso o valor ficasse abaixo de R\$ 30, o grupo deveria pagar esta quantia à direção do teatro (O LIBERAL, 06/05/2002). A seleção dos projetos ocorria no início de cada ano, mediante a publicação de um edital para atender os grupos de teatro, dança e música que desejassem se

apresentar no local, sendo observados critérios como o ineditismo, qualidade e adequação da proposta ao espaço cênico do teatro.

Seguindo com a restauração de teatros na capital, o Teatro Margarida Schivasappa, localizado na Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, também foi alvo de ações de melhorias proporcionadas pela SECULT, culminando na reinauguração do espaço no primeiro semestre de 1998. Nesta ocasião, de acordo com o Informativo Cultural da Secretaria de Estado de Cultura:

O 'Margarida' recebeu cuidados especiais, sendo o principal a troca do velho palco por um novo de ipê. Foi mantida a estrutura de quarteladas que, por ser de fácil remoção, garante maiores recursos cênicos para os espetáculos. Foram recuperados, ainda, as instalações elétricas e hidráulicas, todo sistema de luz, som e refrigeração, mobiliário, assim como a pintura dos camarins e da sala de espetáculos. Um boa notícia para os portadores de necessidades especiais: a área de entrada da sala de espetáculos foi adaptada para acomodar cadeira de rodas (03/1998, p. 3).

As informações sobre a restauração do Teatro Margarida Schivasappa são bastante escassas, só tendo sido encontradas no informativo oficial da SECULT, que não fornece os nomes dos autores do projeto, nem dos valores dispensados na obra. Possivelmente esta insuficiência de divulgação das informações tenha se dado pelo caráter pouco abrangente da restauração, quando comparada às demais ações realizadas pela SECULT junto ao patrimônio material da capital.

Outra obra arquitetônica entregue pela SECULT neste mesmo ano foi o do complexo cultural do Parque da Residência, no qual se encontra a antiga Residência dos Governadores, local que se tornou sede administrativa da secretaria após a finalização da reforma. Utilizado como Residência Oficial do Governo a partir de 25 de julho de 1913, quando passou a abrigar, sob regime de aluguel, a família do então governador Enéas Martins (1913-1916), o palacete nº 62, localizado na Avenida Independência (atual Magalhães Barata), é um prédio geminado ao de nº 60A, sendo este de caráter mais modesto e cujas acomodações eram utilizadas como um gabinete dedicado à pequenas audiências com o governador, de caráter mais privativo. Por intermédio do interventor federal Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, as duas edificações, inseridas em um terreno que compreendia 55,90m de frente e 155,50m de fundos, foram adquiridas pelo Estado no ano de 1933 (SECULT, 2000).

Estas construções, apesar de guardarem certas distinções, possuíam uma unidade estilística que referenciava os padrões arquitetônicos europeus do século XIX, configurando-se, na capital paraense, em um símbolo da elite que se estruturou sobre a riqueza advinda da exploração da borracha no início do século XX, conforme esclarece o trecho abaixo:

O alto poder aquisitivo de camadas da população, envolvidas na produção e comercialização da borracha na Amazônia, proporcionou essa renovação nos padrões construtivos. Naquela altura, houve muita influência dos valores culturais europeus, dentre os quais estava a arquitetura, que no século XIX, naquele continente, passava por um processo de renovação, utilizando estilos arquitetônicos, do repertório medieval e renascentista, associados aos recursos tecnológicos provenientes da Revolução Industrial. Era o Ecletismo, que se afirmava na segunda metade daquele século na Europa e se expandia a países de outros continentes, dentre os quais o Brasil, que se adequava ao “progresso”, ajustando-se às civilizações ditas desenvolvidas. A arquitetura, portanto, era a base da estrutura simbólica que as elites locais elegeram e adotaram, aos moldes da *belle-époque*. Eram grandes comerciantes, seringalistas, aviadores, políticos e representantes de firmas e países estrangeiros, além do poder público, que proporcionavam essa importação de valores, motivada pela alta cotação da borracha no mercado internacional (SECULT, 2000, p. 17).

Com o passar das décadas, a Residência Oficial do Governo, símbolo de poder e riqueza, também hospedou políticos em evidência no cenário nacional em diversas oportunidades, como Eurico Gaspar Dutra, Artur da Costa e Silva e também Humberto de Alencar Castello Branco. Além das visitas, o conjunto arquitetônico também foi palco de “inúmeras intervenções, implantadas por cada chefe de Governo que ali se instalava, adequando-o às suas necessidades. Algumas dessas intervenções contribuíram para a descaracterização do prédio e, por último, para sua total degradação” (SECULT, 2000, p. 17).

Em 1980 foi adicionada a esta área um terreno medindo 9,40m de frente por 56,50m de fundos, localizado à travessa Três de Maio, entre as avenidas Gentil Bittencourt e Magalhães Barata, e em 1981 o prédio da Residência Oficial dos Governadores passou a ser protegido em esfera estadual através do seu tombamento. Além dos prédios geminados, o terreno possuía em seu jardim um pavilhão nomeado “Frederico Rhossard”, uma espécie de coreto que havia sido transferido da Praça da República, onde fora originalmente instalado no ano de 1909, para o novo espaço provavelmente na década de 1940 (SECULT, 2000).

No final dos anos 1980, foi construído no espaço dos jardins, um gazebo com estrutura de madeira, piso em ladrilho hidráulico, cobertura em telhas francesas e fechamento em treliças de madeira, com o objetivo de abrigar a recepção do casamento da filha do governador Hélio da Mota Gueiros. O palacete da Magalhães Barata deixou de ser Residência dos Governadores ainda no final da década de 1980 e em 1992 teve início uma obra de restauração que não chegou a ser concluída, agravando a desgaste do prédio, uma vez que “o mesmo ficou entregue à ação das intempéries, com janelas sem vedação, problemas no telhado, infiltrações etc.” (SECULT, 2000, p. 23).

Todas estas estruturas contidas nas delimitações do extenso terreno localizado na Avenida Magalhães Barata passaram por uma ampla reforma, cujo projeto arquitetônico de



restauro foi comandado por Paulo Chaves, ao lado de Jaime Bibas, Rosário Lima, Geórgia Teixeira e Sérgio Neves. Dentro do projeto efetivado pela Secretaria de Estado de Cultura, houve também a instalação do Teatro Gasômetro a partir do reaproveitamento da estrutura metálica que abrigou a antiga Companhia de Gaz do Pará Ltda., conhecida como Gasômetro.

Instalada no antigo Largo de São José (atual Praça Amazonas), a estrutura possuía 1.165m<sup>2</sup> e era “constituída de pilares, vigas e tirantes metálicos de procedência inglesa, sendo seu valor, tanto histórico quanto arquitetônico, incontestável” (SECULT, 2000, p. 31). Pertencia à Companhia de Gaz do Pará Ltda., inaugurada em Belém em 13 de maio de 1864, fornecendo o serviço de iluminação via gás hidrogênio carbonado. Quando a companhia foi comprada pela *The Pará Electric Railway and Lighting C<sup>o</sup> Ltda.*, em 1896, passou a ser adotado o fornecimento de iluminação elétrica, mas a estrutura do Gasômetro foi mantida para atender alguns trechos da cidade que ainda faziam uso do antigo sistema de iluminação a gás. Na década de 1920 o galpão foi desativado, ficando sem utilidade desde então.

Até o ano de 1995 o galpão permanecia situado no antigo largo e teve o seu valor histórico “descoberto” pela SECULT quando os proprietários da Importadora S.A. (concessionária Chevrolet em Belém), que pretendiam aproveitar o terreno ocioso para a instalação de uma oficina de pronto-atendimento, procuraram a secretaria a fim de obterem maiores informações sobre o galpão. Nesse ínterim, alguns técnicos da Chevrolet convocados para avaliar o espaço já haviam manifestado interesse de levar a estrutura para São Paulo.

Após algumas pesquisas que revelaram a história do local, teve início as negociações entre a Secretaria de Estado de Cultura e os empresários, finda com a doação do galpão para o Governo do Estado do Pará, em acordo firmado no dia 25 de julho de 1995. Conforme a Secretaria de Cultura do Estado do Pará, “o termo de doação foi assinado pelos empresários Hermógenes Condurú, Antonio Carlos Souza, Ronaldo Mendes e Paulo Petrucelli; e representando o Estado, o governador Almir Gabriel e o secretário de Cultura, Paulo Chaves Fernandes” (2000, p. 31). A estrutura foi então fotografada e desmontada, permanecendo guardada até a sua remontagem no Parque da Residência, quando passou a abrigar o Teatro Estação Gasômetro, com capacidade para 400 lugares e disposição da plateia em uma semi-arena quadrada, contendo um palco em um dos lados.

Com a conclusão do processo de restauração, iniciado em 1997, o complexo cultural do Parque da Residência foi inaugurado em 21 de setembro de 1998. Possuía uma área de aproximadamente 12.000m<sup>2</sup>, cuja antiga residência governamental, de 1.400m<sup>2</sup> e composta por três pavimentos, passou a abrigar a sede da SECULT. Neste espaço a restauração abarcou os pisos em tábuas corridas, granilite e ladrilho hidráulico, bem como reformas e revisões nas

instalações elétricas, telefônicas e hidráulicas do prédio. A recuperação atingiu ainda os revestimentos de madeira e pastilhas, os forros de gesso, estuque e metal, a cobertura em madeirame, as pinturas decorativas, as esquadrias e o gradil externo. Já os jardins circundantes à sede da SECULT tornaram-se espaço de livre circulação (SECULT, 2000).

No Teatro Estação Gasômetro, além do espaço destinado às apresentações de espetáculos, também foi instalada uma praça de alimentação e uma área destinada a comercialização de artesanato que “visa dotar o parque de mais uma atração para os habitantes da cidade, e, simultaneamente, dar ênfase ao incremento do turismo cultural” (SECULT, 2000, p. 53). O clássico *cadillac* do governador Magalhães Barata transformou-se em objeto de exposição dentro do teatro e em frente ao Gasômetro foi montado um anfiteatro, com quatro linhas de arquibancadas.

O pavilhão Frederico Rhossard foi inteiramente restaurado, com a substituição da lajota cerâmica comum por ladrilhos hidráulicos, recobrimento da cobertura em chapa metálica com fibra de vidro e jateamento dos elementos metálicos que compunham o pavilhão, seguido de aplicação de anti-ferrugem e pintura com tinta esmalte. O antigo gazebo tornou-se restaurante, o Restô do Parque, que sofreu mudanças estruturais para a nova função, através da reconstrução dos banheiros (que passaram a estar dentro do corpo da edificação e não mais do lado de fora), ampliação da construção um módulo para abrigar as áreas de serviço do restaurante, acomodação de ar condicionado e substituição das telhas deterioradas (SECULT, 2000).

Compunha a lista de atrações dos jardins o orquidário de exposição permanente, que foi construído em estrutura tubular metálica e recebeu tratamento antiferruginoso e pintura com tinta automotiva. O orquidário era a resultante do convênio firmado entre a SECULT e a Sociedade Paraense de Orquidófilos. E, por último, também estava alojado na área livre do novo complexo um dos vagões integrantes do trem que percorria a antiga Estrada de Ferro, criada com a intenção de ligar a capital do Pará ao município de Bragança. A primeira etapa da Estrada de Ferro foi inaugurada em 9 de novembro de 1884, conectando Belém ao núcleo de Benevides. Foi somente em 1908 que a estrada finalmente chegou em Bragança, tendo sido assentados 193 quilômetros de trilhos (SECULT, 2000).

Segundo a Secretaria de Estado de Cultura, a ferrovia<sup>139</sup> exerceu um papel de grande importância para a economia do Pará, uma vez que “graças a ela a Região Bragantina

---

<sup>139</sup> A partir de Belém, o trem passava pelas localidades de Benevides, Santa Isabel, Castanhal, Jambuaçu, Anhangá, Abacate, Igarapé-Açu, São Luís, Livramento, Peixe-Boi, Timboteua, Capanema, Tauari, Mirasselas, Tracuateua e, por último, Bragança (SECULT, 2000).

transformou-se na área de maior densidade populacional de toda a Amazônia, pois trouxe muitos imigrantes, que se fixaram às suas proximidades, inicialmente em núcleos agrícolas” (2000, p. 41). Com a derrocada econômica da borracha na Amazônia, a Estrada de Ferro Belém-Bragança tornou-se paulatinamente deficitária até ser desativada em definitivo no ano de 1965. No Parque da Residência um dos vagões do trem que atravessa a Estrada de Ferro, e que tanto serviu ao governador Magalhães Barata, foi transformado em sorveteria.

O projeto de restauro e adaptação do Parque da Residência foi realizado com recursos do Tesouro Estadual, aos quais se somaram os patrocínios do Ministério da Cultura/Mecenato, do Ministério das Comunicações, da EMBRATEL, do Banco Real e da Agropalma. No que tange a participação destas duas últimas empresas, de acordo com o Informativo Cultural da SECULT (07/1998) alguns meses antes da inauguração do complexo, em junho de 1998, Paulo Chaves havia assinado um convênio com a gerente geral de *marketing* e eventos do Banco Real, Maria Beatriz Henriques, e o diretor da Agropalma, Francisco Mitraud, no valor total de R\$ 250 mil, a ser empregado tanto nas obras do Parque da Residência quanto nas do projeto Feliz Lusitânia.

Compreendido em dois grandes momentos, o projeto Feliz Lusitânia teve a sua primeira etapa<sup>140</sup> concluída em 28 de setembro de 1998, quando ocorreu a inauguração do Museu de Arte Sacra (MAS), composto por duas edificações tombadas em 1941, pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: o antigo Palácio Episcopal (originalmente Colégio Jesuítico de Santo Alexandre) e a Igreja de Santo Alexandre (anteriormente Igreja de São Francisco Xavier).

O início dos trabalhos ocorreu em 1997 e tinha como área de intervenção o núcleo histórico de fundação da cidade de Belém, cujos limites eram de um lado a baía de Guajará e de outro a praça Frei Caetano Brandão, totalizando cerca de 25.000m<sup>2</sup>. Segundo a SECULT, o projeto buscava “suscitar os referenciais históricos, sociais e econômicos no processo de

---

<sup>140</sup> Apesar de comumente algumas referências – Dayseane Ferraz da Costa (2007); Cybelle Salvador Miranda (2006) – compreenderem a execução do projeto Feliz Lusitânia em quatro etapas, neste estudo apresento a realização do mesmo em somente duas etapas, uma vez que adoto como referencial as duas datas em que o conjunto patrimonial foi oficialmente inaugurado pela SECULT. Contudo, caso seja do interesse do leitor saber quais são estas quatro etapas, Miranda (2006, p. 202) as identifica da seguinte forma: “A primeira etapa do projeto compreende a Igreja de Santo Alexandre e Museu de Arte Sacra; na segunda etapa situam-se o casario da Rua Padre Champagnat, o Museu do Círio, Museu da Imagem e do Som e Consulado de Portugal (estes dois últimos seriam instalados no casario da ladeira do Castelo, não tendo sido implementados). A terceira etapa consta do Forte do Presépio e a quarta, do Espaço Cultural Casa das 11 Janelas e da Esplanada do Guamá/Recanto das Amazonas”. Miranda (2006) usa como referência o Anexo I dos processos existentes na 2ª. Coordenação Regional do IPHAN relativos ao Projeto Forte do Castelo (organizados em três tomos e sete anexos). Ainda segundo a autora, havia a indicação de realização de uma quinta etapa, na qual haveria a “utilização do casario da ladeira do Castelo, pertencente à Arquidiocese de Belém para a instalação do Centro de Preservação e Educação Feliz Lusitânia” (2006, p. 202).

ocupação territorial da Amazônia e do Pará, através das dimensões urbanísticas, paisagísticas e arquitetônicas da cidade de Belém durante os séculos XVII e XVIII”, criando “uma perspectiva de desenvolvimento urbano direcionado ao social, ao turismo cultural e à manutenção do patrimônio edificado” (2005, p. 9).

No que tange as duas edificações que conformam o MAS, a valorização dos referenciais de ocupação territorial da Amazônia, objetivadas pelo projeto, remetem a forte presença da Igreja católica na colonização da região, sobretudo a da ordem religiosa conhecida como “Companhia de Jesus”. Segundo Alan Watrin Coelho e Geraldo Mártires Coelho (2005) as tentativas de estabelecimento dos jesuítas na capitania do Grão-Pará tiveram como início oficial a data de 1º de abril de 1626, quando os jesuítas instalados na capitania do Maranhão protocolaram uma solicitação junto à Câmara de São Luís para que lhes fosse concedida permissão de entrada em Belém. O pedido foi negado pelo procurador Manoel Aires de Sousa sob a justificativa de não haver espaço em Belém para a construção de um novo convento. Contudo, é bastante provável que a motivação subjacente a esta recusa tenha sido a da contrariedade imposta pelos moradores de Belém, temerosos que a Companhia de Jesus se estabelecesse como força administrativa e econômica e, conseqüentemente, viesse a atrapalhar os seus negócios assentados na servidão indígena<sup>141</sup>.

Apenas em 1652 os jesuítas conseguiram se instalar no Grão-Pará, com total apoio do Rei D. João IV. Foram designados para a missão os padres João de Souto Maior e Gaspar Fragoso, que chegaram a Belém em 5 de dezembro daquele ano. Já no ano seguinte, em 26 de janeiro de 1653 foram fincados os alicerces do Colégio, com o lançamento da pedra fundamental. Assim, “as obras se arrastaram até quando os padres conseguiram, junto ao

---

<sup>141</sup> Durante o período em que fixaram suas missões no Estado do Maranhão e Grão-Pará, foram muitos os desentendimentos entre jesuítas e colonos, cuja motivação basilar era a disputa pela mão de obra indígena aldeada e escravizada. Um exemplo disso foi o do período que se seguiu à vinda do padre Antônio Vieira, em 24 de novembro de 1653, ao Grão-Pará. Na ocasião o jesuíta fora instituído pelo Rei como uma autoridade de amplos poderes, ou seja, detinha a jurisdição sobre a população indígena ao mesmo tempo em que subordinava a administração local aos seus propósitos. Em pouco tempo os jesuítas já haviam se instalado definitivamente no Pará, apesar de constantemente perseguidos pelos colonos que viam a sua disponibilidade de mão de obra escrava indígena minguar paulatinamente (COELHO e COELHO, 2005). Outro momento interessante ocorreu em 21 de dezembro de 1686, quando foi promulgado o *Regimento das Missões*, documento que concedia novamente o poder espiritual, político e temporal aos missionários da Companhia de Jesus sobre as aldeias indígenas, com a completa exclusão dos colonos desse processo. Tanto o comércio quanto a direção do trabalho dos índios ficou a cargo dos missionários, únicos intermediários entre o sistema colonial e as comunidades indígenas. Conforme Coelho e Coelho (2005, p. 37) “o *Regimento* marca a passagem dos jesuítas de uma posição de defesa intransigente pela liberdade dos índios, cujo maior expoente foi, sem dúvida o padre Antônio Vieira, para uma política mais em conformidade com os interesses coloniais, amplamente favoráveis aos cativos. [...]. O resultado dessa ‘correção de rumos’ foi as missões irem adquirindo características empresárias”, tal como qualquer agência econômica colonial. Entre a promulgação do Regimento e o início do período pombalino, na década de 1750, as missões enriqueceram exponencialmente, vivendo um período de grande prosperidade econômica acompanhado do acirramento das desavenças com os colonos.

Capitão-mor e à Câmara de Belém, a jurisdição sobre a aldeia dos índios da tribo Mortigura, uma das maiores nações que habitavam a ilha do Marajó” (COELHO e COELHO, 2005, p. 23), obtendo a mão de obra necessária para o erguimento da edificação, construída de pedra e cal até as vigas e de taipa de pilão daí pra cima.

Junto ao Colégio Santo Alexandre<sup>142</sup> e ao lado do Forte do Castelo (erguido em 1616, com a fundação da cidade de Belém por Francisco Caldeira Castelo Branco) foi construída uma capela, feita de taipa-de-vara e coberta de folhas de palmeiras, dedicada a São Francisco Xavier<sup>143</sup>. Como se tratava de uma construção frágil, diversas pequenas reformas ocorreram até que, por volta do ano de 1698, durante a fase “empresarial” das missões jesuíticas, a edificação passou por um conjunto de remodelações que as fez assumir as feições mais próximas das atuais – como a presença das duas torres e a fachada em estilo barroco<sup>144</sup> –, sendo a reforma concluída entre os anos de 1718 e 1719 (COELHO e COELHO, 2005).

Contrastando com a fachada “despojada, de grande simplicidade ornamental”, havia uma intensa “exuberância decorativa da ornamentação interna” da igreja, conforme Joseph Marie Le Bihan (2005, p. 60). Ainda conforme o autor, ao final da reforma, a Igreja de São Francisco Xavier havia se filiado “à mais alta tradição jesuítica”, tornando-se “uma das poucas igrejas construídas pelos jesuítas no Brasil que repetem com certa fidelidade os modelos europeus<sup>145</sup>” (2005, p. 57). Vale lembrar que muitas peças que passaram a compor o interior da igreja foram feitas pelos próprios indígenas e jesuítas, nas oficinas do Colégio, outras tiveram a participação de escultores e pintores vindos de fora, como o padre austríaco João Xavier Traer (instalado no Grão-Pará desde 1703), segundo Coelho e Coelho (2005).

Após a reinauguração, o prédio continuou sendo denominado Igreja de São Francisco Xavier, passando a ser chamada Igreja de Santo Alexandre por volta do final do século XVIII

<sup>142</sup> No Colégio de Belém eram ministradas aulas de ensino primário e concedidos graus superiores. A rotina de atividades dos alunos eram as mesmas do restante praticado na América Portuguesa, consistindo em aprender a ler por algumas horas durante o dia; à tarde se ocupar com oficinas, nas quais ocorriam o aprendizado de diversas artes mecânicas; e à noite participar do ensino das doutrinas cristãs (COELHO e COELHO, 2005).

<sup>143</sup> São Francisco Xavier é cofundador da Companhia de Jesus, ordem liderada por Santo Inácio de Loyola.

<sup>144</sup> De acordo com Joseph Marie Le Bihan (2005, p. 60) “a fachada barroca das igrejas jesuíticas do século XVIII é modulada com cinco ou seis janelas conjugadas a três portadas trabalhadas em pedra de lioz e emolduradas com frontão, na tentativa de equilibrar cheio e vazios”. Além disso, o estilo barroco impresso na fachada da Igreja de Santo Alexandre é referente à primeira fase do movimento, na qual “é ainda um barroco contido, tímido, apenas sugerindo, valorizado por uma modenatura cuidada e elegante, mas fria. Em Santo Alexandre, essa tônica repousa sobre a rigidez da empena, que estabiliza o conjunto, e sobre a própria compartimentação da fachada, que compreende divisões verticais, separadas entre si por pilastras e divisões verticais, separadas entre si por pilastras e divisões horizontais, separadas entre si por cimalthas” (LE BIHAN, 2005, p. 60).

<sup>145</sup> Conforme esclarece Joseph Marie Le Bihan (2005), em virtude dos jesuítas visarem a catequese e o culto, a igreja deveria ser ampla o suficiente para abrigar o maior número de fiéis, obedecendo as intenções da Contra-Reforma. Para esta configuração a nave única era a melhor opção. Também compunham a arquitetura da igreja a inclusão de um transepto (galeria transversal que separa o coro da grande nave e forma os braços da cruz) e a presença de seis capelas que ladeavam a nave.

e início do XIX, fato que pode ter ocorrido por contágio do alcinha do colégio contíguo (COELHO e COELHO, 2005) ou pelo maior prestígio que Santo Alexandre gozava quando comparado a São Francisco Xavier, menos conhecido pelo povo cristão (BIHAN, 2005). De todo modo, é fato inconteste que a Igreja de Santo Alexandre tornou-se um dos maiores símbolos dos tempos áureos de dominação econômica, religiosa, cultural e administrativa imposta pela Companhia de Jesus na metrópole da Amazônia.

Coelho e Coelho corroboram esta compreensão ao afirmarem que:

a igreja de Santo Alexandre, como proclamam o seu volume, os elementos da sua concepção – a parenética escultórica do barroco – o seu *corpus* místico, em suma, manifesta o triunfo material e espiritual jesuítico na Amazônia das missões e do comércio dos produtos da floresta feito pelos inacianos (COELHO e COELHO, 2005, p. 14).

Após a ascensão de D. José I ao trono de Portugal, em 1750, Sebastião José de Carvalho, o futuro Marquês de Pombal, foi nomeado para o cargo de ministro do Negócios Estrangeiros. A partir de então começou o declínio do período de dominação dos jesuítas na Amazônia, uma vez que o poderoso ministro, iluminista e absolutista, tratou de promover a expulsão da ordem de todas as possessões portuguesas e, assim, fazer reinar a sua autoridade e o seu anticlericalismo. Com a expulsão dos padres jesuítas do Grão-Pará, em 1759, a Igreja de Santo Alexandre passou por diversas administrações e pequenas reformas, ao passo que o colégio dos jesuítas também sofreu adaptações estruturais e se transformou em moradia dos bispos, vindo a ser, portanto, Palácio Episcopal.

Entre as reformas implementadas, chamam a atenção as intervenções planejadas pelo italiano Giuseppe Antonio Landi (Antônio José Landi) para a Igreja de Santo Alexandre e para o Colégio dos jesuítas. Conforme Isabel Mayer Godinho Mendonça (2005), em 1756, ainda durante a administração jesuítica, fora realizada uma nova decoração no teto da capela-mor, que consistia na utilização de um esquema compositivo com repetição de diversas figuras geométricas, possivelmente inspirado na tratadística maneirista italiana. Assim, esta composição entalhada foi aplicada sobre uma falsa abóboda<sup>146</sup> em madeira pintada de ocre, tornando-se dourada como se supunha que era antes do desgaste do tempo.

A segunda intervenção de Landi, por sua vez, refere-se ao já desaparecido Armazém de Armas, levantado entre 1760 e 1762 no térreo do colégio anexo à igreja, a pedido do governador. Por meio de sobreposições de plantas, foi possível compreender que o Armazém de Armas, feito de material não muito resistente (possivelmente tendo sido feitas adaptações das estruturas de alvenaria e taipa do colégio, somadas à criação de algumas divisórias na

---

<sup>146</sup> A falsa abóboda é aquela que foi construída com camadas de pedras salientes.

parte interna do espaço), ocupava “o piso térreo do corpo terminal da ala sudoeste, onde hoje funciona a galeria de exposições temporárias, e de uma antiga ala, não mais existente, em frente ao forte de Santo Cristo [Forte do Castelo]” (MENDONÇA, 2005, p. 96).

Durante o século XX a Igreja de Santo Alexandre chegou a permanecer mais de 50 anos fechada para o culto, período em que passou por modestas intervenções que garantiram a sua mínima conservação. O conjunto arquitetônico erguido pelos padres da Companhia de Jesus foi finalmente reaberto à população em 1998, passando a exercer atividades museológicas que percorrem a memorialização desta presença na capital paraense. De acordo com a SECULT (2005), na ocasião de abertura do espaço, o acervo do Museu possuía mais de 380 peças, entre as quais estavam telas e diversos objetos litúrgicos e arqueológicos, prataria e imaginárias (imagens de santos), que foram restauradas e passaram por um criterioso inventário. Cerca de um quarto destas peças pertencia ao acervo jesuítico e estava armazenado na Cúria Metropolitana e em outras igrejas; outros dois quartos estavam na posse de um colecionador já falecido, o médico Abelardo Santos, e foram adquiridos de herdeiros.

No que tange as instalações do Museu – cujas intervenções totalizaram 4.700m<sup>2</sup> de área construída e 2.000m<sup>2</sup> de área urbanizada –, tudo foi pensado cuidadosamente para receber o visitante, com espaços de lazer, loja para a venda de produtos culturais, climatização e segurança, conforme detalhado pela SECULT (2005, p. 122):

Além do espaço museal, o conjunto ainda abriga uma cafeteria, uma galeria de arte, uma loja de produtos culturais, uma oficina de restauração, um auditório para 50 lugares, uma biblioteca especializada e demais compartimentos de serviço e administração.

A igreja, toda climatizada, está guarnecida com modernos equipamentos de luz e som, camarins e salas de controle que permitem realizar concertos, recitais e outros eventos compatíveis com as características do lugar.

Para segurança do patrimônio foi montado um aparato técnico em consonância com os padrões internacionais estabelecidos para museus. Além da vigilância de plantão 24 horas, o prédio inteiro é dotado de circuito interno e externo de televisão, alarmes de intrusão, detecção de incêndios e extintores.

Com a entrega do Museu de Arte Sacra à população e aos turistas, a SECULT iniciava uma fase de intensos investimentos no patrimônio edificado da capital paraense ocupado com a atividade museológica. Este aspecto se consolidou na segunda gestão de Paulo Chaves Fernandes como secretário, quando outros três museus foram criados a partir da reforma e adaptação de edificações. Para que esta guinada patrimonial-museológica pudesse ser fincada com sólidas bases no quadriênio 1999-2002, foi criada a Lei nº 6.104, de 14 de janeiro de 1998, que dispunha sobre uma alteração na estrutura organizacional da SECULT, no que tange aos Museus do Estado do Pará.

Segundo o documento, os museus estaduais deveriam passar a ser regidos por uma Diretoria de Museus, que atuaria sobre os seguintes espaços: Museu de Arte Sacra (criado em 1998); o Museu de Gemas do Pará (inaugurado em 2002); o Espaço Cultural Casa das 11 Janelas (implantado em 2000); e o Museu do Forte do Presépio (inaugurado em 2000) – não estavam oficialmente incluídos, neste primeiro momento, o Museu do Estado do Pará e o Museu da Imagem e do Som. Sobre a competência da diretoria de museus, era especificado que: “Art. 3º. – Cabe à Diretoria de Museus a administração centrada na política dos Museus existentes e dos que forem sendo criados, com a finalidade de unificar a ação museológica para o Estado do Pará” (PARÁ, 1998a). Instituiu-se também um Conselho Consultivo de Museologia, com nível de Direção Superior e com atuação Colegiada.

Conforme Rosangela Marques de Britto, a criação da Diretoria de Museus, ou Sistema Integrado de Museus do Pará (SIM), como ficou conhecido, foi um momento histórico decisivo no itinerário museológico paraense por dois motivos:

o primeiro, por significar a mudança da relação do poder público estadual com a preservação da memória da cidade, por intermédio de seus museus; o segundo, a experiência vivenciada pela equipe de profissionais de museus da SECULT na instalação do MAS possibilitou a realização dos outros projetos especiais, que seriam instalados posteriormente, a propósito do Museu do Forte do Presépio (2009, p. 80).

Ainda de acordo com Britto, que foi diretora do Museu do Estado do Pará e do Sistema Integrado de Museus e Memoriais de 1998 a 2006, esta forma integrada de administração dos museus do Estado também foi importante porque possibilitou a “racionalização da aplicação da cadeia operatória dos procedimentos de Salvaguarda e Comunicação da Museologia, de investimentos e de recursos humanos”, contribuindo de sobremaneira para “uma política de valorização conjunta do patrimônio restaurado e adaptado para a função museológica” (2009, p. 93). Assim sendo, em se tratando dos procedimentos de Salvaguarda, foi possível promover o aperfeiçoamento das medidas de preservação e conservação das coleções bibliográficas, arquivistas e museológicas; enquanto que os procedimentos de Comunicação da Museologia fomentaram os serviços educativos oferecidos por cada espaço, como a realização de visitas orientadas às exposições, que dispunham de recursos educacionais adaptados para o perfil de cada público e museu.

Isto posto, observa-se que o ano de 1998, o último do primeiro mandato de Almir Gabriel foi bastante movimentado dentro da Secretaria de Estado de Cultura, na medida em que, parecendo correr contra o tempo, concentrou a (re)inauguração de quatro projetos arquitetônicos, entre as quais três possuíam espaços destinados para a prática das Artes Cênicas. Findo o processo eleitoral e consagrada a reeleição do governador psdbista, foi



também neste ano que foi publicada, na Lei nº 6.178, de 30 de dezembro, uma mudança na estrutura do Governo do Estado do Pará, com a criação das Secretarias Especiais de Estado. Nesse sentido, cabia aos novos secretários “articular e coordenar a formulação e implementação das políticas públicas em suas respectivas áreas de atuação, bem como proceder ao seu acompanhamento e avaliação” (PARÁ, 1998b).

Compunham os novos cargos criados o de Secretário Especial de Estado de Governo; Secretário Especial de Estado de Gestão; Secretário Especial de Estado de Infra-Estrutura; Secretário Especial de Estado de Produção; Secretário Especial de Estado de Defesa Social; Secretário Especial de Estado de Proteção Social; e Secretário Especial de Estado de Promoção Social. Cada um destes cargos passava a congregar um conjunto próprio de áreas de atuação, estando o *Secretário Especial de Estado de Promoção Social* responsável por três segmentos: *cultura, educação e desportos*. Neste contexto, a SECULT passou a ter função de caráter executivo, denominando-se, portanto, *Secretaria Executiva de Estado de Cultura* e mantendo preservadas as suas atribuições. A esta organização se referem os artigos abaixo:

Art. 4º. – Os órgãos cujas competências atuais estão relacionadas às áreas de atuação descritas no artigo anterior passarão a exercer funções de caráter executivo, ficando vinculados aos Secretários Especiais de Estado responsáveis pelas respectivas áreas.

Art. 5º. Ficam transformados os atuais cargos de Secretários de Estado em Secretários Executivos, mantidas as mesmas atribuições, respeitado o disposto no art. 4º. desta Lei, passando os órgãos que lhes são afetos a ser denominados Secretarias Executivas.

(PARÁ, 1998b).

O *turismo*, área frequentemente associada à cultura nos discursos governamentais, foi alocado na *Secretaria Especial de Estado de Produção*, juntamente com a *agricultura*, a *indústria e mineração*, o *comércio*, a *política fundiária*, a *política creditícia*, o *meio ambiente* e a *ciência e tecnologia* (PARÁ, 1998b). Pode-se então observar que esta secretaria especial concentrou as bases de desenvolvimento econômico propostas pelo governo psdbista: o *turismo*, a *agroindústria* e a *mineração*.

O detalhamento da nova estrutura e funcionamento das Secretarias Especiais de Estado foi apresentado em uma outra lei, lançada no primeiro semestre de 1999.

Em contraposição aos grandes projetos destinados aos patrimônios prediais – acompanhados de perto pelo Secretário de Cultura e sua equipe de arquitetos –, que se anunciavam para a gestão seguinte, os incentivos vinculados à produção cultural (que atingiriam diretamente os grupos de teatro e dança, bem como os grupos de teatro popular, como os pássaros e bois do Estado) começaram a ser desvinculados dos compromissos estatais logo no primeiro ano da gestão Paulo Chaves, quando foi criada a Lei nº 5.885, em 09

de fevereiro de 1995. Esta lei dispunha sobre os incentivos fiscais para a realização de projetos culturais no Estado do Pará e foi regulamentada pelo Decreto nº 2.756, de 14 de abril de 1998, que instituiu o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – SEMEAR.

Este programa, vinculado diretamente ao Gabinete do Secretário de Cultura, guardava os seguintes objetivos e áreas:

- I - promover o incentivo à pesquisa, ao estudo, à edição de obras e à produção das atividades artístico-culturais, nas seguintes áreas:
    - a) artes cênicas, plásticas, gráficas e filatelia;
    - b) cinema e vídeo;
    - c) fotografia;
    - d) literatura;
    - e) música e dança;
    - f) artesanato, folclore e tradições populares;
    - g) museus;
    - h) bibliotecas e arquivos.
  - II - promover a aquisição, manutenção, conservação, restauração, produção e construção de bens móveis e imóveis de relevante interesse artístico, histórico e cultural;
  - III - promover campanhas de conscientização, difusão, preservação e utilização de bens culturais;
  - IV - instituir prêmios em diversas categorias.
- (PARÁ, 1998c).

Apesar do Programa Estadual de Incentivo à Cultura prever o financiamento tanto das produções artístico-culturais quanto das ações de restauração, manutenção e construção de bens imóveis de valor histórico, foi o primeiro segmento que deteve expressiva desvantagem para levar adiante os seus projetos, uma vez que a Lei Semear tornou-se a principal fonte de financiamento para os seus projetos, enquanto que o setor monumento-patrimonial via as suas estruturas cada vez mais alicerçadas dentro da Secretaria Executiva de Cultura.

Assim, enquanto o patrimônio predial na cidade de Belém aumentava a sua institucionalização dentro da SECULT, os artistas e grupos artístico-culturais passaram a ter que lidar diretamente com a iniciativa privada, mais precisamente com os setores de *marketing* das empresas. As dificuldades enfrentada pelos artistas, bem como as produções culturais realizadas pela própria SECULT com recursos oriundo da Lei Semear, serão analisadas no próximo capítulo.

Outro aspecto interessante ocorrido neste primeiro período da administração de Paulo Chaves, e que dialoga com o grande interesse manifesto na intervenção arquitetônica da capital, foi o lançamento, em 1996, do livro “Belém da Saudade”, que teve uma segunda edição dois anos mais tarde. A obra, cuja pesquisa e organização foram realizadas por Paulo Chaves Fernandes e Rosário Lima, configurava-se em uma compilação de cartões-postais que trazem estampadas imagens da *Belle Époque*, com seus casarões e suas ruas largas, além de

capturas panorâmicas do porto de Belém. Na comissão editorial estavam: Benedito Nunes (marido de Maria Sylvia Nunes), Maria Regina Maneschy, Geraldo Mártires Coelho, Lorena Souza, Gilberto Chaves e Salomão Larêdo.

Neste livro Paulo Chaves evidencia, em tom declaradamente saudoso – como já se poderia imaginar tendo em vista o título do livro –, todo o seu amor pela rica Belém dos tempos áureos da borracha, como podemos observar na seguinte passagem: “Nos últimos dias, revendo a *belle époque* dos teus retratos, venho sonhando os teus sonhos de modernidade, os teus desenganos e, por que não, o teu amanhã?” (FERNANDES, 1998, p. 7). Outra passagem bastante curiosa é a seguinte:

Preservar os teus retratos, guardar as tuas ruínas, recolher os teus pedaços e, a partir deles, reinventar os teus sonhos. Eis a questão!  
 Quero continuar sentindo saudades até do tempo que não conheci, mas quero, sobre todos os pesares, sentir saudades, como Pessoa, do porvir.  
 No limiar deste século e milênio, quando completas neste 12 de janeiro de 1996, os teus 380 anos, se fizemos este livro – eu, e os tantos filhos que também te amam – como uma ode a Belém de ontem, a nossa musa inspiradora é a Belém que desejamos construir.  
 Sempre cativa e intemporal, a minha saudade.  
 Do teu filho,  
 Paulo Chaves Fernandes.  
 (1998, p. 8).

Lançado ainda durante esta primeira fase, o livro parecia anunciar que a temática bellepoquiana – já presente nas restaurações do Teatro Experimental Waldemar Henrique e do Parque da Residência – teria continuidade nos anos seguintes, compondo, deste modo, o *sistema de representação cultural* (HALL, 2006) da identidade paraense alimentado pela SECULT. Apontando como *questão a reinvenção dos sonhos* vividos durante a *Belle Époque*, o arquiteto secretário parecia ter encontrado no emblemático patrimônio material da capital a forma ideal de concretização destas quimeras.

### 3.2.2 – 2ª Fase: 1999 a 2002

Na retrospectiva do ano de 1998, Paulo Chaves Fernandes destacava a Lei de incentivo fiscal do Estado, a Semear, regulamentada no segundo semestre de 1998, como o maior instrumento de incentivo cultural e como um eficiente caminho para a derrocada do paternalismo cultural, impulsionando a profissionalização dos artistas:

É bom porque isso [a Lei Semear] vai forçar a profissionalização das pessoas. Eles terão que estabelecer qualidade, fazer bons projetos para que possam conseguir produzir. Também força o compromisso, porque o

produtor vai saber que se não apresentar o resultado do projeto, perderá credibilidade com patrocinadores (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1).

Paulo Chaves, contudo, assumia a própria manutenção do favoritismo de projetos dentro da própria SECULT, apresentando como argumento a valorização do turismo:

Sabia que mudar essa estrutura iria desagradar expectativas e criar momentos críticos. Não posso dizer que há 100% de não clientelismo. *Determinados artistas ou programas culturais têm uma tal densidade e compromisso com o que é importante para o Estado que você não pode dizer não.* A Secult patrocinou o lançamento do disco da Fafá em Belém. Ela é uma cantora de renome internacional e veio acompanhada de jornalistas de todo o Brasil e até do exterior, para quem ela mostrou a terra dela, chamou para o turismo. Era interesse dela lançar o disco aqui, mas para gravadora não era essencial. Se não tivéssemos oferecido vantagens como a eliminação da taxa do teatro [Theatro da Paz], eles não viriam. Mas tem um monte desses artistas globais que me procuram para receber apoio e a 90% eu digo não (*apud* O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1 – grifos meus).

Assim, enquanto algumas práticas artístico-culturais poderiam ficar sujeitas à toda sorte de dificuldades impostas pela Lei Semear, outras tinham passagem livre para obtenção de recursos da pasta, por se adequarem ao que o secretário de cultura, sem qualquer tipo de consulta popular, julgava ser *importante para o Estado*. Neste momento, ao *autoritarismo* já notório durante o episódio de reinauguração do TEWH, juntava-se uma visão *personalista* de cultura e do trato administrativo seguido pela Secretaria Executiva de Estado.

Com relação a verba necessária para levar adiante tantos projetos, tanto na área monumento-patrimonial quanto na criação de eventos e lançamento de livros e CD's<sup>147</sup>, em uma secretaria que concentra poucos recursos do orçamento do Estado, o jornal *O Liberal* revelou que Paulo Chaves conseguiu, só no ano de 1998, arrecadar cerca de “R\$ 9 milhões em parcerias com outras instituições, de micro a megaempresas, o que equivale a quase 70% de tudo o que a Secult conseguiu de investimento externo em quatro anos da administração Paulo Chaves” (14/01/1999, p. 1). Já no Informativo Cultural da SECULT, o secretário afirmou que a realização de todos os projetos desenvolvidos no setor cultural foi possível graças as parcerias obtidas em âmbito federal e junto à iniciativa privada e, com isto: “conseguimos R\$ 13 milhões com parcerias externas e isso é outro marco histórico no Pará” (01/1999, p. 2).

<sup>147</sup> Entre os projetos desenvolvidos pela SECULT, na área da música estava a produção de discos pelos selos A Música e o Pará, Uirapuru, Pará Instrumental e A Música e o Teatro. Por estes selos já foram lançados: “Da Minha Terra”, de Sebastião Tapajós e Jane Duboc, e “Amazônia Jazz Band”, ambos pelo selo Uirapuru; e Carimbó de Marapanin pelo selo A Música e o Pará. A área da literatura possuía um conselho editorial presidido por Benedito Nunes, que já havia sido responsável pelo lançamento de livros como Belém da Saudade, Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, a revista Unamazônia, o volume quatro dos Anais do Arquivo Público e o Catálogo de Obras Raras da Biblioteca Pública Arthur Vianna (O LIBERAL, 14/01/1999).

Paulo Chaves demonstrava, deste modo, ser um *intellectual* bastante articulado com os grandes segmentos econômicos do Estado, aspecto que se mostrou crucial para a realização de tantos projetos arquitetônicos grandiosos na cidade de Belém, a despeito dos tímidos orçamentos destinados para a cultura do Estado. De acordo com a Lei Orçamentária Anual de 1998 (PARÁ, 1997), por exemplo, havia a previsão de serem destinados R\$ 4.752.505 para a Secretaria de Cultura, valor que quando comparado a receita orçamentária total prevista para este ano, R\$ 2.968.628.052, correspondia a 0,16% dos recursos estaduais. Ao conseguir arrecadar, somente para o ano de 1998, R\$ 9 milhões em parcerias, Paulo Chaves recolheu quase o dobro dos recursos originais da pasta. Assim, o secretário de cultura psdbista parecia estar levando bastante a sério o projeto governamental de valorização da cultura paraense, ou *paraensismo*, aliado ao *turismo* e tendo como ponto de partida a reestruturação do *patrimônio arquitetônico* da cidade de Belém, cujos espaços selecionados para as intervenções da SECULT eram dotados de uma memória que enaltecia em primazia ora a colonização portuguesa, ora a saudosa *Belle Époque* dos barões da borracha.

Para Adenauer Marinho de Oliveira Góes, médico e presidente da PARATUR, em um mundo em que “o turismo é a ‘indústria sem chaminés’ e a maior fonte de empregos e renda no mundo todo” era necessário ter bem estabelecido o tipo de produto que o Estado do Pará poderia e desejaria vender, uma vez que “a variedade é grande e a concorrência não é pequena” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 14/03/1999, p. 3). Para tanto, via como uma interessante mola propulsora para o turismo a comercialização da marca *paraensismo*, afirmando que

Quando falamos no *paraensismo*, não apenas para o turismo, mas na difusão da cultura do Pará e na promoção de oportunidades de negócios e investimentos produtivos, estamos significando uma identidade e uma marca de qualidade, que precisamos manter e divulgar como patrimônio amazônico e brasileiro valioso (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 14/03/1999, p. 3).

O médico também apresentava uma interessante visão sobre o que seria esse *paraensismo*:

O *paraensismo* não é apenas um simples rótulo sem conteúdo, ou o amor e ufanismo ingênuos pelas coisas paraenses. É sentimento de orgulho sadio, concreto, em ser filho nato ou adotivo desta *terra tapuia*, sem complexos de inferioridade, mas muito consciente do que de fato é e deseja ser, cuja ancestralidade nos remete aos 20 mil anos do paleo índio das pinturas rupestres neotropicais, pelas grutas da serra Paituna, em Monte Alegre (antiga Gurupatuba), serra dos Carajás e sítios arqueológicos, que ainda se estão a descobrir no dia a dia do devassamento da Amazônia pré-colombiana. É assumir os 3000 anos de Civilização Marajoara. Outro tanto a defender nosso patrimônio natural e cultural; comungar deste espaço equatorial singular, onde mulheres e homens descendentes de índios,

africanos e europeus construíram juntos um tempo equatorial único no Brasil e no mundo.

[...]

Esta permanente *incerteza* natural – de uma região que não se deixa domesticar – é que faz o charme da Amazônia, desafia e aguça a percepção dos visitantes: as imensas chuvas que se derramam subitamente e, de repente, cessam e deixam o céu límpido e azul; o clima que surpreende os próprios meteorologistas. O pescado que se oferece abundantemente e barato, como o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes; e logo rareia e desaparece. Quando menos se espera, retorna em quantidade... O nosso caboclo, descendente de índio e mestiço de negros, açorianos e portugueses continentais, com sua cordialidade e simpatia que se modifica com a estonteante ‘preguiça’ de um existencialismo radical...

Estas são algumas das marcas de um modo de ser que se diferencia de outras regiões. E que neste Estado caracterizam o *paraensismo* através da cultura (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 14/03/1999, p. 3).

Através da fala do médico que ocupava a presidência da PARATUR podemos observar a perpetuação de uma visão pasteurizada do *ser paraense*, na qual ainda vigora uma noção de natureza indomesticável – o charme da Amazônia – e de uma região construída conjuntamente por índios, negros e portugueses, cuja mistura resulta em *cordialidade*, *simpatia* e *preguiça* e as relações de dominação não são discutidas (ou quando ocorrem, são apresentadas como relações existentes em um passado longínquo, sem grandes implicações com o presente). Deste modo, a identidade paraense que se desenhava como vendável, pela indústria sem chaminés do turismo psdbista, era aquela em que as desigualdades de classe e raça – cujas dinâmicas das relações sociais estabelecidas em território parauara construíram tanto os monumentos de pedra e cal quanto os diversos modos de ser existentes no Estado – fossem soterradas em produtos que melhor se sobressaíssem dentro de um mercado com ampla concorrência. Discutir com seriedade o modo como se deu a ocupação territorial de espaços históricos do Estado, como aquele em que se localizava o projeto Feliz Lusitânia, e toda a sorte de disputas culturais e construção da memória do povo paraense poderia gerar atritos não muito interessantes para aqueles que mais lucrariam com a forma de turismo proposta pelo Governo do Estado do Pará.

No que tange a associação governamental entre as áreas da *cultura* e do *turismo*, na qual a primeira já vinha apresentando indícios de subordinação à segunda, Paulo Chaves negava que a política cultural desenvolvida pela SECULT estivesse priorizando a atração do turismo para o Estado:

O turismo é sim um projeto estratégico do governo Almir Gabriel, porque é uma indústria rápida que será boa para o desenvolvimento do Estado, do público e dos artistas, mas não para transformar a cultura paraense em uma cultura *turistizada*. Quanto a isso, sou totalmente contra (O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1 – grifo meu).

Isto posto, Paulo Chaves anunciava, para o ano de 1999, o seguimento de diversas obras no patrimônio predial da cidade de Belém. Estava dentro do planejado a continuação do projeto Feliz Lusitânia, com a restauração do casario da lateral da Igreja de Santo Alexandre e um projeto para reutilização do Forte do Castelo. Havia também a intenção de criação do Mangal das Garças, no entanto Paulo Chaves dizia que: “Este é um projeto do qual ainda não posso falar, para não atrapalhar as negociações de financiamento, mas posso dizer que será um espaço de caráter ecológico, turístico e cultural na região metropolitana” (O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1). Entre os projetos anunciados, somente um não se localizava na capital, referindo-se à restauração do Quartel de Óbidos, cuja transformação do local em espaço cultural custaria em torno de R\$ 500 mil.

Com a chegada do ano de 1999 e o começo da segunda gestão de Almir Gabriel como governador, a rebatizada Secretaria Executiva de Cultura passou por algumas mudanças administrativas: a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves e a Fundação de Telecomunicações do Pará não se encontravam mais vinculadas à sua estrutura. Estas instituições passaram a compartilhar com a SECULT a vinculação à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, da qual também faziam parte a Secretaria Executiva de Educação, a Secretaria Executiva de Esporte e Lazer, a Universidade do Estado do Pará, a Fundação Carlos Gomes, o Conselho Estadual de Esporte e Lazer, a Fundação Curro Velho e o Conselho Estadual de Educação, conforme a Lei nº 6.212/99 (PARÁ, 1999). Mesmo com a separação da FCPTN das competências da SECULT, Paulo Chaves Fernandes permaneceu durante toda esta segunda gestão como presidente da fundação.

Sobre o novo organograma do governo do Estado, Paulo Chaves afirmava que não haveria mudança nas atribuições da SECULT:

Como vai funcionar realmente, ninguém sabe, mas acredito que não haverá mudanças. A ideia do governador ao criar as secretarias especiais é de as áreas funcionarem como sistemas integrados, com reuniões semanais dos representantes de todos os órgãos ligados a ela. Isso vai facilitar o andamento dos projetos do governo, eliminar algumas questões burocráticas e exigir menos a interferência do governador para a articulação das secretarias. Acho que é oportuno e interessante. Não vai haver superposição de tarefas (*apud* O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1).

As ações executadas pela SECULT na gestão que vai de 1999 a 2002, no âmbito da produção cultural relacionada as Artes Cênicas e da entrega de obras arquitetônicas, foram: o I Concurso de Canto Lírico “Irmãos Nobre”, o Complexo Turístico e Cultural Estação das Docas, o Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão, o Concurso Sinfonia para Mario Covas, a Casa de Cultura de Óbidos, a reinauguração do Theatro da Paz, o Festival de Ópera

do Theatro da Paz, o Espaço São José Liberto e a entrega da 2ª etapa do Complexo Feliz Lusitânia. As informações básicas destas ações estão descritas no quadro abaixo.

**Quadro 5: Ações implementadas pela SECULT 1999 – 2002**

2ª. GESTÃO / 1999 a 2002			
Ação (ano de criação)	Descrição	Duração (restrita ao recorte temporal do estudo)	Modalidade da intervenção
I Concurso de Canto Lírico “Irmãos Nobre” (1999)	O concurso foi uma homenagem aos irmãos Ulisses e Helena Nobre, grandes nomes do canto lírico paraense em meados do século XX. Foi realizado na Igreja de Santo Alexandre e tinha como repertório obrigatório aos candidatos a execução de peças clássicas, pré-clássicas, estrangeiras em idioma original, brasileiras, árias e canções estrangeiras. Organizado pela São Paulo ImagemData.	Somente 1999	Produção cultural
Estação das Docas (2000)	As obras foram iniciadas na primeira gestão de Paulo Chaves. É um complexo cultural e turístico localizado na zona portuária de Belém, estruturada durante a Belle Époque. Com 500 metros de extensão, comportava três armazéns: o “Boulevard das Artes” – oferta produtos como bijoias, roupas e artesanato regional; o “Boulevard da Gastronomia”; e o “Boulevard de Feiras e Exposições”, no qual se o Teatro Maria Sylvia Nunes, com palco fixo à italiana e capacidade para 426 lugares, que também funciona como sala de cinema. o Anfiteatro São Pedro Nolasco se encontra no início do Complexo. Projeto arquitetônico: Paulo Chaves e Rosário Lima.	–	Projeto arquitetônico
Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão (2000)	O concurso celebrava a memória do “rouxinol brasileiro”, Bidu Sayão, cantora lírica de grande fama internacional e falecida em 1999. Foi organizado pela São Paulo ImagemData	2000 a 2006	Produção cultural
Concurso Sinfonia para Mário Covas (2001)	Evento promovido pela SECULT e realizado em parceria a São Paulo ImagemData, Governo de São Paulo e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.	Somente 2001	Produção cultural
Casa de Cultura de Óbidos (2002)	Localizada na cidade de Óbidos, no Oeste do Pará, a construção de 1909 foi transformada em Casa de Cultura após a restauração do seu espaço, que ocorreu por meio da parceria entre a SECULT e o Ministério das Comunicações. O antigo quartel passou a abrigar uma biblioteca municipal e um auditório, bem como galerias e espaço para oficinas diversas. Não foram encontradas referências que tratem da autoria do projeto de reforma.	–	Projeto arquitetônico
Reinauguração do Theatro da Paz (2002)	Considerada como a <i>alma</i> do Estado do Pará pelo governo, e gravada no imaginário local como símbolo da elite gomífera da <i>Belle Époque</i> , a mais famosa casa de espetáculos do Estado passou por	–	Projeto arquitetônico



	uma reforma profunda que teve a duração de 2 anos. Como programação de reabertura do TP houve a realização do I Festival de Ópera. O projeto de restauração ficou sob o comando de Paulo Chaves e sua equipe de arquitetos.		
Festival de Ópera do Theatro da Paz (2002)	Evento que teve a sua primeira edição como um demarcador comemorativo da reabertura do Theatro da Paz após uma extensa reforma. Buscava trazer de volta ao local a tradição de ser uma casa ocupada por grandes apresentações operísticas, tal como na <i>Belle Époque</i> . Organizado pela São Paulo ImagemData, contava com a participação constante da OSTP, do Coro Marina Monarcha e com o corpo de baile do Centro de Dança Ana Unger.	2002 a 2006	Produção cultural
Espaço São José Liberto (2002)	Datado de 1749, o espaço que abrigou inicialmente o Convento de São José, também funcionou como olaria, quartel, depósito de pólvora, hospital, cadeia pública e presídio. Ao se instituir como um “território criativo”, tinha como missão promover o desenvolvimento econômico aliado à cultura e ao turismo, através da verticalização do setor mineral de gemas e joias. Abrigava o Museu de Gemas do Pará, o Polo Joalheiro, a Casa do Artesão, o Memorial da Cela, o Jardim da Liberdade, a Capela São José, o anfiteatro Coliseu das Artes, uma lanchonete, seis lojas de joias, duas ilhas com serviços especializados em ourivesaria e lapidação, uma escola de ourivesaria, auditório e mezanino. Projeto de restauração de Paulo Chaves Fernandes, Rosário Lima, Filomena Longo e Ana Leila Barbosa.	–	Projeto arquitetônico
Complexo Feliz Lusitânia – 2ª. parte (2002)	Como partes integrantes do Complexo, foram inaugurados o Museu Forte do Presépio (antigo Forte do Castelo), o Espaço Cultural Casa das 11 Janelas (antigo Hospital Militar) e o casario da rua Padre Champagnat, para o qual foi transferido o Museu do Círio. Projeto arquitetônico idealizado e coordenado pelo secretário Paulo Chaves.	–	Projeto arquitetônico

Fonte: elaboração da pesquisadora.

Durante a segunda gestão do secretário Paulo Chaves ocorreu a entrega da obra de maior notoriedade da administração psdbista, seja em decorrência do valor dispensado para a sua execução, seja pelos calorosos debates especializados promovidos por alguns intelectuais da capital antes e após a sua finalização. Inaugurado em 13 de maio de 2000, o Complexo Turístico e Cultural Estação das Docas foi instalado em uma área de 32.000m<sup>2</sup>, que ocupava 500m de orla fluvial pertencente à Baía do Guajará, na Avenida Boulevard Castilho França, e onde funcionava o antigo cais do Porto de Belém<sup>148</sup>. De acordo com Ana Paula Nazaré de

<sup>148</sup> Os primeiros estudos de construção do Porto de Belém remontam ao ano de 1897, quando o engenheiro Domingos Sérgio de Sabóia e Silva apresentou o projeto de um porto que viesse a substituir as já degradadas

Freitas este local “foi o principal porto de escoamento do Pará durante os primeiros anos do século XX”, constituindo-se como “um dos marcos arquitetônicos das mudanças urbanas que Belém sofreu durante o ciclo da economia da borracha” (2010, p. 13).

Compunham a sua estrutura três galpões de ferro, datados do início do século XX e pertencentes à Companhia das Docas do Pará (CDP), que administrava o Porto de Belém desde o final dos anos 1960. Readaptados para abrigar o completo turístico e de lazer, vieram a exercer diferentes funções. Segundo *O Liberal* (13/05/2000), o armazém 1, denominado “Boulevard das Artes”, estava dividido em duas áreas. A primeira, chamada “Memorial do Porto de Belém”, continha uma mostra permanente de objetos e fotografias descobertas nas escavações arqueológicas realizadas onde situava-se o Forte de São Pedro Nolasco. A segunda, nomeada “Galeria da Estação”, possuía lanchonetes, bares, quiosques e barracas de artesanato, além de um palco suspenso e móvel e de uma pequena fábrica de cerveja.

Também possuindo palco suspenso e móvel, o armazém 2, “Boulevard da Gastronomia”, foi destinado aos restaurantes de comidas típicas da Amazônia e de pratos internacionais, contando ainda com 9 pontos de *fast food*. Ainda neste espaço, se encontravam dispostos onze painéis com iconografias da cidade de Belém, produzidas desde 1720 até o funcionamento da escadinha do cais do porto, no século XX. Para a realização de eventos e feiras foi idealizado o “Boulevard das Feiras e Exposições”, cujo galpão 3 ainda abrigava o Teatro Maria Sylvania Nunes (*O LIBERAL*, 13/05/2000), em formato italiano e com capacidade para 426 pessoas. Este teatro também funcionava como sala de cinema e acolhia congressos e palestras mediante aluguel do espaço.

No terminal onde ocorria o antigo embarque e desembarque de passageiros, o galpão “Mosqueiro-Soure”, o projeto da Estação das Docas o manteve como espaço para tráfego de passageiros do flutuante *Amazon River*, que tinha capacidade para transportar 2.200 pessoas e que fazia pequenos passeios pela orla e ilhas de Belém. Já o local onde se localizava o Forte de São Pedro Nolasco, construído por volta do ano de 1665 e arruinado durante o Movimento da Cabanagem<sup>149</sup>, foi transformado em um anfiteatro (*O LIBERAL*, 13/05/2000).

---

docas do Ver-o-Peso, Reduto e Souza Franco. Contudo, a inauguração do primeiro trecho do Porto de Belém só ocorreu em 02 de outubro de 1909, fato que o tornou “o mais antigo porto do Complexo Portuário do rio Pará e da Amazônia”, conforme Euler Santos Arruda (2003, p. 112). A Companhia *Port of Pará*, de propriedade do estadunidense Percival Farquhar, foi a concessionária escolhida para administrar o porto. A partir de 1940 a União assumiu a direção do complexo portuário. Nesta ocasião foi criado o Serviço de Navegação da Amazônia (SNAPP) e a Administração do Porto do Pará. Já em 1967 a SNAPP foi substituída pela Empresa de Navegação da Amazônia S.A. (ENASA) e a Companhia Docas do Pará (CDP), ambas de economia mista.

<sup>149</sup> Como a reconstrução do forte sairia bastante dispendiosa, foi decidido pela sua demolição completa em 16 de dezembro de 1841. Um cais e uma praça foram construídos posteriormente no espaço. Mais tarde os galpões da Guarda Moria (polícia fiscal marítima) ocuparam parte do local onde existia a antiga fortaleza, sendo demolidos em 1909 para a construção do cais do Porto (ARRUDA, 2003).

Apesar das obras de readaptação do espaço terem durado cerca de dois anos, o percurso traçado desde a elaboração do projeto até a sua concretização é bem mais longo e se insere em um contexto ainda mais antigo, no qual uma série de discussões foram estabelecidas visando a reconexão da cidade de Belém com a sua herança ribeirinha. Conforme Freitas (2010), o desejo de retomada da orla era objeto de um debate que vinha ganhando força há pelo menos 20 anos na cidade e que estava pautado na constatação de que a capital paraense, em decorrência do seu crescimento desordenado, havia se desvinculado dos rios Pará e Guamá, que banhavam o município.

Com uma orla tomada por uma série de propriedades particulares (armazéns, portos, fábricas, serrarias e empresas), além de moradias de camadas pobres da sociedade que passaram a ocupar as chamadas ‘baixadas’ dos rios, “as discussões pretendiam promover um retorno ao caráter ribeirinho da cidade e fazer disso uma estratégia de urbanização e embelezamento”, segundo Freitas (2010, p. 69). Destes debates saíram projetos urbanísticos idealizados tanto pela prefeitura da cidade de Belém<sup>150</sup>, quanto pelo governo do Estado, denominados “Janelas para o Rio”. Sem que houvesse qualquer integração, tais planos objetivavam a mudança paisagística da cidade através da incorporação da vista para o rio na paisagem urbana, criando uma concepção urbanística que promovesse o reordenamento da orla para fins de lazer, cultura e turismo (FREITAS, 2010).

Nesta conjuntura, no final do ano de 1996, o Conselho de Administração da CDP (CONSAD) manifestou-se

favoravelmente sobre o Termo de Convênio a ser celebrado entre a Companhia Docas do Pará-CDP e o Governo do Estado do Pará, com o objetivo de desenvolver e implantar projeto de revitalização da área portuária no Porto de Belém, com a construção de um *Complexo Turístico* (COMPANHIA DOCAS DO PARÁ, 19/12/1996, p. 1 – grifos meus).

Pouco tempo depois, uma nova deliberação foi emitida pelo CONSAD com mais detalhes sobre o projeto a ser desenvolvido, na qual constava manifestação favorável “sobre o Termo de Contrato de Cessão Real de uso da área do Galpão Mosqueiro e Soure e dos Armazéns 1, 2 e 3”, sendo o acordo “celebrado entre a **Companhia Docas do Pará-CDP** e o **Governo do Estado do Pará**, para implantação do Projeto denominado ‘**Estação das Docas**’” (COMPANHIA DOCAS DO PARÁ, 16/01/1997, p. 1 – negritos do documento).

---

<sup>150</sup> Entre os projetos executados pela Prefeitura de Belém, tendo como objetivo a retomada da orla da cidade, tem-se a construção do Complexo Ver-o-Rio (1999) e a reforma do Ver-o-Peso (2002), de acordo com Freitas (2010). Estas intervenções urbanísticas foram realizadas durante a gestão municipal de Edmilson Rodrigues (1997-2000; 2001-2004), integrante do Partido dos Trabalhadores nesta altura.

O Conselho de Autoridade Portuária (CAP) também apresentou deliberação na qual recomendava, no item 3 do documento:

- a) incluir no Projeto apresentado, a construção de Terminal Hidroviário para passageiros, de navegação interior, objetivando a transferência das embarcações que hoje operam na área ocupada pelos armazéns 1, 2, 3 e Galpão Mosqueiro e Soure a ser executado concomitantemente com o Projeto ‘Estação das Docas’;  
[...]
- d) forma e critérios de participação da CDP na renda a ser gerada pelo empreendimento  
(COMPANHIA DOCAS DO PARÁ, 06/01/1997, p. 1).

No item 4, por sua vez, havia a recomendação de ser estudada “a possibilidade de uma melhor otimização e *aproveitamento para fins comerciais* das áreas a serem ocupadas no interior dos armazéns” (COMPANHIA DOCAS DO PARÁ, 06/01/1997, p. 2 – grifos meus). Este estudo deveria ser realizado em conjunto pela CDP, Governo do Estado e autor do Projeto, sendo este último o próprio secretário Paulo Chaves Fernandes.

Conforme se pode observar com estes trechos dos documentos que tratam das condições de acordo entre a CDP e o Governo do Pará, a intenção de ocupação da orla de Belém realizada pelo governo estadual tinha um forte apelo turístico e comercial, não sendo mencionado em nenhum fragmento destes documentos a vinculação da orla com atividades de cunho cultural. Além disso, a recomendação de participação da CDP na renda gerada pelo empreendimento deixava claro desde o princípio que somado aos custos de realização do projeto estaria também presente um pagamento contínuo decorrente do uso do espaço.

A realização do convênio entre a CDP e o Governo do Estado do Pará era recebida com bastante entusiasmo pelo empresário Augusto Cezar Calderaro Coimbra, presidente da PARATUR na ocasião, que manifestou-se da seguinte forma nas páginas de *O Liberal*:

É inadmissível que Belém tenha todo o seu contorno cercado, aprisionando os seus cidadãos. É mais do que o momento de abrir mais e mais janelas, deixando correr o ar de renovação. E a Doca pelo seu ponto central será, sem dúvida, um importante ponto de encontro dos habitantes e visitantes de Belém. O moderno terminal hidroviário vem acompanhado de um centro de informações turísticas, equipamentos de lazer, praças de alimentação, auditórios e espaços para feiras e outros eventos. O terminal não é uma ação isolada, faz parte de *uma série de dispositivos que tem a finalidade de solidificar a reconstrução do turismo no Estado* (05/01/1997, p. 3 – grifos meus).

Neste sentido, o Terminal seria a “ponta de lança da recuperação física para o Turismo da cidade, ao lado de outras obras na cidade Velha, como as referentes ao Projeto Feliz Lusitânia, coordenado pela SECULT” (COIMBRA, 05/01/1997, p. 3). Isto posto, “a remontagem de todo esse centro turístico de Belém reconstruirá uma Belém histórica,

renovada para o futuro”, no qual será possível “atrair novos investimentos, como hotéis e um parque temático e possibilitar, principalmente mais empregos e capacitação profissional para seus habitantes, além de ingresso de divisas para o nosso Estado” (COIMBRA, 05/01/1997, p. 3). O caráter fundamentalmente turístico do projeto, e a ausência de qualquer preocupação diretamente explícita com a cultura – o que explicaria a realização do projeto pela Secretaria de Cultura –, são marcas facilmente observáveis nas declarações do presidente da PARATUR.

Na mesma página do referido jornal, Edilza Fontes, historiadora e presidente da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), trazia um contraponto às palavras de Cezar Coimbra. Neste sentido, afirmava que, apesar de ser louvável a assinatura do convênio entre o governo do Estado e a CDP visando solucionar o antigo problema da ocupação desordenada da orla de Belém para a construção de um novo complexo – situado em área tombada pela Lei Orgânica do Município desde 1999 –, a forma com a qual o projeto vinha se desenvolvendo demonstrava um total descompromisso com a consulta popular sobre o uso do espaço, numa atuação autoritária por parte do Estado e dos órgãos vinculados ao projeto (FONTES, 05/01/1997).

Além disso, também questionava quem seriam os reais beneficiados pelo projeto e até que ponto se implementaria de fato uma abertura democrática para o rio:

Ao estabelecer que as estruturas metálicas dos três galpões permanecerão e que o próprio gerenciamento do complexo possibilita a administração privada, perguntamos: ‘JANELAS PARA QUEM?’. No nosso entendimento, a parte da orla de Belém ocupada pelos galpões da CDP continuará privando os cidadãos de Belém de uma relação aberta, livre e prazerosa com suas águas.

Sem dúvida nenhuma, o complexo de Belém e sua reutilização para atividades de cultura e lazer abre um espaço para os moradores da cidade, mas, ao que nos parece, abre apenas uma brecha por onde os olhares estendidos para a baía continuarão emoldurados por normas, regulamentos e possivelmente controles administrativos que não permitirão um olhar dos cidadãos de Belém para a baía (05/01/1997, p. 3).

Fontes (05/01/1997) recorda que tal forma autoritária de administração pública sobre o reordenamento do espaço urbano está longe de ser uma novidade e relembra que Antônio Lemos, durante a *Belle Époque* na capital paraense, impôs uma série de controles de uso das áreas centrais de Belém, em nome da saúde pública, da técnica e da ciência, fazendo com que o livre acesso da população pobre às praças e às avenidas fosse permeado por normas, enquanto a vivência plena dos espaços públicos ficava relegada primordialmente às camadas mais abastadas. A historiadora finaliza ressaltando que não compete ao Estado “decidir os espaços culturais necessários e desejados na cidade sem consultar as associações de bairros,

os agentes culturais, as categorias artísticas fomentadoras das manifestações culturais” (05/01/1997, p. 3).

Outra crítica apresentada ao projeto da Estação das Docas fazia referência ao desconhecimento dos seus detalhes, apontando também para a possível elitização do novo espaço. Em matéria escrita pelo jornalista Edson Gillet Brasil, no jornal *O Liberal*, o projeto de revitalização e reurbanização da orla de Belém, na área onde se localizam os galpões da Companhia Docas do Pará, era apresentado como um “presente de grego”, ou uma “caixa de Pandora”, que o governo do Estado daria à cidade de Belém, uma vez que os detalhes técnicos do projeto seriam completamente desconhecidos pela prefeitura da capital e poderiam esconder problemas urbanísticos futuros. O sabido até o momento era que “o projeto de Chaves prevê a revitalização e reurbanização dos armazéns 1, 2 e 3 da Companhia das Docas do Pará, que comporão o futuro Complexo Turístico do Ver-o-Peso” (09/01/1997, p. 8).

Nesse sentido, a matéria trazia o ponto de vista do ambientalista e sociólogo José Mariano Klautau (*apud* BRASIL, 09/01/1997, p. 8), que expunha o receio de que as janelas para o rio se fechassem diante da ameaça proeminente de privatização do espaço público e do elitismo: “a construção de edificações de grande porte (shoppings, centro de convenções, lojas, etc.) como vem sendo anunciado – já que não se conhece o projeto – é vedar irremediavelmente as janelas para o rio, privatizando-as pelo elitismo da frequência”. Além disso, as preocupações do sociólogo se ramificavam para algumas questões estruturantes do projeto, como o eventual “nó urbano” que as novas construções poderiam ocasionar sobre o trânsito do local, sendo necessária a criação de um estacionamento que subtrairia mais espaço da população; a forma como se daria o manejo do lixo a beira do rio; como seria feito o esgotamento sanitário; e quais os impactos ambientais das obras.

Assim como Edilza Fontes, José Mariano Klautau também observou o caráter autoritário com o qual a gestão estadual lidava com a imposição do projeto: “a intervenção do Estado num espaço vital da cidade – que deve ser respeitada na sua autonomia – é um ‘entulho autoritário’ e, no mínimo, aético” (*apud* BRASIL, 09/01/1997, p. 8). E finalizou predizendo: “Espero que essa pretensa dádiva não fique conhecida como os ‘Armazéns de Tróia’” (*apud* BRASIL, 09/01/1997, p. 8).

Como resposta às pontuações de Klautau, Paulo Chaves se defendeu:

Eu lamento que pessoas sérias como o meu amigo, o sociólogo Mariano, com o qual tive a oportunidade de trabalhar em várias obras – como o projeto arquitetônico do Ver-o-peso [nos anos 1980], se deixe emaranhar pela discussão de um projeto que honestamente ele não conhece. O projeto é altamente discutível, por isso passou por uma ampla e variada consulta a

todos os segmentos da sociedade civil organizada (*apud* BRASIL, 09/01/1997, p. 8).

A partir destas críticas lançadas ao projeto da Estação das Docas, a ausência de um amplo debate com a sociedade civil acerca dos usos possíveis para o espaço público e dos critérios para a escolha deste mesmo local escancaram o Estado como um organismo próprio de um grupo que, apesar de governar com o consenso de grande parte dos segmentos sociais, age prioritariamente em favor dos seus interesses, conforme discutido por Gramsci (2007). Obviamente que esta marca inerente ao Estado moderno pode se dar em caráter mais ou menos acentuado, mascarando com relativo sucesso quais são os maiores e mais constantes beneficiados e prejudicados pelas políticas adotadas, ou até mesmo experimentando alguns momentos de expansão democrática significativa nas gestões públicas. Este não parecia ser o caso do Governo do Estado do Pará e da Secretaria de Cultura, parceiros convictos das elites econômicas parauaras, uma vez que não foram encontrados indícios de que os projetos desenvolvidos pela pasta passassem por qualquer tipo de consulta pública, a despeito da afirmação de Paulo Chaves sobre o caso da Estação das Docas. Deste modo, ao abrir mão de quaisquer formas de participação popular no direcionamento das ações sobre o patrimônio edificado da cidade de Belém, aspecto presente desde a primeira gestão de Paulo Chaves na SECULT, o viés autoritário comumente observado como tradição na administração pública para a cultura, segundo analisado por Rubim (2007; 2008), é um traço notoriamente observável também no governo psdbista instalado no Estado do Pará.

Também no início de 1997, o jornal *A Província do Pará* (18/01/1997, p. 1) noticiou que “está inviabilizado o projeto do Complexo Turístico que o governo do Estado queria erguer nos galpões 1, 2 e 3 da Companhia Docas do Pará (CDP)”. A decisão havia sido tomada pelo Tribunal de Justiça do Estado (TJE), que decidiu cancelar o concurso do projeto organizado pela Secretaria de Estado de Comércio e Mineração (SEICOM) e lançado em 1992, visando escolher o melhor projeto para ocupar a área interna dos galpões. A medida foi tomada após as denúncias realizadas pelos arquitetos Daniel Campbell e Mário Miranda referentes ao favorecimento da empresa de Paulo Chaves, que acabou saindo vencedora do concurso.

Detalhando a questão, o jornal afirmou que:

Segundo Daniel Campbell, o arquiteto Paulo Chaves foi favorecido pela banca examinadora do concurso e seu projeto praticamente copiou um primeiro que ele havia preparado para a Secretaria de Transporte [em 1991]. Além disso, ainda segundo Campbell, Paulo Chaves contava com total apoio do secretário Dilermando Cabral (então secretário da Seicom) (*A PROVÍNCIA DO PARÁ*, 18/01/1997, p. 1).

Ainda conforme a matéria, “a partir de agora, o governo não tem como recorrer e deve pôr fim numa novela que se arrasta há cinco anos” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 18/01/1997). Neste percurso, o Complexo Turístico se configurava como um terceiro formato para a área em que se localizam os galpões, já tendo sido denominado “Centro de Convenções” e “Shopping Center Cultural”. Apesar do embargo realizado pelo TJE, o projeto não teve a sua execução cancelada em definitivo e no primeiro semestre de 2000 foi enfim inaugurado.

Às vésperas da abertura da Estação das Docas, o secretário Paulo Chaves se mostrava bastante orgulhoso dos benefícios econômicos que o novo complexo turístico, surgido por iniciativa da SEICOM e implementado pela SECULT, traria para o Estado. A estimativa oficial era de que 8 mil pessoas circulassem diariamente no espaço, desfrutando de 33 pontos comerciais (a maioria voltada para a área gastronômica). Em relação aos empregos gerados, o secretário afirmava: “são 800 novos empregos diretos e cada restaurante terá, em média, 70 funcionários” (*apud* O LIBERAL, 12/05/2000, p. 09).

Totalizando R\$ 24 milhões, grande parte dos recursos foram injetados pelo próprio Estado, R\$ 19 milhões, enquanto que o restante, R\$ 5 milhões, foi bancado pela iniciativa privada. Para a realização do projeto foi estabelecido como parâmetro ações governamentais internacionais efetivadas sobre as orlas de grandes cidades, como revelou o secretário:

Restauramos quatro galpões de ferro pré-fabricados na Inglaterra no início do século, que serviam para o armazenamento da carga. Além disso, seguimos o exemplo do que aconteceu em outros centros como o de Nova York, São Francisco e Buenos Aires, onde os portos foram transformados em pontos turísticos (*apud* O LIBERAL, 12/05/2000, p. 09).

Aos 24 milhões investidos na Estação das Docas, somava-se R\$ 12 milhões referentes ao valor dos galpões, avaliados pela Caixa Econômica Federal em auditoria realizada um pouco antes das obras serem iniciadas. Assim, o patrimônio da Estação das Docas resultava no valor de R\$ 36 milhões. Para a manutenção do espaço já estavam assegurados cerca de R\$ 250 mil mensais, sendo R\$ 70 mil vindos do governo do Estado e R\$ 180 mil dos comerciantes que alugaram pontos na Estação das Docas para desenvolverem suas atividades (O LIBERAL, 12/05/2000).

Ao ser questionado sobre o aumento bastante expressivo dos gastos realizados pelo governo do Estado – inicialmente a obra era orçada em R\$ 6,2 milhões e teve este valor quadruplicado –, Paulo Chaves se esquivou de dar quaisquer satisfações, preferindo “atacar jornalistas e imprensa, do que explicar em detalhes como o dinheiro foi usado”, conforme noticiou o *Diário do Pará* (13/05/2000, p. 3).

No dia de abertura do novo complexo, os festejos começaram às 12h com um almoço



oferecido aos operários que trabalharam na obra, com a participação de Almir Gabriel. A cerimônia de abertura, no entanto, ocorreria mais tarde, às 18h, com o descerramento da placa inaugural e uma salva de fogos (O LIBERAL, 13/05/2000).

Após uma hora de atraso, e sob uma típica chuva paraense persistente, o governador chegou ao complexo:

Vestido à vontade, com camisa de mangas curtas e cumprimentando a todos, Almir Gabriel foi saudado com uma batucada da escola de samba Acadêmicos da Pedreira e por uma entusiasmada claque de pessoas portando bandeiras do PTB [Partido Trabalhista Brasileiro]. O descerramento da placa em si quase foi um fiasco devido à aglomeração de cinegrafistas e fotógrafos. Foi preciso que o governador pedisse aos jornalistas que ficassem um pouco mais afastados. Exatamente às 19h30 a placa foi descerrada. Não antes de uma longa preleção do padre Chiquinho, que lembrou passagens bíblicas de Jesus e sua obra” (O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7).

O ilustre responsável pelo descerramento da placa foi o pequeno Gabriel Fernandes, filho do Secretário de Cultura e da arquiteta Rosário Lima, enquanto “o governador Almir Gabriel sorriu, batendo palmas” (O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7). Finalmente a obra de dois anos, com algumas idas e vindas, estava concluída e entregue para a população. Os temores de que a prefeitura pudesse embargar a inauguração não se concretizaram e “não houve sequer uma manifestação política contrária ao evento. A ala governista sentiu-se em casa” (O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7).

Entre os discursos proferidos naquela noite, ganhou destaque o do operário Francisco Campos, o “Mestre Campos”, que disse: “foi a obra mais importantes que já fiz” (*apud* O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7). Também discursaram o presidente da Companhia Docas do Pará, Carlos Acatauassú Nunes, que destacou a importância da obra para o incremento turístico do Estado em associação com a valorização da zona portuária de Belém, e o Secretário Paulo Chaves, dono do discurso mais longo da noite.

Após traçar um longo retrospecto político da obra, abordando as dificuldades que retardaram o andamento do projeto, Paulo Chaves, que falou logo após o presidente da CDP, disse que antes o local do complexo era sombrio, soturno, cinza e um “ícone da desesperança”, tal como são em geral os portos, tendo sido transformado em um espaço de luz, cor e brilho que interagia com a cidade. O governador, por sua vez, ressaltou de maneira emocionada a importância do projeto, associando-o com o projeto Feliz Lusitânia, a reforma do aeroporto e sua principal via de acesso, a avenida Júlio Cesar, segundo *O Liberal* (15/05/2000) – em comum estas ações do governo tinham a busca de um fomento da

atividade turística. As atrações artísticas que encerraram a noite ficaram por conta de grupos de samba, folclore, música instrumental e música clássica.

No dia seguinte à inauguração, um domingo de dia das mães, a previsão de que 8 mil pessoas circulassem pelos espaços da Estação das Docas foi superado largamente, fazendo com que a manhã e a tarde fossem de intensa movimentação. Os elogios do público eram muitos: “sinceramente, é a primeira vez que vejo algo tão bonito”, disse o vigilante Francisco Monteiro (*apud* O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7). Percepção semelhante teve o jardineiro Raimundo Nonato: “Minha vista nunca viu nada tão bonito” (*apud* O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7). Contudo, apesar da intensa movimentação, nem todos os restaurantes do Boulevard da Gastronomia atingiram a sua máxima lotação, uma vez que a maioria dos visitantes não pôde consumir nada em virtude dos altos preços (O LIBERAL, 15/05/2000).

A falta de afinidade do local com os consumidores de baixa renda também foi observada pela autônoma Raimunda Paiva: “Isso aqui não é para gente humilde. Sinto, por parecer pobre, que fui discriminada pelos garçons. Demoraram para me atender, e quando vieram fui mal atendida. Isso é para uma elite. Não volto mais” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 28/05/2000, p. 5). Esta compreensão foi compartilhada pela comerciária Carmem Cabral: “Eu também não volto mais. Já olham diferente para as pessoas com aparência mais humilde, com aparência de gente da terra” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 28/05/2000, p. 5). Por outro lado, para Alzir Araújo, médico aposentado, o novo empreendimento da SECULT ajudaria a melhorar a “sociabilidade” das pessoas mais pobres, uma vez que o espaço gozava de sofisticação e bom gosto:

Em termos de convivência, só temos a lucrar com este espaço. Agora, a impressão que a gente tem é que a Estação das Docas está destinada mais a pessoas da classe média para cima. Mas defendo a ideia de que é preciso fazer coisas de bom gosto, abertas a qualquer pessoa. Você vai estar nivelando a sociedade por cima. É um lugar luxuoso, muito sofisticado, inclusive para a nossa realidade social, mas acho que isso beneficia as pessoas de baixa renda, de baixo nível cultural, pois isso promove a melhoria da sociabilidade. Quanto a auto-sustentabilidade da Estação, acho que valeria a pena qualquer governo gastar aquilo que ele arrecada do povo em benefício do próprio povo. Acho isso moralmente legítimo” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 28/05/2000, p. 5).

Entre os entusiastas da Estação das Docas também estava o presidente da PARATUR, Adenauer Góes, cujas expectativas eram as melhores possíveis com a abertura da Estação: “isso aqui fará parte de qualquer roteiro turístico do Estado, não tenho dúvida alguma, o que demonstra a intenção do governador de priorizar o turismo como fator de desenvolvimento”; (*apud* O LIBERAL, 15/05/2000, p. 7).

Um dos locais onde foram manifestas opiniões contrárias ao novo complexo foi no

jornal *Diário do Pará*<sup>151</sup>. Em matéria assinada pelo jornalista Elias Ribeiro Pinto, bastante crítico dos altos gastos realizados pelo governo do Estado na construção de um equipamento turístico, foi apontada a contradição existente na realização de uma obra tão dispendiosa em relação ao discurso oficial do governo, na medida em que este preconizava uma atuação mais enxuta do Estado para que se pudesse destinar maiores investimentos à saúde e à educação. Nas palavras do jornalista: “Enquanto o discurso tucano-planaltino prega o Estado mínimo, o tucanato-paraense estira-se à beira-rio, langorosamente alheio às carências na área de saúde e educação, proclamadas como prioridade de um Estado enxuto” (PINTO, 28/05/2000, p. 4).

Para sustentar esta argumentação, a matéria lembrava que o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) – elaborado pela ONU para medir e comparar a qualidade de vida a partir de alguns indicadores, como a expectativa de vida, o grau de escolaridade e a renda per capita da população – do Pará era de 0,703, número abaixo da média nacional de 0,739, ficando em 18º lugar entre os 27 estados brasileiros (PINTO, 28/05/2000).

De fato, num estado com um IDH abaixo da média nacional, a tentativa de superação deste quadro deveria estar na ordem do dia da administração estadual, ao invés de serem destinados largos recursos públicos para a estruturação de um complexo turístico repleto de restaurantes inacessíveis para grande parte da população e sem projetos culturais respaldados por uma política de editais<sup>152</sup> que assegurassem uma ocupação democrática dos espaços, a despeito de ter sido criado pela SECULT. Neste contexto, o que se estabelecia era a reafirmação na lógica neoliberal, na qual o governo do Estado do Pará, alinhado ao Governo Federal, praticava um entendimento de Estado Mínimo que primava por beneficiar o empresariado paraense, em detrimento das necessidades dos demais segmentos sociais.

A administração do complexo Estação das Docas ficou a cargo da Organização Social Pará 2000<sup>153</sup>, criada por oito sócios-fundadores em novembro de 1999 especialmente para

---

<sup>151</sup> Conforme Wanderson dos Anjos Curcino, o jornal *Diário do Pará* possui ligações políticas muito explícitas, tendo surgido como uma espécie de panfleto impresso do PMDB contra a ditadura e a favor da eleição de Jader Barbalho para o governo do Estado, sendo fundado enquanto jornal “em 1992, pelo governador do Pará à época, Jader Barbalho, no contexto de início da redemocratização do país. Ao longo dos anos, processos de modernização gráfica e de distribuição colocaram o jornal hoje como um dos mais importantes da região. Atualmente faz parte de um grande conglomerado de comunicação composto por emissoras de rádio como Rádio Clube AM, Rádio Diário FM, e Rádio 99, além do canal de TV RBA, Rede Brasil Amazônia filiada à Rede Bandeirantes. O jornal possui ainda um portal de notícias e entretenimento, o DOL, que em alguns momentos compartilha parte das informações do jornal, mas funciona também com conteúdo próprio” (2016, p. 68). Isto posto, durante os anos de administração do PSDB no governo do Estado, as matérias contrárias à gestão encontravam-se frequentes nas páginas do jornal.

<sup>152</sup> No campo das Artes Cênicas, foi criado em agosto de 2007 o projeto “Palco Livre”, que oferecia a ocupação gratuita do Teatro Maria Sylvia Nunes para grupos locais por meio de edital. Contudo, as condições oferecidas aos artistas não eram muito satisfatórias. Segundo Freitas (2010), eram disponibilizados somente 3 dias de apresentação para os grupos durante a semana, não estando inclusas as sextas-feiras, sábados e domingos.

<sup>153</sup> A primeira organização social do Estado do Pará teve como sócios-fundadores: Carlos Freire (presidente),

administrar este espaço. O presidente da Pará 2000 era o empresário do ramo hoteleiro Carlos Freire. Sobre a composição da OS, Freitas (2010, p. 74) revela que

tanto a constituição da OS, quanto a seleção dos pontos comerciais da ED se deu de forma obscura, não tendo sido divulgado nenhuma chamada pública para a composição dos membros do conselho e da própria entidade, assim como não tendo havido licitação pública para a ocupação das áreas comerciais do espaço.

Por se tratar de uma Organização Social – entidade sem fins lucrativos e que opera sem a participação de receita própria dos seus membros – os recursos necessários à manutenção da Estação das Docas vinha dos aluguéis, condomínios e do fundo de participação de propaganda, cobrados aos donos dos estabelecimentos. Somadas todas estas despesas, os valores gastos pelos locatários variavam de R\$ 12,5 mil (média paga pelos restaurantes) a R\$ 21 mil mensais (cobrado à empresa que oferecia passeios turísticos no terminal fluvial), de acordo com o jornal *Diário do Pará* (28/05/2000). Com o recolhimento deste dinheiro, cabia a OS Pará 2000 dar conta de todas as despesas referentes à manutenção do espaço, realizando benfeitorias ou obras de reparo e adaptação, quando necessário.

A exceção ficava por conta do aluguel de todo o complexo, estruturado em área pertencente à Companhia de Docas do Pará, sociedade de economia mista federal, vinculada ao Ministério dos Transportes. O Termo Aditivo nº 02 ao contrato de cessão de direito real de uso nº 01/07, celebrado entre a CDP e o Estado do Pará, em 10 de janeiro de 2000, dava conta do valor a ser cobrado e das obrigações pertinentes à SECULT:

CLÁUSULA PRIMEIRA – O Estado do Pará, a partir deste instrumento, será representado pela Secretaria Executiva de Cultura.

CLÁUSULA SEGUNDA – Nos termos do disposto na Cláusula Nona do contrato ora aditado e, consoante acordado entre as partes, o Cessionário, por intermédio da SECULT, repassará à CDP o valor mensal de R\$ 20.000,00 (Vinte mil reais), a ser pago a partir do mês subsequente ao da inauguração do Complexo Turístico ‘Estação das Docas’.

[...]

CLÁUSULA QUINTA – Todos os tributos que incidam ou venham a incidir sobre o imóvel cedido, especialmente o IPTU – Imposto Predial e Territorial Urbano, são de exclusiva responsabilidade do Cessionário.

(COMPANHIA DOCAS DO PARÁ, 10/01/2000, p. 1-2).

---

Ana Cristina Leite Chaves (prima de Paulo Chaves), Aurélio Meira, Osvaldo Mendes Filho, Armando Couceiro, Rosângela Britto (diretora do Museu do Estado do Pará e do Sistema Integrado de Museus e Memórias), Dilermando Guedes e Antônio Bilório. No conselheiro fiscal estavam: José Braga (da Companhia Docas do Pará), Renato Conduru e George Santiago. Como conselheiros administrativos assumiram: Paulo Chaves Fernandes (Secretário Executivo de Cultura) e Jaime Bibas (arquiteto e secretário-adjunto de Cultura, que já havia sido coordenador-adjunto de Paulo Chaves, na Coordenadoria de Urbanismo da Prefeitura de Belém, no final dos anos 1980) – ambos representantes do poder público –; Graça Landeira (da Universidade da Amazônia, instituição privada), Lutfala Bitar (empresário) e Arnaldo Lobo (empresário) – representantes da sociedade civil; Aurélio Meira (engenheiro e arquiteto) e Osvaldo Mendes Filho (publicitário) – representantes dos sócios-fundadores (DIÁRIO, 28/05/2000).

Assim, no final do primeiro ano de funcionamento a SECULT já havia pago à CDP a somatória de R\$ 240 mil referente ao aluguel da área portuária onde se localizava a Estação das Docas. Vale lembrar que havia ainda o repasse de R\$ 70 mil mensais do governo do Estado<sup>154</sup> à Estação para a manutenção do espaço (conforme já mencionado acima). Diante de tantos investimentos estaduais, a promessa de retorno dos R\$ 19 milhões investidos pelo Estado se daria através geração de emprego e, principalmente, dos impostos recolhidos, segundo o *Diário do Pará* (28/05/2000).

Uma questão conflituosa que rondou a abertura do complexo da Estação das Docas foi a do remanejamento de ambulantes que antes ocupavam a frente do empreendimento. Conforme argumentou na ocasião o jornal *Diário do Pará* (13/05/2000, p. 3) a saída destes trabalhadores “do local não é só uma questão de preservação da ‘beleza’ do empreendimento. Ao contrário, reforça o preconceito de que pobre tem de ficar longe das obras voltadas para a elite”.

Um dos trabalhadores atingidos foi Marta Silva Saraiva, que trabalhava há 36 anos na Boulevard Castilhos França. Segundo a ambulante, o governo do Estado havia se comprometido a fornecer cestas básicas e pagar uma indenização para os trabalhadores prejudicados, mas o acordo não foi integralmente cumprido:

Até hoje não vi indenização. As cestas chegaram mas durou pouco tempo, e agora eles dizem que acabou. Está claro que este governador não gosta nem de sem-terra [em virtude da ocorrência do Massacre de Eldorado dos Carajás] e nem de camelô. Se a gente pensa em ir para outro lugar, a gente acaba apanhando dos outros comerciantes” (SARAIVA *apud* DIÁRIO DO PARÁ, 31/05/2000, p. 3).

Em virtude da situação imposta pelo governo, boa parte dos ambulantes se fixaram em outros lugares da cidade. Outra parte acabou aderindo a um projeto realizado pela Secretaria Municipal de Economia, em que 75 trabalhadores foram cadastrados e puderam ocupar barracas padronizadas instaladas na Praça dos Estivadores (DIÁRIO DO PARÁ, 31/05/2000).

Deste modo, o complexo Estação das Docas se estruturou na cidade de Belém como uma marca de espaço cujos produtos e serviços só poderiam ser amplamente desfrutados pela alta burguesia local, uma vez que esta se configura como o segmento capaz de consumir nos estabelecimentos que se fixaram no local a partir de critérios desconhecidos. Apesar das críticas anteriores e posteriores à abertura das janelas do rio para os ricos, e de alguns desconfortos sofridos por frequentadores que não se encaixavam como clientela desejada, o debate acerca das irregularidades que rondaram a instalação do complexo não ganharam

---

<sup>154</sup> O jornal *Diário do Pará* não deixou claro qual secretaria intermediava o repasse deste auxílio de R\$ 70 mil. Conferindo a receita dos anos de 2000 e 2001 da Secretaria Executiva de Cultura e da Companhia Paraense de Turismo, presente na Lei Orçamentária Anual, não havia qualquer discriminação precisa de gastos referentes ao complexo turístico da Estação das Docas.

repercussão na sociedade civil, de modo que a Estação das Docas se estabeleceu como um dos principais pontos turísticos de Belém, a despeito da fala de Paulo Chaves na qual o secretário se mostrava avesso à *turistização* da cultura.

A ausência de mobilização dos diversos segmentos da sociedade civil paraense diante de tantos absurdos é um traço bastante recorrente durante os anos de governo psdbista no Estado – apesar de, obviamente, não se restringir a este período – sendo um dos fatores que contribuíram para a longa hegemonia do partido político no Estado. Sem um contraponto a altura e com o domínio das forças do Estado nas mãos, os tucanos que conseguiram sair ilesos do Massacre de Eldorado de Carajás também passaram com relativa tranquilidade pelas intempéries proporcionadas pelo pequeno círculo de opositores à realização do projeto da Estação das Docas.

No ano de 2002 ocorreu a primeira e única entrega de um equipamento cultural fora da capital, localizado na região oeste do Estado do Pará. Tratou-se da readequação do antigo Quartel General Gurjão, ou Quartel de Óbidos, tombado em 30 de janeiro de 1998 pelo DPHAC da SECULT e que passava à Casa de Cultura. Apesar do seu projeto original apontar para a construção de três corpos, separados entre si, somente um veio a ser edificado, contendo três pavimentos e as seguintes dependências:

Pavimento térreo (ou rés do chão), com piso ladrilhado, onde foi instalada a Intendência do Batalhão. No primeiro pavimento, foram instalados, provisoriamente, o xadrez, os alojamentos de praças, o estado maior, a farmácia, a escola regimental, o corpo de guarda, etc. No segundo pavimento, foram instalados o gabinete do Comandante, secretaria, casa de ordens, um pavilhão destinado ao refeitório dos praças e um pavilhão pequeno para dependências higiênicas (SETUR, 2018, p. 49).

Datado de 1909, a construção do prédio, situado um pouco abaixo da Antiga Fortaleza de Óbidos, foi realizada pela Comissão Construtora da Vila Militar da capital federal e tinha como função o aquartelamento do 4º Batalhão de Posição. Em seguida operou como quartel do 4º Grupo de Artilharia da Costa, sendo depois ocupado pelo 8º Batalhão do Exército. Antes de ser abandonado, o prédio também funcionou como um campus avançado da Universidade Federal Fluminense<sup>155</sup>, conforme o Informativo Cultural da SECULT (01/2002).

A inauguração da Casa de Cultura de Óbidos ocorreu dia 14 de janeiro de 2002, e teve a sua obra concretizada através de uma parceria firmada entre a SECULT e o Ministério das Comunicações. Localizado na Praça Bom Jesus, o prédio de arquitetura em estilo eclético,

---

<sup>155</sup> No ano de 1972 a Universidade Federal Fluminense instalou um *campus* universitário na cidade de Óbidos sob a denominação “Unidade Avançada José Veríssimo” (CORTE e MARTINS, 2010).

“passou por um processo de restauro com recuperação do telhado, piso, fachadas, janelas, muros laterais, grades e pinturas artística”, que possibilitou ao espaço poder “abrigar a biblioteca municipal, auditório, galerias e espaço para oficinas diversas” (SECULT, 01/2002, p. 4). Após a sua inauguração, a Casa de Cultura de Óbidos não ficou sob tutela administrativa da SECULT.

Alguns meses depois, em 20 de abril de 2002, ocorreu a reabertura do Theatro da Paz, após 2 anos de obras de reforma. O prédio, inaugurado em 1878, durante o período de ascensão econômica da borracha e quando a Praça da República ainda se chamava Praça Dom Pedro II, havia tido a sua última grande restauração entre 1904 e 1905.

De acordo com Roseane Silveira de Souza (2009), o projeto arquitetônico aprovado pelo então presidente de província, José Bento da Cunha Figueiredo, para a construção do Da Paz fora assinado pelo engenheiro militar José Tibúrcio Pereira de Magalhães, que adotou como referência para a aparência externa do prédio o teatro Mariinsky, de São Petersburgo (Rússia), e o de Bordeaux (França). A este projeto, no entanto, somaram-se algumas alterações do engenheiro Antônio Augusto Calandrini de Chermont. Inicialmente previsto para ser denominado “Theatro de Nossa Senhora da Paz”, em uma referência à expectativa pelo final da Guerra do Paraguai (1864-1870), foi oficialmente renomeado “Theatro da Paz” alguns dias após a sua inauguração.

Para a tão aguardada noite de abertura da nova casa de espetáculos da capital, foi montado um cerimonial com todo esplendor que a ocasião pedia:

O público lotou o teatro na noite de 15 de fevereiro. Quem não conseguiu comprar ingresso fez numerosa plateia na Praça D. Pedro II, para assistir ao espetáculo que se desenvolvia lá fora: a passagem dos carros particulares e de praça conduzindo os espectadores. À sua chegada, o presidente da Província, João Capistrano Bandeira de Mello Filho, foi recebido com foguetes e bandas de música tocando marchas. Quando foi aberta a cena, o público se levantou solenemente para saudar a efígie do imperador Pedro II, apresentada em um dossel ornado. Foi cantado o Hino Nacional e, em seguida, executada a marcha *Gram-Pará*, composta pelo maestro maranhense Libânio Colás, especialmente para a ocasião. Na sequência, o presidente da Província levantou vivas ao imperador, à Nação brasileira, à religião católica e ao povo paraense. Encerrando a cerimônia, o chefe de polícia deu vivas ao presidente da Província. Depois, houve a apresentação do drama *As Duas Órfãs*, de A. D’Ennery, sob a regência de Libânio Colás (SOUZA, 2009, p. 79).

Dentre as ilustres apresentações que marcaram a história do Theatro da Paz está a de Carlos Gomes, em 1882, quando regeu “O Guarani”, trazido pelo paraense Gama Malcher; a da bailarina russa Ana Pavlova; a da cantora Bidu Sayão; a do pianista Arthur Moreira Lima, cuja primeira apresentação profissional ocorreu em Belém; e a de atores como Cacilda

Becker, Bibi Ferreira e Paulo Autran. Além disso, o Theatro da Paz teve a honra de contar com Waldemar Henrique como seu diretor por 15 anos (1966-1981), sendo comemorado o aniversário do maestro nas dependências do teatro por diversas vezes, já que ele aniversariava no mesmo dia que o teatro e chegou a morar no local (O LIBERAL, 15/02/2004).

Com isto, o Theatro da Paz se constituiu no imaginário local como a casa de espetáculo tradicionalmente destinada a abrigar artistas de grande reconhecimento nacional e internacional, comumente compreendidos como detentores de uma arte de “alta qualidade” e notório “profissionalismo” a partir de restritos critérios compatíveis com a noção de *alta cultura* ou *cultura de minoria* criticada por Williams (2011). Neste contexto, manifestações artísticas dissonantes deste ideal de erudição passaram a ter a sua presença comumente indesejada nos palcos do majestoso teatro.

Tal como ocorrido durante a inauguração da maior casa de espetáculos do Estado do Pará, a sua reabertura também possuiu uma programação especial. Foi nesta ocasião que teve início o Festival de Ópera do Theatro da Paz (FOTP), que nesta primeira edição contou com 18 espetáculos diferentes a serem apresentados pelo período de quase um mês, com ingressos que oscilaram entre R\$ 30 e R\$ 5, dependendo do local e do tipo de espetáculo exibido. Na noite de reinauguração do Theatro da Paz, o governador Almir Gabriel, bastante feliz, falou a respeito do significado daquele momento para a cultura paraense: “É o reforço da nossa auto-estima. Somos um Estado que ao mesmo tempo constrói estradas, hospitais e escolas, mas também reconstrói sua *alma*. *O Theatro da Paz é o ápice de tudo isso*” (apud CARVALHO, 22/04/2002, p. 3 – grifos meus).

Paulo Chaves Fernandes também se mostrou bastante animado pela reabertura do teatro, com o qual tinha uma relação bastante pessoal. Em 1953, aos sete anos, entrou pela primeira vez no Theatro da Paz, acompanhado pelo avô que “segredava-lhe cada detalhe de todas as récitas, apontava a diversidade das vozes, enredos, a magia cenográfica de tempos e lugares, a caligrafia que o maestro escrevia no ar, os exóticos naipes da orquestra” (FERNANDES, 2002, p. 5). Apesar de todo o encantamento, reconhecia que até mesmo naquele tempo em que ia ao teatro acompanhado do avô “o Pará já não era o Pará para o qual o Theatro havia sido construído. A rigor, ele simbolizava, em pedra e cal, uma agonia que se arrastaria por intermináveis décadas” (2002, p. 5).

Assim, ter a possibilidade de promover uma profunda reforma significava deixar para trás décadas de abandono e mal uso do espaço, simbolizando, na esfera cultural, a reconstrução de um novo Pará. Nas palavras do secretário:

No entanto, ele resistiu ao abandono e às práticas cometidas, e sobreviveu na



esperança de um outro tempo. Deste novo Pará, que há oito anos começamos a reconstruir.

Reinaugurar o *Da Paz*, quarenta e nove anos depois da minha iniciação teatral, pelas mãos do meu avô, como coordenador de um necessariamente demorado e meticuloso processo restaurativo, é reviver a mesma emoção daquelas três noites mágicas de um menino de sete anos, que ainda consigo preservar.

Sobe o pano da Ressureição.

Bravíssimo ao Governador Almir Gabriel pela decisão de restaurar o Theatro em pleno Pará renascentista.

Bravíssimo à minha competente e devotada equipe de arquitetura e demais companheiros da Secult.

Bravíssimo aos colegas Secretários que viajaram comigo nesse sonho.

Bravíssimo a todos os operários, artesãos, engenheiros, técnicos, empresas e a torcida organizada, que tornaram possível o *Da Paz* voltar à cena no melhor do seu esplendor.

Bravíssimo à programação musical que vai comemorar a reabertura de nosso teatro monumento e, por extensão, a todos os que, amorosamente, se dedicaram à qualidade dos espetáculos.

(FERNANDES, 2002, p. 5).

Entre os espetáculos do festival estava a ópera *Macbeth*, de Verdi, que foi encenada na noite de reabertura do teatro, com um público restrito a convidados (autoridades, jornalistas e artistas) e aos mais de 400 operários que trabalharam na restauração (O LIBERAL, 20/04/2002). Com relação à presença dos trabalhadores envolvidos na reforma do luxuoso teatro, o governador afirmou: “Beleza e cultura não são propriedade dos ricos. O bom gosto está em todas as classes sociais. Também é o reconhecimento pelo esforço na recriação dessa joia de nossa arquitetura. Estou muito feliz com a presença de todos eles” (*apud* CARVALHO, 22/04/2002, p. 3).

Também integrava a programação do festival a apresentação de duas récitas da revista musical “A Noiva do Condutor”, composta em 1935 por Noel Rosa, e três de “A Viúva Alegre”, de Franz Lehár, a ser exibida falada e cantada em português, numa versão inédita do maestro Júlio Medaglia, além de concertos com os pianistas Arthur Moreira Lima e Marcelo Bratke. A Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP), a Companhia de Dança Ana Unger, o Coral Marina Monarcha e os vencedores do concurso de canto Bidu Sayão (como a paraense Carmen Monarcha e a palermitana Gabriella Pace) integraram o elenco de artistas participantes do festival, que contava com nomes vindos de vários países, como a soprano estadunidense Gail Gilmore. Sobre Belém, a soprano comentou: “Adoro Belém. É uma cidade agradável, de gente bonita e simpática”; e, em relação à reabertura do Theatro da Paz, afirmou: “Agora, com a reinauguração do Theatro da Paz, Belém pode se orgulhar de ter um dos teatros mais bonitos do mundo” (GILMORE *apud* DIÁRIO DO PARÁ, 24/04/2002, p. 3).

Nem todas as apresentações do Festival de Ópera se concentraram no Theatro da Paz,

havendo alguns dias de apresentações na Igreja de Santo Alexandre, no complexo Feliz Lusitânia. Acompanhada pelo Naípe de Cordas da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz e com participação das cantoras líricas solistas Patrícia Oliveira e Silvana Ferreira, ambas paraenses, a encenação de “Stabat Mater” (“Mãe Sofredora”) foi uma destas apresentações (O LIBERAL, 30/04/2002).

A partir deste momento, o Festival de Ópera do Theatro da Paz, realizado pela produtora sudestina São Paulo ImagemData, passou a ser um evento fixo no calendário de atividades da SECULT, ganhando cada vez mais notoriedade ao longo dos anos (conforme veremos no próximo capítulo).

Além de ser considerado pelo Governo do Pará como a *alma* do Estado, a simbiose do Theatro da Paz com o povo paraense, mais precisamente o belenense, era costumeiramente reforçada não somente nos discursos oficiais. Em matéria do jornal *O Liberal*, veiculada no aniversário de fundação da capital do Estado, a famosa casa de espetáculos era definida como a “cara de Belém” (12/01/2003, p. 4). E esta Belém, ao ser associada ao Theatro da Paz, aparece como sendo pertencente somente aos grupos dominantes, uma vez que é esta a simbologia que o Theatro da Paz carregou desde a sua inauguração. Ainda de acordo com o jornal: “Inaugurado no dia 15 de fevereiro de 1878, com toda a pompa que o momento exigia, o teatro tornou-se um símbolo da classe social politicamente dominante, enriquecida com o comércio da borracha” (12/01/2003, p. 4). Não por acaso nesta mesma data comemorativa o *Diário do Pará* afirmava que o “Teatro da Paz é motivo de orgulho dos paraenses (12/01/2003, p. 4).

Contudo, esta imagem de uma casa de espetáculos representativa da elite da borracha somente foi implementada com maior vigor após a grande reforma ocorrida entre 1904 e 1905, durante o governo de Augusto Montenegro (1901-1908) e do intendente Antônio Lemos (1897-1911), quando o Theatro da Paz ganhou as feições imponentes que se mantém até os dias atuais. Conforme Souza (2009, p. 25), “pode-se dizer que essa obra significou o renascimento simbólico da casa de espetáculos, depois de constatada sua precariedade, no início do século 20, culminando com a demolição da fachada”. A obra fez parte de uma extensa política de embelezamento ocorrida nas administrações dos aliados Montenegro e Lemos, responsáveis por imprimir em Belém a marca da *Belle Époque* através de “um conjunto de obras emblemáticas daqueles que reivindicaram para si a imagem da opulência da economia da borracha” (SOUZA, 2009, p. 26).

Para por em prática esta remodelação de Belém, os dois políticos reuniram recursos financeiros tanto do Governo do Estado quanto da Intendência e tiveram como parâmetro as

mudanças efetivadas em Paris pelo Barão George Haussmann, na década de 1850, tal como vinha ocorrendo em outros centros. Com as devidas adaptações ao contexto belenense, as transformações produziram na cidade um novo traçado urbano, com ruas sendo alargadas, praças recebendo arborização e cuidados de jardinagem, novos prédios sendo erguidos e os prédios herdados dos séculos XVIII e XIX (entre a Colônia e o Império) passando por reformas suntuosas. Deste período de intensas modificações, ganharam grande destaque as reformas nos prédios do Palácio do Governo, de 1771, e do recém construído Theatro da Paz.

As transformações lemistas, além de guardar estreita relação com os ganhos econômicos advindos da borracha, também estavam imbuídas de um forte ideal de superação da Monarquia e exaltação da República, preconizado pelo intendente em sua fase positivista. Neste momento, e a despeito de ter ascendido politicamente durante o Império, Lemos tinha como mote discursivo o engajamento “contra a barbárie e o atraso, tendo como modelo valores culturais europeus”, mesmo que isso “significasse ir de encontro aos hábitos e tradições locais, que não se modificariam tão facilmente, daí os rígidos códigos de postura impostos pelo intendente à população local” (SOUZA, 2009, p. 28).

Assim, na luta contra a barbárie, e em favor da ordem e do progresso, Antônio Lemos associou a sua política de embelezamento a um projeto higienista de reordenamento do espaço urbano, afiançado pelas constantes ameaças de disseminação de pestes, como a varíola e a bubônica. Entre as diversas medidas impostas, o combate aos cortiços pretendia livrar a cidade de áreas que, além de serem assoladas por péssimas condições sanitárias, também maculavam a moralidade da sociedade belenense aburguesada. Corroborando este entendimento, Maria de Nazaré dos Santos Sarges (2002, p. 125) afirma que estes locais eram concebidos como “verdadeiras ‘anomalias’, dentro do novo projeto estético do final do século XIX. Como se não bastasse a péssima feição desses ‘monstros’ bem no ‘coração da cidade’, ainda eram conhecidos por ser um ‘valhacouto de gatunos e vagabundos’”. Vale lembrar que a expulsão de setores populares das imediações centrais das cidades não foi exclusividade da capital paraense, sendo imposta pelo novo regime nas principais cidades brasileiras.

Para abrigar esta população removida do centro da cidade foi necessário então criar vilas operárias a serem ocupadas somente por trabalhadores. Esta ideia foi fortemente inspirada pelos projetos existentes na Rússia, na Alemanha e em outros países europeus, também adeptos dos preceitos higienistas. Foi durante o governo de Augusto Montenegro que a ideia teve a sua implementação efetivada, sendo a cidade de Marituba, distante cerca de 22km de Belém, a escolhida como local para abrigar e disciplinar o trabalhador

Também compôs o conjunto de normas do período lealista a proibição do hábito de quorar roupas em lugares públicos, o recolhimento de animais que estivessem vagando pela rua (tal como cães e porcos), o veto ao acendimento de fogueiras em via pública (uma vez que trariam prejuízos aos calçamentos de granitos do centro da cidade) e ao comércio de ambulantes nas vias públicas. Até mesmo o desenho das casas deveria seguir as premissas das cidades modernas do mundo europeu, não sendo permitido que casas de cômodos quentes e casas velhas compartilhassem o centro da cidade com as lojas que vendiam produtos importados da Europa e com os palacetes ocupados pela elite gomífera e inspirados no *art-nouveau*, conforme revela Sarges (2002).

No que tange as atividades de lazer procuradas pela elite belenense do período, o modelo parisiense de divertimento estava presente nos cafés, nas conferências, nos bailes e nas óperas e peças teatrais que se apresentavam no Theatro da Paz. De acordo com Sarges (2002, p. 135), “ir ao teatro além de ser uma opção de lazer, era um sinal de elegância e distinção social, o que levava a uma identificação com o comportamento cultural da elite europeia”. Isto posto, os periódicos, além de anunciar e julgar o desempenho dos artistas no suntuoso teatro, também registravam a presença de personalidades ilustres da sociedade local que lá se encontravam, bem como a vestimenta escolhida para a ocasião.

É diante contexto, em que o antagonismo entre civilização e barbárie se faz presente a partir dos pressupostos importados da cultura branca europeia, que o Theatro da Paz nasceu no início do século XX como símbolo de uma elite defensora da segregação social e cultural, tendo os seus detalhes devidamente exaltados no Álbum do Estado do Pará, apresentado em versão trilingue em 1908:

O ‘Theatro da Paz’ é ainda uma outra obra importante executada no presente período administrativo.

A transformação externa e interna por que passou o Theatro surpreende a todos quantos o conheceram anteriormente.

A riqueza das decorações e sobretudo dos soalhos, feitos das mais lindas madeiras do Pará, em mosaico, todas envernizadas a capricho, o mobiliário da platéia e dos camarotes, tudo novo e de aprimorado gosto, transformaram o velho ‘Theatro da Paz’ em um dos mais bellos theatros da America.

Na escadaria que val para a platéia, está um pedestal, de cada lado, com os bustos, em marmare de Carrara, dos dous ilustres literatos e poetas brasileiros, Gonçalves Dias e José de Alencar.

No luxuoso ‘foyer’, artistico trabalho de De Angelis, estão os bustos dos notaveis maestros nacionais Carlos Gomes e Henrique Gurjão.

O theatro da Paz tem installações, que podem servir de modelo aos melhores e mais luxuosos theatros do mundo. Salas de toilette para senhoras e para homens, botequins, torneiras com agua potavel por toda a parte, reservadas confortaveis, tudo de marmore branco, quer para senhoras quer para homens, espaçoso *promenoirs*, sala de fumantes, etc.

É illuminado a luz electrica e póde conter 2 mil pessoas confortavelmente sentadas.

É propriedade do Estado, bem como todo o machinismo que fornece luz electrica para a illuminação do teatro.

Todo o mobiliario da sala de espectaculos, platéa e varandas, foi feito nas officinas da Escola Profissional do Estado (Instituto Lauro Sodré).

As cadeiras da platéa e das varandas sobretudo, pela cor da madeira (páu amarello) envernizado, dão um lindo aspecto á platéa e o perfeito acabamento do trabalho, honram os créditos dos mestres e alumnos do tão util estabelecimento de ensino profissional, que o executou.

(PARÁ, 1908, p. 266-268).

Souza (2009, p. 29) ainda nos lembra que, terminada a reforma, a edificação se tornou “quase acintosa à condição precária em que vivia boa parte da população”. Após a reforma transformadora finalizada em 1905, na qual o teatro-monumento de estilo neoclássico adquiriu as principais ornamentações luxuosas que dispõe nos dias atuais, algumas obras não tão grandiosas foram empreendidas ao longo do século XX, como a iniciada em 1970, quando ocorreu a instalação do ar condicionado, e finalizada somente no ano de seu centenário, em 1978. Apesar do tombamento do prédio pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN) ter ocorrido em 21 de junho de 1963, foi somente nos anos 2000 que a bellepoquiana casa de espetáculo ganhou uma reforma mais profunda, sob o comando do arquiteto e secretário Paulo Chaves.

Em relação aos valores empregados na obra de restauração, o jornal *O Liberal* (20/04/2002, p. 1) revelou que: “Para recuperar e modernizar todo o teatro, foram investidos R\$ 7,5 milhões, com o apoio da Companhia Vale do Rio Doce”, enquanto que “a programação de reinauguração custou R\$ 1,5 milhão e está sendo realizada em parceria com empresas privadas e o Ministério da Cultura”. Com todos os gastos envolvidos na recuperação do tradicional teatro, o valor da pauta para os artistas que desejassem (e pudessem) se apresentar no espaço seria de “R\$ 2 mil para os espetáculos de fora e R\$ 1,5 mil para os espetáculos locais” (O LIBERAL, 20/04/2002, p. 1).

Com a reinauguração do Theatro da Paz, o imponente teatro apresentou-se equipado com as tecnologias mais atuais do período, ao mesmo tempo em que manteve preservada a grandiosidade e o luxo dos velhos tempos. Para tanto, ao longo das obras ocorreu a total recuperação de esculturas, molduras decorativas em gesso, luminárias, placas sinalizadoras, pisos (tanto os de madeira quanto os de ladrilhos hidráulicos), mobiliário da sala de espetáculos, portões de ferro e portas – algumas peças, como as portas, foram refeitas. (SILVEIRA, 14/04/2002).

Já as pinturas do centenário teatro também passaram por restauros:

As cores vivas e as formas delicadas das pinturas artísticas de Domenico de

Angelis e Capranesi na sala de espetáculos, nas paredes e tetos das frisas e camarotes. Tudo foi recomposto seguindo as linhas originais. A pintura do grande teto da sala também foi restaurada, reativando o cromatismo original da entrada triunfal do deus Apolo na Amazônia. O lustre está mais iluminado, com a recuperação das suas luminárias e do douramento de sua decoração. O pano de boca pintado em Paris foi reconstituído com pintura anti-chama. No hall de entrada do teatro, a pintura do teto, que estava tomado por cupins, foi refeita rigorosamente. No foyer, a pintura de Armando Balloni foi completamente restaurada, assim como as pinturas artísticas das paredes e todos os elementos decorativos (SILVEIRA, 14/04/2002, p. 6).

Houve ainda a total descupinização do madeiramento, a instalação de um sistema anti-incêndio (com a reativação de uma cisterna com capacidade de 46 mil litros, localizada embaixo do palco) e os técnicos passaram a usufruir de cabines modernas para o controle dos equipamentos de som e luz, sendo a cenotécnica do teatro toda controlada eletronicamente. Os músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz também foram beneficiados, com a conquista de uma sala de ensaio e a instalação de um banheiro no fosso da orquestra, assim como os portadores de necessidades especiais, que passaram a ter entrada exclusiva pelo térreo, onde foi instalado um elevador com acesso ao primeiro pavimento. Além disso,

As redes elétricas e hidráulicas foram trocadas, assim como o sistema de ar condicionado. Os camarins foram duplicados e as salas de ensaio e administrativas ganharam um visual moderno e adequado. O piso do palco, que era fixo, agora possui quarteladas – um sistema de praticáveis móveis que permitem a utilização de vários planos. Os degraus de acesso de artistas ao palco [...] foram substituídos por rampas suaves e seguras. O fosso da orquestra ganhou novo tratamento acústico e mais espaço, graças à eliminação dos pilares que sustentavam o antigo piso. Os novos pianos – um Yamaha Grand Concert<sup>156</sup> e um Steinway<sup>157</sup> – ganharam sala climatizada e elevadores especiais de acesso ao palco (DIÁRIO DO PARÁ, 10/04/2002, p. 1).

Somado ao restauro completo e a realização do I Festival de Ópera, o Theatro da Paz ainda ganhou em 2002 a criação da Associação Amigos do Theatro da Paz (ATP), uma entidade sem fins lucrativos e que trazia como propósito colaborar com as atividades culturais desenvolvidas no local e com a garantia de preservação da edificação enquanto patrimônio histórico. De acordo com o Informativo Cultural da SECULT (08/2002), os sócios-fundadores da ATP foram: Paulo Chaves Fernandes, Gilberto Chaves, Maria Sylvia Nunes (diretora-presidente), Felipe Andrade (diretor vice-presidente), Jussara Derenji (diretora-secretária), Décio Guzman (diretor-tesoureiro), Augusto Rodrigues, Edwaldo Martins, Lutfala Bitar e Glória Caputo. A Associação de Amigos do Theatro da Paz foi lançada oficialmente durante a

<sup>156</sup> O piano foi inaugurado durante o festival, por ocasião do recital de Arthur Moreira Lima. O instrumento havia sido doado pela Companhia Vale do Rio Doce e se tratava de um modelo “top de linha”, avaliado naquele momento em US\$ 160 mil (DIÁRIO DO PARÁ, 29/04/2002, p. 1).

<sup>157</sup> Doado à SECULT pelo Ministério da Cultura, segundo o Informativo Cultural da secretaria (03/2001).

programação do III Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão, ocorrido neste ano entre os dias 26 de agosto e 01 de setembro.

Com a entrega do Theatro da Paz em 2002, a Secretaria Executiva de Cultura fincou em definitivo o projeto de política cultural a ser defendido para as Artes Cênicas. Localizado na capital do Estado, símbolo da apropriação dos valores europeus pela elite gomífera segregacionista e do concomitante rechaço a tudo que não fosse adequado à lógica civilizatória, restavam pouquíssimas esperanças de que um projeto democrático pudesse ainda vir a ser implementado dentro do próprio teatro, ou ser posto em prática através de outros projetos, durante a regência da SECULT psdbista de modo a contemplar os grupos de teatro e dança com igual dedicação e investimento financeiro. À desigual partilha de recursos, restaria o argumento dogmático que inseria em caráter irrevogável a edificação no *sistema de representação* da cultura paraense: o Theatro da Paz é a *alma* do Estado do Pará. E dentro da única alma compartilhada por todos os paraenses, o seu sentido primeiro, os espetáculos operísticos organizados em festivais, triunfaram na casa teatral da elite de ontem e de hoje, tornando-se o principal demarcador da *cultura de minoria* exaltada e fortalecida no período.

Nesse sentido, o estreitamento de princípios da gestão de Almir Gabriel e de Paulo Chaves com a do intendente Antônio Lemos é ainda mais reforçada, não sendo uma suspeita infundada dos críticos que, durante as obras de construção da Estação das Docas, já apontavam para o projeto segregacionista do espaço público que estava em curso durante o governo psdbista, travestido de incremento da atividade turística. O secretário de cultura era declaradamente um saudosos da *Belle Époque* e dos grandes monumentos erguidos no período, ajustar o comando da Secretaria de Cultura a sua compreensão particular de cultura e arte foi um desdobramento destes valores defendidos por Chaves e pelo seu grupo político. Nada de novo nos rumos da administração pública, é claro, mas a forma apaixonada e dedicada com a qual Paulo Chaves se empenhava nesta missão lealista de reestruturação da capital paraense talvez tenha sido um dos maiores diferenciais do seu período enquanto secretário.

No segundo semestre de 2002 foi a vez do antigo Presídio São José ser entregue pela SECULT após um processo de reforma e readaptação funcional. Por ocasião de sua reabertura passou a chamar-se “Espaço São José Liberto”, funcionando desde então como um centro de referência para as atividades de joalheria e artesanato. O antigo Presídio São José, contudo, já havia tido muitas funções ao longos de seus mais de 270 anos de história. Construído em 1749 pelos missionários franciscanos da Província de Nossa Senhora da Piedade, e ganhando a denominação de “São José”, teve como primeiro destino ser usado como convento. O prédio fora erguido em terreno herdado por Hilário de Souza Azevedo, 13º capitão-mor do Pará.

De acordo com Ana Paula Maroja (2002), após a expulsão dos religiosos da Piedade, o governo português utilizou o local de diversas formas a partir de 1750. Inicialmente convertido em depósito de pólvora, tornou-se quartel, depois esquadrão de cavalaria e em 1804 passou a abrigar o corpo de artilharia. Em 1835, funcionando como hospital, o prédio tratou da acolhida e recuperação dos convalescentes da Cabanagem. De 1843 em diante tornou-se uma cadeia pública, hospedando permanentemente muitos dos feridos pela Cabanagem que se encontravam sob a tutela da justiça. Neste período também continha em suas instalações uma escola e uma oficina, com o intuito de promover a qualificação dos presos para o desempenho de serviços públicos.

Com esta sua última e mais duradoura finalidade,

o local entrou para a história como prisão e fim de vida para dezenas de pessoas condenadas à morte. No São José também existia ‘o oratório’, onde os presos passavam seus últimos momentos de vida antes do cumprimento da sentença de morte. Além dos homens e mulheres infratores condenados, o velho presídio também recebia os escravos, mandados por seus senhores para serem açoitados. Na história recente do presídio também não faltaram episódios como as constantes rebeliões (CÉZAR, 10/11/2002, p. 5).

Em 1894 o edifício passou pela sua primeira reforma, por ordem do governador do período, Lauro Sodré. Já no século XX vieram outras duas, em 1926 e em 1943. Foi nesta última obra, realizada durante o governo de Magalhães Barata, que o prédio passou por adaptações estruturais condizentes com o conceito de sistema penitenciário em voga. A mudança de nome, no entanto, ocorreu somente algum tempo depois, entre os anos de 1950 e 1960, passando a ser identificado como “Presídio São José” e recebendo outras mudanças nas instalações físicas do espaço (MAROJA, 2002).

Em 28 de fevereiro de 1998, o Presídio, localizado em frente à Praça Amazonas, região que se tornou central em virtude do crescimento da cidade, sofreu a sua última rebelião, durando mais de 28 horas. A confusão teve início durante o lançamento da Campanha da Fraternidade, quando os presidiários, liderados por José Augusto Viana David (o Ninja), assumiram o controle do presídio de segurança máxima depois de sequestrarem membros da Igreja e agentes prisionais, conforme Maroja (2002). Naquele momento, o presídio que poderia abrigar até 150 presos, continha o dobro da sua capacidade. Entre as exigências dos detentos estavam armas, carros para fuga, coletes e munições. Ao final do confronto, 4 presos foram mortos, entre eles o Ninja, que teve seu corpo pendurado no alto do prédio – imagem transmitida ao vivo pela imprensa. Dois anos depois deste episódio, o governo do Estado autorizou a desativação do presídio e os detentos foram transferidos para



um novo presídio no Município de Marituba, pertencente à região metropolitana de Belém e que no período de Lemos havia se estruturado como vila operária.

Em março de 2001 as obras de restauração do prédio tiveram início, com a coordenação técnica da Secretaria de Cultura. Paulo Chaves foi um dos autores do projeto de readequação do espaço, ao lado de Filomena Mata Vianna Longo, Rosário Lima e Ana Leila Barbosa. A inauguração do novo espaço ocorreu em 11 de outubro de 2002, tornando-se mais um ponto turístico localizado na capital do Estado, cujos investimentos somaram cerca de R\$ 8 milhões ao Governo do Estado. Apesar de ser datado da primeira metade do século XVIII, o prédio que “entrou para a história da repaginação urbanística da capital paraense” não era tombado como patrimônio histórico, apesar de inserido no em torno do Centro Histórico de Belém (DIÁRIO DO PARÁ, 12/01/2003, p. 5).

Compunham o novo Espaço São José Liberto: o Museu de Gemas do Pará, o Polo Joalheiro, a Casa do Artesão, o Memorial da Cela, o Jardim da Liberdade, o Anfiteatro Coliseu das Artes e a Capela São José. Mesmo com a existência de todos estes ambientes, a realização de atividades desempenhadas por artesãos de joias e cerâmicas era o grande carro-chefe, fazendo com que o Espaço São José Liberto fosse comumente referenciado como “Polo Joalheiro”. Tem-se assim que:

Na prática, o Polo viabiliza um espaço onde artesãos de joias e de cerâmica podem expor, participar de cursos de reciclagem, mostrar o processo de produção e vender seus trabalhos. O local também serve de vitrine para as coleções das joias fabricadas dentro do Programa Polo Joalheiro, coordenado desde 1998 pela Seteps<sup>158</sup>, Seicom<sup>159</sup> e Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (Sebrae-PA), que abrange Itaituba, Marabá e Belém (DIÁRIO DO PARÁ, 12/01/2003, p. 5).

Assim sendo, além da promessa de fortalecimento do *turismo*, o Espaço São José Liberto também nascia com a missão de contribuir na *verticalização do minério* do Estado, visando a geração de emprego e renda – atingia-se, deste modo, dois dos três principais focos de atenção do governo psdbista. Apesar do Pará ser o detentor de mais de 50% das reservas minerais brasileiras, até aquele momento cerca de metade do ouro explorado em território nacional saía do Estado, sendo este um dos principais minérios explorados e comercializados em todo o país. Com os investimentos realizados na criação de um centro especializado para acolher joalheiros e artesãos, somados à continuação das parcerias firmadas com as

<sup>158</sup> A SETEPS no ano de 1998 era denominada Secretaria de Estado de Trabalho e Promoção Social. Em 2002 possuía a designação de Secretaria Executiva de Trabalho e Promoção Social, estando integrada à Secretaria Especial de Proteção Social.

<sup>159</sup> Em 1998 a SEICOM era denominada Secretaria de Estado de Indústria Comércio e Mineração. Em 2002 possuía a denominação Secretaria Executiva de Indústria, Comércio e Mineração, e estava vinculada à Secretaria Especial de Produção.

secretarias estaduais pelo Programa Polo Joalheiro, o governo acreditava que o Pará se transformaria num grande produtor de joias em pouco tempo (CÉZAR, 10/11/2002).

Administrado pela Organização Social Associação São José Liberto (até o ano de 2007), o Espaço foi reconhecido como Território Criativo ainda em 2002, pelo Ministério da Cultura. Com isto, a missão de verticalização do setor mineral de gemas e joias ficava entendida como vinculada à propulsão da cultura e turismo em diálogo com a economia (ESPAÇO SÃO JOSÉ LIBERTO, 2019). A exceção desta gerência ficou por conta do Museu de Gemas do Pará, cujo compromisso de vinculação à SECULT já estava expresso desde a criação da Lei nº 6.104/98, sob a guarda da Diretoria de Museus, sendo a subordinação ratificada pelo Decreto nº 1.434/2004, quando foi discriminada a responsabilidade da Diretoria do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (DSIM) sobre o local.

Neste espaço se encontrava reunidas “mostras com até 500 milhões de anos, como uma gigantesca pedra composta por pegmatito e quartzo com turmalina, procedente do vale do rio Tocantins, no sudeste do Pará”, além de “ametistas, quartzos, turmalinas, diamantes, procedentes de várias regiões do Pará e Rondônia”, todas em estado bruto (CÉZAR, 10/10/2002, p. 5). No museu o visitante também tinha acesso às coleções que traziam a memória de antigos povos indígenas. Eram calendários utilizados pela civilização Tapajó Kondurí, originária da região Norte do Pará, próxima aos rios Trombetas e Curuá; flechas confeccionadas em quartzo; e uma coleção de muiiraquitãs em uma seção especial, considerado o grande símbolo de proteção dos povos amazônidas.

Na medida em que a criação do Espaço São José Liberto procurou atender a cadeia de produtores joalheiros do Estado, incentivando a verticalização do minério e a atividade turística, acabou por promover uma ressignificação radical sobre o espaço do antigo presídio. Tal como os cortiços, verdadeiros “monstros” que ocupavam o “coração da cidade” no período lealista, foi preciso expulsar para bem longe – novamente a distante Marituba – o “valhacouto de gatunos e vagabundos”. E no lugar ocupado por tanto sofrimento e violência, as maiores riquezas do Pará se instalaram em formado de joias e produtos de artesanato que buscavam representar os símbolos e a identidade local, seja por meio do grafismo marajoara impresso em anéis, brincos e braceletes, feitos de ouro, prata e madeira, seja em imagens de Nossa Senhora de Nazaré transformadas em imãs e chaveiros.

As lembranças do antigo presídio, insalubre e claustrofóbico, agora ficavam restritas ao Memorial da Cela, um espaço dotado de ar condicionado e paredes bem pintadas, no qual o visitante tinha acesso aos artefatos encontrados nas antigas celas dos detentos. Eram objetos dos mais diversos, utilizados tanto para defesa quanto para tortura. Facas, canivetes, consolos

de madeira e ferro compunham o conjunto das peças em exposição. Enquanto o centro da cidade cumpria mais uma etapa do seu histórico processo de higienização promovido pelas forças do Estado, em Marituba o encarceramento da população pobre e não branca, tal como nos tempos da cabanagem, tinha permissão para continuar ocorrendo.

Outra ação patrimonial grandiosa entregue nesta segunda fase foi a segunda etapa do projeto Feliz Lusitânia. Em 25 de dezembro de 2002 foram inaugurados o Museu do Forte do Presépio (antigo Forte do Castelo), o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (antigo Hospital Militar) e o casario da rua Padre Champagnat, para o qual foi transferido o Museu do Círio<sup>160</sup>. O projeto arquitetônico foi idealizado e coordenado pelo secretário Paulo Chaves, que também havia comandado a restauração e readaptação da Igreja de Santo Alexandre e do Palácio Episcopal, transformados em Museu de Arte Sacra.

Conforme revela Rosangela Britto (2009, p. 92) a intenção de restaurar o Forte do Presépio era uma ideia antiga de Paulo Chaves, referente à época em que o arquiteto ainda trabalhava no IPHAN, antigo IBPC:

É importante [...] destacar que o projeto de restauração Feliz Lusitânia teve seu embrião no IPHAN/MinC, no ano de 1994, relativo ao projeto de restauração do Forte do Presépio, desenvolvido por uma equipe de arquitetos coordenada pelo presidente do órgão do período, Paulo Chaves. Chaves, no início dos anos 1990, realizou a pesquisa dos documentos iconográficos e históricos na mapoteca do arquivo do exército do Rio de Janeiro e, em Belém, no arquivo Público do Pará [...]. O projeto de restauração de uma edificação, o Forte do Presépio, foi ampliado a partir do ano de 1995 quando Paulo Chaves iniciou seu mandato de Secretário de Cultura do Estado.

Tal como ocorrido com as outras intervenções monumento-patrimoniais da SECULT, a área onde se localizava o Forte guarda estreita relação com a construção de um *sistema de representação* a partir dos valores de grupos que controlavam a lógica econômica e cultural do Estado em um determinado momento histórico, uma vez que o local se conforma como marco fundacional da cidade de Belém pelos colonizadores portugueses e também como grande porta de entrada no processo de ocupação da Amazônia. Neste sentido, o local remonta às “origens portuguesas” que os paraenses carregam como um dos elementos definidores da sua identidade, constituída ainda pelo sangue indígena e africano, embora para estes dois grupos não haja monumentos restaurados e *turistizados* pela SECULT. Com o passar dos séculos, a forte relação da capital paraense com Portugal ultrapassou os limites das

<sup>160</sup> O Museu do Círio foi criado pelo Governo do Estado do Pará no ano de 1986, através de um convênio entre a PARATUR e as Obras Sociais da Basílica de Nazaré. O idealizador foi o historiador e jornalista Carlos Rocque. O espaço passou a fazer parte da estrutura organizacional da Secretaria de Estado de Cultura em janeiro de 2001 e até 2002 ficou localizado no subsolo da Basílica de Nazaré. Pouco tempo depois, foi transferido e reinaugurado no casario da Cidade Velha, onde passou a realizar suas atividades dentro do Núcleo Cultural Feliz Lusitânia e Sistema Integrado de Museus e Memoriais (O LIBERAL, 13/10/2019).

edificações e das intensas relações comerciais vividas, conforme observado no capítulo anterior, e se instituiu no imaginário do belenenses como um *orgulho* a ser constantemente revivido e exaltado, principalmente pelas camadas mais abastadas economicamente.

Como exemplo desta exaltação da Belém europeizada temos a matéria veiculada pelo jornal *O Liberal* (10/01/1999), na qual a cidade, nascida sob a proteção de Nossa Senhora da Graça e batizada de *Feliz Lusitânia*, é apresentada como a primeira semente do sonho da nação portuguesa sob a linha do Equador. Isto posto, defendia categoricamente que a metrópole da Amazônia é “a mais lusitana das cidades brasileiras e o principal cenário do conflito entre a *civilização* e a *barbárie* na região” (O LIBERAL, 10/01/1999, p. 8 – grifos meus). Neste contexto, cabia, pasmem, aos jesuítas o lugar de heróis a serem saudados e lembrados uma vez que “à escravização imposta aos nativos pelos colonos houve sempre o contraponto da luta pela liberdade dos indígenas, vibrando no discurso vigoroso de um padre Antônio Vieira e na ação determinada dos jesuítas” (O LIBERAL, 10/01/1999, p. 8).

Quando se menciona os termos *civilização* e *barbárie* no embate ocorrido entre a população *indígena* e os *portugueses* (entre os quais se localizam os jesuítas), não é muito difícil imaginar qual o lugar ocupado por cada grupo. Atravessando os séculos, o pensamento racista e colonizador, de que os indígenas representam a barbárie a ser civilizada pela racionalidade ora religiosa, ora iluminista do branco europeu, ajudou a moldar a identidade forjada no *paraensismo*, se fazendo ainda presente nos anos finais do século XX. É dentro deste entendimento que o local de fundação da cidade de Belém se configura como objeto de um longo processo de restauração promovido pela administração psdbista da SECULT, vindo a se constituir no Complexo Turístico Feliz Lusitânia. Assim, um dos símbolos da dominação portuguesa, tão festejada pela elite belenense, e da imposição religiosa aos povos originários reafirmava o compromisso do Governo do Estado, via Secretaria de Cultura, com o engendramento da dita identidade paraense ou *paraensismo*.

O *Forte do Presépio* fora erguido no ano de 1616, com a fundação da cidade de Belém por Francisco Caldeira Castelo Branco. O local escolhido para a construção do forte foi a Ponta de Maúri, na baía do Guajará, à margem direita da foz do rio Guamá. De acordo com Dayseane Ferraz da Costa (2007), a construção originalmente foi chamada de “Forte de São José”, mas logo em seguida foi renomeada “Forte do Presépio”, em referência à data de saída da frota de Castelo Branco da capitania do Maranhão, 25 de dezembro de 1615<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Até este momento ainda estava em vigor no território da América portuguesa a divisão das 14 capitanias estipuladas no Tratado de Tordesilhas. Conforme vimos no Capítulo I, foi somente em 1621 que a América

Construído com o trabalho dos indígenas Tupinambás, o forte feito de pau-a-pique e coberto com folhas de palmeiras abrigou também uma capela, sob a invocação de “Nossa Senhora das Graças”, e alguns casebres para os soldados. Belém se limitava, naqueles primeiros anos, a estas construções às quais se somava o casario construído nos arredores do forte, sendo toda esta área conhecida como Feliz Lusitânia. Um ano após a instalação do forte, a capela foi transferida para a área externa e passou a ser denominada “Capela do Santo Cristo”, atual “Catedral da Sé”. Nesta ocasião o Forte também passou a se designar “Forte do Castelo do Senhor Santo Cristo” (COSTA, 2007).

De 1621 a 1626, o forte passou por um processo de reconstrução em taipa de pilão. A frágil edificação logo se deteriorou, permanecendo um século desmantelada. Uma reedificação ocorreu em 1728, por ordem da Coroa Portuguesa, ainda não suficientemente sólida. Em 1749 a construção desmoronou. Apesar do péssimo estado de preservação, em 1753 suas estruturas foram usadas pela primeira vez como hospital, quando dois regimentos, vindos diretamente da metrópole, trouxeram consigo um surto epidêmico que fez mais de 300 pessoas enfermas. De 1764 a 1768 passou a funcionar como hospital militar em caráter regular, sendo chamado Hospital do Castelo (COSTA, 2007).

Após este período, segundo Costa (2007), há notícias de que o forte acolheu alguns presos, como Felipe Patroni e João Marques de Souza, que em 1774 foram acusados de conspiração em face aos ataques que o jornal *O Paraense* (de propriedade de Patroni) efetuava contra os dominadores portugueses. Em 1832, durante o período Regencial, suas instalações foram desativadas e um ano depois foi rebatizado “Forte do Castelo de São Jorge”, sendo mais comumente utilizada a sua denominação reduzida, “Forte do Castelo”. O monumento passou a ter novo uso poucos anos mais tarde, quando a Cabanagem eclodiu (1835-1840) e o forte foi utilizado como quartel-general pelos cabanos na luta contra os brancos estrangeiros. Cercado de mato e completamente em ruínas, a reconstrução do forte só ocorreu dez anos após o término do movimento cabano. Assim, em 1850 finalmente foi reerguido em estrutura mais sólida, passando a muralha, levada pelas águas do rio, a ser constituída de cantaria, além de ser instalado um novo portão, uma ponte sobre o fosso e quartéis para os guardas e trabalhadores.

Em 1878 voltou a ser utilizado para fins hospitalares, acolhendo os inúmeros enfermos que chegavam do Nordeste e que não encontravam espaço na lotada Santa Casa de Misericórdia. Já no século XX, passou da esfera pública para o domínio privado estrangeiro

---

portuguesa passou por uma nova divisão territorial que fez surgir duas grandes unidades administrativas distintas: o Estado do Maranhão e Grão-Pará e o Estado do Brasil.

ao ser entregue em 1907 a *Port of Pará*, empresa do estadunidense Percival Farquhar à qual o Governo Federal concedeu autorização para executar obras de melhoramento do porto de Belém. Somente em 1920 o forte foi devolvido ao Ministério da Guerra, não tendo sido encontrado em seu interior nenhum material que se relacionasse com as obras do porto. Havia, contudo, dois chalés habitados por civis, os quais foram solicitados a desocupar. Em 1962, o conjunto arquitetônico foi tombado pela União<sup>162</sup> (COSTA, 2007).

Antes do início das obras de restauração no Forte, funcionava no local o Círculo Militar, clube social do Exército de Belém. Ainda conforme Costa (2007, p. 84), a solicitação de execução de obras de intervenção no Forte do Castelo “foi protocolada junto à 2ª SR/IPHAN, abrindo o processo nº 01492.4000026/2001-15, no dia 19 de fevereiro de 2001”, enquanto que “no Departamento de Patrimônio Histórico da FUMBEL o processo aberto para a realização das obras no Forte foi o de nº 555/01, protocolado em 20 de fevereiro de 2001”. A partir de então a 2ª Superintendência Regional do IPHAN, a FUMBEL, a SECULT e o Ministério Público Federal do Pará entraram em uma infundável tramitação documental referente à aprovação da execução do projeto, ganhando grande destaque o imbróglgio formado sobre o muro erguido ao lado da edificação do antigo hospital militar.

Segundo *O Liberal* (27/11/2002), em 26 de novembro de 2002, a juíza Dahil Paraense de Souza, titular da 15ª Vara Cível da Capital, atendeu a ação de nunciação de obra nova movida pelo município de Belém, administrado por Edmilson Rodrigues (PT), e pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) contra a Secretaria Executiva de Cultura, promovendo o embargo da etapa em andamento do projeto Feliz Lusitânia. O cerne da questão era a demolição do muro frontal do Forte do Castelo, fronteiro à Praça Frei Caetano Brandão, que, segundo o parecer técnico da Divisão de Preservação do Patrimônio Histórico da FUMBEL, violaria a integridade histórica do imóvel. Uma multa de R\$ 50 mil diários deveria ser imposta caso houvesse violação da decisão.

Conforme explicou Aloysio Guapindaia, presidente da FUMBEL, toda intervenção realizada em prédios históricos de Belém necessita de um parecer da fundação. Após a emissão de um parecer favorável, o projeto ainda necessita passar pela Secretaria Municipal de Urbanismo, a fim de que seja concedida a licença de obra. O projeto do Forte do Castelo, contudo, não possuía este parecer final porque não havia sido sequer aprovado pela FUMBEL. A justificativa para a não aprovação era de que algumas normas técnicas,

---

<sup>162</sup> O prédio que abrigara o Hospital do Castelo, transformado no museu Casa das Onze Janelas pelo projeto de Paulo Chaves, foi especificamente tombado em 1964 pela então pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

empregadas na restauração de obras históricas no Brasil, não foram seguidas, entre elas a da preservação do muro em decorrência do seu valor histórico. “Ele foi construído por uma razão, proteger o lado voltado para a cidade, mas estão ignorando o valor histórico do muro” (GUAPINDAIA *apud* O LIBERAL, 27/11/2020, p. 1).

A despeito da ausência da documentação municipal necessária para a sua execução, as obras do Forte do Castelo tiveram prosseguimento e só passaram a ser alvo de ação judicial após a derrubada de metade do muro histórico. Segundo Guapindaia, a obra era até então tolerada pela FUMBEL em virtude da relevância do restauro de um local histórico. “Entretanto, a Secult, neste final de semana, retomou a demolição da construção. Avaliamos que 50% dele tenha sido demolido e [...] vamos exigir que a Secretaria Executiva de Cultura se responsabilize pela reconstrução do bem” (GUAPINDAIA *apud* O LIBERAL, 27/11/2020, p. 1). Com o embargo impetrado, a FUMBEL recorreu ao Ministério Público Federal para que o Estado fosse obrigado a reconstruir a parte derrubada do muro.

No que tange a atuação da 2ª Superintendência Regional do IPHAN, também responsável pelo monumento, a avaliação inicial sobre o projeto apresentado pela SECULT compreendeu que a derrubada do muro não traria prejuízos ao patrimônio, uma vez que as pesquisas arqueológicas feitas nas partes internas do forte, em conjunto com os dados cronológicos e os elementos iconográficos, indicavam que o muro teria sido construído no início do século XX. Esta situação mudou em junho de 2001, quando a atualização dos estudos comprovaram, através de documentos datados de 1869 e de novas investigações realizadas na área externa, que a muralha possivelmente se encontrava no local desde meados do século XIX, tendo inclusive sido descobertos, durante as escavações, dois canhões (com cerca de cinco toneladas cada) usados na Guerra do Paraguai (1864-1870). A partir desta descoberta, o instituto solicitou a paralisação da demolição e a revisão do projeto, no qual devia constar a permanência do muro, de acordo com *O Liberal* (27/11/2002).

Em janeiro de 2002, o historiador Adler Homero Fonseca de Castro, grande estudioso de fortificações, esteve em Belém para avaliar o caso e confirmou os dados coletados pela regional do IPHAN. Mesmo com todos os estudos e análises realizadas pelo Instituto, a Secretaria Executiva de Cultura preferiu dar prosseguimento às obras do Feliz Lusitânia, fechando-se ao diálogo. Sobre a relação da SECULT com a 2ª Superintendência Regional do IPHAN, o superintendente Luiz Severino da Silva Júnior revelou que: “apesar dos estudos feitos até agora mostrarem que o muro faz parte do conjunto da obra, não houve diálogos posteriores às descobertas” (SILVA JÚNIOR *apud* O LIBERAL, 27/11/2002, p. 1).

Também em 26 de novembro de 2002, o IPHAN, através de seu presidente, Carlos

Henrique Heck, emitiu parecer proibindo a derrubada do muro. O documento foi apresentado como resposta a solicitação da FUMBEL que havia entrado com um pedido de embargo da obra no Ministério Público e, conseqüentemente, também cumpria a recomendação do procurador da República José Augusto Torres Potiguar, que requeria a abstenção de expedição de licença do instituto para qualquer ação do projeto Feliz Lusitânia. De acordo com Heck: “Temos uma hierarquia a cumprir. A Procuradoria da República entrou no caso, vai querer ouvir as partes, e por isso não podemos aprovar nada até sair o resultado” (*apud O LIBERAL*, 28/11/2002, p. 1).

Deste modo, constava no ofício 448/02 do IPHAN, enviado à FUMBEL, a Prefeitura de Belém e a SECULT:

não houve por parte deste Instituto a emissão da competente aprovação para o aludido projeto, razão pela qual qualquer intervenção que venha a ser empreendida no Forte do Castelo e respectivo muro configurará violação ao disposto no art. 17 do Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. [...] a par das manifestações técnicas ocorridas, inclusive pronunciamento do Departamento de Proteção, este Instituto, cumprindo a RECOMENDAÇÃO (sic) do Ministério Público Federal / Procuradoria da República no Estado do Pará (art. 6º, da Lei Complementar nº 75, de 20.05.1993), suspendeu a conclusão da análise do referido projeto (IPHAN *apud O LIBERAL*, 28/11/2002, p. 1).

Na tentativa de travestir a situação com ares de legalidade, o secretário Paulo Chaves apresentou em entrevista coletiva, realizada no dia 27 daquele mês, no canteiro de obras do Forte do Castelo, um documento datado de 4 de julho de 2002 e assinado por Roberto de Hollanda, diretor do Departamento de Proteção (DEPROT) do IPHAN, no qual a derrubada do muro do Forte do Castelo era autorizada. De acordo com Heck, o documento apresentado pelo secretário se tratava somente de um memorando interno<sup>163</sup> e não refletia nenhuma espécie de decisão final do instituto autorizando a realização da obra, ou seja, oficialmente o IPHAN nunca emitiu uma aprovação formal referente a obra da Forte do Castelo (*O LIBERAL*, 28/11/2002).

Com a exposição do documento realizada por Paulo Chaves, uma dúvida ficou no ar: como um documento de circulação interna do IPHAN foi parar nas mãos do secretário de cultura, o mesmo sujeito que já havia comandado o órgão no início dos anos 1990? Além disso, o referido documento nem ao menos era endereçado à Paulo Chaves, mas ao presidente regional do IPHAN, Luiz Severino da Silva Júnior. Nas palavras de Heck:

<sup>163</sup> Consta no referido memorando interno (334/02 GAB/DEPROT) que em relação à “retirada da parcial do muro que faz limite da praça com o Forte do Castelo, após análise técnica junto às Coordenações de Proteção e de Conservação, concluímos que a demolição em causa é a solução mais adequada, face ao conjunto urbano e à totalidade do projeto. Assim sendo, aprovamos a integralidade do projeto intitulado Feliz Lusitânia, incluindo a demolição do trecho do muro” (IPHAN *apud O LIBERAL*, 28/11/2002, p. 1).



Acho estranho que esse documento de circulação interna do Iphan, que faz parte de um processo, esteja na posse do sr. Paulo Chaves. Realmente lá está a recomendação a favor da obra, mas quando se solicita a aprovação do Iphan para algum projeto desse tipo, há análises em várias instâncias. Esse documento do Deprot é apenas uma análise, e como ela há várias outras, que podem apresentar pontos convergentes e divergentes com o projeto analisado. Mas há uma diferença entre recomendação e aprovação para a realização do projeto, e ressalto que não houve aprovação até porque a procuradoria suspendeu a conclusão da análise do projeto. [...] Se fosse uma autorização o documento viria em outros moldes, endereçado à Secretaria de Cultura. Não vou questionar como o sr. Paulo Chaves teve acesso a ele, mas quero deixar bem claro que não é uma autorização (HECK *apud* O LIBERAL, 28/11/2002, p. 1).

Como explicação para o quiprocó formado, o secretário de cultura afirmou, na mesma entrevista coletiva do dia 27 de novembro, que o principal motivo para o embargo da demolição do muro era político, uma vez que o superintendente regional do IPHAN seria filiado a uma partido político opositor ao PSDB em sua terra natal. Desprezando o entendimento de historiadores e ridicularizando a origem de Luiz Severino, Paulo Chaves se manifestou afirmando: “O Pernambuco pegou carona na opinião de historiadores contrários à derrubada. [...] Pergunte ao superintendente regional do Iphan a qual partido ele era filiado em Pernambuco” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 28/11/2002, p. 1). Paulo Chaves também destacou que o embargo da obra, que possuía investimentos da ordem de R\$ 18 milhões e já estava em andamento há dois anos, ocorreu de forma bastante tardia, gerando infortúnios desnecessários nos momentos finais de conclusão do projeto.

Com uma nova liminar, expedida em 29 de novembro por meio do TJE Pará, a resolução anterior foi cassada e a demolição do muro teve prosseguimento. Neste mesmo dia 29, na esfera federal, foi determinada a interrupção de qualquer obra no muro frontal do Forte do Castelo, em face de ação cautelar do Ministério Público Federal, seção Pará. No dia 5 de dezembro de 2002, com o respaldo do Tribunal Federal em Brasília, a retirada da muralha foi concluída, restando somente 50cm de altura da parede erguida em meados do século XIX. Um pouco antes da reinauguração, o Superintendente do IPHAN regional, Luiz Severino, solicitou exoneração do cargo após 18 meses de gestão (COSTA, 2007).

No documento elaborado pelo IPHAN, assinado pela então presidente Maria Elisa Costa e encaminhado ao Ministério Público Federal, em 10 de abril de 2003, constava as seguintes considerações finais acerca do caso:

Considerando que na administração anterior prevaleceu o ponto de vista expresso no parecer do Senhor Roberto Hollanda Cavalcanti, então Diretor do Departamento de Proteção (Memorandos nº 334/02-GAB/DEPROT, de 04/07/02 e nº 552/02-GAB/DEPROT, de 09/12/02), no sentido de ser admitida a demolição do muro (que separa a área do Forte da Praça Frei

Caetano Brandão); considerando, ainda, que o parecer conjunto dos técnicos da 2ª Superintendência Regional não se restringe à questão do muro, mas abrange toda a área tombada e seu entorno, Recomenda-se:

1. que sejam mantidos os restos do muro demolido no estado em que ficaram, sem reconstrução;
2. que as demais intervenções na área tombada e seu entorno fiquem sujeitas à aprovação prévia do IPHAN, através do corpo técnico da 2ª SR, a quem incumbe, ainda, a fiscalização da obra;
3. que a análise do projeto do conjunto seja efetuada pela 2ª SR no mais breve tempo.

Restitua-se este processo à Procuradoria Jurídica, para as providências que se fizerem necessárias junto ao Ministério Público Federal/Procuradoria da República do Estado do Pará, relativamente à recomendação mencionada no Despacho nº 079/03-GAB/PROJUR/IPHAN.  
(IPHAN *apud* COSTA, 2007, p. 99).

Na véspera da reinauguração do Forte, que voltou a ter o nome de “Forte do Presépio” após a finalização das obras, Paulo Chaves Fernandes retomou a questão da derrubada do muro, explicando:

O muro nunca fez parte do forte. Foi construído mais de 250 anos depois. Na planta da cidade de 1868 a gente vê um traço esquemático do muro. O que isso significa? Que, nessa época, quando o local perde a sua função de forte, resolvem transformá-lo num quartel. E é aí que surge o muro. Nós deixamos as marcas de onde o muro estava não por concessão, mas para mostrar que ele existiu ali e para registrar o momento de decadência do forte. Com a restauração, nós estamos trazendo de volta a relação do forte com a cidade, é uma restauração da relação urbana, porque toda a malha da cidade surge aqui” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 24-25/12/02, p. 3).

Sobre a ausência de consultas públicas em relação aos rumos do projeto Feliz Lusitânia, incluindo as divergências acerca da derrubada do muro que separava o forte da Praça Frei Caetano Brandão, Paulo Chaves afirma que não acredita em “assembleísmo” e fornece pistas de como pode ter conseguido ter acesso à documentos de circulação interna do IPHAN. Nas palavras do secretário:

Sou membro do Conselho Nacional do Iphan, que é o órgão que decide as questões mais polêmicas sobre patrimônio e tenho uma história de credibilidade na cidade. Não se pode chamar a coletividade para discutir tudo. Algumas coisas são técnicas. Não se pode fazer *assembleísmo* para tudo (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 24-25/12/02, p. 3 – grifo meu).

Com a conclusão da segunda etapa do projeto, o Núcleo Cultural Feliz Lusitânia passou a contar com um conjunto de museus. Além do Museu de Arte Sacra, também faziam parte do complexo a Casa das Onze Janelas, o Museu do Encontro, o Museu do Círio e o Museu da Imagem e do Som. Assim, à monotemática memorialização da cultura religiosa jesuítica, outras expressões culturais e artísticas foram reunidas, expandindo a guinada museológica da emblemática zona em que se localizava o marco fundacional da cidade de Belém. Esta abertura, no entanto, não significou a superação da exaltação do passado

dominado pelas forças militares e religiosas, uma vez que a imponência do prédio do Museu de Arte Sacra continuou a reinar triunfante sobre as demais instalações museológicas, servindo também de sede administrativa do Sistema Integrado de Museus. Outro aspecto interessante a ser apontado é a preservação da artilharia militar nos domínios do forte e a restituição dos termos *Feliz Lusitânia* e *Forte do Presépio*, lembrando a cada referenciação a origem *porrada e reza* do complexo arquitetônico.

Em relação aos acervos, o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas acolheu a coleção de arte contemporânea, devidamente restaurada, que reunia grandes nomes nacionais e que estava há alguns anos nas reservas técnicas do SIM. A base deste montante compreende uma coleção vinda da FUNARTE e formada em 30 anos de prêmio de Salão Nacional. Outra parte do conjunto era formada por obras do acervo do escritor, jornalista e advogado paraense Haroldo Maranhão e que estavam no Museu do Estado (O LIBERAL, 24-25/12/2002). Desta forma, duas exposições de longa duração foram instaladas no espaço: “Traços e Transições”, na qual diversos momentos das artes brasileiras são apresentados através de obras que dialogam com a produção local, ao passo que também se relacionam com o ambiente externo do prédio; e “Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90”, que mostra uma visão contextualizada da produção fotográfica paraense. No que se refere às exposições temporárias, havia o Laboratório das Artes, criado com o objetivo de apresentar projetos que revelem reflexões sobre a cidade, sobre a obra de arte e sobre os próprios trabalhos, com a participação de artistas de várias regiões do país (O LIBERAL, 22/12/2002).

No Museu do Círio, que havia deixado o subsolo da Basílica de Nazaré e se alojado em uma das casas da Padre Champagnat, ficou reunido um conjunto de aproximadamente 2.000 peças referentes às tradições do Círio de Nazaré, que vão desde obras de arte sacra do século XIX, até artesanatos feitos em miriti e acervo escultórico de devotos (O LIBERAL, 24-25/12/2002). De acordo com Britto (2009), ainda em 2002 o Museu da Imagem e do Som, instalado em 1983 no quarto andar da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves e responsável pela preservação do registro audiovisual da cultura paraense, começou a funcionar em conjunto com o Museu do Círio.

Já no pequeno Museu do Encontro, situado no interior do Forte do Presépio e configurando-se como o menor de todos os espaços museológicos do completo, a ideia central era “resgatar a nossa origem indígena, abordando com maior profundidade e seriedade a história do povo Tupinambá, que habitava a área antes da chegada dos portugueses” (O LIBERAL, 22/12/2002, p. 3). Dentre os 70 mil fragmentos de objetos encontrados durante as restaurações, 200 foram escolhidos para ficarem expostos. Também se encontram expostas

três coleções de cerâmica marajoara e tapajônica, adquiridas em 1983 pelo Governo do Estado do Pará e que estavam cedidas ao Museu Paraense Emílio Goeldi. Sobre o espaço, o historiador e diretor do Museu, Alan Mártires Coelho, detalha:

São quatro exposições dentro de uma só, com uma linguagem comum que é a do contato. Tem a questão da cultura santarena e marajoara, tem a história do forte, tem a parte da arqueologia, com a cultura material, e tem o urbanismo, com uma análise do crescimento de Belém a partir do Forte do Presépio (*apud* O LIBERAL, 22/12/2002, p. 3)

Em tão pouco tempo de existência de um sistema de gestão integrado, chamava bastante atenção os progressos observados na preservação do patrimônio predial museológico concentrado na capital paraense. Sobre os avanços percorridos em quatros anos de existência, a diretora do SIM, Rosangela Britto, relatou que:

Entre as funções do museu estão a salvaguarda das obras, a pesquisa, a exposição e a educação. Nessa parte que ninguém vê, nós avançamos muito. Organizamos dois grandes programas, um de salvaguarda e o outro de comunicação museológica, construindo parcerias. Construimos reservas técnicas de artes visuais e arqueologia e para imaginárias, com apoio da Fundação Vitae. Isso representou um investimento de cerca de R\$ 400 mil. Também recebemos apoio do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que nos cedeu um *software* para gerenciamento de artes visuais. Além disso, tivemos aprovados os pré-projetos para dois laboratórios de conservação de artes plásticas e imaginárias (BRITTO *apud* O LIBERAL, 22/12/02, p. 3).

Além disso, para o aparelhamento dos novos espaços a equipe do SIM também recebeu durante oito meses a consultoria da museóloga Cristina Bruno, do Museu de Etnologia da USP, de modo a contribuir no processo de organização dos acervos e tombamento das obras por tipologia e por história das peças, facilitando a análise e estudo mais aprofundado a ser realizado posteriormente. A ideia era que após a realização de todo este processo em Belém, as atividades se expandissem para outros museus localizados fora da capital (O LIBERAL, 22/12/2002).

Ainda no final de 2002, o Governo do Estado do Pará anunciou a inclusão da Catedral da Sé – Catedral Metropolitana de Belém – como parte do projeto Feliz Lusitânia, segundo o jornal *O Liberal* (14/01/2003). A Catedral da Sé, antiga Capela do Santo Cristo, tombada em 1941 pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é um templo importantíssimo da cidade de Belém, do qual a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré sai todos os anos para a procissão do Círio. Sua construção originalmente ocorreu dentro do antigo Forte do Presépio, ainda em 1616, sendo transferida um ano mais tarde para o local atual. Somente em 1719 foi elevada à categoria de Sé. A construção do prédio atual teve início em 1748, sob forte influência do barroco, e prosseguiu até 1755, quando foi

concluída até o arco-cruzeiro. A partir daí, Antonio Landi deu prosseguimento à obra, que foi concluída por volta de 1775.

Até o início de 2003 a catedral detinha 24 obras e objetos históricos catalogados pelo IPHAN, a maioria constituída de pinturas em óleo sobre tela – 12 no total, das quais 3 eram do italiano Domenico de Angelis, que também foi o autor das pinturas do forro. A restauração da catedral atendia, portanto, não somente as necessidades de preservação do prédio, mas também a conservação do valioso acervos de peças guardadas no local, que se encontravam ameaçadas pelas infiltrações na cúpula e pela falta de manutenção do acervo em si. O valor estimado das obras de recuperação da catedral deveria atingir a casa dos milhões, segundo *O Liberal* (14/01/2003).

Após terem se passado três anos da inclusão da Catedral Metropolitana de Belém no projeto Feliz Lusitânia e do compromisso firmado pela Secretaria Executiva de Cultura para a restauração do espaço, as obras tiveram início em agosto de 2005, quase um ano após a assinatura do convênio entre o governador Simão Jatene e o então arcebispo Dom Vicente Zico, em outubro de 2004. Um pouco antes deste início, contudo, ocorreram alguns embates entre membros da Arquidiocese de Belém e a SECULT. As discordâncias tornadas públicas faziam referência a alteração da cor da catedral para um tom mais claro e a transferência do escritório e dos aposentos do padre José Gonçalo Vieira, cura da Sé, para outro local que não na catedral (O LIBERAL, 09/08/2005; O LIBERAL, 10/08/2005; O LIBERAL, 24/08/2005).

Estas divergências aborreceram o secretário, gerando uma animosidade entre membros da Arquidiocese de Belém e a Secretaria de Cultura: “O problema envolvendo a reforma da Catedral começou depois que Paulo Chaves se irritou com a discussão desencadeada pelo padre José Gonçalo e monsenhor Nelson Soares, respectivamente cura e ex-cura da Sé” (O LIBERAL, 24/08/2005, p. 10). Os impasses foram aparentemente sanados com a manutenção do escritório e aposentos do padre José Gonçalo dentro das dependências da Catedral e da escolha por um cor que melhor se adequou as descobertas feitas acerca da tonalidade original da catedral, de fato mais clara do que se imaginava (O LIBERAL, 10/08/2005).

Pouco tempo depois do seu início, as obras sofreram diversas interrupções, chegando a ficar paralisadas por mais de um ano devido a falta de recursos. A retomada definitiva das obras se deu através do projeto Ateliê Aberto da Secretaria de Cultura, durante a gestão da governadora Ana Júlia Carepa (2007-2011), do Partido dos Trabalhados. A conclusão da restauração finalmente ocorreu em setembro de 2009, após a Catedral Metropolitana de Belém ter passado 4 anos fechada. Para a realização da restauração, a obra recebeu R\$ 13,7 milhões de investimentos do Tesouro do Estado (G1, 01/09/09; SILVA, 01/09/2009).

O modo como a conclusão do projeto Feliz Lusitânia ocorreu em 2002, bem como as circunstâncias nas quais se deu a sua finalização definitiva em 2009, deixaram bastante evidente o viés profundamente autoritário de Paulo Chaves como secretário de cultura. Somada a já costumeira ausência de consultas públicas acerca da escolha dos projetos a serem desenvolvidos pela SECULT, ocorreu a desgastante disputa pela derrubada do histórico muro do Forte do Castelo, na qual as opiniões de técnicos e de dirigentes de órgãos de preservação do patrimônio histórico e cultural foram sistematicamente desrespeitadas e desconsideradas, fazendo valer decisivamente a vontade do coordenador do projeto de restauração. Deste modo, a pretexto de não poder transformar tudo em *assembleïsmos*, eventuais debates sobre o remodelamento do marco arquitetônico de fundação da cidade foram evitados, e novamente os demarcadores da identidade paraense foram ratificados de cima para baixo e a partir da valorização primordial da cultura branca europeia, através da exaltação da dominação portuguesa na região onde se assentou o forte.

Esta 2ª fase da administração de Paulo Chaves Fernandes à frente da SECULT foi o período de maior efervescência nas intervenções patrimoniais realizadas ao longo de 12 anos, com as inaugurações e reaberturas dos monumentos prediais concentrando-se no último ano de mandato governamental, tal como ocorrido na 1ª fase. Foi também durante esta gestão que a falta de compromisso com projetos patrimoniais mais democráticos para as Artes Cênicas ficou evidente. Prova disto é a reabertura do Theatro da Paz e a concomitante realização do I Festival de Ópera da casa, evento que se consagrou na gestão seguinte e se tornou tradição da programação anual da SECULT, enquanto que não houve investimentos desta magnitude destinado à casas de espetáculos que abarcassem um conjunto mais diverso de práticas cênicas; ao passo que os artistas paraenses que sonhassem em usufruir do teatro bellepoquiano teriam que desembolsar R\$ 1.500 para ter direito a uma pauta. Além disso, a entrega de um teatro completamente novo, o Maria Sylvia Nunes na Estação das Docas, se mostrou bastante aquém das demandas dos grupos teatrais de Belém, uma vez que os artistas tinham que lidar com a ausência de editais que facilitassem o acesso ao espaço; o valor R\$ 1.300 cobrado pela pauta; e a concorrência com os eventos de naturezas diversas que ocorriam no espaço, cuja estrutura se assemelhava a de um grande auditório.

Na terceira e última fase dos 12 anos de gestão Paulo Chaves, o mote “saudades da *Belle Époque*, vamos reconstruir tudo o que for possível” será deixado de lado em âmbito arquitetônico, havendo, contudo, a permanência do forte apelo turístico dos novos equipamentos entregues. Outro aspecto que vale a pena ser destacado é que, apesar dos projetos arquitetônicos desenvolvidos neste último período serem numericamente bem mais

tímidos, o caráter imponente e grandioso das ações executadas, um dos maiores traços do arquiteto como comandante da SECULT, também apresentará continuidade.

### 3.2.3 – 3ª Fase: 2003 a 2006

Com a continuidade do governo psdbista, agora sob o comando de Simão Jatene, o projeto elitista, personalista e autoritário para a cultura teve sequência. Assim, enquanto o governo estadual levava adiante os três eixos principais de investimento – a agroindústria, a mineração e o turismo –, a Secretaria de Cultura efetivou um projeto arquitetônico que fazia uso direto da premissa do *apelo amazônico*, postulada por Almir Gabriel ainda durante o seu primeiro mandato, como alavanca da economia turística do Estado, o Mangal das Garças, dotado de mais uma estrutura a ser vinculada ao SIM, o Museu Amazônico da Navegação. Houve ainda o início dos projetos Nazaré em Todo Canto e Natal com Arte em Toda Parte, somados à entrega de “meio” empreendimento, o Hangar – Centro de Convenções, cujas obras só foram de fato finalizadas no governo petista que se seguiu ao mandato de Janete. As realizações da SECULT neste 3º período estão apresentadas no quadro abaixo:

**Quadro 6: Ações implementadas pela SECULT 2003 – 2006**

3ª. GESTÃO / 2003 a 2006			
Ação (ano de criação)	Descrição	Duração (restrita ao recorte temporal do estudo)	Modalidade da intervenção
Nazaré em Todo Canto (2003)	Ocorrido durante o mês de outubro em Belém, pretendia atrelar tradição, religiosidade, cultura e turismo. Em sua programação estavam exposições, oficinas, espetáculos teatrais, e mostras de dança. Ocupou lugares de destaque como o Theatro da Paz, o Complexo Feliz Lusitânia, a Estação das Docas, o Parque da Residência e o Espaço São José Liberto.	2003 a 2006	Produção cultural
Natal com Arte em Toda Parte (2003)	Conjunto de eventos que ocorriam em espaços culturais no centro da capital durante o mês de dezembro, ganhando destaque na programação oficial os concertos ao ar livre em frente à igreja de Santo Alexandre e no Theatro da Paz. Nestas ocasiões ocorriam apresentações de balé clássico e música natalinas, com a presença de um coro, cantores líricos solistas e pianistas.	2003 a 2006	Produção cultural
Hangar – Centro de Convenções (2004; 2007)	O maior centro de eventos da Região Norte foi inaugurado parcialmente em 2004 e teve a sua construção finalizada em 2007. Construído numa área	2004 a 2006	Projeto arquitetônico

	de 24.000 m <sup>2</sup> , distribuídos em dois pavilhões projetados a partir do hangar existente no antigo Parque da Aeronáutica, possuía: um pavilhão de feiras com 8.500m <sup>2</sup> , um auditório com capacidade para 1500 lugares dispostos numa área de 1.500m <sup>2</sup> , um salão de festas com 1.200m <sup>2</sup> e vista para o jardim e 12 salas multiuso, além de Praça de Alimentação com 600m <sup>2</sup> e áreas de circulação. O projeto arquitetônico foi de Paulo Chaves Fernandes.		
Parque Naturalístico Mangal das Garças (2005)	Visava representar as diferentes macrorregiões florísticas do Pará: as matas de terra firme, as matas de várzea e os campos, com sua fauna. Abrangia uma área de cerca de 40.000m <sup>2</sup> às margens do Rio Guamá. Faziam parte deste espaço: o Memorial Amazônico da Navegação, o Farol de Belém, o Viveiro das Aningas, o Restaurante Manjar das Garças, um Orquidário, o Mirante do Rio, um Borboletário, e o espaço de exposições Armazém do Tempo. O projeto arquitetônico teve autoria de Paulo Chaves Fernandes, auxiliado pela equipe da SECULT formada por: Rosário Lima, Yara Biassi, Leila Barbosa, Gustavo Leão, Aurélio Meira, Mariangela Melo, Sérgio Melo e Karla Costa.	–	Projeto arquitetônico

Fonte: elaboração da pesquisadora.

Durante o segundo semestre de 2003 foi criada a Lei nº 6.572, que dispunha sobre a concessão de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais. Tratava-se, portanto, de uma atualização da Lei Semear. As principais alterações presente na nova lei eram: a inclusão do parágrafo que trata da impossibilidade do Poder Público ter seus projetos culturais concorrendo aos recursos do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais pertencente à Semear; e a transferência de responsabilidade da SECULT para a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves no que tange a aprovação dos projetos a serem beneficiados pelo incentivo fiscal. As etapas do processo são detalhadas no seguinte trecho:

O incentivo fiscal a que se refere esta Lei corresponde ao recebimento, pela pessoa jurídica financiadora do projeto cultural, de Certificado de Incentivo Fiscal – CIF, expedido pela Secretaria Executiva de Estado da Fazenda, no valor correspondente ao do incentivo da patrocinadora, depois de aprovado e autorizado pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (PARÁ, 2003a).

É importante destacar que a partir desta 3ª gestão à frente da SECULT, Paulo Chaves não acumulava mais o cargo de presidente da FCPTN, o que significa a não participação direta do secretário na escolha dos projetos aprovados.

Também no segundo semestre do primeiro ano de governo de Simão Jatene foi apresentada a Lei nº 6.574, que versava sobre a reestruturação da SECULT. Neste documento a Secretaria Executiva de Cultura era apresentada como:



vinculada à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, tem como missão institucional coordenar, promover, incentivar, difundir e executar ações ligadas à cultura em geral, incluindo teatros, patrimônio histórico e artístico, bem como gerenciar os Sistemas de Arquivos e Museus do Estado do Pará (PARÁ, 2003c).

Neste contexto, a SECULT passou a dispor das seguintes unidades na sua organização básica: “I – Conselho Estadual de Cultura; II – Conselho de Museologia; III – Secretário Executivo; IV – Secretário-Adjunto; V – Gabinete do Secretário; VI – Diretorias; VII – Gerências” (PARÁ, 2003c). Quanto às respectivas funções, o documento apenas detalha as atribuições do Conselho Estadual de Cultura e as Câmeras Setoriais constituintes do Conselho de Museologia. Isto posto, o Decreto nº 1.434/2004 apresenta mais detalhes acerca desta estrutura organizacional da SECULT.

O novo documento lançado no final de 2004 apresentava a aprovação e exposição do Regimento Interno da Secretaria Executiva de Estado de Cultura. No que tange a sua missão, apresenta uma pequena alteração na parte final do parágrafo, afirmando que a SECULT:

tem como missão institucional coordenar, promover, incentivar, difundir e executar ações ligadas à cultura em geral, incluindo teatros, patrimônio histórico e artístico, bem como gerenciar os Sistemas de *Museus, Teatros e Arquivo Público* do Estado do Pará” (PARÁ, 2004b – grifos da autora).

Inseridas na mesma estrutura organizacional básica trazida pela lei anterior, as diretorias agora se apresentam especificadas, sendo elas:

- Diretoria do Sistema Integrado de Museus e Memoriais (DSIM) – responsável pelo Museu de Arte Sacra (MAS), Museu do Estado do Pará (MEP), Museu do Círio (MC), Museu de Gemas do Pará (MG), Museu da Imagem e do Som (MIS), Museu do Forte do Presépio (M.FORTE; composto pelo Sítio Histórico de Fundação de Belém e pelo Museu do Encontro), Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (ONZE JANELAS), Museu Amazônico da Navegação (MAN; inaugurado em 2005) e pelo Memorial do Porto (M.PORTO), contando com as coordenadorias de Infra-Estrutura (CIE), de Educação e Extensão (CEE), de Curadoria (COC), de Pesquisa (COP) e de Preservação, Conservação e Restauração (CPC);
- Diretoria do Sistema de Teatros (DSIT) – responsável pelo Theatro da Paz (TP), Espaço Cênico Estação Gasômetro (EG) e pelo Teatro Maria Sylvia Nunes (recém incorporado ao SIT), sendo também integrada pelo Departamento de Música (DM) e Departamento de Artes Cênicas (DAC);
- Diretoria de Cultura (DC) – formada pelo Departamento de Editoração e Memória (DEM) e pelo Departamento de Pesquisa, Experimento e Promoção Cultural (DPEP);

- Diretoria de Patrimônio (DPAT) – constituída pelo Departamento de Patrimônio Histórico e Cultural (DPHAC) e pelo Departamento de Projetos (DO), e responsável pelo Arquivo Público;
- e, por último, a Diretoria Administrativa e Financeira, integrada por algumas áreas de gerência específicas.

Neste documento também são apresentadas as finalidades e responsabilidades da Diretoria do Sistema Integrado de Museus e Memoriais. Tratava-se, em termos oficiais, do aprofundamento das especificações contidas na Lei nº 6.104, de 1998, quando foi apresentada a criação da Diretoria de Museus. Integrado por museus que pertencem à estrutura organizacional da SECULT, o SIM tinha por objetivo, de acordo com o novo documento, implementar uma política museológica gerenciada de modo sistêmico no Estado do Pará, devendo, para tanto, realizar ações de preservação, conservação, restauração, educação e pesquisa, bem como atuar de modo a promover contatos e cooperações com órgãos relacionados à preservação do patrimônio. Havia também o intuito de, por meio desta atuação sistêmica, promover a socialização dos bens de caráter histórico, artístico, estético e cultural (PARÁ, 2004b). Apesar de também constar como meta da diretoria a busca por parcerias com entidades nacionais e internacionais, não se encontrava diretamente especificada a missão de promover a interiorização das atividades museológicas no Estado. Deste modo o planejamento estatal para os monumentos de pedra e cal, focando prioritariamente a cidade de Belém, se especializou de maneira inédita no Estado, lembrando que além do SIM também existia o Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural.

Uma das novidades que a nova organização da SECULT apresentava, dentro da unidade conformada pelas diretorias, era a criação da Diretoria do Sistema de Teatros (DSIT), uma espécie de paralelo do SIM para as Artes Cênicas. Constava como suas responsabilidades principais realizar uma administração centrada dos teatros existentes e daqueles que forem criados, unificando as ações de caráter cênico e musical do Estado; fazer cumprir as normas referentes à utilização dos teatros; atuar, conjuntamente com os diretores das casas de espetáculos estaduais e com o secretário de cultura, no estabelecimento do valor das taxas de ocupação destes espaços; estabelecer parcerias com a rede escolar pública e privada para a realização de atividades pedagógicas; elaborar a programação artística cultural anual dos eventos regionais e nacionais; e orientar os municípios paraenses no desenvolvimento de suas iniciativas de difusão cultural e artística, dentre outras (PARÁ, 2004b).

Com relação às responsabilidades e usos pertinentes aos espaços do Theatro da Paz e do Espaço Cênico da Estação Gasômetro, as disposições eram bem distintas (ainda não havia sido apresentadas as normas referentes ao Teatro Maria Sylvia Nunes, recém ligado à SECULT). Para os espetáculos de pequeno porte, palestras, conferências, cursos, seminários, exposições e leituras dramáticas, nas áreas de teatro, dança e música, o destino deveria ser o Espaço Cênico da Estação Gasômetro. Devendo também ser observada a compatibilidade destas apresentações com as características físicas do espaço cênico.

Para o uso do Theatro da Paz as especificações eram bem mais restritas, reafirmando o seu caráter de casa de espetáculos dedicada à promoção da *cultura de minoria*. Neste sentido, destacam-se como suas competências a “exibição de espetáculos de *alto nível* e de *relevância artística e cultural*”; “promover apresentações de espetáculos com *elevado índice de aprimoramento artístico* nas áreas de música, dança e teatro, observando sua *compatibilidade com as características físicas e históricas do Theatro*”; o estímulo e apoio em relação à “*Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz*, os espetáculos de dança, o *festival de ópera* e outros eventos de *alto nível cultural*”; e o estímulo e apoio para “a criação do *Corpo de Baile*, bem como de outros corpos estáveis do Theatro da Paz” (PARÁ, 2004b – grifos meus).

Não havia qualquer especificação referente ao que poderia ser compreendido como um espetáculo de *alto nível* e de *relevância artística e cultural* ou de *elevado índice de aprimoramento artístico*. Contudo tendo em vista a recomendação de promoção de espetáculos *compatíveis com as características físicas e históricas do Theatro*, seguida da recomendação de apoio à *Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz*, ao *festival de ópera* e à criação de um *Corpo de Baile* (que nunca se concretizou), é possível compreender que o gênero operístico perpetuaria o seu lugar cativo na política de pautas do Theatro da Paz, a *alma* do Estado, ratificando a sua trajetória de um espaço não democrático no que tange a promoção e difusão das diversas vertentes das Artes Cênicas.

Já com relação ao Departamento de Artes Cênicas as competências eram: favorecer a produção regular de espetáculos teatrais em nível local e nacional; promover e incentivar projetos artísticos e programas na área de dança; criar critério para a concessão dos convites-ingressos de espetáculos realizados nos teatros, assegurando o sucesso financeiro; conservar um sistema de informações e acervo sobre os teatros e seus temas de interesse; e desenvolver programas e projetos para cada teatro (PARÁ, 2004b).

O Teatro Experimental Waldemar Henrique não aparece sob a responsabilidade do DSIT por ter passado a ser de responsabilidade da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, tal qual o Teatro Margarida Schivasappa, estando atrelado à Diretoria de Integração

Cultural desta instituição, ainda de acordo com o Decreto nº 1.435/2004. Já a Estação das Docas, o Espaço Cultural São José Liberto, o Mangal das Garças e Hangar não aparecem dentro da estrutura organizacional da SECULT porque eram, ou viriam a ser (em se tratando dos dois últimos espaços ainda não inaugurados), administrados por Organizações Sociais.

No que tange a construção do Hangar – Centro de Convenções, localizado na Avenida Dr. Freitas, a história de implementação do projeto se mistura com a realização da Feira Pan-Amazônica do Livro, evento anual iniciado em 1997 e que se manteve ativo durante toda a administração de Paulo Chaves. Após ocupar por vários anos seguidos os ambientes da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, a feira passou a necessitar de um espaço maior para a sua realização, diante do crescimento do número de expositores e visitantes. Deste modo, em 2003 foi transferida para um dos armazéns da Companhia Docas do Pará, ao lado da Estação das Docas. No ano de 2004, contudo, não houve a renovação de autorização para a realização da feira neste local. Conforme esclareceu Paulo Chaves na ocasião: “Nossa primeira ideia era a permanência da feira no mesmo espaço do ano passado, mas ouvimos um lacônico não, que tem vínculo político” (*apud* O LIBERAL, 17/08/2004, p. 5).

Diante da impossibilidade de retornar às instalações da FCPTN devido às limitações físicas do espaço, foi preciso encontrar um local completamente novo para o evento. A segunda ideia apresentada foi a de levar a estrutura para um terreno ao lado do Mangal das Garças, “mas ali precisaria de aterro e seria feito de forma muito improvisada, debaixo de uma lona de circo. Só que até então era nossa única alternativa, e eu disse: nós vamos realizar, nem que seja debaixo do viaduto”, afirmou o secretário (*apud* O LIBERAL, 17/08/2004, p. 5). Foi durante este momento de impasse que surgiu a intenção do governador Simão Jatene de adquirir o terreno da Aeronáutica para a construção do Hangar – Centro de Convenções, e, assim, Paulo Chaves imediatamente “decidiu que a Feira Pan-Amazônica do Livro seria realizada ali, muito antes da transação ser efetivada” (O LIBERAL, 17/08/2004, p. 5).

A criação do projeto do que futuramente viria a ser o Centro de Convenções do governo do Estado foi rapidamente estruturado pela equipe de arquitetura da SECULT, ficando pronto em 30 dias. Em virtude do curto tempo, Paulo Chaves acabou por lançar mão de mais de R\$ 3 milhões com a dispensa de licitação, no intuito de agilizar o término das obras iniciais que garantissem a realização da feira. Deixando de lado os protocolos que asseguram a lisura dos empreendimentos realizados por entidades públicas e novamente eximindo a sociedade da participação acerca dos gastos referentes ao orçamento destinado à cultura, o secretário justificou da seguinte forma a atitude tomada:

Quando um secretário pede dispensa de licitação de R\$ 3 milhões, no mínimo vão dizer que ele é o maior assaltante dos cofres públicos, mas não dava para publicar edital, esperar as inscrições, depois mais tempo para recursos... Se eu fizesse isso, a obra não sairia. Mas pode deixar que eu me entendo com o Tribunal de Contas. Sei que eles vão vir em cima de mim, mas podem conferir toda a obra e ver que está tudo aplicado de forma correta” (*apud* O LIBERAL, 17/08/2004, p. 5).

Apesar da pressa para o início das obras, que deveriam contemplar a efetivação de uma estrutura básica para a realização da feira, Paulo Chaves deixou claro que a finalização do projeto ainda demoraria a ocorrer: “é claro que o Centro de Convenções não ficará pronto nesse tempo. Se eu fizesse isso, eu mesmo pensaria que sou Deus. Mas planejamos de uma forma que nada o que seja feito agora seja jogado fora depois” (*apud* O LIBERAL, 17/08/2004, p. 5). Assim, para a realização do evento, o galpão que já existia na área teve o seu tamanho triplicado e, para o problema do forte calor, alvo de reclamações das edições anteriores, foi contratada uma empresa nacional para a refrigeração do espaço, além de serem montados banheiros químicos e um auditório com 800 lugares.

Com as adaptações necessárias realizadas em tempo recorde, a VIII Feira Pan-Amazônica do Livro aconteceu entre os dias 17 e 26 de setembro de 2004, funcionando como “uma pré-inauguração do Hangar – Centro de Convenções da Amazônia, na Avenida Júlio César, que o governo do Pará planeja concluir no ano que vem [2005]” (O LIBERAL, 17/09/2004). A expectativa era de que 360 mil visitantes passassem pela feira. Durante a realização do evento ocorreram vendas e lançamentos de livros, exibição de filmes, palestras, performances, exposições e oficinas sobre assuntos variados. O evento foi promovido pela Secretaria Executiva de Cultura e teve como patrono Dalcídio Jurandir. De acordo com a SECULT (*apud* O LIBERAL, 17/09/2004), a Feira Pan-Amazônica do Livro, além de ser a quarta maior feira de livros realizada do Brasil, também era uma das maiores da América Latina. Nesta edição houve a presença de 200 expositores e a expectativa de que fosse superada a movimentação de R\$ 3 milhões em negócios, com a venda de 318 mil livros.

Durante a cerimônia de abertura o governador afirmou que aquela ocasião simbolizava a vitória do povo do Pará. Nas palavras de Simão Jatene: “Vitória do povo do Pará, vitória da determinação sobre a pobreza de espírito”, e, portanto, “estamos muito felizes em oportunizar à sociedade uma feira de livros, que por si só é muito especial” (*apud* O LIBERAL, 18/09/2004, p. 7). Sobre a transferência para o Hangar, o governador afirmou: “Não só a feira se realiza, como é um marco inicial do Centro de Convenções que passa a ser um ícone não só para o Pará, mas para o Brasil inteiro” (*apud* O LIBERAL, 18/09/2004, p. 7), uma vez que se

pretendia transformar o espaço em um importante centro de eventos e exposições voltadas para o fechamento de grandes negócios no Estado do Pará.

O Hangar pré-inaugurado ainda sediou o encontro de supermercadistas Supernorte. Em seguida foi fechado e prometida por Paulo Chaves a ocorrência de processo licitatório público para a realização da obra completa, orçada entre R\$ 20 e 25 milhões. Com as obras do Hangar não concluídas, em 2005 a IX Feira Pan-Amazônica do Livro, ocorrida de 16 a 25 de setembro, se instalou em área próxima ao Hangar. A respeito da realização da feira em um novo espaço, o secretário Paulo Chaves Fernandes elucidou:

O Hangar (Centro de Convenções) ainda não tem previsão para ficar pronto e não daria para montar a feira lá porque estamos em trabalho acelerado com as obras. Como ainda teremos outras feiras este ano e o Centur<sup>164</sup> também entrará em reforma, o Governo do Estado, em parceria com a iniciativa privada, adquiriu a estrutura e fez um convênio com a Aeronáutica para que a gente possa usar esse espaço por 18 meses (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 15/09/2005, p. 1).

Apesar do trabalho acelerado das obras, O Hangar – Centro de Convenções da Amazônia, o maior de toda a Região Norte do Brasil, foi inaugurado somente em 17 de maio de 2007, durante o governo de Ana Júlia Carepa, do Partido dos Trabalhadores. A estrutura foi instalada em uma área de 24 mil metros quadrados, distribuídos em dois pavilhões projetados a partir do hangar existente no antigo Parque da Aeronáutica. Possui: um pavilhão de feiras com 8.500m<sup>2</sup>, um auditório com capacidade para 1.500 lugares dispostos numa área de 1.500m<sup>2</sup>, um salão de festas com 1.200m<sup>2</sup> e vista para o jardim e 12 salas multiuso, havendo ainda uma Praça de Alimentação com 600m<sup>2</sup> e áreas de circulação. Todos estes espaços, administrados pela OS Pará 2000, se encontravam disponíveis mediante locação (HANGAR CENTRO DE CONVENÇÕES, 2020).

O diferencial do Hangar em relação aos demais projetos de readaptação arquitetônica entregues pela SECULT foi a completa ausência de espaços de lazer destinados à livre circulação da população belenense, sem que concomitantemente algum grande evento aberto ao público estivesse ocorrendo. Sendo destinado à realização de grandes feiras e conferências organizadas pelo Governo do Estado ou por grupos de empresários, nas quais a divulgação de negócios e venda de produtos é o objetivo central, além de shows de cantores famosos e festas particulares (como formaturas e casamentos dos membros da elite), o local poderia muito bem ter sido construído pela Secretaria Executiva de Indústria, Comércio e Mineração. Neste contexto, a utilização da sua vasta área por grupos de teatro e dança parecia algo impensável e

---

<sup>164</sup> A Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, atualmente denominada Fundação Cultural do Pará, também é referida informalmente pela alcunha de Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves, cuja sigla correspondente é “CENTUR”.

indesejado pela Secretaria de Cultura, já que nenhum espaço dentro do maior centro de convenções e eventos da Amazônia havia sido pensado para receber os artistas da cena, aspecto que justificaria tamanha dedicação e mobilização da SECULT para a sua construção.

No seu aniversário de 389 anos, em 12 de janeiro de 2005, Belém do Pará ganhou de presente do governo do Estado do Pará, via SECULT, a inauguração do parque naturalístico Mangal das Garças, definido em sua campanha publicitária como “uma das mais revolucionárias obras paisagísticas já feitas no Brasil” (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ *in* O LIBERAL, 12/01/2005, p. 6). No espaço de aproximadamente 40.000m<sup>2</sup> o visitante poderia encontrar “uma amostra das diferentes macro-regiões florísticas do Estado do Pará: as Matas de Terra Firme, as Matas de Várzea e os Campos” (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ *in* O LIBERAL, 12/01/2005, p. 6). O último grande empreendimento arquitetônico de dimensões monumentais entregue no comando psdbista de Paulo Chaves era “mais um empreendimento para levantar a auto-estima dos paraenses, além de valorizar a engenharia local. Uma obra de arte”, de acordo com o colunista Bernardino Santos (12/01/2005, p. 11).

Localizava-se no bairro da Cidade Velha, às margens do rio Guamá, em uma área contígua ao Arsenal na Marinha (antiga dona do terreno do Mangal), no entorno do centro histórico de Belém. O projeto de criação do Mangal, cuja execução custou R\$ 15 milhões ao Governo do Estado do Pará, teve autoria de Paulo Chaves Fernandes, auxiliado pela equipe de arquitetos e engenheiros da SECULT – entre os quais estavam Rosário Lima, Yara Biassi, Leila Barbosa, Gustavo Leão, Aurélio Meira, Mariangela Melo, Sérgio Melo e Karla Costa (SANTOS, 12/01/2005).

O empreendimento capitaneado pela SECULT nascia prometendo ser “um presente que é uma lição de ecologia” (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ *in* O LIBERAL, 12/01/2005, p. 5). Assim, não pretendia ser “um simples projeto de embelezamento da cidade”, mas um “projeto educativo, ecológico que mostra ser possível a integração harmoniosa entre homem e natureza”, na medida em que “representa uma síntese do ambiente amazônico, bem no coração da cidade” (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ *in* O LIBERAL, 12/01/2005, p. 6).

Deste modo, para o governador Simão Jatene, o novo complexo era um investimento a longo prazo para o Estado do Pará: “O Mangal é um instrumento pedagógico que servirá de *emblema para a atitude preservacionista do governo*. Será um instrumento de educação para as atuais e futuras gerações. Vai despertar a consciência sobre a preservação dos rios, dos mangues e da fauna” (JATENE *apud* O LIBERAL, 09/01/2005, p. 9 – grifos meus). Corroborando com esta compreensão estava a fala do secretário de cultura:

O governo do Estado está fazendo um trabalho visando ao amanhã. É um projeto para ser concluído dentro de 15 ou 20 anos. É um exemplo prático para que outros façam algo semelhante. Espero que o Farol de Belém, a noroeste o caminho dos navegantes, sirva como uma bússola para que nós, todos, os paraenses, possamos acreditar que o futuro pode, sim, ser bem melhor à nossa gente (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 06/01/2005, p. 3).

Em paralelo à inauguração do parque naturalístico na capital, o Estado do Pará se configurava como um dos grandes estados desmatadores da Amazônia Legal, de acordo com a análise apresentada por Rodolfo Coelho Prates (2008) para o intervalo que vai de 1990 a 2005. Deste modo, o Pará foi responsável pelo desmatamento de 7,3% de seu território, ficando atrás do Mato Grosso, que devastou 12,3% da sua área, e de Rondônia, que aniquilou 18% de sua floresta. Dentro do referido intervalo de tempo, os três piores anos de devastação para o Estado do Pará foram 1995 (com 7.845km<sup>2</sup>), 2002 (com 7.324km<sup>2</sup>) e 2004 (com 8.521km<sup>2</sup>). Grande parte do desmatamento tinha como objetivo a criação de áreas de pasto e de produção de grãos (em larga medida a soja) para alimentação dos animais criados nestas áreas de pasto, gerando prejuízos gigantescos à preservação da floresta amazônica, conforme já discutido no capítulo anterior. Resta então a dúvida sobre como o Mangal das Garças poderia ser um símbolo da atitude preservacionista de um governo que tinha como uma das áreas centrais de desenvolvimento econômico a agroindústria.

Tratando-se de um projeto de forte intencionalidade turística, uma vez que fornece ao visitante uma vivência controlada, com conforto e segurança, do ambiente amazônico, o presente do governo do Estado do Pará também se destinava às agências de viagem, que viam “no Mangal das Garças a oportunidade de criar novos pacotes turísticos, atraindo, assim mais turistas para o Estado” (O LIBERAL, 09/01/2005, p. 9). Nas palavras da campanha publicitária do governo esta questão é abordada de maneira bastante direta:

Escolher investir em um projeto como o Mangal das Garças é muito mais do que deixar Belém mais bonita. É, antes de tudo, resgatar mais um dos compromissos firmados pelo Governo do Pará. É apostar na força de geração de emprego e renda que uma obra desse porte pode proporcionar através da atração de turistas. É colocar Belém e o Pará, definitivamente, na rota dos melhores destinos turísticos do Brasil. Isso se soma a várias outras obras que o Governo do Pará tem realizado nos últimos anos para revitalizar a cidade e criar novos locais turísticos. Tudo para que a ‘Metrópole da Amazônia’ fique cada dia mais bela. E abra as portas do crescimento e do progresso para melhorar a vida de todos os habitantes deste grande Estado (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ *in* O LIBERAL, 12/01/2005, p. 8).

Foi justamente por apostar neste retorno turístico que o governador “trouxe jornalistas de outros Estados e países, todos especializados no setor, para acompanhar a inauguração e conhecer o novo espaço” (O LIBERAL, 12/01/2005, p. 7).

Entre as atrações do parque naturalístico estavam:



1 “Armazém do Tempo” – um antigo galpão de ferro, que foi remontado e reciclado para abrigar exposições e vendas de plantas, artesanato e um café.

2 Garças, guarás, tartarugas e outros animais vivem soltos no Mangal, supervisionados por biólogos e veterinários. Um exemplo de interação e respeito à natureza.

3 Passarela sobre a várzea, que permite uma vista surpreendente para o aningal, para o Rio Guamá e para as torres da Catedral da Sé.

4 Visão geral do parque, destacando-se o pavilhão central e o “Farol de Belém” – uma estrutura metálica de 47 metros, com dois níveis de observação, que funciona como mirante e farol para guiar as embarcações que se aproximam da cidade.

5 “Borboletário” e viveiro de beija-flores – um espaço climatizado que reproduz as condições do habitat desses animais.

6 Obra do artista plástico Geraldo Teixeira, que juntamente com os artistas Emanuel Franco, Klinger Carvalho e Sonia Ebling, embelezam o parque com suas obras de arte.

7 Pavilhão central – abriga, em dois pavimentos, o “Memorial Amazônico da Navegação”, um pequeno museu que conta a história da navegação na Amazônia, e o restaurante “Manjar das Garças”, especializado em peixes da região.

8 Detalhe do borboletário.

9 Um dos trabalhos do pedreiro-artista Benedito Monteiro Costa, revelado durante as obras.

10 “Lago da Ponta” – um pequeno lago ornado por aves e vitórias-régias.

11 Viveiro de pássaros [Viveiro das Aningas] – será aberto ao público, que poderá percorrer sua área interna, apreciando os animais diretamente, sem anteparos.

(GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ *in* O LIBERAL, 12/01/2005, p. 7)

Com exceção do viveiro de pássaros, do borboletário e do museu amazônico, nos quais haveria a cobrança de R\$ 4 no valor do ingresso (estudantes poderiam pagar meia-entrada), as demais áreas apresentavam visitação gratuita. Ainda em relação ao Memorial Amazônico da Navegação, houve a sua vinculação ao Sistema Integrado de Museus e a instalação de uma exposição permanente que tratava da “presença da Marinha Brasileira nos mais importantes acontecimentos históricos ocorridos no Pará”, sendo também contada “a história dos transportes fluviais, desde a época do descobrimento do Brasil até os dias de hoje” (O LIBERAL, 09/01/2005, p. 9).

Parte do acervo do novo museu havia sido doado pelo antigo Museu Naval, administrado pelo 4º Distrito Naval de Belém. Conforme detalha a diretora do SIM, Rosângela Britto: “São peças cedidas pela Marinha, que abordam a ciência marítima. A parte histórica, sobre as primeiras embarcações brasileiras, será contada por meio de painéis com textos e imagens”. (BRITTO *apud* O LIBERAL, 09/01/2005, p. 9). Para a apresentação da navegação comercial, estariam presentes reproduções das principais embarcações atuais, podendo ser vistas maquetes e acessórios da Empresa de Navegação da Amazônia S/A (ENASA), de economia mista, além de canos e remos de ribeirinhos. Entre os objetos

expostos estavam agulhas magnéticas, passadiços, âncoras e esguias. A história dos almirantes Braz de Aguiar e Frazão e do 4º Distrito Naval também estavam presentes. Para Britto, “o rio é o elemento central desse espaço, dentro da proposta do Mangal das Garças” (*apud* O LIBERAL, 09/01/2005, p. 9).

Deste modo, tal como ocorrido no complexo Feliz Lusitânia, o oásis amazônico Mangal das Garças preferia manter em segundo plano a cultura e a história do homem de origem afro-indígena, o ribeirinho habitante original da paisagem sobre a qual se elevou o empreendimento de Paulo Chaves, a despeito do indubitavelmente apelo amazônico do novo empreendimento. Neste contexto, é preciso pontuar que a situação apresentada pelo Mangal parecia ainda mais grave. Se no conjunto arquitetônico português Feliz Lusitânia, mais precisamente no Museu do Encontro, houve a criação de um espaço para abrigar um acervo de arte indígena e de fragmentos encontrados durante as escavações, no Mangal das Garças, por sua vez, a ênfase sobre a história de uma instituição militar dominou quase que por completo a única área museológica do parque.

Quanto ao quantitativo de fauna e flora, o complexo calculava cerca de 300 animais – como sabiás, curiós, jacuns, mutuns e guarás – instalados no Viveiro das Aningas; 3 mil borboletas e 80 colibris situados em seus respectivos viveiros; e mais de 300 árvores de madeira de lei plantadas, tais como mogno, maçaranduba e pau-d’arco, situadas em campos lacustres (O LIBERAL, 09/01/2005). O Departamento de Fauna do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) foi o doador responsável por grande parte dos animais existentes no Mangal. Provenientes de operações de salvamento, os animais também poderiam contar com um atendimento especializado fornecido pelo próprio Mangal quando ficassem doentes. “O local é composto por sala de cirurgia e área de isolamento para quarentena, onde os animais que chegaram de fora permanecerão antes de entrar no parque para o convívio com os demais” (O LIBERAL, 06/01/2005, p. 3).

As expectativas de Paulo Chaves Fernandes para o novo empreendimento da SECULT eram bastante altas, e o secretário se mostrava animado às vésperas da inauguração: “Nossa cidade receberá um espaço que, sem dúvida, encherá de orgulho a todos os paraenses” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 09/01/2005, p. 9). No entanto, nem tudo transcorreu tranquilamente até a entrega da obra. Durante a construção do espaço novamente os interesses do município, ainda sob comando do prefeito Edmilson Rodrigues, entraram em conflito com os do governo do estado, e em junho de 2004 “as obras foram interditadas por apenas dois dias, devido ordem judicial em favor da Secretaria Municipal de Urbanismo, que acusou a falta de autorização para os serviços, mas foi contestada” (O LIBERAL, 12/01/2005, p. 7).

Mesmo com a retomada das obras apenas dois dias após a sua interdição, o Mangal das Garças não conseguiu cumprir com o prazo estipulado inicialmente. Tendo a sua construção iniciada em outubro de 2001, deveria ter sido finalizada em junho de 2004.

Um pouco antes de sua inauguração, o espaço recebeu a visita do presidente executivo das Organizações Romulo Maiorana (ORM), Romulo Maiorana Júnior, à qual pertence o jornal *O Liberal* e outras inúmeras empresas no Estado do Pará, acompanhado do secretário de Cultura, Paulo Chaves Fernandes. Também estavam presentes o superintendente da área de radiodifusão e telecomunicações das ORM, Fernando Nascimento e o diretor de Operação do jornal *O Liberal*, José Luiz Sá Pereira. A comitiva percorreu todos os espaços do complexo (O LIBERAL, 06/01/2005, p. 3).

Com a entrega do *ribeirinho esporte fino* Mangal das Garças à população belenense, o Governo do Estado do Pará afirmava estar propiciando, dentre todos os atrativos estruturais do espaço, “uma lição de investimento público” (GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ in O LIBERAL, 12/01/2005, p. 8). Dois dias antes da inauguração do parque naturalístico, Simão Jatene tomou café-da-manhã com os operários que trabalharam no espaço. Na ocasião decidiu que a partir daquele momento todas as obras do governo estadual teriam uma placa com os nomes de todos os seus trabalhadores (SANTOS, 12/01/2005). Uma promessa bem oportuna para quem só tinha mais um ano de mandato. A administração do Espaço ficou por conta da Organização Social Pará 2000, a mesma que já era responsável pela Estação das Docas.

Ao longo destes anos de administração psdbista, as obras voltadas para o patrimônio arquitetônico da capital impressionaram pelos grandes investimentos e pela concomitante associação com a ideia de *orgulho de ser paraense* ou de exaltação do *paraensismo*. Conforme pudemos observar, esta cultura paraense em evidência pouco ou quase nada trouxe em matéria de representatividade cultural aos povos indígenas e africanos – deixando de efetivar, portanto, medidas de valorização e difusão de suas práticas, valores e manifestações artísticas –, que somente nos discursos oficiais apresentavam equivalência na conformação étnica do povo paraense, ao lado do branco europeu. Ao projeto de esquecimento destas culturas não-brancas foi somada a quase total ausência de intervenções monumento-prediais nos demais municípios do Estado.

Um grande exemplo de patrimônio edificado que congrega estes dois aspectos voluntariamente negligenciados pela SECULT é o Museu do Marajó. Constituído como um importantíssimo banco de dados interativo sobre a cultura amazônica, o espaço fora criado pelo ex-padre e museólogo italiano Giovanni Gallo em 1972, tendo sido inicialmente instalado na cidade de Santa Cruz do Arari, assim que se deu a sua chegada ao Marajó. Em

1983, após Gallo sofrer perseguição pela prefeitura daquele município, mudou-se, junto com o acervo do museu para Cachoeira do Arari. Instalado na antiga sede da fábrica Oleica, tinha como missão “resgatar o conhecimento do folclore e da tradição do caboclo amazônico e não deixar que as gerações mais novas o perdessem” (O LIBERAL, 04/02/1999, p. 1).

Era um lugar que, apesar das insatisfatórias condições de preservação, não pecava pela falta de inventividade para abordar temáticas referentes ao modo de vida das mulheres e homens marajoaras e da cosmologia indígena. Foi assim que Gallo acabou criando o “computador amazônico” no início dos anos 1980 (um sistema de pequenas tábuas relacionadas, uma rede de intertextos montada para que o público escolhesse as informações que quisesse do museu), quando ainda nem se falava em interatividade. A despeito do trabalho realizado pelo Museu, o Marajó não chegava nem perto de gozar das bem-feitorias promovidas pela SECULT no patrimônio arquitetônico da capital. Sem verbas para o desenvolvimento e a manutenção de projetos, o Museu do Marajó sobreviveu durante muitos anos da paixão e de recursos advindos do salário – que em 1999 era de R\$ 800 – ganho por Giovanni Gallo como secretário de cultura de Cachoeira do Arari. A esta fonte somava-se esporádicas ajudas do governo do Estado e da prefeitura (O LIBERAL, 04/02/1999).

A situação vexatória de falta de políticas públicas para o espaço continuou presente mesmo após o museu ter ganho o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em dezembro de 1997, na categoria Proteção do Patrimônio Natural e Arqueológico, em decorrência do importante trabalho de valorização e preservação da história cultural e natural da Ilha do Marajó, desenvolvido com a colaboração da população local. Com a premiação, o Museu recebeu um auxílio de R\$ 6 mil, utilizado na época para saldar algumas dívidas. O grande medo de Gallo era que o museu se fechasse após a sua morte (O LIBERAL, 04/02/1999).

Com o falecimento do ex-padre, em 7 de março de 2003, a situação do Museu do Marajó piorou ainda mais, uma vez que o dinheiro deixado por Gallo para a manutenção do espaço (única verba que o museu recebia continuamente) durou apenas alguns meses após a sua morte. Na tentativa de sanar as dificuldades enfrentadas pelo museu, a nova diretora, Ima Vieira, ecóloga e também vice-diretora do Museu Paraense Emílio Goeldi, aguardava as repostas aos pedidos de ajuda feitos ao Governo do Estado do Pará e ao Ministério da Cultura.

Enquanto o auxílio governamental não chegava, Vieira também se empenhou em criar parcerias entre o Museu do Marajó e o Museu Emílio Goeldi, como o Programa de Apoio ao Museu do Marajó, ao qual pessoas físicas e jurídicas poderiam fazer doações em dinheiro, tendo 100% do valor abatido no imposto de renda. A diretora revelou na ocasião que “há um

mês tenta agendar uma audiência com o governador Simão Jatene e ainda aguarda ser chamada para expor suas ideias” (O LIBERAL, 29/10/2003, p. 1).

Com os recursos financeiros adequados, o Museu do Marajó, além de assegurar a sua manutenção, também garantiria a tão esperada reforma completa do seu espaço físico. Desta forma, daria prosseguimento às atividades expositivas, dotadas de um acervo com cerca de 5 mil peças de cerâmica marajoara, e proporcionaria melhores condições estruturais às escolas de informática, artesanato e música que funcionavam no espaço, impulsionando também os projetos de educação patrimonial e exposição itinerante planejados pela direção do Museu.

Segundo o jornal *O Liberal* (04/08/2004), em junho de 2004 finalmente foi assinado um convênio entre a SECULT e o Museu do Marajó, no qual uma verba de R\$ 45 mil deveria ser destinada para a manutenção do espaço durante um ano. O auxílio poderia ser renovado por mais um ano, ou seja, se configurava em uma ação de política cultural sem garantia de continuidade. Apesar de não ser suficiente para assegurar a realização de todas as atividades do museu, a verba ajudaria a sanar algumas dívidas referentes às contas de luz, água e telefone, também possibilitando a contratação de uma pessoa para fazer o gerenciamento do local<sup>165</sup>, uma vez que estas despesas não poderiam ser pagas com o dinheiro que era obtido com instituições parceiras para o desenvolvimento dos projetos educativos.

Para poder levar adiante suas ações, a direção do Museu do Marajó persistia no diálogo com a iniciativa privada, tentando a aprovação de seus projetos na Lei Rouanet e buscando patrocínio fora do circuito estadual. Durante os governos psdbistas de 1995 a 2006 o espaço criado por Giovanni Gallo jamais foi incorporado ao Sistema Integrado de Museus da SECULT<sup>166</sup>, a despeito da sua relevância e reconhecimento junto ao IPHAN.

Esta negligência efetivada pela Secretaria de Cultura, discursivamente preocupada em restaurar e readaptar espaços conectados com a *autoestima paraense*, apontava para o fato de que só interessava abordar a cultura indígena e ribeirinha se estas permanecessem inseridas em pequenos espaços museológicos da capital, nos quais os referenciais da cultura branca europeia – seja em âmbito religioso, seja na esfera das tradicionais forças armadas – eram o

---

<sup>165</sup> Até aquele momento, não havia nenhum gerente local do museu, sendo todos os membros da direção voluntários e residentes em Belém. Trabalhavam também no museu sete funcionários cedidos pela Prefeitura de Cachoeira do Arari, um bolsista do Museu Goeldi (dedicado aos projetos de educação ambiental). Havia também a colaboração do engenheiro mecânico Alberto Leão e do gráfico Antônio Smith, que já trabalhavam há alguns anos com Giovanni Gallo no Museu do Marajó (O LIBERAL, 04/08/2004).

<sup>166</sup> Foi somente em janeiro de 2020, durante o governo de Helder Barbalho (filho de Jader Barbalho e filiado ao Movimento Democrático Brasileiro) e o comando de Úrsula Vidal à frente da SECULT, que o Museu do Marajó foi incorporado à estrutura do SIM. Todavia, esta anexação não foi estabelecida em caráter definitivo, sendo fixada pelo período de três anos. Nesta ocasião também foi aprovada uma reforma orçada em R\$ 1 milhão (PARÁ, 10/01/2020).

mote predominante. Não seriam as manifestações culturais do Marajó motivo de *orgulho* para a cultura paraense? Não poderiam estas formações culturais afastadas da capital gozarem do direito à valorização e difusão nos seus próprios locais de origem? Não poderia até mesmo a própria capital ganhar um espaço inteiramente novo e de dimensões adequadas à grandiosidade da cultura indígena? E para a cultura africana, quando seria construído o seu primeiro espaço museológico dentro da estrutura do Sistema Integrado de Museus?

Desta forma, conforme pudemos observar durante os 12 anos de administração da SECULT sob o comando de Paulo Chaves Fernandes, houve a permanência da herança centralizadora das ações patrimoniais na capital, somente interrompida pela reforma realizada no antigo Quartel de Óbidos, transformado em Casa de Cultura do município. Apresentou-se, contudo, como particularidade deste período uma profunda acentuação dos investimentos financeiros realizados, por meio das parcerias firmadas com instituições federais e com o setor privado, que tinham como destino três aspectos principais: a relação com o áureo passado da *Belle Époque*; a ampliação da atividade museológica e a ênfase sobre o potencial turístico destes espaços. Estes três pontos se cruzavam em diversos momentos, como na criação do Mangal das Garças e do Espaço Cultural São José Liberto, que se configuravam em espaços turísticos dotados de museus, bem como no surgimento da Estação das Docas, situada na antiga zona portuária estruturada durante o apogeu da economia da borracha, com forte apelo turístico e possuidor do Memorial do Porto.

Isto posto, a mercantilização de espaços de lazer e promoção cultural se apresentou como um desdobramento previsível diante da afinidade de pensamento do PSDB com a lógica neoliberal, na qual o empresariado é o grande beneficiário da política implementada em detrimento da garantia do direito constitucional ao fomento, valorização e difusão das diversas manifestações culturais. A criação da Lei Semear, supostamente forçando um “profissionalismo” dos artistas, ao lado dos generosos incentivos destinados à manutenção de um espaço criado para atender a elite e aos turistas, como a Estação das Docas com seus caros restaurantes, representam bem a prática neoliberal em questão.

A fim de por em jogo esta política, a falta de consultas populares sobre os empreendimentos a serem efetivados foi uma constante. Sem promover *assembleísmos*, e com isto eximir-se de estabelecer um ampla rede de diálogo com os diversos segmentos sociais, Paulo Chaves podia levar a diante a sua visão autoritária e particular de cultura, alinhada com os interesses do partido que representava. Assim se conformou no patrimônio material uma administração dedicada quase que integralmente à *cultura de minoria*.

Neste contexto, o arquiteto secretário também tratou de promover uma atualização da política higienista de Lemos, redesenhando a cidade de Belém na medida em que transformou a SECULT em um grande escritório de arquitetura apto a reviver, entre outros projetos, os sonhos de modernidade e os ideais civilizatórios da *Belle Époque* – não por acaso, ainda durante a sua primeira gestão, transferiu a sede da Secretaria de Cultura (anteriormente alojada na Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves) para a antiga Residência Oficial dos Governadores. Entre os prédios que remetiam ao tempo nostálgico, o primeiro a ser entregue inteiramente reformado foi o do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1998. Contudo, apesar de guardar em sua fachada os traços da arquitetura eclética, com o predomínio do estilo *Art Nouveau*, o edifício conformava-se no imaginário dos grupos de teatro da cidade como uma espécie de segunda casa, conquistada após intensa mobilização da categoria e aberta às diversas práticas cênicas. Assim, logo no dia de reinauguração do TEWH, o secretário teve que lidar com as insatisfações da classe artística, que não ficou calada diante da reabertura à portas fechadas do seu local de trabalho. Depois dos aborrecimentos vivenciados nesta ocasião, Paulo Chaves passou a dedicar seus esforços em outra direção, a do reerguimento do circuito operístico na capital paraense, desencadeado com a reinauguração do Theatro da Paz em 2002.

Por meio da restauração das edificações bellepoquianas, bem como do Complexo Feliz Lusitânia, da Estação das Docas e de outros tantos patrimônios materiais, a *identidade do ser paraense* fixava-se fundamentalmente aos manejos culturais excludentes e engajados na reelaboração da memória do Estado. Erguidos às custas da opressão religiosa, econômica e cultural, os monumentos prediais não operavam no presente como propulsores de reflexões críticas sobre o passado e suas reverberações no momento presente, mas sim a partir de uma distorção simbólica na qual se naturalizava o *orgulho* das atrocidades cometidas pelos grupos dominantes, sejam eles provenientes do baronato da borracha, da colonização portuguesa ou das missões jesuíticas. Em face deste complexo *sistema de representação* forjava-se um sentimento de pertencimento ao todo social, no qual o *paraensismo* se apresentava como a idealização da unificação cultural do Estado do Pará, a despeito das profundas diferenças e divisões internas.

## CAPÍTULO IV

### **As reverberações do *paraensismo de minoria* sobre os artistas cênicos**

Tudo o que eu amei estava aqui  
Do chão batido à cuia de açaí  
Por isso não cantei Copacabana  
Ainda que fosse tão bacana  
No brilho dos postais que eu recebi  
*Ruy Guilherme Paranatinga Barata*

No presente capítulo são analisadas as correlações de forças estabelecidas entre as ações implementadas pela SECULT e as demandas dos trabalhadores das Artes Cênicas. Para tanto, à discussão anteriormente elaborada sobre as intervenções arquitetônicas no patrimônio material, é acrescentada a apresentação e debate dos projetos culturais desenvolvidos de 1995 a 2006 e que tinham entre as suas finalidades o incentivo, a valorização e a difusão das manifestações cênicas. Compuseram o conjunto destas ações: aquelas voltadas para a *cultura popular paraense* – a Paixão do Boi e o Arrastão Cultural; o I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente em conjunto com a Feira Pan-Amazônica do Livro; o projeto do Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ); os concursos envolvendo música erudita – o Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre, o Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão e o Concurso Sinfonia para Mário Covas –; o Festival Ópera do Theatro da Paz (FOTP); e os eventos comemorativos religiosos Nazaré em Todo Canto e Natal com Arte em Toda Parte.

Neste contexto, são expostos os pontos de vista dos próprios trabalhadores das Artes Cênicas com relação ao desenvolvimento de uma política cultural *conservacionista* por parte da SECULT psdbista, aos desdobramentos da Lei Semear sobre a produção dos espetáculos e às formas de organização da categoria, com destaque para o episódio envolvendo a reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1998. Também configura-se como um importante aspecto abordado as redes de sociabilidade que permitiram a alguns artistas e segmentos cênicos o favorecimento junto aos grupos economicamente dominantes do Estado e à própria SECULT.

Por fim, é discutido, ainda em conjunto com as contribuições trazidas pelos trabalhadores das Artes Cênicas, a possibilidade de se pensar uma outra forma de apropriação do termo *paraensismo*, na qual a compreensão de uma *cultura popular* possa ser sobreposta à concepção hierárquica e excludente da *alta cultura* ou *cultura de minoria*, dando vazão a construção de uma prática cada vez mais alicerçada nos pressupostos da *democracia cultural*.



#### 4.1 – As ações da SECULT voltadas para as Artes Cênicas

Observando os números contidos na Lei Orçamentária Anual<sup>167</sup> (LOA), apresentados pelo Governo do Estado do Pará para o exercício dos anos de 1995 a 2006, podemos identificar algumas interessantes variações do percentual de investimento destinado para a Secretaria de Cultura. Em 1998, último ano do primeiro mandato de Almir Gabriel, o planejamento para o investimento direto do Estado na cultura foi o mais baixo de todo o período, representando cerca de 0,16% do orçamento total do Estado. Por outro lado, no último ano de governo de Simão Jatene, em 2006, a pasta da cultura teve o seu maior percentual de participação previsto na receita orçamentária do Estado, somando cerca de 1,32% deste total. Ao longo dos três mandatos psdbistas foi possível constatar um progressivo aumento da média percentual dos investimentos estaduais diretos encaminhados para a pasta: de 1995 a 1998 girou em torno de 0,18%; de 1999 a 2002 foi por volta de 0,55%; e de 2003 a 2006 apresentou como média 0,75%. Os valores contidos na LOA encontram-se expostos no quadro abaixo.

**Quadro 7: Participação orçamentária da SECULT dentro da receita orçamentária total do Estado do Pará**

Ano	Receita Orçamentária Total* do Estado do Pará	Orçamento da SECULT	Participação da SECULT no Orçamento Estadual**
1995	R\$ 1.538.509.525	R\$ 2.813.364	0,18 %
1996	R\$ 2.148.448.123	R\$ 4.711.532	0,22 %
1997	R\$ 2.439.564.027	R\$ 3.714.736	0,15 %
1998	R\$ 2.968.628.052	R\$ 4.752.505	0,16 %
1999	R\$ 2.989.552.887	R\$ 6.427.794	0,21 %
2000	R\$ 2.980.381.324	R\$ 20.833.162	0,70 %
2001	R\$ 3.201.877.617	R\$ 19.407.915	0,60 %
2002	R\$ 3.783.848.915	R\$ 26.902.380	0,71 %

<sup>167</sup> A Lei Orçamentária Anual (LOA) estima as receitas e autoriza as despesas do governo de acordo com a previsão de arrecadação. Através deste documento é possível, portanto, ter acesso ao orçamento destinado para cada secretaria do Governo do Estado do Pará, no que tange ao exercício das atividades a serem efetivadas no ano seguinte. A LOA compreende: o Orçamento Fiscal referente aos Poderes do Estado, seus fundos, órgãos e entidades da administração direta e indireta, inclusive fundações instituídas e mantidas pelo Poder Público; o Orçamento da Seguridade Social, que abrange todas as entidades e órgãos a ela vinculados, da administração direta ou indireta, bem como os fundos e fundações instituídos e mantidos pelo Poder Público; e, por último, o Orçamento de Investimento das Empresas em que o Estado, direta ou indiretamente, detenha a maioria do capital social com direito a voto. Não foram encontrados documentos referentes a prestação de contas da Secretaria de Cultura de 1995 a 2006. Para outras informações, acessar: [www.seplad.pa.gov.br](http://www.seplad.pa.gov.br).

2003	R\$ 4.251.187.482	R\$ 15.475.040	0,36 %
2004	R\$ 5.215.844.113	R\$ 25.070.131	0,48 %
2005	R\$ 5.601.257.203	R\$ 47.631.945	0,85 %
2006	R\$ 6.340.292.510	R\$ 83.802.680	1,32 %

Fonte: elaboração da pesquisadora a partir de dados disponibilizados pela Secretaria de Planejamento e Administração por meio do site: [www.seplad.pa.gov.br](http://www.seplad.pa.gov.br).

\* Referente à somatória do orçamento fiscal e da seguridade social

\*\* Valor aproximado

Apesar desse crescimento na média percentual de participação no orçamento total do Estado, a distribuição dos recursos entre o setor do Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico e o da Difusão Cultural oscilou bastante em 12 anos. De 1996 a 1999 observa-se o predomínio de recursos destinados à Difusão cultural. Já de 2000 a 2003 há um exorbitante investimento dos recursos da SECULT no Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico, sendo o ano de 2002 aquele que marca a maior diferença entre as duas áreas: enquanto a cultura patrimonial abarcava cerca de 83,25% dos recursos, a difusão cultural detinha apenas 2,91% de investimento da secretaria. Os valores destinados aos dois setores e o seu percentual de participação no orçamento da Secretaria de Cultura encontram-se discriminados no quadro abaixo.

#### **Quadro 8: Distribuição dos recursos da SECULT entre o setor patrimonial e o de difusão cultural**

<b>Ano</b>	<b>Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico</b>	<b>Participação no Orçamento da SECULT*</b>	<b>Difusão Cultural</b>	<b>Participação no Orçamento da SECULT*</b>
1995	R\$ 345.806	12,29%	R\$ 186.050	6,61%
1996	R\$ 448.234	9,51%	R\$ 1.304.276	27,68%
1997	R\$ 82.334	2,21%	R\$ 708.190	19,06%
1998	R\$ 75.070	1,58%	R\$ 1.641.646	34,54%
1999	R\$ 84.500	1,31%	R\$ 1.868.030	29,06%
2000	R\$ 16.388.050	78,66%	R\$ 1.851.972	8,89%
2001	R\$ 15.127.713	77,94%	R\$ 755.932	3,89%
2002	R\$ 22.397.649	83,25%	R\$ 782.368	2,91%
2003	R\$ 6.916.603	44,69%	R\$ 3.605.022	23,29%
2004	R\$ 7.579.120	30,23 %	R\$ 11.511.896	45,92 %
2005	R\$ 24.199.972	50,80%	R\$ 16.598.690	34,85 %
2006	R\$ 14.008.528	16,71%	R\$ 19.248.372	22,97%

Fonte: elaboração da pesquisadora a partir de dados disponibilizados pela Secretaria de Planejamento e Administração por meio do site: [www.seplad.pa.gov.br](http://www.seplad.pa.gov.br).

\* Valores aproximados

Nesse sentido, vale lembramos que a lei de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do Estado do Pará, criada em 1995, foi regulamentada em 1998. Com a Lei Semear passando a ser a principal fonte de financiamento para os artistas paraenses, tendo em vista a ausência de editais governamentais que fomentassem suas criações e o diminuto orçamento destinado para a Difusão Cultural, o Governo do Estado do Pará, via SECULT, realizou as suas maiores e mais custosas intervenções monumento-patrimoniais justamente no intervalo de tempo compreendido entre 2000 e 2003, quando foram entregues, conforme vimos anteriormente, a Estação das Docas (2000), o Theatro da Paz inteiramente reformado (2002) e a segunda etapa do Complexo Feliz Lusitânia (2002).

Fora do período que vai de 2000 a 2003, o predomínio dos investimentos na Difusão Cultural ocorrido de 1996 a 1999 e nos anos de 2004 a 2006 não se traduziu em políticas culturais contínuas e que garantissem a dignidade de sobrevivência aos trabalhadores da cultura a partir das suas produções artísticas. Caracterizada fundamentalmente como gestora de uma política de eventos – ou seja, descontinuada e promotora do restrito beneficiamento de artistas mais próximos do secretário de cultura –, a SECULT também não foi capaz de transformar o progressivo aumento do orçamento da pasta em ações democráticas para os diversos segmentos das Artes Cênicas. Além disso, o exorbitante favorecimento financeiro de artistas não paraenses e vindos de fora do Estado circundaram as duas principais ações elaboradas para as Artes Cênicas no período deste estudo, a saber: o projeto do Centro Amazônico de Experimentação Teatral e o Festival de Ópera do Theatro da Paz. Estas e outras produções culturais, que ganharam notoriedade no período e que se vincularam em menor ou maior grau com as Artes Cênicas, são analisadas a seguir.

#### **4.1.1 – A Paixão do Boi e o Arrastão Cultural**

De acordo com Vicente Salles (1994, p. 302), o Boi-Bumbá e os Pássaros são folguedos “transfigurados num teatro *sui generis*, com certo saber de opereta, contendo muita música e bailado”. Em contraposição à decadência vivenciada pela cultura erudita com a derrocada da *Belle Époque* – expressa por meio da considerável diminuição da circulação de grandes companhias líricas pela região, uma vez que o governo já não disponibilizava os pomposos subsídios de outrora –, foi justamente neste momento que estas formas de *teatro popular* experimentaram o seu apogeu.

Todavia, a *decadência* corresponde, pelo menos no Pará, à época de apogeu do teatro popular. Paradoxalmente, este se colocou na posição daquele. É o teatro menos compreendido, mais criticado, em todas as épocas, sob todos os ângulos. É o teatro da ralé, o teatro das massas, dos que não podiam fazer plateia no majestoso teatro oficial. [...] Escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a atuar indiferentemente num e noutro nível, com o povo e com as chamadas *elites*. A exigência do trabalho, que era a da própria sobrevivência, diversificou ou multiplicou o emergente *teatro de época* (SALLES, 1994, p. 301 – grifos do autor).

Na Amazônia, o Bumbá estruturou-se provavelmente na primeira metade do século XIX, sendo praticado por negros escravizados ou libertos durante a época junina. Não se restringindo somente à capital, este folguedo se espalhava também pelo interior do Estado do Pará, adotando as particularidades de cada localidade. Em seu período inicial, o Boi não era um simples folguedo profano-religioso tolerado sem restrições, mas sim uma brincadeira considerada agressiva (característica presente também em alguns Pássaros) que resultava, com certa frequência, em mortos e feridos.

O capoeira esteve intimamente ligado ao bumbá paraense até bem pouco tempo e suas armas tradicionais – paus, navalha e faca – deixaram saldos mortais. Foi precisamente esta ligação que tornou a crônica do bumbá particularmente famosa, determinou proibições e tenaz repressão policial” (SALLES, 1994, p. 345).

Contudo, é possível que a maior ameaça a ordem estivesse no fato de que o boi contava nas ruas todos os anos a história do povo negro, suas lutas e particularidades. Como aspectos recorrentes do enredo estavam: as lutas entre grupos opositores; a submissão ao dominador branco; a luta contra o opressor; a fuga; a chamada do diretor dos índios; a determinação da busca do negro fujão; o batismo do índio e a posterior luta que este sujeito cristianizado iria travar contra o negro; a captura do negro; a libertação do negro. “É um boi vivo, que dança, que brinca, que bebe cachaça e peida na cara do moleque. Ele é essencialmente um aliado do negro na sua luta contra a opressão” (SALLES, 1994, p. 349).

Proibido de se apresentar nas ruas durante o Império (conforme estabelecido por códigos de postura municipais que coíbiam o ajuntamento de escravos), o Boi também continuou sofrendo sanções durante a República. Assim, segundo Salles (1994), na década de 1920, a polícia voltou a proibir a sua circulação pelas ruas da capital, sendo determinado que o único espaço possível para a realização das exhibições seriam os “terreiros” ou “currais”. Nestes espaços foram então construídos tablados para as apresentações tanto de Boi quanto de Pássaros, além de alocadas barracas e bares para a venda de comidas e bebidas durante a quadra festiva de São João. Com isto, o curral se transformou, pouco a pouco em um parque de diversões. A partir dessa reconfiguração espacial o Boi passou a ter libretistas e músicos

acadêmicos trabalhando nas histórias que os grupos desejavam contar, bem como a configurar-se em “uma comédia, ou uma peça teatral que articula de maneira mais breve os episódios da proibida brincadeira de rua” (SALLES, 1994, p. 349).

Em 1935 o Parque Recreativo Paraense, localizado na antiga Avenida Independência, atual Avenida Magalhães Barata, era um dos terreiros mais concorridos. Ali, no seu grande pavilhão, ocorriam as exposições do *Boi-Bumbá Pae da Malhada*. Outro espaço bastante conhecido era o Teatro Ipiranga no bairro do Telégrafo-Sem-Fio, de propriedade de Carlos Feliciano Ribeiro, que havia sido operário, carpinteiro civil e qualificado mestre de obras. No local, também repleto de barracas e bares, se apresentava o *Boi-Bumbá Novo Querido*, criado pelo proprietário. De acordo com Salles (1994), Carlos Feliciano Ribeiro foi um dos maiores entendedores de Boi-Bumbá, Pássaro e Pastorinha (folgado tópico do período natalino). Após a morte de seu idealizador, em 1965, o parque foi inteiramente desmontado.

Em decorrência da criação dos parques, vários folguedos puderam se unir e tornar mais estável a existência de diversos grupos, uma vez que além de manter o próprio Boi ou Pássaro, os proprietários também abriam as suas portas para outros grupos, realizando exposições conjuntas que atraíam um público ainda maior. Foram estes parques que deram origem aos que se armam atualmente durante o período de São João nos bairros periféricos de Belém – a exemplo da Terra Firme e do Guamá.

Os Pássaros, por sua vez, apesar de bastante associados com os Bois, possuem uma estrutura própria e sua origem remonta, provavelmente, aos cordões de bichos que se apresentavam no Pavilhão de Flora, no largo de Nazaré, em meados do século XIX. Havia também os grupos ambulantes, mas não tardou para que muitos deles se tornassem estáveis, exibindo-se em pequenos teatros de bairro, tabladados próprios, cinema circos e parques (dividindo espaço com os Bois), conforme Salles (1994).

Originário do Pará, e sem registro de ocorrência em outros lugares, o Pássaro atualmente apresenta duas concepções cênicas fundamentais. De um lado o denominado *Cordão de Pássaro* ou *Pássaro Meia Lua* que se apresenta, geralmente, em espaços abertos, com todos os seus integrantes sempre em cena, conformando uma estrutura semicircular; são mais comuns no interior do Estado do Pará. De outro o chamado *Pássaro Melodrama Fantasia*, mais marcante na capital e que apresenta em sua trajetória a apropriação de elementos das óperas e operetas apresentadas no Theatro da Paz durante a *Belle Époque* – como a cena frontal à italiana, o uso do extinto ponto e o abrir e fechar das cortinas –, aspecto que faz com que este *teatro popular* seja frequentemente denominado *Ópera Cabocla*, segundo Marton Maués (2010).

Detalhando um pouco mais a estruturação cênica das apresentações do Pássaro Melodrama Fantasia, Eliane Suelen Oliveira da Silva esclarece que:

Brincadeira estruturada em breves quadros cênicos, ela traz em seu bojo um conjunto de elementos de teatro, dança e cantos, realizados por seus participantes, além de tais cenas serem musicadas ao vivo, normalmente por uma pequena banda que acompanha o grupo. No momento da brincadeira, de frente para o público, os participantes desenvolvem as histórias entrando e saindo de cena pelas extremidades laterais do palco. Ao fundo deste, dependendo do orçamento e do espaço que abriga a apresentação, pode haver um cenário ou/e ainda uma cortina que, caso possível, é fechada e aberta para marcar as diferentes cenas, espaços e temporalidades imaginárias da trama. Todavia, na medida em que se trata de uma expressão popular, que geralmente não dispõe de recursos financeiros suficientes para a construção da infraestrutura ideal de apresentação, alguns destes elementos podem ser subtraídos e os Pássaros adaptados aos espaços onde se apresentam (2010, p. 101).

Apesar dos dois tipos de Pássaro terem como aspecto comum a caça, morte e ressurreição de uma Pássaro, o Melodrama Fantasia possui, além da disposição cênica distinta, uma maior complexidade textual e riqueza dos figurinos. De acordo com Silva (2010), o Melodrama Fantasia pode narrar os dramas das famílias de coronéis ou de nobres, sendo este segundo tipo o mais comum na quadra junina belenense. Ao lado do Pássaro – sempre representado por uma criança – e do Caçador, existe em geral quatro outros núcleos de personagens no Melodrama Fantasia: o da matutagem, o da nobreza, a maloca e os seres encantados. É através destes personagens que ocorrerá a luta do bem contra o mal.

No que tange à dinâmica proposta por estes núcleos, tem-se que o agrupamento dos matutos é o responsável por trazer comicidade às histórias, uma vez que zombam de tudo e de todos, principalmente das ações e regras estabelecidas pelos nobres. São representantes do caboclo paraense e do cearense migrante e são carregados de vícios, com forte apelo sexual, manifestos em diálogos repletos de duplo sentido. Os personagens da nobreza, por seu turno, são aqueles que vivem as grandes traições, disputas por poder e conflitos amorosos. É deste grupo que saem os vilões que movimentam grande parte da narrativa. No núcleo da maloca estão os índios, bravos guerreiros protetores das tradições da aldeia e da natureza. Ganha destaque neste conjunto a figura do índio guerreiro, que comanda as investidas e lutas da aldeia, e a índia favorita, nascida entre os brancos e criada pelos índios, comumente formando em par romântico com o caçador. Já os seres encantados são personagens com poderes mágicos, podendo ser figuras do universo amazônico (como sacis, feitiçeras e pajés), da mitologia greco-romana (tal como os cupidos) e da mitologia europeia (a exemplo das fadas).

É através destes personagens que ocorrerá a luta do bem contra o mal vivida pelos *brincantes* – como costumam ser chamados os participantes deste *teatro popular*.

os brincantes são originários das próprias relações familiares e afetivas daquele que é responsável por administrar as demandas do grupo junino – o guardião – ou, ainda, do bairro onde a sede do Pássaro está alocada, que costuma coincidir com a casa do mesmo. De tal forma, é interessante ressaltar a participação direta ou indireta da vizinhança ou, mais ainda, das pessoas que fazem parte da ampla rede social que se estabelece, principalmente, desde o guardião do Pássaro – ‘conhecidos’, amigos, colegas de trabalho, parentes, entre outros – seja brincando, seja auxiliando nos bastidores da brincadeira, como na confecção das indumentárias utilizadas, na coleta de materiais ou ainda na negociação de locais e logística para as apresentações (SILVA, 2010, p. 105).

Deste modo, os Cordões de Pássaros e Pássaros Melodrama Fantasia configuram-se como expressões cênicas nas quais os sujeitos participam “de forma espontânea, não remunerada, cuja aprendizagem das normas e formas de brincar se dá, sobretudo, através de transmissão oral” (SILVA, 2010, p. 105). Constituindo-se fundamentalmente enquanto festejos populares, são uma forma de celebrar os sentidos e valores compartilhados pela comunidade em que se inserem, se estruturando a partir de elementos do rico imaginário amazônico<sup>168</sup> e suas apropriações criativas de traços oriundos de outras culturas. Diante deste cenário, e não somente nele, qualquer possibilidade de referenciar o ideário da *livre iniciativa* para a manutenção das atividades do brincante dentro de um *mercado cultural* soará como a mais estapafúrdia das ideias, pois não se tratam de atividades que se assentam no objetivo de oferecer serviços e “fazer girar a economia”. Cabe, portanto, em manifestações culturais como estas, mais do que nunca, a atuação de um Estado preocupado com a democracia dos seus valores culturais e artísticos, tomando a frente das políticas culturais que garantam a valorização, a promoção e a continuidade destas formações do *teatro popular paraense*.

Com relação à ação do Estado do Pará na direção de um ensaio da defesa dos Direitos Culturais destes brincantes, em 1996 ocorreu a primeira edição do projeto Paixão do Boi, evento que se manteve fixo durante todos os 12 anos da gestão psdbista de Paulo Chaves na SECULT. A ação tinha “como objetivo a *valorização das manifestações folclóricas da quadra junina*, mesclando o tradicional com o contemporâneo” (INFORMATIVO CULTURAL, 06/1999, p. 4 – grifos meus), e, com isso, “dar novo impulso a *expressões tradicionais da cultura popular paraense*, sobretudo os grupos de bois-bumbás, pássaros e cordões de pássaros, *sempre ameaçados de extinção*” (INFORMATIVO CULTURAL, 07/1998, p. 3 – grifos meus). Juntamente com as apresentações de teatro, o evento também contava com a venda de comidas típicas e com apresentações de música – no ano de 1997, por

---

<sup>168</sup> Para François Laplantine e Liana Trindade “o imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens” (1997, p. 25).

exemplo, participaram da programação o cantor Pinduca, conhecido “Rei do Carimbó”, e o músico Almirzinho Gabriel (filho do governador Almir Gabriel), conforme noticiou o jornal *O Liberal* (18/06/1997); já no ano de 2006 houve a participação do Arraial do Pavulagem, do Arraial do Labioso e dos Mestres da Guitarrada (O LIBERAL, 17/06/2005).

Ao longo dos anos, as edições da Paixão do Boi ocuparam os espaços da Fundação Cultural Tancredo Neves – Praça do Povo e Teatro Margarida Schivasappa; Estação das Docas – Teatro Maria Sylvia Nunes, Boulevard das Feiras (galpão 3) e Anfiteatro São Pedro Nolasco; Parque da Residência – Teatro Estação Gasômetro e Anfiteatro; Píer da Casa das Onze Janelas e Forte do Presépio. E, como forma de premiar os grupos, foi criado o Concurso de Bois-Bumbás, que fornecia os troféus Seu Setenta e Bruno de Menezes, e o Concurso de Pássaros e Cordões, que entregava o troféu Albertinho Bastos (INFORMATIVO CULTURAL, 06/2001; 06/2002).

De acordo com a disponibilidade de documentos consultados, a exceção das edições realizadas na capital ocorreu no ano de 1998, quando o projeto visitou o município de São Caetano de Odivelas. A cidade havia sido escolhida “por realizar eventos como o Festival Junino, promovido pela prefeitura, e a Festa de São Pedro, promoção da Colônia de Pescadores Odivelense”, que são festividades “associadas à Paixão do Boi por apresentarem, entre outras coisas, o encontro de bois e cordões de outros bichos curiosos, como a ilhama, o bode montês, a zebra e o caribu, simbolizado por um veado galheiro” (INFORMATIVO CULTURAL, 07/1998, p. 3).

Costumavam participar do projeto diversos grupos da capital, da região metropolitana e do interior do Estado, vindos, por exemplo, de Mosqueiro (*Cordão de Pássaro Tem-Tem*), Icoaraci (*Cordão da Oncinha, Boi Rosa Branca*) Outeiro (*Pássaro Colibri*), São João dos Ramos (grupo folclórico *Bode Montês*), São Caetano de Odivelas (*Boi Tinga e Boi Faceiro*), e, é claro, de Belém (*Pássaro Tucano, Pássaro Tem-Tem, Cordão de Pássaro Tangará, Pássaro Rouxinol, Boi Flor do Campo, Boi Pingo de Ouro, Boi Caprichoso Mirim, Boi Tira-Fama, Boi Flor da Juventude Mirim, Boi de Máscaras Veludinho, Boi Estrela D’alva, Boi de Máscaras Rei do Campo, Boi Flor da Noite*).

A quantidade de grupos participantes ao longo das edições variava bastante. Enquanto no primeiro ano do projeto foram 24 grupos de Boi e 8 folguedos de Pássaros se apresentando (O LIBERAL, 26/01/1997), em 2006 foram 8 grupos de Boi e 8 Pássaros, além do *Cordão da Oncinha* (O LIBERAL, 17/06/2006). Também compunha a programação a apresentação de alguns grupos de teatro da capital, como o *Grupo Gruta* e a *Companhia Entreatos*, que se apresentaram em 2006 com os espetáculos “A Farsa do Boi ou o Desejo de Catirina” e



“Histórias de Vagalume”, respectivamente. Em 2005, por sua vez, ocorreu a exibição do espetáculo de dança “Waldemar Henrique Junino”, uma homenagem ao maestro, que reuniu os grupos *Ballet Arte*, a *Companhia de Dança Marilene Melo*, o *Roda Pará*, o *Grupo Independente* e a *Companhia de Dança Nataraja*. A apresentação, cujas coreografias foram construídas tendo como inspiração CDs do maestro lançados pela SECULT ocorreu no Teatro Maria Sylvania Nunes da Estação das Docas (O LIBERAL, 17/06/2005).

Com relação aos gastos do projeto, em 1997, quando se realizou a sua segunda edição, “para garantir a apresentação dos grupos, o governo deu um auxílio de mil reais para cada grupo de pássaro e R\$ 800 para os grupos de boi”, de acordo com o jornal *O Liberal* (18/06/1997, p. 5). Levando em consideração que os grupos de boi possuem em média cerca de 50 integrantes<sup>169</sup>, cada participante recebeu cerca de R\$ 16 – o que correspondia a aproximadamente 13,33% do salário mínimo deste ano, que era de R\$ 120.

Na nona edição da Paixão do Boi, em 2004, a situação conseguiu ficar ainda pior. Segundo o diretor de integração cultural da FCPTN, Honorato Nogueira, o evento contou com “12.420 artistas populares [...] e todos eles ganhando cachês artísticos. Só em cachê, a fundação investiu R\$ 196 mil” (O LIBERAL, 21/06/2004, p. 1). Caso todos os artistas participantes tenham trabalhado a mesma quantidade de horas e recebido o mesmo cachê, independente da atividade exercida, cada sujeito recebeu cerca de R\$ 15,78 – valor correspondente a 6,07% do salário mínimo, que neste ano era de R\$ 260. Levando em consideração que seja pouco provável tamanho equilíbrio de horas e de equidade de pagamentos, muito possivelmente diversos artistas receberam menos do que os R\$ 15,78 por seus trabalhos realizados.

Para Nando Lima, diretor do Departamento de Artes Cênicas da SECULT e coordenador do projeto naquele momento, a Paixão do Boi tinha como grande mérito fazer com que os grupos participantes pudessem expressar a sua cidadania:

Colocamos em *evidência* um trabalho feito durante o ano todo nas comunidades. O brincante do pássaro, do boi, não é um artista profissional, mas neste momento eles expressam a cultura de uma comunidade. O que vale a pena é exatamente isso, *a expressão de cidadania das pessoas* (LIMA, N., *apud* O LIBERAL, 17/06/2005, p. 5 – grifos meus).

Diante da ausência de editais lançados pela gestão psdbista para as Artes Cênicas e do pagamento de pífios cachês para a apresentação das produções artísticas dos representantes da

---

<sup>169</sup> Segundo o endereço virtual [www.cdpara.pa.gov.br](http://www.cdpara.pa.gov.br), o grupo de Boi-Bumbá *Pingo de Ouro* possuía, em 2006, 75 integrantes. Já o Boi-Bumbá *Flor da Noite* era formado por 30 integrantes, neste mesmo ano. Na listagem de Bois-Bumbás apresentada pelo site governamental, estes dois grupos foram os que apresentaram o maior e o menor grupo de participantes.

*cultura popular paraense* (que nem de longe poderiam cobrir os gastos realizados pelos brincantes), a continuidade das atividades de Pássaros e Bois dependia fundamentalmente de recursos próprios e da rede de apoio construída dentro da comunidade em que se inseria cada grupo. A realização de eventos como a Paixão do Boi era, obviamente, uma oportunidade de apresentar para toda a sociedade as suas encenações, mas não sustentava, por si só, a garantia aos Direitos Culturais destes sujeitos. Por isto que a *plena expressão da cidadania* dos artistas do *teatro popular* pode e deve ser alvo de ações que, antes de qualquer outra etapa, assegurem a *sobrevivência material* destas produções. Com a simples *evidenciação* dos trabalhos dos grupos uma vez ao ano, o intuito de *valorização* das manifestações da *cultura popular paraense* (ao lado da consciência de sua *constante ameaça de extinção*), exposto pela SECULT ao apresentar o projeto Paixão do Boi, se desmanchava em uma prática governamental insuficiente e hierarquizante, principalmente quando adotamos como perspectiva comparativa os gastos realizados com as apresentações da *cultura erudita*, tais como os concursos de música clássica e o Festival de Ópera do Theatro da Paz.

Criado um ano após o Paixão do Boi, o projeto Arrastão Cultural surgiu apresentando uma proposta mais complexa e que prometia um diálogo mais amplo com as práticas cênicas não centradas na capital, apresentando, com isto, um forte apelo popular. Em janeiro de 1997, em uma pequena nota, o jornal *A Província do Pará* anunciava a intenção de Paulo Chaves em “reviver o Preamar, com nova estrutura” (21/01/1997, p. 3). O projeto original, criado na gestão do secretário João de Jesus Paes Loureiro, como vimos no capítulo anterior, marcou época na SECULT por ter sido pioneiro da tentativa de interiorização das políticas públicas para a cultura do Estado do Pará. Assim, neste mesmo ano, em dezembro, o Arrastão Cultural teve início visando “identificar, mapear e valorizar a produção cultural do Pará e promover o diálogo entre os municípios”, segundo o Informativo Cultural da SECULT (12/1997, p. 2).

Para tanto, foi dividido em três fases: *Afluentes* – na qual se daria a identificação e seleção das expressões artístico-culturais por cada município; *Preamar* – destinada ao encontro cultural dos municípios de cada uma das mesorregiões<sup>170</sup> do Pará; e *Pororoca* – quando ocorreria o encontro dos preamares na capital do Estado, “num *festival apoteótico de cultura*” (INFORMATIVO CULTURAL, 12/1997, p. 2 – grifos meus). Para o desenvolvimento do Arrastão Cultural a SECULT teve como parceiro o Centro Social de Valorização à Família, apoiado pela Secretaria de Administração, realizador do projeto Tear que se direcionava à capacitação profissional de mulheres através da realização de oficinas.

---

<sup>170</sup> Compunham as mesorregiões do Estado do Pará: Baixo Amazonas, Marajó, Metropolitana de Belém, Nordeste Paraense, Sudoeste Paraense e Sudeste Paraense.

Deste modo, de 15 a 20 de dezembro de 1997 teve início a fase Preamar no município de Bragança, reunindo as manifestações artísticas deste município e também de Capanema, Castanhal, Inhangapi, Marapanim, Quatipuru, Santarém Novo, São Francisco do Pará, Tracuateua e Viseu, integrantes do nordeste paraense. Nesta ocasião foi realizada uma Mostra Cultural que contou com um júri encarregado de selecionar os artistas que se apresentariam na parte final do projeto, a Pororoca, programada para ocorrer em outubro de 1998 em Belém. Além disso, também ocorreu a apresentação da peça “Ver de Ver-o-Peso”, do grupo teatral belenense *Experiência*, e dos shows do cantor Elói Iglesias e da Banda Alternativa na Praça Lobão da Silveira (INFORMATIVO CULTURAL, 01/1998).

A parada seguinte do Arrastão Cultural se fixou na cidade de Paragominas, reunindo os municípios de Dom Eliseu, Ipixuna, São Miguel do Guamá, Santa Maria do Pará, Mãe do Rio, Irituia, São Domingos do Capim, Ulianópolis e Tomé-Açu, localizados no sudeste paraense. O evento ocorreu de 13 a 18 de abril de 1998 (INFORMATIVO CULTURAL, 04/1998). Já a última parada do projeto da qual se tem notícias ocorreu na Ilha do Marajó, entre os dias 21 e 26 de setembro de 1998, reunindo 14 municípios (não identificados), em conjunto com o Festibúfalo, “um dos maiores eventos daquela região” (INFORMATIVO CULTURAL, 09/1998, p. 2). Não foi encontrada nenhuma informação a respeito da realização do *festival apoteótico de cultura* prometido pela SECULT na capital e o projeto Arrastão Cultural não teve continuidade nos anos seguintes.

#### **4.1.2 – O I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente em conjunto com a Feira Pan-Amazônica do Livro**

Ainda mais grandiosa do que o projeto Arrastão Cultural, que abrangeria todo o Estado do Pará, foi a proposta de implementação de um Merconorte Cultural, que pensava o diálogo e a integração cultural, econômica e política de todos os Estados do Brasil e países da América Latina que compunham a Pan-Amazônia. O Informativo Cultural apresentou da seguinte forma a ambiciosa proposta lançada pela SECULT:

O Merconorte Cultural é uma política de aproximação entre estados e países que compõem a Pan-Amazônia, da mesma forma que Mercosul, através dos Estados do Sul, tem conquistado um novo espaço político, econômico e cultural para o Brasil, dentro do continente sulamericano. O Merconorte é uma das diretrizes do plano de ação da Secretaria da Cultura do Pará que, neste primeiro gesto, conta com a parceria das secretarias de Educação, e de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente. Isto se deve ao fato de que

especialmente nestas três áreas estão as questões de maior afinidade entre estados e nações da Pan-Amazônia.

Mas o diálogo também será partilhado pelos demais estados brasileiros, uma vez que o fórum é excelente via de integração do Brasil e da promoção de sua imagem dentro do continente (11/1997, p. 2).

O primeiro gesto referido no Informativo foi a realização do I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente, ocorrido de 07 e 16 de novembro de 1997 nos espaços da Fundação Cultural Tancredo Neves. O evento, que atraiu cerca de 100 mil pessoas e movimentou mais de R\$ 1 milhão em negócios (INFORMATIVO CULTURAL, 11/1998), foi dividido em quatro ações diferentes: o Seminário de Literatura da Amazônia, o Encontro Estadual do Programa Nacional de Incentivo à Leitura, a Mostra Pan-Amazônia de Cinema e a I Feira Pan-Amazônica do Livro, promovida pela Câmara Brasileira do Livro (CBL).

Considerada “a ponta de lança do Fórum”, a Feira Pan-Amazônica do Livro foi acomodada nos espaços do Hall Ismael Nery e da Praça do povo, compreendendo um total de 1.350m<sup>2</sup> onde se instalaram 77 estandes que abrigaram uma média de 114 editoras, livrarias, distribuidoras, entidades e órgãos governamentais que expuseram cerca de 40 mil títulos (O LIBERAL, 7/11/1997, p. 5). Nesta ocasião, figuras renomadas da literatura puderam lançar suas produções mais recentes, tal como José Arbex Jr. e Cláudio Júlio Tognolli (autores de “O Século do Crime”, vencedor do Prêmio Jabuti de 1997), Carlos Eduardo Novaes (autor de “História do Brasil para Principiantes”, ao lado de César Lobo), Ignácio de Loyola Brandão (apresentando “Veia Bailarina”) Emir Sader (escritor de “Poder, cadê o Poder”) e Eduardo Heras León (com “La Noche del Capitán”), especialmente vindo de Cuba.

Entre os debates proporcionados pelo Seminário destacaram-se a conferência sobre “Memória e identidade cultural na Amazônia”, com Bella Jozef (UFRJ), a mesa redonda tematizando “Literatura e história na Amazônia” com Beatriz Alzate (Colômbia), Jose Luis Salcedo-Bastardo (Venezuela), Geraldo Mártires Coelho (UFPA/Brasil), Violeta Refkalefsky Loureiro (SEDUC-PA/Brasil) e Neide Gondim de Freitas Pinto (PUC-SP/Brasil); a mesa redonda sobre “A literatura contemporânea na Amazônia”, com Nicomendes Suárez Araúz (Bolívia), Márcio Souza (FUNARTE/Brasil), Raul Vallejo (Equador), Joaquin García Sanchez (Peru) e Asdrúbal Gonzales (Venezuela); mesa redonda que trazia como tema “O contexto da cultura na Amazônia: preservação, integração, desenvolvimento ou crise”, com a participação do secretário de cultura Paulo Chaves, do secretário de ciência, tecnologia e meio ambiente Nílson Pinto, de Marcelino Monteiro Costa (UFPA), de Ernesto Renan Melo Freitas Pinto (PUC-SP) e de Carlos Diegues (USP); a conferência de Carlos Pacheco, da Universidad Simon Bolivar (Equador), sobre “La oralidade en la literatura” (O LIBERAL, 07/11/1997).

Somadas às quatro ações centrais, ocorreram apresentações de teatro, música e dança no Teatro Margarida Schivasappa; exposição de gibis antigos e raros na Biblioteca Arthur Vianna; e oficinas e mostras de fotografia no Hall Ismael Nery. Entre os artistas das Artes Cênicas convidados estavam a *In Bust Teatro com Bonecos*, o *Grupo Experiência*, o *Grupo Usina de Arte da Amazônia* e a *Companhia de Ballet Jaime Amaral*. No Theatro da Paz, ainda vinculado ao Fórum, ocorreu a reapresentação do espetáculo “Trazendo Che no Coração”, cuja estreia ocorrera em 10 de outubro de 1997 na mesma luxuosa casa de espetáculos.

A montagem de “Trazendo Che no Coração” foi uma realização da SECULT, que representou o começo de uma tentativa da secretaria em se estabelecer como protagonista das produções cênicas centradas em Belém, ao invés de fornecer condições dignas de trabalho para que os próprios artistas pudessem realizar as suas obras. O espetáculo possivelmente realizado com dinheiro público em sua integralidade – uma vez que não foram veiculadas informações de patrocinadores ou quaisquer parcerias – não teve a sua elaboração submetida a nenhuma espécie de consulta com a categoria teatral e contou com a participação direta do secretário Paulo Chaves Fernandes, que contraditoriamente apoiou o Golpe Militar de 1964 e perseguiu estudantes considerados de esquerda quando, na juventude, integrou a facção anticomunista *Lenços Brancos*.

Tratando-se de um grande musical que buscou “celebrar os 30 anos de morte do líder guerrilheiro Ernesto Guevara de La Serna” (INFORMATIVO CULTURAL, 11/1997, p. 4.), teve no seu elenco os cantores Olivar Barreto, Andréa Pinheiro, Daniel Benitez, e Maria Lídia, contando também com a participação do Coro da Associação Lírica do Pará, regido por Jean Beckman, e da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP)<sup>171</sup>, regida por Andi Pereira. Ainda estiveram presentes os puxadores de samba Dito e Théo em conjunto com as escolas de samba Acadêmicos da Pedreira, Rancho Não Posso Me Amofiná, Quem São Eles e A Grande Família.

A trilha do espetáculo teve composições inéditas de Paulo André Barata, que assinou a direção musical, a partir de letras escritas por Ruy Barata (pai de Paulo André), Alfredo Oliveira e do próprio secretário Paulo Chaves Fernandes. “As músicas narravam a trajetória de Che Guevara na busca da concretização de seu ideal de liberdade”, enquanto que durante o espetáculo eram veiculadas imagens de documentários disponibilizados pela Embaixada de Cuba, “além de um áudio com o discurso de Fidel quando da morte do guerrilheiro”

---

<sup>171</sup> Criada em 1996 por iniciativa da SECULT em parceria com a Fundação Carlos Gomes. Integra todos os anos o Festival Internacional da Música, nascido em 1987 pela FCG, e o Festival de Ópera do Theatro da Paz, criado em 2002.

(INFORMATIVO CULTURAL, 10/1999, p. 2). Desta criação musical resultou o CD, homônimo ao espetáculo, lançado pela Secretaria de Cultura.

“Trazendo Che no Coração” chegou a ser apresentado fora do Pará, no Memorial da América Latina nos dias 30 e 31 de outubro de 1999, por meio de um convênio da SECULT com a EMBRATEL. Nesta ocasião integraram o concerto o Coral Renascença da Universidade Livre de Música Tom Jobim, comandado por Jean Beckman (o mesmo regente que dirigiu a ALPA em Belém), a Orquestra Jazz Sinfônica, regida por Mateus Araújo, e a porta-bandeira, o mestre-sala e os destaques da escola de samba Vai Vai (FOLHA DE SÃO PAULO, 30/10/1999).

É interessante observarmos neste momento que ao mesmo tempo em que a Secretaria de Cultura empenhava grande esforço para levar adiante a sua própria produção cênica, convocando um conjunto de artistas renomados para dar vida a sua concepção particular sobre o que seria uma homenagem honrosa para Che Guevara, restava aos artistas de teatro a participação secundarizada em um evento que pretendia discutir justamente uma proposta integradora da Pan-Amazônia. Neste sentido, a proposta de criação do Merconorte já nascia fadado ao fracasso, uma vez que o diálogo e a valorização do próprio trabalhador das Artes Cênicas não se mostravam como uma prioridade da SECULT, utilizando recursos públicos para por em prática o seu projeto notoriamente excludente de promoção cultural.

Tamanha desconsideração com a categoria teatral não se deu em decorrência de uma concepção apressada do projeto. Segundo o secretário de cultura o Merconorte Cultural vinha sendo debatido desde o começo do governo e somente em 1997 (último ano do primeiro mandato do governador Almir Gabriel) encontrou a oportunidade propícia para finalmente começar a ser posto em prática. O motivo para o atraso teria sido a falta de orçamento para a realização de uma empreitada tão grandiosa. “É uma discussão que já existe desde o começo do governo, mas ainda não havia sido viabilizada por problemas orçamentários que foram sanados este ano”, afirmava Paulo Chaves Fernandes (*apud* O LIBERAL, 07/11/1997, p. 5). Ainda conforme o secretário, o Fórum era o começo de uma série de eventos que ocorreriam seguindo o mesmo objetivo integrador, sendo prometida uma segunda edição da ação para o próximo ano. Contudo, além de não ter ocorrido outros eventos integradores vinculados ao Merconorte, o próprio Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente foi encerrado<sup>172</sup>, deixando como herança a sua *ponta de lança*, a Feira Pan-Amazônica do Livro.

---

<sup>172</sup> De acordo com o Informativo Cultural da SECULT (10-11/1999, p. 3), “adidos culturais, embaixadores, cônsules, governadores e secretários estaduais de cultura” estariam reunidos, no dia 30 de outubro de 1999, em Belém, “para a Reunião Preparatória ao Fórum Pan-Amazônico de Cultura” a ser realizado no ano 2000.

O que se pode observar na prática é que houve somente uma troca de nomes, uma vez que as edições Feira Pan-Amazônica do Livro que se seguiram apresentavam o formato de atrações semelhante ao do Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente, ou seja, contavam com a realização de palestras, seminários, mesas redondas, lançamento e venda de livros de diversas editoras, cursos, oficinas e mostra de cinema, somados a programação paralela que incluía apresentações de shows de música, dança e teatro. Contudo, apesar da semelhança da Feira em relação ao Fórum, a versão oficial da Secretaria de Cultura para o fim deste último foi a de que realizar todos os anos um evento como o ocorrido em 1997 seria algo muito complexo, e que o mesmo deveria ter caráter itinerante e não anual. Neste sentido, Paulo Chaves defendeu: “A organização é muito complexa. É um evento que não deve ocorrer só em Belém. Outros Estados brasileiros e países Pan-Amazônicos também devem sediar o Fórum” (*apud* A PROVÍNCIA DO PARÁ, 04/11/1998, p. 1).

Após afirmar que outros locais deveriam receber o evento, Paulo Chaves não mencionou a existência de uma rede de contatos que estivesse articulando algo neste sentido. Com isso, é possível compreender que as ações proporcionadas pelo Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente não foram suficientes para dar início ao objetivo de favorecer a integração da Pan-Amazônia, construindo redes de colaboração entre seus Estados e países constituintes, conforme preconizava o Merconorte Cultural. Mesmo com esse contexto adverso, no qual se poderia prever o fim iminente do megaprojeto da SECULT, a II Feira Pan-Amazônica do Livro, ocorrida entre os dias 5 e 14 de novembro de 1998, ainda foi anunciada como uma das vertentes vivas do Merconorte (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 02/11/1998). No evento também ocorreu o lançamento da revista Unamazônia, atrelada ao Merconorte: “A revista é uma arma para que seja efetuada a integração e irmandade entre os povos e culturas do que se pretende chamar Merconorte Cultural, consolidando um mercado comum para a produção sócio-cultural e política da Pan-Amazônia” (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 07/11/1998, p. 1).

Nesta segunda edição novamente se fizeram presentes figuras ilustres da literatura, entre elas os escritores Ziraldo, Moacyr Seliar, Bartolomeu Campos Queirós e o professor Pasquale Cipro Neto, além do patrono da Feira daquele ano, o filósofo e escritor Benedito Nunes (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 02/11/1998). Para as apresentações artísticas foram convidados a Amazônia Jazz Band, que se apresentou na noite de abertura, e os grupos cênicos *Tico no Fubá*, *Usina de Teatro da Unama*, *Coro-Cênico Rui Romulo Jati*, *Grupo*

*Parafolclórico Arte Marajoara, Cia de Ballet Jaime Amaral, Nós do Teatro, Alfabumba meu Brecht*, bem como os músicos Nego Nelson e Bob Freitas, Nilson Chaves, Mestre Verequete e banda Uirapuri. Tal como no ano anterior, um espetáculo produzido pela SECULT foi encaixado na programação da Feira. “Galvez, imperador do Acre”, que pertencia ao projeto CAETÉ e cumpria temporada no Theatro da Paz de 7 a 15 de novembro, teve a sua sessão do dia 14 especialmente integrada ao evento (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 04/11/1998; O LIBERAL, 04/11/1998).

O espaço ocupado pela Feira, ainda instalada na FCPTN, aumentou de tamanho, passando dos 1.350m<sup>2</sup> com 77 estandes do ano anterior, para 1.900m<sup>2</sup> ocupados por 110 estandes com editoras do Brasil, América Latina, Portugal e Espanha. A parceria da SECULT com a CBL para a realização do evento foi mantida. Compunha o seu time de patrocinadores o Grupo Visão, a Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente e o BASA, enquanto o apoio cultural ficou a cargo das ORM, Sol Informática, COSANPA, Hiléia, Dados Kids, Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos e Associação de Universidades da Amazônia, de acordo com o Informativo Cultural da SECULT (11/1998). Isto posto, segundo anunciou o jornal *A Província do Pará*, “para a concretização da feira foram investidos 400 mil reais, desses 2/3 (ou 300 mil) do Estado e 1/3 (100 mil) da iniciativa privada” (04/11/1998, p. 1).

Nos anos de 1999, 2000 e 2001 constava nos Informativos Culturais da SECULT (10-11/1999; 11/2000a; 09/2001) a informação de que o patrocínio da Feira Pan-Amazônica do Livro era realizado unicamente pela empresa Telemar. Contudo, nas edições de 2000 e 2001 o patrocínio da Telemar se apresentava mediado pelo uso da Lei Semear. Nesse contexto o que se tinha, portanto, era o próprio Estado se valendo de uma lei por ele criada para beneficiar primeiramente o produtor cultural. Apesar de tal manobra não se encontrar vedada nos dispositivos da Lei Semear, constitui-se como uma prática no mínimo bastante equivocada por parte da Secretaria de Cultura, que acaba por se tornar concorrente dos próprios artistas. Lembremo-nos que foi somente em 2003, com a atualização da Lei Semear, que este tipo de beneficiamento passou a ser oficialmente proibido.

A cada ano a Feira Pan-Amazônica do Livro crescia dentro do mercado editorial nacional. Em 2003, na sua sétima realização, a Feira já era considerada o quarto maior evento do gênero no país, atrás somente de Porto Alegre (cuja Feira do Livro já estava na sua 50ª edição), São Paulo e Rio de Janeiro. Orgulhoso com desenvolvimento alcançado pelo evento, o secretário Paulo Chaves comentou na ocasião: “Hoje, o estado do Pará tem orgulho de sediar o maior evento cultural realizado no Norte do Brasil. São dez dias de sementeira



cultural, pois o livro é o principal instrumento de cidadania” (FERNANDES *apud* DIÁRIO DO PARÁ, 01/09/2003, p. 1).

Uma parte do crescimento experimentado pela Feira dentro do mercado livreiro nacional estava relacionada ao aumento do número de visitantes, que seguia uma tendência de 15% a 20% ao ano, conforme observado desde a sua criação, em 1997 (O LIBERAL, 17/09/2004). Entre os frequentadores da Feira havia os estudantes de diversas escolas da rede pública municipal, estadual e particular, da capital e também do interior, que através de visitas monitoradas aproveitavam as promoções de livros e participavam das atividades da programação. Estes alunos vinham de municípios como Rondon do Pará, Castanhal, Barcarena, Moju, Igarapé-Miri, São Caetano de Odivelas e Vigia, entre outros (DIÁRIO DO PARÁ, 01/09/2003, p. 1).

A novidade da VII Feira Pan-Amazônica do Livro, ocorrida de 5 a 14 de setembro de 2003, foi a sua localização em dois novos lugares, os galpões da Companhia das Docas do Pará e da Estação das Docas. Assim, se encontrava a sua disposição uma área de 10.000m<sup>2</sup>, o maior espaço ocupado até então pela Feira, visando atender melhor à expansão que o evento vinha acumulando a cada ano. Junto com a expansão espacial ocorria também a ampliação dos negócios realizados, que em 2003 alcançou a marca de R\$ 3 milhões, de acordo com *O Liberal* (17/09/2004).

A patrona desta sétima edição foi a escritora paraense Eneida de Moraes e o país convidado foi a Alemanha, que recebeu homenagens por meio de seminários, exposições e mostra cinematográfica. Deste país vieram diversos intelectuais e autores especialmente para o evento. Em parceria com a embaixada da Alemanha, Consulado Alemão e Casa de Estudos Germânicos, a programação contou ainda com o grupo de dança *Volkstanzgruppe Blumenau*. Também estiveram presentes nomes famosos da literatura brasileira, como Zélia Gattai, Fabrício Carpinejar, Carlos Heitor Cony, Fernando Morais, João Silvério Trevisan, Paloma Amado, Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, estando presente também o desenhista Maurício de Sousa (que já havia participado da feira no ano anterior), o jornalista Edney Silvestre, o cineasta Nelson Pereira dos Santos e o pesquisador e economista Marcio Pochmann (DIÁRIO DO PARÁ, 01/09/2003).

Na cerimônia de abertura, que contou com a presença do governador Simão Jatene, foi apresentado no Teatro Maria Sylvia Nunes o espetáculo “Cidade de Eneida”, em homenagem a patrona do ano de 2003. A peça foi concebida e dirigida por Marton Maués e tinha o elenco composto por Valéria Andrade, Monalisa da Paz, Sônia Alão e pelo compositor Marcus Vinicius. O espetáculo era baseado em crônicas de Eneida sobre Belém e foi montado a partir

de textos publicados no livro “Arruanda Banho de Cheiro”. Na ocasião também houve a apresentação do grupo de dança alemão (DIÁRIO DO PARÁ, 05/09/2003).

A sétima edição da Feira do Livro foi uma realização do Governo do Estado do Pará, via SECULT, e teve o patrocínio exclusivo da CELPA, que investiu recursos da ordem de R\$ 150 mil – aparentemente sem a mediação da Lei Semear, já que não houve qualquer divulgação neste sentido. Na ocasião o diretor de *marketing* da CELPA, João Bosco Gomes, comentou: “só nos últimos 12 meses, investimos mais de R\$ 2 milhões em projetos culturais no estado do Pará. Logo, não poderíamos ficar de fora de um evento desta magnitude” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 01/09/2003, p. 1). O projeto também desenvolvia parcerias com a Associação Nacional das Livrarias (ANL), a CBL, o Sindicato Nacional de Editores de Livros e a RPS Eventos – empresa paulistana que comercializava os estandes da feira e que era responsável por 30 feiras de livros realizadas no Brasil, entre elas sete edições da Bienal Internacional do Livro de São Paulo, segundo o jornal *Diário do Pará* (15/09/2003).

Impossibilitada de permanecer nos galpões da Companhia das Docas do Pará e da Estação das Docas, em 2004 a Feira Pan-Amazônica do Livro, realizada de 17 a 26 de setembro e que tinha a Espanha como país homenageado, foi mais uma vez instalada em um novo local, o Hangar – Centro de Convenções da Amazônia, localizado em um terreno da Aeronáutica que fora recém adquirido pelo Governo do Estado e cujo galpão pré-existente foi adaptado para receber o evento, conforme vimos anteriormente. Na cerimônia de abertura da VIII Feira, houve a apresentação do espetáculo “Tucumã”, uma performance multimídia baseada em textos de Dalcídio Jurandir, patrono desta edição. A direção, cenografia, figurinos e sonoplastia do espetáculo era de Nando Lima (diretor do Departamento de Artes Cênicas). No elenco estavam: Paulo Santana, Olinda Charone, Éder Jaster e Valéria Andrade. Na programação de show do evento, a noite de estreia ficou por conta do Arrastão do Pavulagem (O LIBERAL, 16/09/2004).

Em decorrência das adaptações necessárias para a instalação da feira em um novo espaço, alguns estandes tiveram as suas dimensões diminuídas. Nesse contexto, os mais prejudicados foram os escritores paraenses com trabalhos independentes. De acordo com *O Liberal*, “anualmente eles reclamam da localização do estande e da falta de visibilidade de seus trabalhos em detrimento do destaque dado aos convidados de fora” (17/08/2004, p. 5). Para Lorena Souza, uma das coordenadoras do evento, a falta de visibilidade reclamada pelos escritores não existia: “O Café das Letras dedica todos os dias uma hora para o escritor paraense. Além disso, os autógrafos são sempre feitos nos estandes, inclusive no caso dos autores de fora” (SOUZA *apud* O LIBERAL 17/08/2004, p. 5).

Dentro da programação do Café das Letras, um espaço destinado a promover uma aproximação e diálogo entre autores e leitores, passaram nomes como Zuenir Ventura e Maurício de Souza. Também compuseram este espaço os saraus de teatro, música e literatura, referenciando Haroldo Maranhão, Maria Lúcia Medeiros e Mário Faustino, respectivamente. Outros convidados da feira foram o documentarista Silvio Tendler, os escritores Márcio Souza e Adriana Lisboa e o professor Pasquale Cipro Neto. Com relação à Mostra de Cinema, devido à falta de acomodações adequadas no Hangar, o Teatro Maria Sylvia Nunes, local onde ocorreu a Mostra no ano anterior, permaneceu como o local escolhido para a exibição dos filmes. Para tanto, foi disponibilizada uma linha de ônibus exclusiva para realizar o trajeto que ligava o Hangar à Estação das Docas (O LIBERAL, 16/09/2004).

Também nesta oitava edição, a própria SECULT teve sete livros lançados. De acordo com o jornal *O Liberal* (17/08/2004), foram eles: “Galvez, Imperador do Acre”, de Márcio Souza, transformado em uma história em quadrinhos; a terceira edição do livro “Belém da Saudade”, que homenageia a memória da Belém do início do século XX em cartões postais; “Mário Faustino: A biografia de um poeta”, resultado de um estudo acadêmico desenvolvido pela professora Lília Chaves sobre o escritor; “Ilusão e Cor – Pintura de Interior na Arquitetura de Belém”, da arquiteta, escritora e pesquisadora Jussara Derenji, no qual são apresentados detalhes de pinturas de casas e prédios públicos (como o Palácio do Governo, Theatro da Paz e Igreja São João), do século XVIII até o início dos anos 40 do século XX; “Café Manduca: uma história recontada”, de Oswaldo Caldeira; os escritos mais recentes de Maria Lúcia Medeiros, reunidos em “O lugar de ficção (memórias de leitura)”; e a biografia “Lindonor, a menina que veio de Itaiara”, de Amarilis Tupiassu e João Carlos Pereira.

O patrocínio do evento ficou por conta da CELPA, que assinou um contrato de R\$ 200 mil, sem a mediação do incentivo fiscal. A este valor foram somados R\$ 920 mil disponibilizados pelo Estado (O LIBERAL, 17/08/2004).

A XIX Feira Pan-Amazônica do Livro ocorreu de 16 a 25 de setembro de 2005, situando-se na área ao lado do Hangar que recebeu a Feira no ano anterior, já que este se encontrava em obras naquele momento. Deste modo, o evento foi instalado em uma nova estrutura, foi criada após a assinatura de um convênio do Governo do Estado, em parceria com a iniciativa privada, com a Aeronáutica, permitindo o uso do espaço por 18 meses. Sobre os custos empenhados nesta construção e as parcerias com o setor privado, tem-se que:

o investimento na estrutura metálica, cobertura de lona e sistema de refrigeração com 50 centrais de ar para o evento foi de cerca de R\$ 4,5 milhões, dos quais cerca de R\$ 2 milhões vieram da Federação das Indústrias do Pará (Fiepa), do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e

Pequenas Empresas (Sebrae) e da Associação Paraense de Supermercados (ASPAS). No mesmo espaço, serão realizadas a Supernorte, a Feira da Indústria, a Feira de Máquinas e Produtos do Setor Madeireiro e a Feira do Sebrae (O LIBERAL, 15/09/2005, p. 1).

Ao todo foram quase 100 estandes montados em uma área de 8.400m<sup>2</sup> – incluindo estacionamento e a área externa, a área total era de 20.000m<sup>2</sup>.

No ano de 2005 o país homenageado foi a Argentina. Em virtude disso, na noite de abertura do evento, estavam presentes, além do governador Simão Jatene e do Secretário Executivo de Cultura, Paulo Chaves Fernandes, o embaixador da Argentina no Brasil, Juan Pablo Lohlé. Logo após a cerimônia, teve início a apresentação do espetáculo musical “Waldemar Seresteiro” (de direção e elenco não informados nos documentos consultados), em homenagem ao maestro e compositor Waldemar Henrique, patrono da Feira Pan-Amazônica do Livro em decorrência das comemorações do centenário de nascimento do artista paraense (O LIBERAL, 15/09/2005).

Entre os convidados para os debates no Café das Letras e palestras estavam os escritores Ariano Suassuna (acompanhado por Benedito Nunes), Ziraldo, Pasquale Cipro Neto, Bella Josef, Isabel Lustosa, Paulo Lins, Marina Colasanti, José Hamilton Ribeiro, João Gilberto Noll e o cubano Pedro Juan Gutiérrez. O cineasta convidado para a feira deste ano foi Carlos Reichenbach. Outra atração da programação foi o grupo argentino de tango *Las Del Abasto*, com apresentação em três noites seguidas no Teatro da Paz. Faziam parte do grupo dois casais de dançarinos, seis músicos e uma cantora, segundo *O Liberal* (15/09/2005).

Tal como no ano anterior a Mostra de Cinema foi realizada no Teatro Maria Sylvia Nunes, havendo um ônibus especial que fazia o trajeto da Feira até a Estação das Docas. Além do teatro, todo o Armazém das Feiras da Estação estava envolvido na programação, sendo ocupado por “uma mostra sobre a Argentina, organizada em parceria com a Secretaria de Cultura da Argentina e a Câmara do Comércio Internacional Argentino Amazônico” (O LIBERAL, 15/09/2005, p. 1). Uma interessante novidade da nona edição foi o convênio assinado com a Secretaria Executiva de Educação, no valor de R\$ 1,5 milhão, dez mil professores da rede pública estadual de ensino puderam adquirir livros durante a feira através do Projeto Cred-Livro, que disponibilizava o crédito de R\$ 150 para compras nos estandes da feira. A realização da feira continuou a ter o apoio da CBL e da ANL, segundo o jornal *O Liberal* (25/08/2005).

Na compreensão de Paulo Chaves Fernandes, a Feira vinha cumprindo ao longo de sua trajetória a função de motivar as pessoas a se aproximarem dos livros. Nas palavras do secretário:

Existe uma carência de livrarias em todo o Brasil, mas o objetivo da feira não é resolver isso e sim motivar as pessoas a lerem. E nada melhor do que o ambiente de uma feira para isso, sem a frieza da prateleira da livraria; um lugar onde você encontra os escritores, onde há esse clima de magia em torno do livro. No ano passado, foram cerca de R\$ 7,5 milhões negociados em livros e este ano a expectativa é de que o valor aumente (FERNANDES *apud* O LIBERAL 15/09/2005, p. 1).

Já para Robério Paulo Silva, representante da Associação Brasileira de Livrarias e da RPS eventos, a realização da feira trouxe impactos muito positivos ao mercado livreiro de Belém, uma vez que “desde o lançamento da feira, surgiram em torno de onze novas livrarias em Belém e quatro editoras trouxeram filiais para cá” (*apud* O LIBERAL, 15/09/2005, p. 1).

Na Feira Pan-Amazônica do Livro de 2006 a cerimônia de abertura da feira, em comemoração à realização de sua décima edição, teve a participação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz. O país homenageado foi o Peru e incluiu os tradicionais seminários, cursos, oficinas, exposições, palestras e mostra de cinema que abordaram a peculiaridade social e cultural deste país. Já o patrono escolhido foi o escritor Eidorfe Moreira, nascido na Paraíba, mas que passou grande parte da sua vida no Pará. Sem grandes novidades a serem destacadas, foi realizada no mesmo local do ano passado, com sua Mostra de Cinema ainda instalada do Teatro Maria Sylvia Nunes (O LIBERAL, 10/09/2006).

No decorrer de dez edições, a Feira Pan-Amazônica do Livro, surgida como uma das ações do Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente, ganhou não apenas autonomia, como também se tornou um dos maiores eventos realizados anualmente pela Secretaria de Cultura, aspecto expresso no contínuo aumento de seu espaço físico, do número de visitantes e vendas, aliados às parcerias com instituições, embaixadas e iniciativa privada. Neste contexto, é curioso perceber o quanto a Feira do Livro, em virtude dos inúmeros e incansáveis esforços da SECULT, apresentou um espantoso crescimento quando comparada à Paixão do Boi, evento surgido um ano antes.

Ao compararmos, por exemplo, estes dois eventos durante o ano de 2004, temos de um lado a Feira Pan-Amazônica do Livro com um investimento de R\$ 920 mil do Estado, valor ao qual se somou R\$ 200 mil da iniciativa privada, totalizando R\$ 1,120 milhão (O LIBERAL, 17/08/2004), ao passo que de outro lado a Paixão do Boi recebeu da Fundação Cultural Tancredo Neves somente R\$ 196 mil para pagar 12.420 artistas (O LIBERAL, 21/06/2004). Apesar dos valores mencionados terem sido investidos por organismos públicos distintos, ambos os eventos eram apresentados como realizações da SECULT, sendo, portanto, de responsabilidade desta secretaria uma gestão que fomentasse, valorizasse e promovesse democraticamente as práticas das diversas manifestações culturais e artísticas. O

que se pode observar, contudo, é o oposto do esperado como função de uma Secretaria de Cultura, uma vez que, enquanto os grupos de Bois e Pássaros sobreviviam unicamente graças aos esforços das suas comunidades de origem, a Feira do Livro reunia altos investimentos públicos e privados garantindo a movimentação de milhões no mercado de livros – de R\$ 1 milhão em negócios fechados em 1997 (INFORMATIVO CULTURAL, 11/1998), passou a R\$ 3 milhões em 2003 (O LIBERAL, 17/09/2004) e R\$ 7,5 milhões em 2004 (15/09/2005).

Vale lembrar que tamanha movimentação em vendas não se refletia necessariamente em um estímulo direto ao escritor paraense com trabalhos independentes, principalmente tendo em vista as suas recorrentes reclamações quanto ao grande destaque dados aos convidados de fora em detrimento da visibilidade destinada aos autores locais (O LIBERAL, 17/08/2004). A falta de uma política que incentive a produção literária paraense, além de outras questões relevantes, são apontadas por Alberto Silva Neto<sup>173</sup>, fundador do *Grupo Usina* e trabalhador das Artes Cênicas no Pará há mais de 30 anos:

Há uma crítica muito forte à Feira do Livro, que é a Feira Internacional do Livro, que tem como protagonistas grandes nomes também da literatura brasileira e um espaço ínfimo, risível, para os escritores, para os produtores na área da literatura, locais. Isso é objeto de crítica, sempre foi. Ou seja, é uma megalomania, é uma cultura de projeto de produção cultural, artística, contaminada pela doença dos megaeventos. ‘Então eu vou fazer a maior feira de livros da América Latina, em Belém do Pará. E aí a minha política cultural é glamourosa, é grandiosa’. É mentira, porque em Marituba tem um cara que escreve poesia há trinta anos e que nunca conseguiu publicar um livro. Porque existe um garoto de 15 anos em Igarapé-Miri, em Garrafão do Norte, sei lá onde, que tem um talento que não chega nada ali, não chega um escritor paraense ali, que sente com ele uma noite, que se coloque umas cadeiras e se converse sobre literatura paraense, que se fale o que é escrever nesse lugar. Você tá me entendendo? Então fazer a mega Feira do Livro porque vendeu não sei quantos milhões de reais, porque vendeu não sei quantos mil exemplares, porque passou na catraca 70 mil pessoas em não sei quantos dias, isso não significa nada. Isso não significa nada. Isso só é a reprodução de um modelo demagógico, capcioso, desonesto, descomprometido com as verdadeiras causas e com o verdadeiro sentido do que é cultura e arte pra uma sociedade, travestido de grande projeto cultural. É mentira. A diversidade dos saberes dos povos da floresta amazônica nunca foi valorizada por nenhum projeto público da cultura no Pará. Nunca foi. Nunca foi sequer objeto disso (SILVA NETO, 2019).

Isto posto, Silva Neto evidencia a ausência de ações por parte da SECULT que ultrapassem a meta de venda de livros e a mera contagem da visitantes pelos eventos, sendo

---

<sup>173</sup> Alberto da Cunha e Silva Neto começou no teatro em 1987 na cidade de Belém. Logo em 1989 foi um dos co-fundadores do *Grupo Usina*, o qual integra até os dias atuais. Ao longo de sua trajetória participou como ator de alguns grupos, como o *Grupo Palha*, *Grupo Experiência* e *Grupo Cuíra do Pará*. Nos últimos 15 anos deixou de lado a atuação e tem se dedicado à direção dos espetáculos do *Usina*. Desde 2009 é professor do curso de Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, lecionando também aulas nos cursos técnicos da instituição. Alberto Silva Neto é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da UFPA e doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

essencial, para uma política cultural que de fato pense de forma ampla a produção literária paraense, fazer com que os sujeitos ultrapassem a condição de compradores e se tornem eles mesmos produtores de obras literárias, exercitando o direito à expressão artística em toda a sua potencialidade. Para tanto, é preciso criar as condições materiais para que isto ocorra, descentralizando as ações da capital e democratizando os recursos financeiros governamentais.

Em se tratando das apresentações cênicas realizadas durante a Feira do Livro, é interessante notar como estas produções eram inseridas dentro de *política de eventos* adotada pela Secretaria de Cultura, na qual as Artes Cênicas eram utilizadas para ajudar a compor a programação, estando em um lugar secundarizado dentro do projeto. Não havia qualquer processo de seleção pública dos espetáculos e artistas convidados, bem como era inexistente a garantia de que em edições futuras ocorreria novos chamamentos. Tudo dependia das vontades e interesses dos organizadores desses eventos.

#### **4.1.3 – Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ)**

De acordo com o Informativo Cultural da SECULT (12/1997), a intenção inicial de criação do projeto do Centro Amazônico de Experimentação Teatral (CAETÉ) ocorreu no ano de 1995 em um evento realizado no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Contudo, foi somente com a reinauguração deste teatro, no ano de 1998, que a promessa de concretização do projeto começou a ganhar força, haja visto que a sua efetiva implementação se encontrava atrelada à finalização das obras de reforma e reequipamento da casa de espetáculo, escolhida para ser a sua grande sede oficial.

O CAETÉ tinha enquanto proposta principal atuar como um elemento catalizador das Artes Cênicas no Estado do Pará, promovendo a produção dos grupos locais. Para tanto, o TEWH se tornaria uma espécie de escola informal na qual se realizariam oficinas, cursos, debates e seminários sobre a cena teatral não somente belenense, mas também de todo o Estado, além, é claro, de ser usado como sala de espetáculos. Deste modo, o Centro Amazônico de Experimentação Teatral visava ser um dos braços do Arrastão Cultural, projeto iniciado em dezembro de 1997. Somada a estas responsabilidades estava a de favorecer o intercâmbio do Pará com os demais Estados e países que integram a Amazônia Legal e a Pan-Amazônia, estando o CAETÉ também inserido no grandioso projeto de criação do Merconorte Cultural, segundo o Informativo Cultural da SECULT (01/1998).

Assim sendo, conforme José Carlos Gondim (1997, p. 38-39 – grifos meus), diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique e um dos principais nomes a frente do CAETÉ, o projeto pretendia alcançar os seguintes objetivos:

- Capacitar aquela parcela da população que vê nas artes cênicas um caminho para alcançar o objetivo principal da educação: o bem-estar social, *a socialização do saber e do poder*, numa sociedade mais igualitária;
- Valorizar a produção cênica dos grupos emergentes em geral, amadores ou semi-profissionais da região, provocando neles uma mudança de comportamento, de ‘*amadores*’ para ‘*amadores com postura de profissionais*’;
- *Recuperar e valorizar as expressões culturais da Amazônia, rica e variada*, hoje em acelerado processo de descaracterização e desaparecimento diante das influências de expressões de fora, via meios de comunicação de massa;
- Difundir e divulgar os resultados do processo de produção cênica do Projeto CAETÉ;
- Formar uma consciência crítica quanto à importância e ao valor da produção cultural amazônica, através do intercâmbio de experiências (Merconorte Cultural).

Apesar da definição de objetivos bastante interessantes e relevantes para o cenário cultural amazônico, como a *socialização do saber e do poder* ao mesmo tempo em que se propunha a *recuperar e valorizar as expressões culturais*, chama a atenção a ideia de se buscar mudar o comportamento dos artistas, que deveriam deixar de ser ‘*amadores*’ para tornarem-se ‘*amadores com postura de profissionais*’, ou seja, o cerne da questão que os constituía enquanto amadores – o fato de serem trabalhadores que exercem seu ofício por amor e sem remuneração que promova o seu sustento<sup>174</sup> – não tinha previsão de ser alterada, apenas devendo adotar a aparência de profissionais, o que provavelmente fazia referência a um maior apuro da qualidade dos espetáculos apresentados.

De todo modo, na compreensão de Gondim (1997, p. 37), a implementação do projeto buscava atender a uma necessidade bastante antiga, uma vez que “há muito que a região se ressentia de uma ação cultural que permita às populações da Amazônia uma integração efetiva e coerente com a riqueza de sua diversidade de expressões”, e, assim, “a consciência dessa identidade particular, dessa personalidade cultural amazônica – sem ser uma e nem uniforme – é que deve ser a pedra-de-toque do CAETÉ”.

Na medida em que trabalhava com a noção de uma identidade particular amazônica, Gondim acaba por evocar o termo *paraensismo* em outra interessante passagem, na qual, apesar de não abordar diretamente as desigualdades e opressões existentes nos choques

---

<sup>174</sup> Segundo a definição de Jacob Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (2006, p. 22-23), “o teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas”.



culturais entre os grupos étnicos constituidores da cultura paraense, propõe uma reflexão sobre a constituição dessa “mistura”, aspecto que potencialmente poderia enfim ser uma importante porta de entrada para uma discussão mais profunda sobre a questão, reverberando, quiçá, em políticas públicas mais democráticas para a cultura.

O que é o *paraensismo*? É um amálgama *sui-generis*, uma diversidade de traços étnicos e culturais bastante peculiar. Nós somos caboclos, morenos, brancos, negros, amarelos... Enfim, temos todos os matizes étnicos e culturais e, por extensão, essa é a nossa proposta. E é essa mistura que o Centro Amazônico de Experimentação Teatral, o Projeto CAETÉ, quer refletir, repensar, sentindo e analisando suas manifestações cênicas para, dessa análise, dessa reflexão, inferir seu próprio rosto, sua própria cara, simultaneamente regional e universal (GONDIM, 1997, p. 38 – grifos do autor).

Compunha a estruturação do CAETÉ o cumprimento de quatro fases fundamentais. A primeira teria caráter micro-regional, concentrando suas ações na Grande Belém<sup>175</sup>; a segunda, de abrangência estadual, avançaria rumo à interiorização por todo o Pará; a terceira alcançaria o nível regional, promovendo trocas de experiências com as entidades pertencentes aos outros estados da Amazônia Legal; a quarta e última fase referia-se à internacionalização do projeto, quando se pretendia alcançar a integração econômica, política e social de toda a Pan-Amazônia, em decorrência da criação do Merconorte Cultural. Para por em prática todas estas etapas, o projeto previa o estabelecimento de convênio/parcerias com a iniciativa privada ou instituições públicas e privadas (GONDIM, 1997).

O lançamento oficial do Centro Amazônico de Experimentação Teatral aconteceu durante a reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1998, quando Paulo Chaves Fernandes, ao referir-se à nova proposta de estímulo às Artes Cênicas do Estado, anunciou que o projeto teve:

a participação do conceituado diretor teatral Amir Haddad, que veio a Belém várias vezes com esse objetivo; da professora Maria Sylvia Nunes; do Diretor do Teatro, jornalista e ator José Carlos Gondim; de vários segmentos da classe artística, nas reuniões e debates em que foram convocados e com o próprio Secretário e a equipe da SECULT (11/01/1998, p. 4).

A admiração do secretário Paulo Chaves Fernandes por Amir Haddad era tanta que, nas páginas introdutórias do livro “Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique”, lançado em comemoração a reinauguração deste teatro, o nome do diretor foi incluído na sua lista de agradecimentos: “Em nome do Governo do Estado, um bravíssimo à Associação Comercial do Pará, CIATUR, Ministério da Cultura, Tintas Ypiranga, Vicente Salles, Amir Haddad e a todos os artistas, técnicos, empresas, restauradores e operários que estiveram em

<sup>175</sup> A Grande Belém, ou Região Metropolitana de Belém, é formada pelos municípios de Ananindeua, Benevides, Castanhal, Marituba, Santa Bárbara do Pará e Santa Izabel do Pará, além, obviamente, da capital Belém.

cena neste trabalho” (FERNANDES, 1997, p. 9). Nenhum artista paraense foi citado nominalmente neste texto, o que poderia ter ocorrido com os nomes de Maria Sylvia Nunes e José Carlos Gondim, que também participaram da elaboração do CAETÉ.

Entre as inúmeras promessas lançadas pelos realizadores do CAETÉ, somente uma produção cênica foi concretizada. Tratou-se da montagem de “Galvez, o imperador do Acre”, encenação comandada pelo diretor sudestino Amir Haddad e que foi criada a partir do romance homônimo do amazonense Márcio Souza, publicado originalmente em 1976. O espetáculo narrava a história de Dom Luiz Galvez na Amazônia do início do século XX, uma espécie de anti-herói que saiu de Belém em fuga após se envolver com a mulher de um delegado, passou por Manaus e chegou ao Acre, fundando então o império que o torna o imperador absoluto da região. Após a produção de “Trazendo Che no Coração”, ocorrida no ano anterior, a realização de “Galvez, o imperador do Acre” reafirmava o intuito da SECULT em estabelecer uma atuação de comando sobre as Artes Cênicas belenenses, se tornando ela própria uma produtora de espetáculos.

Segundo os jornais *A Província do Pará* (02/11/1998) e *O Liberal* (01/11/1998; 07/11/1998), o aparato institucional vinculado à produção da Secretaria de Cultura envolvia a parceria com o Ministério da Cultura / Fundo Nacional de Cultura, Fundação Amazônia Yoshio Yamada e Programa Estadual de Incentivo à Cultura (SEMEAR) – ou seja, tal como ocorrido com as edições de 2000 e 2001 da Feira Pan-Amazônica do Livro, a própria SECULT estava se beneficiando da lei de incentivo fiscal por ela criada para atender aos produtores de cultura.

A produção da obra envolveu 130 pessoas no elenco, equipes de apoio, criação e técnica. Depois de 7 meses de montagem o espetáculo “Galvez, imperador do Acre” finalmente estreou no dia 07 de novembro de 1998, no Theatro da Paz, como resultado das oficinas de Artes Cênicas do projeto “Cenas Amazônicas”, realizado pelo Centro Amazônico de Experimentação Teatral. A temporada se prolongou até o dia 15 do mesmo mês – sendo a apresentação do dia 14 de novembro ocorrida como parte integrante da II Feira Pan-Amazônica do Livro, que se realizava naquele ano neste mesmo período.

Com as oficinas e todo o processo de contextualização da peça tendo iniciado em março de 1998, foi somente três meses antes da estreia que começaram a ocorrer os ensaios com o elenco – no barracão da escola de samba Acadêmicos da Pedreira –, formado após a inscrição de pessoas que nunca tinham feito teatro. O reforço no elenco ficou por conta dos atores veteranos Nilza Maria, José Leal e Yeyé Porto. Detalhando as diversas etapas da construção do espetáculo que se pretendia grandioso, temos que:

Neste período realizou-se oficinas teóricas abordando o cenário amazônico no início deste século [XX] – a Era da Borracha, a arquitetura, comportamento, etc – período em que se passa a obra. Arquitetos, historiadores e professores da Universidade Federal do Pará participaram dessa fase, oferecendo aos participantes a possibilidade de fazer a leitura crítica da obra. Em seguida, foram iniciadas as oficinas práticas de produção, figurino, iluminação, sonoplastia, cenografia, expressão corporal, interpretação e canto, sob a orientação, respectivamente, de Alcione Dias, Samuel Abranches, Lúcia Chedieck, Ricardo Pavão, Maurício Sette, Ana Unger, Lucy Mafra e Marina Monarcha. O projeto, mais do que se encerrar na montagem do espetáculo, traz como meta ser uma universidade livre de expressão artística. Dessa forma, podem participar todas as pessoas que desejarem conhecer o mundo das artes cênicas e, assim, expressar sua cidadania. Desta primeira experiência do Cenas Amazônicas participam crianças, adolescentes e adultos de diversos bairros de Belém, principalmente da Pedreira, onde fica a sede das oficinas, o barracão da Escola Acadêmicos de Samba da Pedreira. Mas a escola apoia o Cenas também com seu grupo de costureiras na confecção do figurinos (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 02/11/1998, p. 1; O LIBERAL, 01/11/1998, p. 1; O LIBERAL, 07/11/1998, p. 3<sup>176</sup>).

De acordo com o Informativo Cultural (03/1998), entre os colaboradores da montagem de “Galvez” estava a professora e diretora de Teatro Maria Sylvia Nunes que, além de ter ajudado a elaborar o projeto CAETÉ, também participou dos encontros que discutiam a realidade amazônica do período em que se passava a história retratada na peça. A escritora Maria Lúcia Medeiros foi outra figura de renome do Estado convidada a integrar esses grupos de estudo. Já Paulo André Barata, responsável pela direção musical de “Trazendo Che no coração” e cotado inicialmente para ser o encarregado da trilha sonora de “Galvez” (INFORMATIVO CULTURAL, 07/1998), acabou saindo do projeto e dando lugar aos músicos Dimmi e João Marcos (INFORMATIVO CULTURAL, 08/1998).

As expectativas em torno da montagem eram as maiores possíveis. Um pouco antes da estreia do espetáculo, após anunciar a autoria do texto de Márcio Souza e a direção de Amir Haddad, o jornal *A Província do Pará* exaltava a realização da temporada na maior casa de espetáculos da cidade: “Com toda esta bagagem, a temporada não poderia ser em outro lugar se não no Theatro da Paz” (05/11/1998, p. 1). Contudo, apesar do grande peso de Amir Haddad e da grandiosidade do projeto, as críticas sobre os resultados apresentados não atenderam às expectativas geradas.

Aílson Braga, ator do *Grupo Gruta*, registrou nas páginas do jornal *O Liberal*, suas impressões sobre o espetáculo dirigido por Amir Haddad. Segundo Braga, os problemas na encenação de “Galvez, imperador do Acre” eram tão generalizados que tornavam o espetáculo “uma lição de como não se deve fazer uma peça de teatro” (10/11/1998, p. 3).

---

<sup>176</sup> Os dois jornais apresentaram exatamente o mesmo texto nos três dias informados.

Dentre os problemas enumerados estava o péssimo trabalho apresentado pelos atores, a falta de um melhor preparo da sonoplastia e da concepção musical e a condução previsível das cenas por parte de uma direção que parece não ter se empenhado na construção de um espetáculo a altura do esperado. Nas palavras de Braga:

As quatro horas de duração do espetáculo enchem o espectador de tédio. As marcações são banais, os atores estão péssimos, sem nenhuma direção, a construção dos personagens inexiste e o ritmo do espetáculo é arrastado. A representação equivocada dos atores é resultado da direção frouxa e sem objetivo de Amir Haddad, que mostra um teatro velho, sem força, ultrapassado, datado e enfadonho. Os atores andam pelo palco cumprindo marcas sem criatividade, com gestos que não dizem nada. [...] A concepção musical é pouco criativa, pobre e repetitiva, além da sonoplastia apresentar falhas primárias, como entradas erradas e desníveis bruscos de volume. Depois da terceira mudança de cena, o público já sabe que vai ouvir um carimbó, um can-can ou uma música erudita a cada mudança. Isso se repete *ad infinitum* nas 43 cenas que compõem o espetáculo. Haja carimbó e paciência (BRAGA, 10/11/1998, p. 3).

Em face de todas as dificuldades apresentadas pela encenação de Haddad, Braga afirma, ao final de sua crítica, que o objetivo de formar atores e técnicos não foi cumprido, apesar dos oito meses de preparação de “Galvez”, e destacava o fato de que a produção foi custeada com dinheiro público.

Sobre o resultado cênico aquém das expectativas geradas, Amir Haddad revelou que, apesar dos sucessivos adiamentos na data da estreia, originalmente pensada para ocorrer em junho, e dos 8 meses de trabalho, a apresentação de estreia de “Galvez” no luxuoso Theatro da Paz “foi a primeira vez que o elenco passou o espetáculo inteiro, nós não tínhamos passado nem um ato” (HADDAD *apud* O LIBERAL, 11/11/1998). Segundo Haddad, os primeiros meses de trabalho, dedicados à instrumentalização dos atores em sua maioria sem experiência alguma com o teatro, consumiu muito do tempo de preparação do espetáculo. Ainda conforme o diretor, a grandiosidade do projeto, envolvendo a complexidade de integrar as diversas áreas de produção, ao lado dos excessivos tramites burocráticos impostos pela Secretaria de Cultura, também foram imperiosos para o insucesso da montagem.

Um destes tramites burocráticos referiu-se à liberação fragmentada da verba para o espetáculo, conforme apontou Lucy Mafra, preparadora de atores de Amir Haddad: “Eles pagaram tudo direito, mas por questões burocráticas, o que é normal, teve ocasiões em que parte da equipe técnica ficou até dois meses sem receber, gerando insatisfação” (MAFRA *apud* DIÁRIO DO PARÁ, 07/11/1998, p. 8). Outro aspecto problemático foi a disponibilização do Theatro da Paz somente 4 dias antes da estreia, enquanto que o programado era que elenco e equipe tivessem um semana de preparação no espaço.

Além das críticas ao espetáculo apresentado no Theatro da Paz, todo o seu processo de realização e a forma como o CAETÉ foi idealizado gerou acentuada insatisfação na categoria teatral. Marton Maués<sup>177</sup>, fundador do grupo *Palhaços Trovadores*, recorda que:

[O CAETÉ] foi pessimamente recebido pela classe artística. Eu nem fui pra nenhuma reunião, nem me aproximei. E fui assistir o ‘Galvez’, mas não consegui assistir até o final porque era muito ruim. E foi uma dinheirama jogada fora, viu? Com um pretensão absurda. É aquela coisa que eu te falei: tentar fazer uma política sem discutir com as bases. Houve protesto e tudo. Recentemente até o Amir Haddad esteve aqui [em Belém] e falou desse episódio na Escola de Teatro, fazendo uma graça e se saindo muito bem, porque ele tem o dom da palavra e tudo. Mas a coisa não foi bem assim. Eu acho que a classe mesma virou as costas, não aceitou. Foi lá, marcou sua posição crítica, colocou o que achava que deveria ser feito. Não chegou lá e só protestou. Eu acho que foi bem incisiva e foi pra lá com propostas e eles [SECULT] bateram pé e continuaram com o projeto. Foi um absurdo. Não tinha nada a ver, absolutamente nada a ver. No momento que eu acho que a gente precisava era sentar pra conversar e fazer coisas para os produtores. Tinham muitos grupos com carreira já desenvolvida, entendeu? Muitas pessoas pesquisando teatro. Muitos artistas com suas carreiras consolidadas. Não faz sentido chamar uma pessoa de fora para montar um grande espetáculo, querendo que essas pessoas participem (MAUÉS, 2019).

O teor notoriamente colonialista da produção de “Galvez” também é pontuado por Wlad Lima<sup>178</sup>, fundadora do *Grupo Cuíra do Pará*. Na compreensão de Lima, a vinda de Amir Haddad à Belém para ensinar teatro aos supostamente desvalidos artistas locais associava-se a uma tentativa de reviver as grandes produções teatrais realizadas na década de 1960 em Belém, quando Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes<sup>179</sup> criaram o grupo *Norte*

<sup>177</sup> Marton Sérgio Moreira Maués começou a fazer teatro entre os anos de 1981 e 1982, quando estreou com o espetáculo “Carro dos Milagres”, adaptado da novela de Benedicto Monteiro, pelo *Grupo Cabano*. Também integrou o grupo *Teatro Cena Aberta*, participando dos espetáculos “Theastai Theatron”, “Tronthea Staithea” e “Genet – O palhaço de Deus”. Mais tarde, junto com Henrique da Paz e Aílson Braga, reativou o *Grupo Gruta*, com o qual esteve em atividade por cerca de 7 anos, como ator, assistente de direção e direção. Em meados da década de 1990 se afasta do grupo ao se tornar professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA. É neste espaço acadêmico que começa a desenvolver a pesquisa sobre a palhaçaria, resultando na criação dos *Palhaços Trovadores* em 1998, seu grupo fixo desde então. Maués tem mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

<sup>178</sup> Wladilene de Sousa Lima faz teatro desde 1979. É fundadora dos grupos *Palha*, *Usina Contemporânea de Teatro*, *Dramática Companhia*, *Cuíra* e *Coletivas Xoxós*, além de ter participado dos *Palhaços Trovadores*, *Grupo Experiência* e do *Teatro Cena Aberta*. Atualmente é encenadora, diretora, dramaturga e cenógrafa, tendo se dedicado também durante muitos anos a função de atriz. Possui mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Na Universidade Federal do Pará, é professora no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro, nos Mestrados em Artes (acadêmico e profissional) e no Doutorado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte. Também coordena o Projeto de Pesquisa Existências Poéticas, registrado no Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade (GEPETU), credenciado pela UFPA e CNPq. Coordena o Projeto de Extensão intitulado Clínicas do Sensível - Consultório Dramático e Laboratórios Vivenciais Imersivas em Artes, da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

<sup>179</sup> Fundado pela diretora e professora de teatro Maria Sylvia Nunes e pelo filósofo e escritor Benedito Nunes, o *Norte Teatro Escola do Pará* ganhou destaque na cena local ao participar diversas vezes do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno, e por montar obras de escritores renomados, em sua maioria estrangeiros, tendo realizado, inclusive, a tradução de alguns textos que ainda não se encontravam em português. Valendo-se do grande prestígio e notoriedade que gozavam, foram grandes articuladores para a

*Teatro Escola do Pará* (1957-1962) e comandaram o recém criado Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962), atual Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, instituição na qual Amir Haddad exerceu a função de professor, também nos anos 1960.

O Paulo Chaves tinha uma mentalidade de que o teatro paraense era um teatro atrasado, que ele precisava ser contaminado. Então ele ia buscar Amir Haddad, porque ele tinha como consultora uma Maria Sylvia que acreditava que ela tava nos anos 1960. ‘Então vamos repetir a mesma coisa’. Olha, esse grupo [*Norte Teatro Escola do Pará*] que veio foi o grupo que fundou a Escola de Teatro. A Escola de Teatro era uma escola elitista, né? A sua primeira década é uma elite. ‘Vamos repetir a dose?’. Então ela trazia as mesmas pessoas. Sempre, assim, ‘olha, chegou alguém que vai nos ensinar como fazer teatro’. Era esse o discurso literalmente. Aí a gente queria dar na cara do Amir Haddad. Ele enche o meu saco até hoje. Ele me encontra e diz ‘Oh, minha querida Wlad’, eu digo ‘Vai tomar no seu cu antes que eu me esqueça. Tu sabe de novo, né, Amir?’, e ele ‘Égua, tu não esquece, mulher?’. Eu dizia ‘É claro que eu não esqueço. É porque quando a gente recebe na nossa cidade uns filhos da puta, a gente não esquece, entendeu? Se fosse ao contrário, os paraenses fossem pro Rio de Janeiro, pra tua rua, e batesse o pé dizendo que nós vamos ensinar vocês a fazer teatro, tu ia ficar puto. Quando vem um gringo de fora pro Rio de Janeiro tu fica puto. Tu também faz a mesma colonização’ (LIMA, W., 2019).

Outro aspecto que chamou a atenção das artistas das Artes Cênicas foi o gasto exorbitante de recursos financeiros consumido durante a produção de “Galvez”, principalmente no que se refere à importação da equipe que acompanhava o diretor Amir Haddad. De acordo com Marton Maués:

O Amir Haddad vinha pra cá, não sei se era nos finais de semana ou no meio da semana, pra dirigir e depois ele ia embora porque ele tinha os compromissos dele no Rio. Ficava uma equipe dele aqui, hospedada no Hilton Hotel<sup>180</sup>, entendeu? Pra ensaiar com a galera. Então, durante todo o período do projeto o Amir Haddad ficou nessa ponte aérea. Cada viagem do Amir Haddad era uma produção de um espetáculo de um grupo local (MAUÉS, 2019).

Também bastante crítico da vinda de Amir Haddad para a realização de uma produção teatral capitaneada pela SECULT, Alberto Silva Neto ressalta que o imenso gasto empregado na montagem poderia ter sido revertido na realização de um edital que beneficiasse de maneira mais democrática a classe teatral paraense.

[Paulo Chaves] poderia ter democratizado esse recurso num edital público pra que os grupos de teatro de Belém, do Pará em geral, pudessem produzir as suas pesquisas, dar continuidade ao seu trabalho, mas não. Ele nos considerou, sempre, incompetentes ou até uma terrível ameaça a ele, porque nunca abaixamos a cabeça. Nunca deixamos de gritar ‘chega!’. E ele trouxe,

---

criação da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará em 1962, de acordo com Denis Bezerra (2016). O casal Nunes formava um dos mais renomados nomes da intelectualidade paraense, era bastante estimado por Paulo Chaves e constantemente figuravam nas ações da SECULT, principalmente Maria Sylvia Nunes, cujo nome batizou o teatro construído no suntuoso Completo Turístico e Cultural Estação das Docas.

<sup>180</sup> Hotel de luxo que ficava localizado na área central de Belém, no quarteirão ao lado do Theatro da Paz.

de uma forma acintosa, um grande diretor brasileiro pra fazer um trabalho aqui que, como eu disse pra você ainda agora, *fez da secretaria concorrente dos artistas e muito mais uma produtora do que uma secretaria*, do que um órgão público cuja finalidade é promover a produção e circulação dos bens culturais (SILVA NETO, 2019).

Paulo Chaves, por seu turno, via como injustas as críticas recebidas por “Galvez, imperador do Acre”. Sem se referir às principais queixas da categoria teatral e novamente se colocando no lugar de vítima perseguida por aqueles que não compreendem suas boas intenções, o secretário de cultura fez a defesa do espetáculo em sua retrospectiva sobre o ano de 1998:

Apesar dos boicotes, da polêmica, é um grande projeto. Não tinha visto o espetáculo até a estreia, até porque não era o resultado final que me interessava. Sempre disse que o processo seria mais valorizado que o resultado. O problema neste caso foi que as pessoas estavam se engalfinhando como urubus na carniça para ver os resultados e poder criticar (O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1).

Assim, o cumprimento das promessas de interiorização, valorização da diversidade de expressões cênicas amazônidas e de criação de um sistema que unificasse as demandas das Artes Cênicas caiu por terra, dando lugar a criação de um único espetáculo teatral comandado por um sudestino, que não dialogou com as necessidades dos artistas e do público local, além de ter se tornado concorrente dos próprios produtores paraenses ao se valer da Lei Semear para a sua realização. Após a realização da montagem de “Galvez, imperador do Acre” – ocorrida no mesmo ano da conflituosa reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique –, o projeto CAETÉ acabou caindo no esquecimento, tal como qualquer possibilidade de diálogo entre a SECULT e os grupos cênicos paraenses.

#### **4.1.4 – Os concursos de música erudita: Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre, Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão e Concurso Sinfonia para Mário Covas**

Enquanto os grupos de teatro amargavam a ausência de incentivos que fomentassem e valorizassem a sua prática, as artes vinculadas a cultura erudita ganhavam progressivo destaque dentro das ações desenvolvidas pela Secretaria de Cultura, vindo a culminar na realização do Festival de Ópera do Theatro da Paz a partir de 2002 – maior projeto para as Artes posto em prática pela SECULT. No entanto, antes de se atingir este momento máximo da expressividade da cultura erudita no Estado do Pará, dentro da própria sociedade civil já

havia a movimentação de um pequeno grupo de artistas que compartilhavam com o secretário de cultura a imensa saudade dos ditos tempos áureos da *Belle Époque* e, deste modo, se esforçava para tentar trazer de volta toda a riqueza perdida com a derrocada do comércio da Borracha no início do século XX.

Neste sentido, no início de 1995 a Associação Lírica do Pará (ALPA), criada em 1991, promoveu o 1º Ópera Belém. A apresentação, planejada inicialmente para o final de 1994 e que fora adiada em virtude da greve dos servidores estaduais, aconteceu nos dias 04 e 05 de janeiro nos teatros Margarida Shivasappa e Da Paz, respectivamente<sup>181</sup> (O LIBERAL, 03/01/1995). Com o Patrocínio da Fundação Cultural do Município de Belém, da Caixa Econômica Federal, da Soerga Construtora e da Construtora Habitare e Grapel, a direção geral ficou a cargo de Marina Monarcha, presidente da ALPA, enquanto a direção cênica foi assinada por Miguel Santa Brígida e a direção artística pelo maestro Silvério Maia (O LIBERAL, 04/01/1995).

Na programação reunia-se trechos de óperas famosas, como “La Traviata” de Verdi, “La Boheme” e “Gianni Schicchi” de Puccini, “A flauta mágica” de Mozart, “Carmen” de Bizet, “Don Pasquale” de Donizetti e “Viúva Alegre” de Franz Lehar, executadas pelos solistas Marina Monarcha, Alfa de Oliveira, Adriane Queiroz, Geny Bezerra, Eduardo da Cruz, José Corrêa, Reginaldo Santana, Moacir Castro, Paulo Murilo Amaral e Jean Beckman, regidos pelo maestro e pianista paulista Joaquim Paulo do Espírito Santo. O Grupo de Danças Clara Pinto, com coreografia da própria Clara Pinto, também integrou o Ópera Belém com os bailarinos Ana Benzecry, Paula Kalif, Lucia Hikada, Ana Cristina Santos, Ana Rachel Pinto, Érica Moreira, Lindemberg Monteiro, Artur Ramos e Marcus Alcântara. A iluminação foi de David Matos e o figurino de Aníbal Pacha. Cabelo e Maquiagem de Ronaldo Fayal. Percussão de Vanildo Monteiro (O LIBERAL, 03/01/1995; 04/01/1995).

Por ocasião da realização do espetáculo, o jornal *O Liberal* defendeu a importância de iniciativas como esta, associando-a a memória da *Belle Époque* como no trecho abaixo:

*A decadência* da Era da Borracha se reproduziu nas *artes*, mantendo, assim, a simbiose iniciada tão logo a borracha começou a valer ouro para a Amazônia. Grandes companhias líricas internacionais fizeram temporadas no Teatro da Paz, símbolo do fausto proporcionado pelo comércio da borracha. Daquele tempo, no entanto, sobrou vaga memória. A mesma que a Associação Lírica, criada há quase quatro anos, pretende resgatar (O LIBERAL, 03/01/1995, p. 5 – grifos meus).

---

<sup>181</sup> No jornal *O Liberal* de 04/01/1995 consta, contudo, a informação de que o espetáculo estava agendado para ocorrer apenas no Teatro da Paz, mantendo a informação dos dias 04 e 05 de janeiro para a sua realização.



Ao afirmar que a *decadência* da Era da Borracha repercutiu nas *artes*, e logo em seguida abordar somente a circulação de companhias líricas no Estado, a matéria acaba por partir da compreensão de que a queda vivenciada pelo gênero operístico na região representava o declínio da própria Arte, que é tomada a partir de uma perspectiva bastante restrita. Outras manifestações artísticas existentes no período, como o Teatro de Pássaros que viveu o seu apogeu após a derrocada da *Belle Époque*, de acordo com Salles (1994), são totalmente excluídas desta noção de Arte.

É diante deste contexto de um suposto vácuo artístico, forjado por uma compreensão elitista de cultura e arte, deixado desde o fim da tão celebrada *Belle Époque* que a presente produção buscava conquistar o seu lugar, uma vez que, segundo *O Liberal*, se configurava na “mais recente tentativa dos cantores líricos paraenses em trazer de volta os áureos tempos da ópera no Pará” (03/01/1995, p. 5).

Dentre as principais carências enfrentadas pelos artistas da área, além da ausência de uma escola de arte dramática para a formação mais sólida de cantores de ópera, estava “a realização das montagens operísticas, sem as quais os investimentos na área do canto cairão por terra” (O LIBERAL, 03/01/1995, p. 5). Contudo, uma previsão era anunciada: “é da Amazônia que a vontade de virar o jogo vem forte. A Associação Lírica quer começar a colocar seu nome nessa história. Esse novo tempo começa a ser contado agora” (O LIBERAL, 03/01/1995, p. 5).

Assim, o Ópera Belém se conformava em uma espécie de ensaio geral para a concretização de algo muito maior a ser concretizado nos próximos anos, quando Marina Monarcha, presidente da ALPA, pretendia montar uma ópera inteira. Segundo *O Liberal*, este ensaio foi encarado com muita responsabilidade pelos artistas participantes, “afinal, eles estão construindo as bases de uma nova história do canto no Pará” (O LIBERAL, 03/01/1995, p. 5).

Em âmbito governamental, uma importante iniciativa ocorrida no campo da cultura erudita foi a realização do I Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre, de 24 a 26 de junho de 1999, na Igreja de Santo Alexandre. O evento foi realizado pela Secretaria de Cultura, com o apoio das fundações Carlos Gomes e Romulo Maiorana. Tinha como objetivo divulgar a música erudita no Estado e valorizar novos talentos, abrindo caminho para a garantia de um concurso nacional no ano seguinte e um concurso internacional em 2001, segundo o presidente da comissão organizadora, Gilberto Chaves (*apud* O LIBERAL, 23/06/1999). Foram ao todo 24 inscritos, sendo somente três paraenses, no concurso que trazia no nome uma homenagem aos cantores líricos paraenses Ulisses e Helena Nobre, que na segunda metade do século XX fizeram grande sucesso nos palcos do Brasil.

Aos concorrentes cabia a execução de canções brasileiras e estrangeiras, peças clássicas e pré-clássicas, árias de óperas, liedes em língua original, entre outras. Entre os jurados nomes reconhecidos da música erudita, como Honorina Barra (professora de canto da Universidade Federal de Goiás e presidenta do júri), Fernando Bicudo (diretor e produtor do Teatro Artur Azevedo no Maranhão), Lenora Brito (musicóloga e professora da Universidade Federal do Pará), Luís Aguiar (maestro e pesquisador de Minas Gerais), Alfa de Oliveira (cantora lírica paraense que na época residia em São Paulo) e Amarílis de Rebuá (cantora lírica e professora da Universidade Federal da Paraíba), de acordo com o jornal *O Liberal* (23/06/1999).

Carmen Celeste Monarcha Gaspar, soprano paraense, foi a grande vencedora do I Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre – Carmen Monarcha, era filha de Marina Monarcha, que, como vimos, realizou o Ópera Belém em 1995 e esteve a frente da oficina de canto da montagem “Galvez, o imperador do Acre”, realizada em 1998. O segundo lugar ficou com a mineira Lílian Assumpção, enquanto que a terceira colocação ficou com a paraense Madalena Aliverti, ambas soprano. As vencedoras receberam R\$ 2.000, R\$ 1.500 e R\$ 1.000, entregues ao primeiro, ao segundo e ao terceiro lugar, respectivamente, mais o direito à gravação de um CD com músicas paraenses plaquetas e certificados, referente ao Grande Prêmio Secult; o direito de participar de um concerto com a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, com cachê de R\$ 300, alusivo ao Prêmio Fundação Carlos Gomes; um concerto no espaço cultural La Botega de Santo Antônio, concedido pelo Prêmio Paolo Ricci; e, exclusivamente para o primeiro lugar, o Troféu Fundação Romulo Maiorana, confeccionado pelo artista plástico Osvaldo Gaia em cerâmica, especialmente para o concurso (INFORMATIVO CULTURA 06/1999; O LIBERAL, 28/06/1999).

Para Cláudio La Rocque Leal, assessor especial da Fundação Romulo Maiorana, parceira dos maiores eventos realizados pela SECULT e a qual pertencia o jornal *O Liberal*, era “muito importante a união de tantas instituições premiando vozes inesperadamente límpidas e lindas, logo na primeira investida” (*apud* O LIBERAL, 28/06/1999, p. 3).

Ocorreram ainda outras premiações. Como Melhor Intérprete de Música Paraense, o vencedor foi o baixo paraense José Maria Cardoso Pereira Filho (com o direito de participar do CD da SECULT); como Melhor Intérprete de Música Brasileira, o ganhador foi o tenor mineiro Francisco Simal; o Melhor Intérprete de Carlos Gomes escolhido foi o tenor paraense Antônio José Corrêa; e a Voz Revelação foi a mezzo mineira Tânia Prates. Além desta premiação, Fernando Bicudo, que participava do júri, entregou o prêmio surpresa “Ópera Brasil”, convidando Carmen Monarcha, José Maria Cardoso, Antônio José Corrêa e Lílian

Assumpção a integrarem um dos elencos formados para a ópera “O Escravo”, de Carlos Gomes, que estava sendo montado pela empresa de Bicudo, a Ópera Brasil. A montagem, que possuía uma produção de R\$ 4 milhões, tinha previsão de excursionar por Belém, São Luís, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte (O LIBERAL, 28/06/1999).

Segundo o Informativo Cultural da SECULT, a ópera “O Escravo” realizou sua passagem por Belém ainda no ano de 1999, se apresentando nos dias 14 e 15 de agosto no Theatro da Paz. Na ocasião a soprano paraense Carmen Monarcha fez sua estreia em uma grande montagem, interpretando “a personagem Condessa de Bolssy, presente do diretor Fernando Bicudo, [que] rendeu à cantora os aplausos demorados do público paraense e, ainda a homenagem especial do diretor: a récita daquela noite foi dedicada a ela” (09/1999, p. 2). Também esteve na montagem o tenor paraense Antônio José Corrêa, que também havia participado do Irmãos Nobre, interpretando o cacique Guarucu. A vinda da ópera foi uma realização da SECULT, com patrocínio da Fundação Amazônica Yoshio Yamada, através da Lei Semear, lei estadual de incentivo fiscal criada para atender aos produtores culturais paraenses (INFORMATIVO CULTURAL, 08/1999).

Com a boa repercussão gerada pelo I Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre, a ideia inicial de realizar uma versão nacional do concurso no ano seguinte foi deixada de lado por Paulo Chaves Fernandes, que acreditou já ser o momento de pular etapas e partir para o concurso em nível internacional: “Seria nacional e, depois, internacional, mas o testemunho do público, a excelência dos participantes e a mobilização da classe artística musical da terra nos cobram acelerar o passo” (FERNANDES apud O LIBERAL, 28/06/1999, p. 3).

Deste modo, teve início no ano de 2000 o Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão, realizado pela SECULT e organizado pela São Paulo ImagemData, produtora paulista dirigida por Cleber Papa e que se tornou nome recorrente nos eventos promovidos pela secretaria para o setor operístico. Conforme o Informativo Cultural da SECULT (11/2000b), o certame ocorreu no Teatro Maria Sylvia Nunes e o seu processo foi dividido em 3 etapas: nos dias 21 e 22 de novembro houve as eliminatórias; nos dias 23 e 24 as semifinais; e as finais no dia 25, com o recital de premiação no dia 26 deste mês. Após a inscrição de 62 candidatos, 30 deles foram selecionados para participar do concurso. Havia nomes vindos do Japão, Coréia e Romênia, bem como de brasileiros residentes em outros Estados do Brasil e também fora do país, como na Itália, Estados Unidos, Inglaterra e Bulgária.

O júri do concurso foi presidido pelo maestro mineiro Sílvio Barbato e formado pelo também maestro mineiro Luiz Aguiar, pelo diretor da Dorset Opera Inglaterra, Patrick Shelley, pelas professoras Marina Monarcha e Valeria Shirokanska, da Bulgária, além do

jornalista paulista Irineu Franco Perpétuo. Com a finalização das etapas, consagram-se como primeiro colocados o tenor mineiro Eduardo Itaborahy e a soprano italiana Gabriella Pace. Em segundo lugar ficaram o barítono coreano Lee Young-Keun (Daniel Lee) e a soprano baiana Marilda Costa. Na terceira colocação estiveram o tenor paraense João Augusto Ó de Almeida e a soprano paraense Alfa de Oliveira (que havia sido jurada no Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre), conforme o jornal *Folha de São Paulo* (28/11/2000).

Os prêmios entregues em moeda estrangeira (dólares), nas categorias feminina e masculina, foram de US\$ 5.000 para os primeiros colocados, US\$ 3.000 para os que ficaram em segundo lugar e US\$ 2.000 para os terceiros lugares. Houve ainda a entrega do Prêmio Júri Popular<sup>182</sup>, que ficou com João Augusto Ó de Almeida, a gravação em CD da ópera “Joana de Flandres” de Carlos Gomes, com cantores escolhidos entre os participantes do concurso, e o convite para a participação dos vencedores no Festival Verdi de Ópera<sup>183</sup>, anunciado para ocorrer no ano de 2001 em Belém (FOLHA DE SÃO PAULO, 28/11/2000). Segundo Cleber Papa, a ideia era a de estabelecer um trabalho contínuo dentro da produção lírica e operística no Estado do Pará, visando a criação de um novo eixo de produções do gênero no país (*apud* O ESTADO DE SÃO PAULO, 28/11/2000).

Com a entrega de todos esses prêmios e, principalmente, da promessa de realização de um festival de ópera em Belém, a SECULT criava com rapidez e eficiência uma ampla estrutura de fomento e valorização do segmento operístico jamais experienciada por outra vertente cênica dentro do Estado do Pará. Estas ações, presentes em uma gestão personalista e de restrita visão cultural e artística, encontravam um paralelo nos projetos voltados para o campo da cultura patrimonial predial desenvolvidos no centro da cidade, na medida em que compartilhavam como fio norteador a rememoração do passado *Bellepoquiano*, mesmo que o momento presente fosse carente de qualquer sombra da riqueza que circulava pela capital na transição do século XIX para o XX. Inserido em um ambiente de conflitos com a categoria teatral – marcado pelo tumulto na reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique (1998) e pelas críticas decorrentes da montagem de “Galvez, imperador do Acre” (1998) –, o maciço investimento no reerguimento cultural deste passado a partir de 1999 parecia apresentar três vantagens ao secretário de cultura: saciava um pouco da saudade da Belém dos barões da borracha, alinhava-se ao projeto elitista do governo psdbista e ainda deixava bem evidente aos grupos de teatro e dança o seu desprezo e desrespeito pela categoria.

<sup>182</sup> Não foi noticiado qualquer valor referente pagamento da categoria nesta edição.

<sup>183</sup> O Festival Verdi de Ópera deu lugar ao Festival de Ópera do Theatro da Paz, iniciado em 2002, após a finalização das obras que deixaram a casa de espetáculos fechada por 2 anos.

Em 2001, durante a segunda edição do concurso, ocorrida no mês de agosto, os prêmios em dinheiro apresentaram o mesmo valor do ano anterior. Outros prêmios concedidos foram a gravação de um CD aos dois primeiros colocados em cada categoria (feminina e masculina). Este material seria distribuído para diretores e regentes de 500 companhias de ópera em todo o mundo, sendo o maior atrativo do concurso. Carmen Monarcha e Lílian Assumpção, que já haviam sido premiadas no Concurso de Canto Irmãos Nobre, ficaram em primeiro e terceiro lugar, respectivamente, neste segundo Bidu Sayão. A paranaense Marília Vargas ficou na segunda colocação. Entre os homens o primeiro colocado foi o baixo barítono mineiro Orival Bento-Gonçalves, acompanhado do barítono carioca Manuel Alvarez, em segundo lugar, e do tenor cearense André Vidal, no terceiro lugar, de acordo com o jornal *Folha de Londrina* (30/08/2001).

Neste ano em que Carmen Monarcha se consagrou a grande vitoriosa na categoria feminina, sua mãe, Marina Monarcha não esteve presente no júri, que em 2001 foi presidido pelo maestro paulista Júlio Medaglia e composto por ilustres figuras como a soprano estadunidense Gail Gilmore, a diretora de elenco da Ópera de Monte-Carlo, Patrícia Panton, e o maestro paraense João Bosco Castro, além de Valéria Chirokanska, Luiz Aguiar, Patrick Shelley e Irineu Franco Perpétuo, que estiveram presentes no concurso anterior (FOLHA DE LONDRINA, 30/08/2001).

Diferente do ano anterior, no qual o concurso foi bancado pelo Governo do Estado do Pará, via SECULT, em 2001 o evento teve como patrocinadores a Amazônia Celular, o Ministério da Cultura e Secretaria da Música e Artes Cênicas, com apoio da Universidade da Amazônia (UNAMA), Hotel Regente, TAM Linhas Aéreas, Sesc Pará, Fundação Carlos Gomes, Encenarte e FUNTELPA e Estação das Docas/Pará 2000. (FOLHA DE LONDRINA, 30/08/2001).

Ainda em 2001 a SECULT lançou um outro projeto na área da música clássica, o Concurso Sinfonia para Mário Covas, no qual compositores de todo o país puderam se inscrever e mandar suas composições para a avaliação e julgamento de uma comissão nacional. O material enviado deveria ressaltar a trajetória pessoal e política do homenageado, que havia morrido no dia 06 de março de 2001. As inscrições foram abertas no dia 21 de abril daquele ano, data em que o ex-governador de São Paulo completaria 71 anos. O Concurso promovido pela SECULT foi realizado em parceria com a São Paulo ImagemData, Governo de São Paulo e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (INFORMATIVO CULTURAL, 05/2001; 07/2001).

O 1º lugar ficou com André Ricardo Mehmari, do Rio de Janeiro, autor de “Sinfonia Elegíaca – Mário Covas *in memoriam*”, que ganhou R\$ 25.000; o 2º lugar com Alexandre de Paula Schubert, de Minas Gerais, que compôs “*In Memoriam*” e levou R\$ 15.000; e o 3º lugar com Alexandre Fracalanza Travassos, também do Rio de Janeiro, recebendo R\$ 10.000 pela composição de “Visões de uma Reforma”. Ao todo foram 21 músicas inscritas e julgadas por Amaral Vieira, compositor e presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, Edino Kriger, compositor e presidente da Academia Brasileira de Música, e Júlio Medaglia, regente. Sobre as qualidades do homenageado, Krieger argumentou que: “Ele foi um homem em que a sensibilidade, a emoção e a força das ideias se conjugavam. A música é capaz de traduzir todas essas qualidades” (*apud* INFORMATIVO CULTURAL, 12/2001).

Com isto, três aspectos merecem ser destacados a partir da realização do Concurso Sinfonia para Mário Covas. O primeiro é a completa e absoluta ausência de artistas ou segmentos culturais paraenses beneficiados por esta ação da SECULT. O segundo é a homenagem a um político sudestino que não possuía qualquer relação direta com a História do Estado do Pará ou com a sua cultura. E terceiro, o uso de dinheiro público para homenagear um político pertencente ao mesmo partido do governador do Estado do Pará, o Partido da Social Democracia Brasileira.

Com a reabertura do Theatro da Paz no primeiro semestre de 2002, a centenária casa de espetáculos passou a sediar o concurso, que em seu terceiro ano aconteceu entre os dias 26 de agosto e 1º de setembro. Outra novidade foi a distribuição dos prêmios em moeda nacional, com os primeiros colocados de cada categoria recebendo R\$ 15.000, os segundos colocados ganhando R\$ 10.000, e os terceiros lugares embolsando R\$ 5.000. Também foram premiados os quartos e quintos colocados, que receberam, respectivamente, R\$ 3.000 e R\$ 2.000. Para o vencedor do Prêmio Júri Popular foi fornecida a quantia de R\$ 1.000 e aos professores responsáveis pelo primeiro lugar de cada categoria houve a entrega de um certificado. Ao todo foram R\$ 71.000 entregues para os vencedores do concurso (FOLHA DE SÃO PAULO, 18/08/2002; INFORMATIVO CULTURAL, 08/2002). Conforme noticiou o jornal *Folha de Londrina*, foi também concedido este ano o Prêmio Estímulo a dois participantes do concurso, sem que tenha sido mencionada a entrega de quantias em dinheiro aos vencedores (03/09/2002).

Ademais, o concurso manteve a participação de um corpo de jurados composto por figuras de renome internacional e nacional, sendo presidido nesta ocasião pelo maestro carioca John Neschling, regente titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Do mesmo modo, a parceria com a iniciativa privada teve continuidade através da renovação do

patrocínio da Amazônia Celular, ao qual foi somado o do Ministério da Cultura, tal como no ano anterior (FOLHA DE SÃO PAULO, 18/08/2002).

No concurso seguinte, houve nova estruturação dos prêmios distribuídos. Deste modo, o IV Concurso de Canto Lírico Bidu Sayão, realizado de 8 a 14 de setembro de 2003, manteve a premiação anteriormente concedida aos três primeiros colocados em cada categoria, bem como a entrega do Prêmio Júri Popular e Prêmio Estímulo, aos quais se somou nesta edição o Prêmio Revelação, sendo o valor referente a estes três últimos R\$ 1.000. Houve ainda criação do Prêmio Canção, no valor de R\$ 2.000, e da Bolsa Aperfeiçoamento Maria Helena Coelho Cardoso, que fornecia R\$ 6.000 e passagem aérea para qualquer capital do país, a fim de estimular os cantores paraenses, segundo *O Liberal* (16/09/2003).

De acordo com matéria do jornal *Diário do Pará*, “o 4º Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão é atualmente o que distribui melhores prêmios no Brasil”, além de ser “considerado o principal concurso brasileiro do setor” (08/09/2003, p. 1). Apesar dos altos valores oferecidos na premiação, os organizadores do evento afirmavam que o prêmio em dinheiro não era a principal motivação do concurso. Segundo o diretor-geral do concurso e da São Paulo ImagemData, Cleber Papa (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 08/09/2003, p. 1), “ser premiado no Bidu Sayão, obtendo o aval de um júri como esse, abre portas para os cantores, tanto no Brasil quanto no Exterior” e, somado a este aspecto, o concurso se configurava, na prática, em uma espécie de “audição privilegiada, onde os cantores têm a oportunidade de se apresentar para um júri internacional de altíssimo nível e para uma plateia onde é cada vez maior o número de ‘olheiros’ à procura de novos talentos”.

Segundo o jornal *Diário do Pará* (08/09/2003), eram exemplos de cantores que “deslançaram” na carreira após participarem do Bidu Sayão: Carmen Monarcha, Gabriella Pace, Eduardo Itaborahy, Lys Nardoto, Rodolfo Giugliani e Daniel Lee.

Um outro ganho do concurso era o aproveitamento dos cantores no Festival de Ópera do Theatro da Paz, surgido em 2002, na medida em que inseria estes artistas numa cadeia de produção operística. “Todos os premiados das edições anteriores foram convidados para participar do Festival de Ópera em 2002 e 2003” (DIÁRIO DO PARÁ, 08/09/2003, p. 1).

Em 2003 foram sete cantores vencedores de anos anteriores do Concurso Bidu Sayão que participaram do II Festival de Ópera do Theatro da Paz<sup>184</sup> – ocorrido pouco antes do concurso, entre os dias 7 de agosto e 4 de setembro. Deste modo, o fomento e valorização de

---

<sup>184</sup> O I Festival de Ópera do Theatro da Paz já continha em seu elenco alguns vencedores do Bidu Sayão, como Gabriella Pace, primeira colocada na primeira edição do concurso, e Carmen Monarcha, ganhadora da segunda edição.

artistas cênicos vinculados ao gênero operístico se intensificava no Estado. Sobre este apoio, o secretário de cultura afirmava: “A participação desses jovens em nossos festivais de ópera é algo que já está instituído por nós. Aqui eles se revelam e aqui também mostram o seu talento” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 16/09/2003, p. 3).

Na quinta edição do Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão, realizada de 13 a 18 de abril de 2004, a repartição dos prêmios se encontrava tal como no ano anterior, com exceção do fornecimento da Bolsa Aperfeiçoamento Maria Helena Coelho Cardoso, que não constava entre os benefícios concedidos aos ganhadores, segundo observado em *O Liberal* (12/04/2004).

Nesta ocasião, novamente se fizeram presente os elogios a iniciativa de se promover um concurso do nível do Bidu Sayão, que já se firmava “como o melhor do gênero na América Latina, atraindo talentos de todo o Brasil e de outros continentes”, conforme *O Liberal* (12/04/2004, p. 1). Henrique Lian, regente e gerente artístico da Orquestra Sinfônica de São Paulo que integrava o júri, comentou entusiasmado que “após participar do concurso, muitos cantores iniciaram e até impulsionaram suas carreiras dentro e fora do país (*apud* O LIBERAL, 12/04/2004, p. 1). Desta forma, concursos de canto lírico como o Bidu Sayão favoreciam a projeção de cantores não apenas pela própria circulação e pelo fazer conhecer de artistas iniciantes e consagrados, mas também porque “quase não há mais companhias estáveis de ópera no mundo” nas quais esse trabalho possa ser desenvolvido tal como ocorrida em épocas anteriores, conforme explicou Bruno Michel, integrante do júri e diretor da Ópera Chatelet, de Paris (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 17/04/2004, p. 1).

Já para Gilberto Chaves, diretor do Theatro da Paz:

Além de ser um celeiro de vozes que encontram em Belém a oportunidade de expor para profissionais da área que decidem elencos, o Bidu Sayão oferece aos candidatos a oportunidade única de estarem recebendo orientações pessoais destes mesmos profissionais que formam o júri (INFORMATIVO CULTURAL, 04/2004).

Para o secretário de cultura, a consolidação do Bidu Sayão honrava a tradição cultural do Estado do Pará na cena erudita:

Temos uma tradição de compositores líricos, como Gama Malcher e Waldemar Henrique, além de uma enorme riqueza musical, que passa pelo carimbó, o siriá, o marabaixo. *Ao colocar o Pará de volta à cena erudita estamos honrando nossa tradição cultural* (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 13/04/2004, p. 2 – grifos meus).

Neste trecho é interessante observar como Paulo Chaves articulava o seu argumento de modo a legitimar todos os esforços empregados para reerguer a cena operística da cidade de Belém, criando toda a rede de suporte necessária para a valorização dos trabalhadores a ela



ligados: apesar de reconhecer o carimbó, o siriá e o marabaixo como estilos integrantes da riqueza musical do Estado do Pará, somente aquelas práticas vinculadas à *cena erudita* eram consideradas como pertencentes à *tradição cultural* paraense, e, portanto, dignas de toda a sorte de incentivos que estivessem ao alcance da Secretaria de Cultura.

Além do corpo técnico, os candidatos também teciam comentários elogiosos ao Concurso. Nesse sentido, o tenor paulista Thiago Arancam, classificado para a final de 2004, afirmava: “Eu vim aqui para mostrar a cara. É a melhor oportunidade que existe no Brasil para um cantor aparecer e começar a carreira. Tudo porque o concurso é sério e o júri respeitado” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 17/04/2004, p. 1). Complementando as informações sobre o júri, Cleber Papa pontuou que “formar um júri com *profissionais da área de canto erudito vindos de diversos países* e com possibilidade de decisão e de abertura de portas é o nosso objetivo a cada ano” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 17/04/2004, p. 1 – grifos meus).

A novidade que marcou o VI Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão, realizado de 9 a 14 de maio, foi a criação do prêmio Cantor(a) Jovem, que, tal como o Prêmio Júri Popular, Prêmio Revelação e Prêmio Estímulo, também tinha como valor R\$ 1.000. O objetivo da nova categoria criada era o de colocar em evidência aqueles cantores que estavam no início de suas carreiras, de acordo com o *Diário de Cuiabá* (21/02/2005).

O VII Concurso Bidu Sayão, por sua vez, teve a participação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz durante o recital de premiação como inovação introduzida nesta edição. Foram ao todo R\$ 66.000 distribuídos na premiação, que contemplou 8 estrangeiros e 22 brasileiros no evento realizado de 9 a 13 de maio de 2006. Após estas sete edições Cleber Papa teceu algumas considerações gerais acerca do Concurso, avaliando que: “Podemos observar que o resultado prático desses últimos seis anos é que a grande maioria dos finalistas do concurso passou a participar com mais frequência de novas produções de ópera, de concertos com as principais orquestras brasileiras” (*apud* FRÉSCA, 2006, p. 12).

Com isto, o dono na produtora responsável pela realização do concurso afirmava o óbvio: quando há comprometimento e incentivo governamental com a cultura, os artistas podem se especializar em suas práticas, oferecer produtos artísticos dotados de um maior apuro técnico e fazer crescer o número de produções e espectadores, além de fomentar o surgimento de novos artistas. Tudo isso a Secretaria de Cultura proporcionou, mas somente para os filiados à cultura erudita. Contudo, até mesmo os artistas paraenses do canto lírico eram parcela minimamente contemplada pelos prêmios do concurso. No ano de 2006<sup>185</sup>, por

---

<sup>185</sup> Foram ganhadores do VII Concurso internacional de Canto Lírico Bidu Sayão: Maria Luísa Freitas, mezzosoprano portuguesa – 1º Prêmio; Ji-Min Park, tenor coreano – 1º Prêmio; Vanessa Betolini, soprano paulista – 2º

exemplo, o único paraense premiado foi o tenor Antônio Wilson Azevedo, que recebeu R\$ 1.000 referente ao Prêmio Estímulo.

Organizado por uma produtora paulista e com um corpo de jurados que reafirmava o caráter internacional do Concurso, a perspectiva de uma atuação avessa à valorização da cultura e do produtor cultural paraense mais uma vez se fazia presente na gestão da SECULT de Paulo Chaves. Obviamente que não se poderia fazer um concurso internacional sem um corpo técnico e sem participantes estrangeiros ou vindos de outros Estados do Brasil, mas será que o Pará, mais precisamente Belém, precisava mesmo de um Concurso Internacional de Canto Lírico? Com tantos grupos cênicos sem editais e sem uma política continuada para a sobrevivência de suas produções, o Bidu Sayão era a melhor forma de se fomentar a cultura local e produzir uma gestão justa e democrática?

Havia, neste contexto, uma continuação da linha de pensamento já empregada na construção do espetáculo “Galvez, o imperador do Acre”, na qual é preciso ensinar ao povo local sobre o que é a verdadeira cultura, ou, então, a verdadeira *cultura tradicional* paraense. Era preciso impor de cima para baixo, sem diálogo com os artistas e demais produtores da cultura local, trazendo de fora aqueles que seriam os legítimos artistas, os legítimos avaliadores e os legítimos realizadores da cultura que se deveria enaltecer, aquela cultura fixada na embalsamada *Belle Époque*.

Após o fim da administração do Partido da Social Democracia Brasileira no Pará, o Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão deixou de ser realizado, sendo reativado em 2008, ainda sob o comando de Cleber Papa, na cidade de Belo Horizonte e com o apoio do Governo do Estado de Minas Gerais.

#### 4.1.5 – Festival de Ópera do Theatro da Paz

O afunilamento em uma gestão de viés elitista e excludente por parte da administração de Paulo Chaves Fernandes se deu notoriamente a partir do seu segundo quadriênio à frente da SECULT (1999-2002), conforme pudemos observar tanto na grande concentração de intervenções nos bens patrimoniais arquitetônicos quanto na realização de concursos voltados para a cultura erudita que emergiram neste período. Concomitantemente a esta

---

Prêmio; Leonardo Neiva, barítono brasileiro – 2º Prêmio; Maíra Lautert, soprano gaúcha – 3º Prêmio; David Marcondes, barítono mineiro – 3º Prêmio e Prêmio Júri Popular; Nadja Sousa, soprano pernambucana – Prêmio Revelação; Isabela Santos, soprano mineira – Prêmio Cantora Jovem; e, Antônio Wilson Azevedo, tenor paraense – Prêmio Estímulo (FRÉSCA, 2006).

movimentação, a Secretaria de Cultura migrou as suas intervenções na produção cênica da cidade, deixando de lado o seu empenho na realização de projetos como “Trazendo Che no coração” e “Galvez, imperador do Acre” – que de certo modo ainda se encontravam ligeiramente próximas das camadas populares ao inserir a participação de escolas de samba e de não atores no elenco – e passando a se aventurar em uma empreitada mais ambiciosa, isto é, a realização do seu próprio festival de ópera a ocorrer, evidentemente, no Theatro da Paz.

Além da criação dos concursos que ajudaram a preparar o terreno para a efetivação de um festival de ópera – fazendo a capital ficar conhecida entre os grandes maestros e cantores líricos e criando uma grande rede de contatos com estes sujeitos –, é preciso lembrar também que ainda no ano de 1996 a SECULT criou a Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP) em parceria com a Fundação Carlos Gomes. A partir de então a OSTP passou a integrar todos os anos o Festival Internacional da Música, criado em 1987 pela Fundação Carlos Gomes, e o Festival de Ópera do Theatro da Paz (FOTP), criado em 2002.

Outro momento que merece destaque, situado um ano antes da passagem da ópera “O Escravo” por Belém, foi a vinda da ópera “Fosca”, de Carlos Gomes, em maio de 1998, alguns meses depois dos embates vivenciados com a categoria teatral durante a reinauguração do TEWH. A apresentação da ópera “Fosca” foi uma realização da The Sofia National Opera, São Paulo ImagemData, Banco Sudameris Brasil, FUNARTE e Secretaria de Estado da Cultura, sendo “um dos maiores eventos promovidos pela Secult neste ano”, de acordo com o Informativo Cultural (05/1998, p. 4).

No elenco principal da produção, encenada no Theatro da Paz, estavam a soprano Gail Gilmore (Fosca), Roumen Daykov (Paolo), Svetozar Rangelov (Gajolo), Niko Issakov (Cambro), Alfa de Oliveira e Krassimira Stoyanova (as duas últimas como Délia). Ao todo eram “170 cantores, músicos e figurantes numa superprodução de 25 toneladas de cenários e 420 figurinos”, segundo o Informativo Cultural da SECULT (05/1998). Não foram encontradas informações sobre os gastos realizados pela Secretaria de Cultura na ocasião.

Para o secretário estes eventos como a ópera “Fosca” realizados no Theatro da Paz ajudavam a recuperar a natureza grandiosa do local, possibilitando também a formação de técnicos paraenses por meio de oficinas e intercâmbio. Sobre todo o processo necessário para que houvesse a exibição da ópera, Fernandes afirmou:

Isso foi difícilimo. Trazer uma companhia com 80, 100 pessoas é caríssimo. E é a Secult que tem que fazer isso. Não há produtores que banquem, porque o risco de prejuízo é muito alto. Mas *fiz todo o esforço para trazer esses dois*

*espetáculos*<sup>186</sup>, porque era interesse para o Estado (apud O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1 grifos meus).

Assim sendo, depois de alguns anos de intensos e onerosos esforços para trazer de volta à capital do Estado do Pará a circulação de grandes espetáculos de ópera, em 20 de abril de 2002 teve início o I Festival de Ópera do Theatro da Paz, marcando a reabertura deste espaço após 2 anos de uma reforma na qual foram investido R\$ 7,5 milhões e que teve o apoio da Companhia Vale do Rio Doce. Na ocasião, conforme vimos no capítulo anterior, o governador Almir Gabriel, falou a respeito do significado daquele momento para a cultura paraense, afirmando que se tratava do “reforço da nossa auto-estima”, e que através desta ação realizada pelo Governo do Estado do Pará, via SECULT, sua gestão afiançava que “somos um Estado que ao mesmo tempo constrói estradas, hospitais e escolas, mas também reconstrói sua alma. O Theatro da Paz é o ápice de tudo isso” (apud CARVALHO, 22/04/2002, p. 3 – grifos meus).

Totalizando um gasto de R\$ 1,5 milhão (O LIBERAL, 20/04/2002), a extensa programação do Festival de Ópera do Theatro da Paz seguiu até o dia 12 de maio, contando com 18 espetáculos e atividades culturais ao longo de suas três semanas. O valor dos ingressos oscilou entre R\$ 5 e R\$ 30, dependendo do local e tipo do tipo de espetáculo apresentado. Composto as diversas atrações do evento estavam as apresentações da ópera “Macbeth”, de Verdi, a execução de duas récitas da revista musical “A Noiva do Conductor”, de Noel Rosa, e três de “A Viúva Alegre”, de Franz Lehár, com exibição falada e cantada em português, em versão inédita do maestro Júlio Medaglia (que havia sido jurado nos concursos Bidu Sayão e Sinfonia para Mário Covas), e ainda concertos com os pianistas Arthur Moreira Lima, Gabriella Affonso e Marcelo Bratke, conforme o jornal *Diário do Pará* (10/04/2002).

Entre cantores que participaram do Festival estavam nomes já conhecidos de eventos anteriores da SECULT, como Gail Gilmore (jurada no Concurso Bidu Sayão; cantora na ópera “Fosca”), Gabriella Pace (premiada no Concurso Bidu Sayão), Carmen Monarcha (premiada nos concursos Irmãos Nobre e Bidu Sayão), Alfa de Oliveira (jurada no Concurso Irmãos Nobre e premiada no Bidu Sayão), Eduardo Itaborahy, Daniel Lee, Orival Bento-Gonçalves e João Augusto Ó de Almeida (estes três últimos premiados no Concurso Bidu Sayão). Também estiveram presentes Marina Monarcha (coordenadora da oficina de canto em “Galvez, imperador do Acre” e jurada no Concurso Bidu Sayão), na condição de preparadora

---

<sup>186</sup> Neste trecho Paulo Chaves referia-se tanto à ópera “Fosca” quanto ao balé Kirov, que também passou pela cidade de Belém em 1998.

do Coral Marina Monarcha<sup>187</sup>, e Ana Unger (coordenadora da oficina de expressão corporal em “Galvez, imperador do Acre”), a frente da Companhia de Dança Ana Unger que formava o corpo de baile do evento. Ao longo das edições do Festival foram inúmeras as vezes em que houve este reaproveitamento de artistas, sejam eles cantores, maestros ou jurados de eventos como o Bidu Sayão e o Irmãos Nobre.

Animada com a apresentação, a soprano Carmen Monarcha falou com entusiasmo da participação em “A Viúva Alegre”: “Cresci vendo minha mãe cantar aqui [no Theatro da Paz], estou muito feliz” (*apud* O LIBERAL, 10/05/2002, p. 1). O espetáculo também contatava com a participação do ator paraense Henrique da Paz, fundador do *Grupo Gruta*.

Conforme Cleber Papa, diretor-geral do Festival, a programação artística do evento foi pensada com o objetivo de apresentar uma visão geral das principais atividades desenvolvidas no teatro ao longo de sua história. Nesse sentido, ganhavam destaque a ópera, a música instrumental clássica e o canto lírico:

Por um lado, as principais companhias europeias de ópera apresentavam-se regularmente no Theatro da Paz, bem como artistas brasileiros consagrados, a exemplo de Bidu Sayão e do próprio Carlos Gomes. Por outro, o teatro sempre deu espaço para a apresentação de orquestras, cantores e músicos locais. A programação do festival contempla todas essas facetas, na medida em que reúne atrações internacionais, artistas brasileiros e também cantores e músicos paraenses (PAPA *apud* DIÁRIO DO PARÁ, 10/04/2002, p. 1).

Outro espaço que recebeu as apresentações do Festival de Ópera foi a Igreja de Santo Alexandre, no complexo Feliz Lusitânia. No local, uma das exibições realizadas foi a do espetáculo “Stabat Mater” (“Mãe Sofredora”), que teve a participação das cantoras líricas solistas Patrícia Oliveira (que iniciou os estudos de canto com a professora Marina Monarcha) e Silvana Ferreira (que trabalhava no Theatro Municipal de São Paulo), ambas paraenses, acompanhadas pelo Naípe de Cordas da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz.

---

<sup>187</sup> O Coral Marina Monarcha foi criado em 1998, pelo regente Vanildo Monteiro, ex-aluno de Marina Monarcha. Encontra-se vinculado à Escola de Música da UFPA e era formado por cerca de 50 integrantes de faixas etárias e vozes diversas. Apresentando-se no Festival de Ópera do Theatro da Paz desde a sua primeira edição, o coral tinha a própria Marina Monarcha como preparadora dos jovens cantores que participavam do evento. Orgulhosa da homenagem concedida, a professora de canto afirmava: “Foi uma surpresa agradabilíssima e ao mesmo tempo uma recompensa por tantos anos que eu lutei para descobrir vozes nessa terra. É como se fosse uma resposta ao meu trabalho” (MONARCHA *apud* O LIBERAL, 23/08/2006, p. 3). Entre os nomes do canto lírico paraense que iniciaram seus estudos com Marina Monarcha estavam: Carmen Monarcha (sua filha), Adriane Queiroz, Reginaldo Pinheiro, Dione Colares, Alfa de Oliveira e Patrícia Oliveira. Para Vanildo Monteiro a escolha para o nome do coral não poderia ser outra, uma vez que “foi ela que começou esse movimento de ópera, fazendo recitais de canto lírico, contribuindo de maneira decisiva pra o aprimoramento e desenvolvimento do Canto Lírico em nosso Estado” (MONTEIRO *apud* O LIBERAL, 23/08/2006, p. 3). Neste sentido, a participação no Festival de Ópera do Theatro da Paz era visto como mais uma etapa de aprimoramento oportunizada aos jovens cantores, conforme comentou o co-regente do coral, Jeremias Progenio: “É uma maravilha poder praticar o que eu estudo no Festival de Ópera. A palavra amor sintetiza toda essa magia que a gente se envolve desde os ensaios até a montagem de cena. É maravilhoso fazer esse trabalho” (*apud* O LIBERAL, 23/08/2006, p. 3).

O espetáculo parecia bastante conectado ao espaço de sua apresentação, uma vez que narrava “todo o drama da Virgem Maria ao assistir a crucificação de Jesus Cristo”, de acordo com *O Liberal* (30/04/2002, p. 2). Para um festival que se conectava à *alma* do paraense, como afirmava o governador, a Igreja de Santo Alexandre, marco da ação catequizadora jesuítica na região, condizia com a imagem de *paraensismo* a ser reafirmada pelo Estado, associando o catolicismo e a dita alta cultura à realidade do homem Amazônida como se estas fizessem parte da sua “essência”.

Outra atração levada para a Igreja de Santo Alexandre foi o concerto “Inéditos da música paraense do século XIX”, que apresentava algumas das produções de Henrique Eulálio Gurjão, José Cândido da Gama Malcher, Octávio Meneleu Campos e Paulino de Vasconcelos Chaves. A partir desse concerto foi lançado, na quinta edição do Festival de Ópera o CD “Canto Lírico da *Belle Époque*”.

Ainda dentro da programação do Festival, no dia 27 de abril ocorreu o lançamento do livro “Memória da Televisão Paraense e os 25 Anos da TV Liberal” (O LIBERAL, 20/04/2002), configurando-se em um evento aparentemente deslocado dentro da programação, mas muito coerente em relação a rede de apoiadores com os quais a SECULT contava, na medida em que as ORM já havia colaborado em projetos como a realização da Feira Pan-Amazônica do Livro e do Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre.

Se por um lado as obras de restauração do antigo teatro se fizeram urgentes face à deterioração de suas estruturas, por outro também foram fundamentais para o cumprimento do objetivo da SECULT de “incluir o Theatro da Paz no circuito das grandes companhias internacionais, além de firmar parcerias com outros grandes teatros do Brasil”, segundo apontou *O Liberal* (20/04/2002, p. 1). Nesse sentido, Gilberto Chaves, diretor do Theatro da Paz e diretor artístico do Festival, ao reafirmar a grandiosidade simbólica do espaço também tratou de mencionar a inserção do mesmo em uma listagem de teatros consagrados:

Essa temporada lírica foi uma forma de trazer também de volta a *alma* que o Da Paz perdeu. Ele foi construído para acolher espetáculos de grande porte, sejam teatrais, musicais ou de dança. Ele volta a fazer parte de uma lista importante que inclui, por exemplo, os teatros Clóvis Salgado (MG), o Castro Alves na Bahia, os teatros municipais de Rio e São Paulo e o Teatro Amazonas em Manaus. Com isso colocamos o Pará mais uma vez na liderança do movimento cultural da Amazônia” (*apud* O LIBERAL, 06/05/2002 – grifo meu).

Assim, enquanto para Almir Gabriel (*apud* CARVALHO, 22/04/2002) a reforma do Theatro da Paz significou a reconstrução da *alma* do Pará, para Gilberto Chaves a própria *alma* deste teatro eram os espetáculos líricos. Nesta intersecção de almas oriunda de discursos

essencialistas, a cultura paraense era tomada como um todo líricamente uníssono, isto é, sem a participação das manifestações artísticas e espaços culturais dos grupos sociais que não se encaixavam no discurso oficial do governo do Estado do Pará.

O I Festival de Ópera do Theatro da Paz foi realizado pela Secretaria de Cultura do Pará com produção da São Paulo ImagemData e patrocínio do BANPARÁ, da Amazônia Celular, da CVRD, da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, da CELPA (via Lei Semear) e do Ministério da Cultura (através da Secretaria de Música e Artes Cênicas). Fornecendo apoio estava a Eletronorte, a Estacon, o Hotel Regente, a FUNARTE, o Encenarte e a Lei Federal de Incentivo à Cultura (INFORMATIVO CULTURAL, 04/2002).

Representando a síntese e o apogeu de todos os esforços de Paulo Chaves em reviver a *Belle Époque*, o FOTP acabou por se inserir de vez no calendário de eventos fixos da SECULT. No ano seguinte, em 2003, foi realizado no segundo semestre, de 07 de agosto a 04 de setembro, oferecendo mais uma longa temporada de espetáculos aos frequentadores do Theatro da Paz. Não foi declarada a participação de patrocinadores nesta edição.

Em face da consolidação do Festival, Cleber Papa, diretor geral, e Rosana Caramaschi, diretora de produção, ambos da produtora São Paulo ImagemData, que organizava o evento, destacaram a importância da realização da ópera “Fosca”, em 1998, e da realização do Concurso Internacional de Canto Lírico Bidu Sayão, iniciado em 2000, para a culminância no Festival de Ópera do Theatro da Paz:

O Festival de Ópera do Theatro da Paz se institucionaliza. Desde 1998, quando trouxemos da Bulgária nossa produção da ópera *Fosca*, de Antonio Carlos Gomes, apresentada em apenas 15 dias, nas cidades de São Paulo, Manaus e Belém, já se desenhava um festival nos moldes deste que finalmente se está implantando.

[...]

Ressaltamos, ainda, a importância do Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão, que também produzimos no Pará. A cada edição, confirma-se que o concurso abre portas e já se transformou em passaporte obrigatório para cantores que, em circunstâncias normais, teriam dificuldades para serem ouvidos. Trabalhamos para que os Festivais de Ópera e Concurso Bidu Sayão sejam vitrines de qualidade (PAPA e CARAMASCHI, 2003, p. 5).

Papa e Caramaschi também aproveitaram a ocasião para tecer agradecimentos especiais “ao Dr. Simão Jatene, Governador do Estado; ao Dr. Paulo Chaves, Secretário Executivo de Cultura; à Dra. Ana Cristina, Secretária Adjunta de Cultura; e ao Dr. Gilberto Chaves, Diretor do Theatro da Paz, pelo esforço que viabilizou esta iniciativa” (2003, p. 5). Cabe então destacar o fato de que neste momento a gestão da cultura no Estado do Pará era administrada pela *Santíssima Trindade Chaviana*, uma vez que além de ter o seu primo Gilberto Chaves como diretor do Theatro da Paz, Paulo Chaves também tinha como secretária

adjunta a sua outra prima, Ana Cristina Klautau Leite Chaves.

Isto posto, Paulo Chaves Fernandes, satisfeito com a continuidade do Festival, declarou na altura:

O que temos visto no Estado do Pará é o resultado de políticas públicas que destacam o homem em primeiro plano e no centro de um amplo programa de mudanças [...]. Nesse cenário, seria inevitável o renascimento das nossas tradições culturais, despertando da letargia a *original* e sofisticada maneira de ser paraense, da mais arraigada manifestação vernacular às expressões universais da – equivocadamente denominada – alta cultura (FERNANDES, 2003, p. 4 – grifo do autor).

Aqui novamente temos o secretário de cultura evocando os espetáculos operísticos como sendo parte das *tradições culturais paraenses*, repetindo o posicionamento adotado ao comentar que através do Concurso Bidu Sayão o Pará honrava as suas tradições (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 13/04/2004), e defendendo que este modelo colonizado de imposição cultural, haja vista a ausência de consultas com a categoria teatral paraense para a análise da pertinência do projeto, vinculava-se à uma maneira *original* de ser paraense.

O secretário ainda afirma que:

O Da Paz – como carinhosamente o chamamos – edita o seu Festival de Ópera, agora institucionalizado e transformado em calendário anual pelo Governador Simão Jatene, que representará, nesta versão e nas próximas, um programa referencial para o gênero e até mesmo além das apresentações, na medida em que colocaremos em pauta uma ampla discussão sobre a ópera no Brasil e a procura de soluções para que outros Estados e teatros possam se integrar ao projeto de fazer circular as montagens, num permanente intercâmbio, a compartilhar experiências na área da produção e criação artística, otimizando recursos, ampliando plateias e ordenando uma agenda de apresentações para o ano inteiro, no país (FERNANDES, 2003, p. 4).

Esta grandiosa proposta para a promoção do circuito operístico guardava bastante similaridade com aquela elaborada anos antes para a criação do Merconorte Cultural, que tinha o CAETÉ como uma de suas etapas iniciais e o Teatro Experimental Waldemar Henrique como a sua sede. Em ambas as propostas é possível identificar a existência de uma atuação que deveria ser coordenada com territórios diversos, estabelecendo diálogos e compartilhamentos de ideias visando uma ação coordenada e integrada entre os entes envolvidos. Após todos os transtornos vividos pelo secretário nos embates com a classe teatral belenense, e diante da própria complexidade que o projeto Merconorte carregava, torna-se compreensível, a partir do ponto de vista personalista com o qual administrava a SECULT, que Paulo Chaves fizesse este redirecionamento do plano de ações da secretaria.

E, como não poderia faltar, o secretário trouxe a tona a temática bellepoquiana:

Durante dois meses, entre ensaios e apresentações, estaremos respirando os mesmos ares do final do Século XIX e começo do Século XX, quando inúmeras vezes as cortinas se abriram para o deleite de uma plateia ávida



pela excelência dos espetáculos frequentemente apresentados (FERNANDES, 2003, p. 4).

Animado com a realização desta segunda edição do Festival de Ópera que se realizava no seu primeiro ano de mandato, o novo governador do Estado do Pará, Simão Jatene, teceu considerações elogiosas ao Festival e à iniciativa da SECULT em promover o evento:

Belém, portal do Estado do Pará e da Amazônia brasileira, que é terra de encantamento e sons que vêm da floresta, tem a honra de sediar o II Festival Internacional de Ópera do Theatro da Paz. É tempo, então de testemunhar a magia da música erudita exibir-se em palco de um mundo natural, sonante e arrebatador, lugar de pássaros e mamíferos que cantam em imaginada orquestra ecológica amazônica. *O Pará, obra-prima da Amazônia aos olhos dos paraenses, agradece.*

[...]

Festejo a iniciativa da Secretaria Executiva de Cultura (SECULT) por dar vida permanente a um *emblema da sensibilidade paraense às artes, que é o Theatro da Paz*, reinaugurado em 2002 com a primeira edição do festival. *O teatro, facultado ao povo, cumpre sua função social de irradiar cultura, consolidando ao público cativo e arregimentando novas camadas da população ao gosto pela arte clássica, num processo de interação com as manifestações da cultura popular* (JATENE, 2003, p. 3 – grifos meus).

Por meio deste posicionamento, o governador Simão Jatene atualizava a ideia do Theatro da Paz como sendo a *alma* do Estado, na medida em que o colocava como um *emblema da sensibilidade paraense às artes*, esquecendo-se, ou querendo fazer cair em esquecimento, o caráter pouco democrático da famosa casa de espetáculos, comumente refratária às práticas artísticas dissonantes ao ideal de erudição dos grupos economicamente dominantes. Ademais, a suposta *interação com as manifestações da cultura popular* não integrou nenhum projeto da gestão de 12 anos da SECULT psdbista. Compreender que o Theatro da Paz seja um *emblema da sensibilidade paraense às artes*, ou que seja a *alma* do Estado, significava o reforço de uma *cultura de minoria* (WILLIAMS, 2011) que legitimava os espetáculos operísticos e preteria toda a ampla gama de práticas artísticas realizadas fora dos seus domínios, os quais marcadamente se apresentavam inacessíveis aos trabalhadores das Artes Cênicas no Pará.

Outro ponto interessante é o fato de Jatene afiançar que o *Pará agradecia pela realização do evento*. A partir daí duas considerações são importante de serem lembradas: a centralidade do Festival na capital do Estado apenas reforçava a ausência de políticas culturais para os municípios paraenses; e, mesmo para os artistas belenenses, o evento não significou, nem ao longe, a contemplação de suas práticas. Diante deste contexto, parece difícil crer que a totalidade do Estado realmente agradecesse pela ocorrência deste evento, sendo possível constatar, no entanto, o completo aval do governador em relação a política cultural centralizadora e excludente operacionalizada pela SECULT.

Ao se retirar as práticas culturais e artísticas dissonantes ao campo da erudição do seletor de beneficiados pelas ações da Secretaria de Cultura, o que se engendrava com os maciços investimentos na realização do Festival de Ópera era uma política de *democratização cultural* (BOTELHO, 2001), por meio da qual se acreditava ser possível direcionar o povo no sentido do desenvolvimento da aptidão natural em reconhecer o “belo” e a “verdade”. Com isto, se desprezava a diversidade de contextos sociológicos e dos valores simbólicos existentes nas práticas vividas pelos sujeitos junto às suas comunidades, aspecto que fica bastante evidente quando o governador afirma que o teatro assumia a sua *função social de irradiar cultura, arregimentando novas camadas da população ao gosto pela arte clássica*. Vale lembrar que essa *democratização cultural*, intrinsecamente excludente, ainda era realizada de modo parcial, já que se restringia à cidade de Belém.

Na programação estavam as óperas “Pagliacci”, de Ruggero Leoncavallo, que contou com a participação especial do grupo paraense *Palhaços Trovadores*, e “A Flauta Mágica”, de Wolfgang Amadeus Mozart, com a participação da paulistana *Imago Cia. De Animação* e direção cênica do diretor geral do evento, Cleber Papa. Foram realizados também os recitais “Bug Jargal”, de Gama Malcher, “À Coeur Ouvert”, com Duo Pianístico da Universidade Federal do Pará e Duo Cantabile, “O Amor do Poeta” e “Amor e Vida de Uma Mulher” – estes dois últimos de Robert Schumann e com direção de Maria Sylvia Nunes –, além do Recital de Canto com Alfa de Oliveira (na Igreja de Santo Alexandre) e do Recital de Piano com Ira Levin, regente titular da Orquestra Sinfônica do Theatro de São Paulo. Tal como no ano anterior, durante o Festival houve também o lançamento de um livro, sendo o escolhido desta vez “A Ópera Clássica Italiana”, de Lauro Machado Coelho.

Para encerrar a longa temporada de espetáculos líricos foi realizado um concerto ao ar livre, novidade deste ano e que se manteve nas edições seguintes, com a participação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, Coral Lírico Marina Monarcha, direção musical e regência de Barry Marcel Ford e direção de Gilberto Chaves e Cleber Papa. Deste modo, foi montado um palco de 200m<sup>2</sup>, acompanhado de um equipamento de som de 50 mil watts. Havia também um sistema de iluminação com 120 refletores, um canhão de luz e três equipamentos de efeitos especiais, com luzes multicoloridas lançadas no céu de Belém (DIÁRIO DO PARÁ, 04/09/2003). Entre os solistas estavam o tenor João de Augusto Ó de Almeida e as sopranos Madalena Aliverti, Mariana Mihai e Alfa de Oliveira.

Sobre a noite de encerramento do Festival, Gilberto Chaves comentou: “Espero fazer desta noite um momento especial e inesquecível para os paraenses, pois a fachada de um dos prédios mais bonitos de Belém será cenário de momentos inesquecíveis para o público” (*apud*

DIÁRIO DO PARÁ, 04/09/2003, p. 1).

A terceira edição do Festival de Ópera do Theatro da Paz, teve uma duração ainda mais extensa que a dos anos anteriores, tendo ocorrido de 12 de agosto a 15 de setembro. Novamente foram levados ao palco do Theatro da Paz grandes nomes do canto lírico nacional e internacional, em conjunto com o coro, a orquestra e o corpo de baile paraenses.

Compunha esta edição do Festival a ópera “Carmen”, de Georges Bizet, dirigida por Cleber Papa, e com cerca de 280 artistas em seu elenco, entre eles a paulistana e *mezzo* soprano Denise de Freitas, interprete da personagem título e que possuía junto às inúmeras premiações conquistadas a de segundo lugar no Concurso de Canto Lírico Bidu Sayão em 2002 (O LIBERAL, 14/08/2004). Também constavam na programação as óperas “La Serva Padrona”, *intermezzo* de Giovanni Battista Pergolesi, com a presença do ator paraense Henrique da Paz, do Grupo Gruta, que já havia participado de I FOTP, e “O Barbeiro de Sevilha”, de Giochino Rossini.

Entre os participantes do Festival de Ópera de 2004 também estava a pianista paraense Adriana Azulay. De acordo com *O Liberal* (01/08/2004), Adriana Azulay tinha acabado de concluir seu mestrado em Piano Música de Câmara com nota máxima, na cidade de Karlsruhe, na Alemanha. Após a participação no Festival, transcorrido durante as suas férias passadas em Belém, a paraense retornaria à Alemanha para dar prosseguimento aos estudos, agora em nível de doutoramento. Os estudos de Adriana Azulay no exterior foram patrocinados mediante bolsa fornecida pelo Governo do Estado do Pará, através da Fundação Carlos Gomes, onde a pianista estudou desde os seis anos de idade.

Em relação ao subsídio fornecido pelo Estado do Pará para a formação musical dos artistas, Adriana Azulay afirmou:

Acho que o governo do Pará tem dado um grande incentivo para quem tem bom desempenho e quer seguir esse caminho, mas é preciso ter coragem e determinação. Fazer música no Pará ainda é muito difícil, então, se alguém tem essa oportunidade, não deve desperdiçar, mas também é importante não cortar suas raízes, para poder voltar ao Pará (*apud* O LIBERAL, 01/08/2004).

Adriana Azulay acompanhou o Recital de Canto da soprano paraense Adriane Queiroz, que naquela altura fazia parte da Staatsoper, Ópera Estatal de Berlim. Ira Levin, tal como no ano anterior também apresentou um Recital de Piano, desta vez acompanhado pela pianista brasileira Ana Cláudia Brito. Outro recital realizado foi o “Inspiradas Mulheres do Pará” – criado a partir de pesquisa desenvolvida pelo musicólogo e historiador Vicente Salles

sobre as mulheres compositoras no Pará<sup>188</sup> desde o século XIX até 1960 –, com as solistas paraenses Alfa de Oliveira, Dione Colares, Márcia Aliverti, Madalena Aliverti e Patrícia Oliveira, acompanhadas pela pianista, e igualmente paraense, Ana Maria Adade. Também foi realizado durante o festival o lançamento do filme-documentário “Da Paz – O Theatro da Amazônia”, de Ronaldo Passarinho Filho, bem como o Concerto Final ao Ar livre (O LIBERAL, 02/08/2004; O LIBERAL, 10/09/2004).

Novamente não foram anunciados patrocinadores integrando o Festival de Ópera do Theatro da Paz. De acordo com Cleber Papa, as condições de realização do Festival eram excelentes, sendo possível a sua realização com “pouco mais de R\$ 900 mil” (*apud* O LIBERAL, 11/08/2004, p. 5), um valor muito baixo quando comparado com eventos similares, como o Festival Amazonas de Ópera, que gastaria em média R\$ 5 milhões, segundo *O Liberal* (11/08/2004). No que tange às condições do Theatro da Paz, o empresário afirma:

Tivemos a oportunidade de dirigir nas melhores condições. Para se ter uma ideia, não precisamos alugar nem mesmo equipamentos de luz para conseguir um efeito chamado de ‘noite americana’, onde fica tudo meio azulado em cena, criando uma atmosfera de cor, clima e temperatura específicos. No cinema isso se faz com um filtro na lente, e aqui nós conseguimos com o equipamento de luz do próprio teatro, que é de altíssima qualidade (*apud* O LIBERAL, 11/08/2004, p. 5).

Sobre as inovações desta edição, Gilberto Chaves destacou:

Eu destacaria nessa programação três pontos de progressão em relação às edições anteriores do festival. Essa é a primeira vez em que teremos três óperas com orquestra sendo apresentadas no festival – até o ano passado eram duas. Quanto ao concerto dedicado às compositoras, é um espetáculo inédito que traz a tradução daquilo que foi o passado musical das mulheres no Pará. Quanto ao filme-documentário, aviso que traz fotos raríssimas do acervo de pessoas como Benedito Nunes e Clóvis Moraes Rego, e também tem imagens em movimento de artistas notáveis que passaram pelo teatro, como a bailarina Ana Pavlova e a cantora Bidu Sayão (*apud* O LIBERAL, 11/08/2004, p. 5).

Durante a estreia da ópera “O Barbeiro de Sevilha”, foi entregue ao secretário de Cultura, Paulo Chaves Fernandes, a partitura completa (em versão impressa e digitalizada) da primeira ópera brasileira do período republicano, “Bug Jargal”, composta pelo paraense José Cândido da Gama Malcher<sup>189</sup>. A entrega foi feita pelo amazonense Márcio Páscoa,

<sup>188</sup> As compositoras apresentadas no recital “Inspiradas mulheres do Pará” foram: Júlia das Neves Carvalho, Olindina Cardoso Maués, Dora Chermont, Júlia Cordeiro, Maria de Nazaré Figueiredo, Marcelle Corrêa de Guamá, Helena Nobre, Rachel Peluso e Sarah Rocha (O LIBERAL, 10/09/2004).

<sup>189</sup> Além de compositor e professor, José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) também foi engenheiro formado pela Universidade de Le Haye, na Pennsylvania, e aprimorou seus conhecimentos musicais no conservatório de Milão. Em Belém organizou companhias de ópera e foi o grande responsável por levar as óperas “O Guarani” e “Salvador Rosa”, ambas de Carlos Gomes, para o palco do Theatro da Paz. Foi Gama Malcher também quem influenciou as autoridades locais a tornarem Carlos Gomes diretor do Conservatório de Belém (Conservatório Carlos Gomes), criado em 1895 e subsidiado por Lauro Sodré, o então governador do

responsável por desenvolver trabalhos de pesquisa sobre o maestro, abrangendo as óperas compostas durante o Ciclo da Borracha (O LIBERAL, 12/09/2004).

Os grandes destaques da programação do IV Festival de Ópera do Theatro da Paz foram a execução das óperas “Madame Butterfly”, de Giacomo Puccini, e “Bug Jargal”, composta por Gama Malcher, que teve como base o livro homônimo de Victor Hugo, e fora encenada em 1890 no Theatro da Paz, local que voltaria a recebê-la 115 anos mais tarde. Neste ano de 2005, a edição do Festival teve 46 dias de duração, indo de 09 de agosto a 15 de setembro. Dentro da programação estavam, além das duas óperas, três recitais de Canto e Piano, uma Gala Lírica e um Concerto de Encerramento ao ar livre, somados às palestras (que tematizavam as óperas apresentadas) e ao lançamento do livro “Maestro Gama Malcher”, do historiador Vicente Salles (um lançamento do Governo do Estado do Pará, via SECULT em parceria com a Universidade Federal do Pará). Mais uma vez não foram declarados patrocinadores, havendo somente o apoio da Associação Amigos do Theatro da Paz.

Sobre a edição de 2005 do festival, o secretário comemorava uma dupla conquista:

Estou vivendo duas grandes alegrias. Primeiro, a de conseguir que o festival se mantenha pelo quarto ano consecutivo, até para fazer justiça a essa casa de espetáculos que foi projetada para ser uma casa de ópera. Segundo, por termos a possibilidade de abrir um filão para o talento local, como por exemplo, trazendo de volta a obra do compositor Gama Malcher. Foi algo que eu disse no ano passado e estou feliz de poder resgatar esse compromisso com a vida operística que o Pará teve (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 03/08/2005, p. 8).

O secretário também revelou, na ocasião, ter sido dele a sugestão de encenação da ópera de Giacomo Puccini, que, apresentada ao lado da ópera de Gama Malcher, possibilitaria ao público a avaliação entre as duas obras.

Foi uma decisão de equipe, mas sugeri porque é uma ópera de grande público, de grande apelo para formação de plateia, tem glamour, a comunidade nipônica de Belém abraçou a ideia. Ao mesmo tempo, queria enveredar pela perspectiva de colocar um paraense como o Gama Malcher e o mestre da ópera Giacomo Puccini lado a lado, com duas obras do mesmo período e deixar o público avaliar (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 03/08/2005, p. 8).

---

Estado do Pará (1891-1897). Além disso, também foi escolhido por Villa-Lobos para ser o patrono da cadeira número 24 da Associação Brasileira de Música, em 1946. A ópera “Bug Jargal” fora composta quando Gama Malcher tinha 40 anos e estreou em Belém no próprio Theatro da Paz, no dia 17 de setembro de 1890, seguindo para São Paulo e Rio de Janeiro, onde teve sua última apresentação em 3 de março de 1891. Segundo *O Liberal* (12/09/2004), logo após a companhia de Gama Malcher declarar falência, foi entregue para o governo do Rio de Janeiro como forma de pagamento dos impostos que se encontravam atrasados. Assim, a partitura permaneceu por décadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para outras informações, acessar: [www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bjose-candido-da-gama-malcher/](http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bjose-candido-da-gama-malcher/).

Paulo Chaves além de escolher quais prédios deviam ser restaurados e de ser o autor dos projetos de reforma e adaptação dos mesmos, também direcionava os espetáculos apresentados no Festival de Ópera, criado a partir do seu grande esforço pessoal em reviver a grande fonte de entretenimento da elite da borracha. Nesse contexto, é interessante perceber que a preocupação com o aceite da comunidade nipônica em relação ao FOTP jamais encontrou paralelo com um cuidado em relação ao sentimento de valorização dos brincantes de Pássaros e Bois, dos grupos de teatro voltados para a pesquisas cênicas, de grande parte da população incapaz de consumir os serviços oferecidos na Estação das Docas, ou ainda do homem ribeirinho e sua cultura desprestigiada durante a entrega do Mangal das Garças.

No papel principal, o da gueixa Cio-Cio-San, estava a soprano japonesa Eiko Senda, que há 21 anos vinha interpretando a personagem. Para acompanhar o elenco de cantores, novamente o Festival contava com o Coro Marinha Monarcha, com 36 cantores preparado por Vanildo Monteiro. Como diretor cênico estava o argentino Alberto Félix Alberto, que havia trabalhado nas montagens do Teatro Colón, de Buenos Aires. Cleber Papa foi o responsável pela elaboração do cenário que reproduzia uma casa tradicional, mas que possuía 12 portas a fim de possibilitar as devidas variações cênicas. Já a direção musical ficou sob o comando do maestro titular da OSTP, Mateus Araújo, responsável pela regência de cerca de 60 músicos (O LIBERAL, 03/08/2005).

Na ópera “Bug Jargal”, por sua vez, o personagem título foi interpretado pelo mineiro Eduardo Itaborahy, bastante assíduo dos eventos da SECULT. Como seu rival, no papel de Leopoldo D’Auvergne, estava o barítono carioca Inácio De Nonno. Interpretando a personagem Maria estavam a paraense Dione Colares e a italiana Gabriella Pace, esta última figura também recorrente no cenário operístico de Belém, sendo ambas soprano. A direção musical e regência foi de Roberto Duarte, enquanto a direção cênica do espetáculo foi de Cleber Papa. Já os cenários e figurinos ficaram sob responsabilidade do estadunidense David Higgins (O LIBERAL, 24/08/2005).

Dentro da programação do festival também estava o recital comemorativo dos 400 anos de lançamento de Don Quixote de La Mancha, de Miguel Cervantes. Para a ocasião foram convidados o barítono Paulo Szot e o pianista Nahim Marun, músicos paulistanos bastante expressivos no cenário da música erudita nacional e internacional.

Para Rosana Caramaschi, que no ano de 2005 exercia a função de diretora artística do Festival de Ópera, a vinda destes artistas era fundamental. Sobre o barítono, afirmou na ocasião: “Não poderíamos deixar de convidar este barítono, que hoje representa o que há de melhor no cenário lírico nacional, com turnês agendadas para a Europa e Estados Unidos, e

vem a Belém especialmente para o Festival de Ópera do TP” (CARAMASCHI *apud* O LIBERAL, 18/08/2005, p. 5). Já em relação ao pianista e professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), o Prêmio de Melhor Solista do Ano de 1995 recebido pela Associação Paulista de Críticos de Arte e as inúmeras viagens pelo Brasil e para o exterior, incluindo uma turnê na França para divulgar obras de Villa-Lobos, forneciam as credenciais necessárias para a sua participação no festival.

Para Paulo Chaves Fernandes, a realização do Festival de Ópera do Theatro da Paz tinha a sua importância fundamentada em uma questão central, ser “um *resgate* importante do patrimônio cultural do Pará” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8 – grifo meu). Neste sentido, este pretensão *resgate* se dava por três vias. A primeira delas era a de retorno ao uso *correto* do Theatro da Paz.

[...] um equipamento público que *considero a jóia maior da coroa de nosso patrimônio construído, nosso patrimônio de “pedra e cal”*. Trata-se do Theatro da Paz. O nosso teatro foi construído para ser uma casa de espetáculo lírico, todas as suas características evidenciam isto: o espaço interno em ferradura, o fosso para a orquestra, o palco italiano... Na época, não se concebia, no mundo, uma grande cidade sem uma grande casa de ópera. Assim era em Viena (Áustria), Paris (França), Milão (Itália), Buenos Aires (Argentina). *As casas de ópera dessas cidades eram uma espécie de chancela para que ostentassem o status de “desenvolvidas”*. Guardadas as proporções, as casas de ópera representavam, no cenário cultural, para as grandes cidades, o que hoje significam os centros de convenções. *Era uma prova de urbanidade. Pois o renascimento da ópera na Amazônia, especialmente em Belém e no Theatro da Paz, é até uma obrigação, para fazer cumprir, para honrar com o uso adequado, correto, para o qual foi construído o teatro* (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8 – grifos meus).

A segunda operação de *resgate* se referia a retomada da tradição paraense na música erudita:

Belém tem um dos conservatórios de música mais antigos do País, com mais de cem anos<sup>190</sup>. O conservatório para o qual foi trazido, por Gama Malcher, o maestro Carlos Gomes, que o dirigiu e hoje empresta-lhe o nome. Um conservatório que nos deu ‘fornadas e fornadas’ de músicos de alta qualidade e tem uma larga história de serviços prestados à formação musical dos paraenses, dando as condições necessárias à ousadia de se criar e manter aqui em Belém uma Orquestra Sinfônica e, nos últimos quatro anos, de não apenas apresentar como também produzir-se óperas em Belém. *O cenário da ópera e da música clássica na nossa capital tem hoje, portanto, uma efervescência, como teve na época áurea da borracha*, incluindo agora um corpo profissional e técnico de alta qualificação. Por isso, o festival é também importante para resgatar a memória do Pará como centro de

<sup>190</sup> O Conservatório Carlos Gomes fora criado em 1895. Em 2004 era administrado pela Fundação Carlos Gomes, que, tal como a Secretaria Executiva de Cultura, encontrava-se vinculada à Secretaria Especial de Promoção Social.

efervescência cultural (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8 – grifos meus).

Já o terceiro mecanismo de *resgate* abrangia a memória de grandes compositores de ópera que tiveram Belém como sua casa de origem ou de acolhida, sendo este o caso de:

Carlos Gomes, de Meneleu Campos, de Henrique Gurjão, de Paulino Chaves, de Waldemar Henrique. Como foi o caso ainda de Gama Malcher, cuja obra estava fadada a desaparecer no lixo da história não fosse estar agora resgatada, valorizada e documentada com a exibição, neste festival de ópera de ‘Bug Jargal’ (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8).

Desta forma, Paulo Chaves Fernandes afirmava que a Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará se empenhava fortemente na “busca das raízes de nossa cultura, entrelaçando-as, valorizando-as, para a reconstrução e preservação da nossa *identidade cultural*” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8 – grifos meus). E assim, novamente a ópera, herança da *Belle Époque*, aparece de maneira isolada, como um símbolo da *identidade paraense*, das nossas *tradições culturais*, da *alma* do Estado do Pará.

Como contraponto ao alto custo demandado para a realização do Festival de Ópera, Paulo Chaves apontava como relevantes aspectos o enriquecimento da atividade de turismo e o aperfeiçoamento do artista local, cada vez mais capacitado em virtude da vinda de artistas consagrados de fora do Estado:

Só a visibilidade que o Pará ganha – não apenas nacional, mas internacional – já representa uma grande vantagem para o marketing cultural e para o turismo, fontes de divisas para o Estado. [...] O valor agregado desse evento é tanto que já há interesse de operadoras de turismo em, futuramente, lançar pacotes de viagem para Belém contendo ingressos para os espetáculos de ópera no Theatro da Paz. Mas não é só isso. O festival mobiliza, durante um mês, cerca de 300 pessoas, trabalhando diretamente na sua realização. E aí há um importante intercâmbio cultural e profissional, já que, ao lado dos técnicos e artistas consagrados vindos de fora, há a mão de obra local e a prata da casa em plena produção: músicos, interpretes, bailarinos, assistentes de direção, integrantes de coros, cenógrafos, toda a variedade de mão de obra exigida e que é cada vez melhor capacitada no Pará, inclusive por conta desse intercâmbio (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8).

Apesar de usar o termo “intercâmbio”, o foco da compreensão de Paulo Chaves parecia ser o de que somente a “mão de obra local” e os “prata da casa” poderiam aprender algo a partir desse contato com os de fora. Neste processo, também fica evidente a preocupação do secretário em promover a especialização profissional somente do restrito grupo de pessoas que integravam o Festival, concentrando recursos em benefícios daqueles que julgava promoverem a legítima *tradição cultural paraense*. Comparativamente, os 300 trabalhadores envolvidos na realização do Festival de Ópera de 2005 não chegavam nem a constituírem-se enquanto ¼ dos artistas populares que se apresentaram na Paixão do Boi de 2004, conforme vimos anteriormente, quando houve a participação de 12.420 brincantes.



Com isto, devido aos fortes incentivos estaduais para a montagem de espetáculos de ópera no Estado do Pará, houve um fortalecimento do público deste seguimento das Artes Cênicas. Este aspecto é reconhecido orgulhosamente pelo secretário de cultura Paulo Chaves:

Graças a esses festivais, formou-se aqui uma plateia ávida por ópera. Em outras épocas, *para assistir a um evento dessa natureza era preciso viajar às maiores capitais do Brasil* ou ao Exterior, o que era uma impossibilidade para a classe média e os menos aquinhoados. Hoje é diferente. Temos o trabalho intenso do conservatório Carlos Gomes, na formação de profissionais de música que são por excelência consumidores de espetáculos de ópera; temos as audições de ópera, exibidas em DVD (o Instituto de Arte do Pará tem um programa de vídeos comentados por Gilberto Chaves, diretor do Theatro da Paz); temos outros eventos que prestigiam a música clássica, como o Concurso de Canto Lírico Bidu Sayão e o Festival Internacional de Música do Pará; e temos, enfim, o Festival de Ópera, cada vez mais difundido e mais maduro, agora em sua quarta edição, com mais experiência e qualidade, acessível inclusive por ser subsidiado e prever em sua programação um espetáculo ao ar livre, no encerramento. Existe portanto uma plateia ávida e diversificada (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2005, p. 8).

Nesta passagem, Paulo Chaves deixa claro todo o aparato estatal constituído para o inventivo e supervalorização do gênero operístico. Com este suporte governamental, mais fortemente estruturado a partir do início da gestão psdbista de Paulo Chaves e da ideia de resgate da *Belle Époque*, é esperado que, de fato, seja formada uma plateia fiel à estas encenações. Isto, portanto, não ocorre por haver uma identidade ou uma essência da *alma paraense* que se vincule a estes valores, mas se configura como a resultante de medidas materiais de incentivo estatal para esta modalidade das Artes Cênicas.

Uma outra questão a ser pontuada nas palavras do secretário é que afirmar que o Festival era acessível não significa que a entrada no Theatro da Paz para assistir aos espetáculos fosse gratuita. Em “Madame Butterfly”, por exemplo, pagou-se R\$ 40 para os lugares na plateia, varanda, frisa e camarote. Para os camarotes de segunda os ingressos eram vendidos a R\$ 30, enquanto que para a galeria era cobrado o valor de R\$ 20 e para os assentos no paraíso R\$10. Já os recitais tinham ingressos que variavam de R\$ 4 a R\$ 10, também em função da localização do assento. O único evento com gratuidade garantida, além do concerto final ao ar livre, eram as palestras, havendo distribuição de ingressos no dia da apresentação, de 9h às 20h, de acordo com *O Liberal* (03/08/2005)

Em 2005 o sucesso do FOTP era notícia nas páginas do jornal *O Liberal*, sendo descrito como “um dos maiores eventos culturais do gênero na América Latina”, já tendo apresentado, desde a sua primeira edição em 2002, “sete óperas, um musical de revista, 16 recitais, dois concertos ao ar livre e quatro eventos paralelos, como palestras e apresentação

de filmes”, somando “um público de aproximadamente 55 mil pessoas, sem contar a audiência das transmissões ao vivo feitas pelas TVs Cultura e Nazaré (11/08/2005, p. 8).

De acordo com Rosana Caramaschi a qualidade das apresentações era um aspecto primordial para a fidelidade do público, que prestigiava o evento porque sabia reconhecer o que é um bom espetáculo.

O Festival já faz parte da memória musical da cidade. E o público prestigia porque o projeto é concebido exclusivamente para o Theatro da Paz e porque tem referência do que é um bom espetáculo. Macbeth, por exemplo, encenada na primeira edição do Festival, em 2002, abriu temporada oficial do consagrado Theatro Municipal de São Paulo, em 2003 (CARAMASCHI *apud* O LIBERAL, 11/08/2005, p. 8).

De maneira semelhante, Gilberto Chaves, ao fazer um balanço dos festivais, também relacionou o sucesso de público com a boa qualidade dos espetáculos apresentados, evocando também o retorno da *alma* do Theatro e sua efervescência bellepoquiana.

O que se procurou fazer foi dar ao teatro aquilo que ele já teve em alma e para o que foi criado, que são os espetáculos líricos. Apostamos no público de Belém, acostumado a responder aos bons espetáculos, e recebemos uma resposta satisfatória. Daí em diante, o Festival se incorporou à cultura do Pará de novo, como acontecia nas primeiras décadas do teatro. O festival só não cresce mais por que o Theatro tem lugares limitados, mas ele cresce na rua, pela tradição que se impõe do concerto ao ar livre e com a melhora da programação em si (CHAVES *apud* O LIBERAL, 11/08/2005, p. 8).

No que tange à estruturação do festival, a produção de cada ópera levava pelo menos um ano para ser efetivada, de modo que logo após o encerramento de um festival, automaticamente se iniciava os preparativos para a edição seguinte. Deste modo, segundo *O Liberal*, “o projeto inicia com a pesquisa da obra que será apresentada ao público e inclui uma série de etapas, como planejamento de cenários, figurinos, iluminação, além dos ensaios de orquestra, coro e solistas” (11/08/2005, p. 8). No caso da montagem da ópera *Madame Butterfly* foram empregadas duas toneladas de material, tais como madeira, pregos e alguns elementos da cultura japonesa. Já para a feitura do figurino de “Bug Jargal” foi utilizado um quilômetro e meio de tecido.

Na abertura do V Festival de Ópera do Theatro da Paz, em 4 de agosto de 2006, a ópera apresentada foi “Iara”, de Gama Malcher, sendo a primeira do gênero criada a partir de uma lenda amazônica. “Iara” havia sido apresentada pela primeira e única vez em 1895 neste teatro e em seu retorno contava com 52 músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, 50 cantores do Coral Marina Monarcha, 11 bailarinos da Companhia Ana Unger (que personificavam ninfas e seres imaginários), além dos solistas Carmen Monarcha (paraense que interpretava a personagem-título), Sérgio Weintraub (tenor paulista que interpreta o ribeirinho Begiuchira, que se apaixona por Iara), Edinéia de Oliveira (mezzo-soprano mineira

como Sachena, a mãe de Begiuchira) e Leonardo Neiva (como Ubira o barítono brasileiro que havia ficado em segundo colocado do Concurso Internacional Bidu Sayão daquele ano). A direção musical e regência foi de Roberto Duarte, que já havia trabalhado em “Bug Jargal”, e a direção cênica foi de Cleber Papa (O LIBERAL, 02/08/2006; DIÁRIO DO PARÁ, 02/08/2006; DIÁRIO DO PARÁ, 03/08/2006).

O cenário de Iara foi o maior até então montado para o festival, sendo utilizados dois caminhões com o material. A história se baseia na lenda amazônica que trata de um ser, metade mulher e metade peixe, que seduz os homens para as profundezas dos rios. Na adaptação feita por Cleber Papa, que mistura seres fantásticos (como a própria Iara e as ninfas) e seres reais (os ribeirinhos), as civilizações tapajônica e marajoara foram utilizadas como referência. Na montagem de Papa o reino de Iara se transformou no próprio reino tapajônico (O LIBERAL, 04/08/2006). Esta referência talvez tenha sido o ponto mais próximo de contato com a cultura ribeirinha, dos povos indígenas, feita pelo FOTP.

O encerramento do festival estava programado para o dia 6 de setembro, como o tradicional concerto ao ar livre. Não foram informados patrocinadores vinculados à quinta edição do Festival, sendo, portanto, realizado a partir de recursos próprios pelo quarto ano consecutivo. Além de “Iara”, o festival também apresentou a ópera “Rigoletto”, de Giuseppe Verdi, e prestou homenagens aos 250 anos do compositor alemão Wolfgang Amadeus Mozart com a ópera “Mozart e Salieri”, de Rimsky-Korsakov.

Com relação ao elenco internacional do Festival de Ópera de 2006, a montagem da ópera “Mozart e Salieri” chamou a atenção ao reunir no palco do Theatro da Paz quatro grandes artistas russos daquele momento: o tenor Leonid Zakhovhaev – solista da Ópera do Kirov do Teatro Mariinsky, em São Petersburgo – que interpretou Mozart; o barítono Sergei Dreit – no papel de Salieri; a mezzo-soprano Vera Egorova; e o pianista Sergey Uryvaev. A concepção, a direção e os cenários do espetáculo, que tem somente 40 minutos de duração, foram de Cleber Papa (O LIBERAL, 19/08/2006; DIÁRIO DO PARÁ, 19/08/2006).

Todos os cantores de “Mozart e Salieri” foram aproveitados em papéis na encenação de “Rigoletto”, que contou com também com o barítono carioca Manuel Álvarez e a soprano brasileira Lys Nardoto (terceira colocada feminina no Concurso de Canto Lírico Bidu Sayão de 2002). A montagem teve ainda a participação da Banda da Fundação Carlos Gomes, com Jacob Cantão como regente preparador. Como regente da OSTP e diretor musical estava o maestro Mateus Araújo. A direção artística do espetáculo ficou por conta de Rosana Caramaschi, enquanto a direção cênica foi do diretor argentino Alberto Félix Alberto, que reuniu uma equipe de profissionais argentinos – os cenários assinados por Raul Bongiorno, os

figurinos por Cynthia Sassoon e a coreografia por Carlos Trunsky. Ao todo cerca de 250 pessoas participaram desta montagem (O LIBERAL, 04/09/2006).

Além das óperas, também compunham a programação dois recitais de Canto e Piano, a Gala Lírica “o Feminino em Mozart” e o Recital “O Canto Lírico da *Belle Époque*”. Não houve a realização de palestras nem o lançamento de livros nesta edição. Contudo, o festival apresentou como novidade a elaboração de uma caixa contendo 8 DVDs<sup>191</sup>, que apresentavam as principais produções do festival e demonstravam a evolução da proposta artística do evento, e um CD sobre o canto lírico na *Belle Époque*. Para o secretário executivo de cultura este trabalho desenvolvido pela SECULT era decorrente do compromisso com a memória:

No Festival de Ópera se repete a filosofia do fazer cultura. Ou seja, não basta fazer, a cada ano, um festival, atrair as pessoas, chamar a mídia. Interessa também a permanência, a memória. Então, nesses anos todos viemos fazendo isso e vamos continuar neste ano, gravando os espetáculos. Imagina o trabalho de recuperação da partitura, isso tudo é um trabalho de bastidor, que não aparece muito, mas que é de fundamental importância. A partir de hoje, qualquer pessoa, em qualquer momento, poderá encenar a ópera. Isso é maravilhoso (FERNANDES *apud* OLIVEIRA, 03/08/2006, p. 1).

O lançamento do CD “O Canto Lírico da Belle Époque” ocorreu na noite de apresentação do recital homônimo, que teve a participação da soprano Patrícia Oliveira (recém chegada da Itália, onde desenvolve carreira profissional, e também interprete no CD) e do tenor João Augusto Ó de Almeida, acompanhados da pianista italiana Reana de Luca e do Coral Marina Monarcha, sob regência de Vanildo Monteiro. Animada com o lançamento, Patrícia Oliveira comentou na ocasião: “é um grande privilégio poder gravar esse material. Para mim, ser paraense é divulgar o que a gente tem de melhor para o mundo” (*apud* DIÁRIO DO PARÁ, 26/08/2006, p. 3; *apud* O LIBERAL, 26/08/2006, p. 12).

O CD, que integrou o selo “A Música e o Pará”, da Secretaria Executiva de Cultura, tinha como foco a produção dos compositores paraenses que se destacaram no século XIX. Deste modo, o repertório escolhido contava com a história musical de Henrique Gurjão, Gama Malcher, Meneleu Campos e, evidentemente, Paulino Chaves. O lançamento era uma forma de tentar tornar conhecidos compositores cuja produção ainda era bastante desconhecida. “O disco é fundamental para nossa cultura, para que pudéssemos dar valor para os grandes compositores que viveram no século XIX”, “queremos iluminar esse grande

<sup>191</sup> A caixa de DVDs, denominada “Festivais de Ópera do Theatro da Paz”, era composta por sete óperas apresentadas nas edições anteriores do evento, além de diversos documentários sobre o Theatro da Paz e sua completa restauração, em 2002. Fizeram parte da coletânea as óperas “Macbeth”, de Verdi, e “A Viúva Alegre”, de Lehár, apresentadas em 2002; “A Flauta Mágica”, de Mozart, e “Pagliacci”, de Leoncavallo, de 2003; “Carmen”, de Bizet, montada em 2004; e “Bug Jargal”, de Gama Malcher, e “Madame Butterfly”, de Puccini, apresentadas em 2005 (O LIBERAL, 31/08/2006).

cenário da era da borracha” , afirmava Gilberto Chaves, que também participou da produção do CD (*apud* O LIBERAL, 26/08/2006, p. 12).

O trabalho de pesquisa para a elaboração deste material teve início ainda durante o primeiro Festival de Ópera, em 2002, quando foi apresentado o concerto “Inéditos da Música Paraense do Século XIX”, na Igreja de Santo Alexandre, dando o passo inicial para a produção do álbum. Além disso, a produção de “O Canto Lírico da Belle Époque” também contou com informações retiradas da sólida pesquisa realizada pelo musicólogo e historiador Vicente Salles, autor de livros como “A música e o tempo no Grão-Pará” (1980) e “Época do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época” (1994).

Para o diretor musical e regente Roberto Duarte a valorização de compositores locais através do Festival de Ópera era um exemplo a ser seguido pelo resto do país: “É um trabalho único este que o Pará está fazendo, e deveria ser exemplo para o resto do país. Todos os outros Estados têm seus compositores e deveriam imitar” (*apud* OLIVEIRA, 03/08/2006, p. 1). Duarte foi também o responsável pela revisão e edição da partitura de “Iara”. Auxiliado por um equipe de cinco profissionais, o maestro trabalhou durante seis meses e meio na nova formulação da obra que ficou delimitada em 385 páginas. Sobre este trabalho, detalhou:

Foi um trabalho minucioso, em que pegamos uma partitura manuscrita, na qual muitas notas estavam apagadas, com manchas, até pelo tempo do papel. Então tivemos o trabalho de pesquisar, observar cada detalhe para fazer uma partitura que pudesse apresentar ao público do Brasil e do mundo uma ópera importante, uma ópera que, pela primeira vez, usa o tema Amazônia, isto é, um tema genuinamente brasileiro (DUARTE *apud* OLIVEIRA, 03/08/2006, p. 1).

Outro entusiasta que via no Festival de Ópera do Theatro da Paz um exemplo para o Brasil era Francisco Viana, jornalista e consultor de empresas, também mestre e doutor em Filosofia Política pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Em matéria veiculada no jornal *O Liberal*, o intelectual afirmou:

O caso do ostracismo em que viveu Malcher é o exemplo de uma cultura vista com lentes embaçadas no seu próprio País. Ao perder a borracha, a Amazônia perdeu também Malcher e suas óperas. *O resgate de duas óperas, Bug Jargal em 2005 e Iara, agora, é um belo exemplo de política cultural que o Pará dá ao Brasil.* Ao tempo em que valoriza a música e a dramaturgia local, traz de volta um hábito que naquela época era *aristocracia pura*. Levar a ópera à praça, como se fará no encerramento do Festival e dispor locações a preços módicos é *criar uma nova consciência sobre tudo isso*. Soa como um apelo à reflexão e à ação. Reflexão para que o Brasil procure conhecer melhor o Norte. *Ação para que as mudanças ocorram e que a Amazônia possa fazer ouvir a sua voz*, transformar os seus tesouros em riqueza socialmente útil, crescer, evoluir, desenvolver-se (VIANA, 07/08/2006, p. 4 – grifos meus).

Nesta passagem de Viana há alguns pontos interessantes a serem observados. Primeiramente, o resgate de duas óperas de Gama Malcher é tido como um *belo exemplo de política cultural* na medida em que transforma um hábito outrora *aristocrata* em manifestação cultural acessível ao povo. Esta acessibilidade, contudo, ocorria somente no nível da democratização de uma atividade artística que não era produzida pelo público que a assistia, nem por artistas paraenses em sua maioria, mas sim por diretores e elencos importados de outros estados e até mesmo de outros países.

Com os altos investimentos injetados pelo Estado, obviamente, o Festival de Ópera do Theatro da Paz facilmente encantava os seus espectadores pelo alto grau de especialização de seus artistas, que dispunham de excelentes condições de trabalho e primorosa formação. Por outro lado, diante da escassez de incentivos destinados aos demais artistas, integrantes de grupos de teatro e de dança, acessar a mais famosa casa de espetáculos do Estado era um objetivo quase impossível em face de todas as limitações orçamentárias impostas a estes sujeitos. Sem os incentivos e a valorização democrática das suas atividades, os trabalhadores das Artes Cênicas, alijados das políticas culturais “exemplares” da SECULT, lutavam para produzir e divulgar seus espetáculos. Neste contexto, qual a *nova consciência* possível de ser formada? A de que o Brasil precisa conhecer, precisa ouvir o Norte a partir de uma produção cultural artificialmente forjada pela Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará?

A noite de abertura do V Festival de Ópera do Theatro da Paz foi um enorme sucesso. “Todos os 904 lugares do teatro foram ocupados e a magia de uma das lendas mais populares da Amazônia encantou o público. Os olhares estavam vidrados e as palmas eram sempre intensas”, revelou O Liberal (05/08/2006, p. 9). Com a realização da quinta edição do Festival de Ópera do Theatro da Paz o secretário executivo de cultura se dizia orgulhoso por estar fazendo política cultural:

Estou muito orgulhoso e feliz de ter a chance e oportunidade de fazer o que considero política cultural. Estamos dando oportunidade do nosso público ver e ouvir o que foi apresentado há 111 anos. O público está emocionado com a montagem; dá para notar isso nos aplausos. Nós estamos fazendo memória (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 05/08/2006, p. 9).

Nesta passagem Paulo Chaves Fernandes deixa claro que sua visão de política cultural é aquela associada à democratização de obras vinculadas aos gostos e valores de grupos restritos da sociedade. E tal como é intrínseca à democratização uma concepção restrita de cultura, também se fazia restrita a memória cultural a ser lapidada pela SECULT.

Um dos convidados da SECULT para a quinta edição do Festival de Ópera foi o diretor do Teatro Municipal de São Paulo, Jamil Maluf, que foi a Belém exclusivamente para

a estreia da ópera “Iara”. Nesta ocasião o secretário Paulo Chaves Fernandes via com entusiasmo as conquistas proporcionadas pelo festival ao longo dos anos, entre as quais estava a da suposta valorização da cultura paraense por meio da reativação dos espetáculos de ópera no Estado, que agiria apagando de vez a inferioridade sentida pelo sujeito paraense diante do *ser nacional*, localizado, mais especificamente, na cidade de São Paulo.

Acho que não terei muita dificuldade de convencê-lo [Jamil Maluf] a fazer uma estreia no Teatro Municipal de São Paulo, *centro cultural do Brasil*. Talvez dessa maneira o paraense esqueça de vez esse provincianismo, essa ideia de que somos menores. Nós somos imensos. *O Pará é isso, essa qualidade da orquestra, do coro, do Gama Malcher, do fazer ópera. É o momento de tirar essa poeira da decadência do ciclo da borracha e mostrar que estamos de volta, que renascemos e nos afirmamos pela nossa cultura* (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 07/08/2006, p. 4 – grifos meus).

Assim, através da validação da grandiosidade do *ser paraense* a partir do olhar do sujeito paulistano, representado pelo diretor do Teatro Municipal de São Paulo, Paulo Chaves Fernandes pretendia finalmente deixar para trás provincianismos se valendo ele próprio de um provincianismo subserviente, na medida em que toma a cidade de São Paulo como o centro cultural do Brasil a legitimar a prática cultural paraense – sem deixar clara qual a compreensão de “centro cultural” adotada para a defesa desta afirmativa. Aqui se tem, mais uma vez, a reedição da lógica do *paraensismo*, que atrela a retomada de um projeto glorioso para o Estado do Pará a um enaltecimento da sua cultura, ofertado pelo olhar do sujeito que se localiza no *centro cultural do Brasil*, e, talvez por este motivo, se configura no legítimo representante da instância ficcional que é o *ser nacional*. Esta forma subserviente de se pensar a cultura é ainda mais cruel quando a ela é atrelada uma visão restrita que marginaliza as diversas práticas artísticas que compõem as manifestações culturais locais, exaltando, financiando e valorizando prioritariamente a ópera como forma de afirmação da cultura paraense, sendo este segmento das Artes Cênicas a chave de acesso que garantiria ao Estado do Pará a tão sonhada superação do sentimento de *enjeitamento*.

Apesar de todo o conjunto de questões controversas que orbitavam o Festival de Ópera do Theatro da Paz, o Governo do Estado do Pará e sua Secretaria de Cultura não estavam sozinhos no sonho de reviver a *Belle Époque* na Amazônia.

Surgido em 1997, durante a gestão do governador Amazonino Mendes, do Partido Progressista Reformador (PPR), o Festival Amazonas de Ópera (FAO) era administrado pela Secretaria de Estado de Cultura<sup>192</sup>, criada também neste mesmo ano. Até o ano de 2001,

<sup>192</sup> Sobre a trajetória de estruturação da Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas, Rila Arruda da Costa (2011, p. 34) esclarece que: “Até 1996 o setor da cultura ainda fazia parte da Superintendência de Cultura, vinculada à Secretaria de Educação do Estado (SEDUC), porém, em 1997, tornou-se Secretaria juntamente com

quando apresentou a sua quinta edição, manteve-se como o único festival do gênero na América Latina (GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS, 2020). No ano seguinte, passou a dividir espaço com o Festival de Ópera do Theatro da Paz. Deste modo, o renascimento dos grandes espetáculos operísticos em Belém, proporcionado pela gestão de Paulo Chaves Fernandes, tornou-se mais um elemento de rivalidade entre as duas maiores capitais da Amazônia, que juntas experimentaram intensas mudanças durante a *Belle Époque*, entre elas o surgimento dos monumentais Teatro Amazonas (1896) e Theatro da Paz (1878).

O FAO, realizado anualmente durante o primeiro semestre, já havia se consolidado em 2006 como um grande motivo de orgulho para o secretário de cultura do Amazonas, Robério Braga, que adotava um discurso bastante semelhante aquele manifesto pelo Governo do Estado do Pará e seus gestores culturais em relação aos espetáculos de ópera:

o amazonense tem tradição cultural e a ópera seria uma forma de elevar ainda mais o conhecimento musical do povo. Além disso, se temos um dos mais fantásticos teatros do Mundo, que é o Teatro Amazonas, seria um erro deixá-lo sem eventos desse porte. [...]. O Amazonas é hoje ponto de referência mundial em música. E o amazonense tem orgulho disso (BRAGA *apud* SOARES, 05/09/2006, p. 3).

Para tentar contornar as antigas rivalidades, em benefício do circuito operístico na região, Paulo Chaves Fernandes cogitava a criação de um Festival de Ópera da Amazônia. Contudo, o Estado vizinho se mostrou contrário a proposta e segundo o secretário paraense: “a ideia seria fazermos o festival na mesma época e trocarmos espetáculos, mas o Amazonas disse não porque o festival já estaria consolidado. Eles fecham os olhos para o próprio umbigo. É uma rivalidade lastimável” (FERNANDES *apud* SOARES, 05/09/2006, p. 3). Roberto Braga, ainda rebateu: “De nossa parte, não há rivalidade. São eventos distintos para públicos diferentes, em cidades diferentes. A semelhança está somente no estilo musical” (*apud* O SOARES, 05/09/2006, p. 3). Isto posto, cada festival seguiu realizando isoladamente as suas temporadas anuais.

Em face de uma política cultural assentada no resgate do fervor operístico vivido na *Belle Époque*, pode-se compreender que o forte caráter patrimonial da gestão de Paulo Chaves ultrapassava as edificações de *pedra e cal* e se lançava também no âmbito da ação cultural, seguindo a lógica de um pensamento *conservacionista* voltado para a restauração de obras do

---

o setor de Esportes e Estudos Amazônicos. No ano de 1998, houve a retirada da área de Esportes e, no ano seguinte, agregou-se o setor de Turismo, sendo então denominada como Secretaria de Cultura e Turismo; todavia, em 2000, a Secretaria acrescentou novamente o setor de Esportes. Finalmente, em 2003, o setor da Cultura constituiu-se como Secretaria, sem liame direto com outros setores do Estado: a Secretaria de Estado de Cultura (SEC), vinculada ao governo do Estado do Amazonas, que tem como objetivo executar a política cultural, promovendo seu desenvolvimento e articulação em parceria com organizações públicas e privadas”.



passado, direcionamento este bastante comum nas políticas culturais do Estado brasileiro, conforme pontuado por Sergio Miceli (1984).

Nesse sentido, é importante pontuar aqui que as críticas manifestas a todo o processo de elaboração do Festival de Ópera, desde a “preparação do terreno” operacionalizada por meio dos concursos de canto até a concretização do festival em si, são referentes a atuação bastante excludente e impositiva adotada pela SECULT, ou seja, sem o diálogo com os trabalhadores das artes cênicas. A realização do Festival de Ópera não se deu a partir de uma demanda da categoria, não passou por nenhuma votação em assembleia, por nenhuma consulta popular. Este tipo de encaminhamento consultivo é de fundamental importância dentro de uma gestão que se pretenda democrática, ainda mais tendo em vista o vultuoso orçamento destinado para a realização do Festival. Sem a participação expressiva de representantes da classe artística belenense na gestão do projeto, conseqüentemente não havia diálogo com as práticas cênicas da maior parte destes sujeitos, o que evidencia ainda mais o caráter *conservacionista* do FOTP, uma vez que não havia o menor contato com as produções cênicas contemporâneas. Reviver o passado, sem atualizações ou diálogos com o momento presente era o princípio basilar deste grandioso projeto da SECULT.

Diante do forte engajamento em fazer renascer o circuito operístico em Belém e da concomitante negligência do Governo do Estado do Pará e da sua Secretaria Executiva de Cultura com as demais expressões cênicas, muitos foram os artistas que se colocaram contrários às hierarquizações impostas por essa política cultural. Neste sentido, Alberto Silva Neto, defende a necessidade de uma distribuição equânime de recursos ao afirmar que:

Eu não sou contra nenhuma manifestação artística nem musical. O que nós estávamos criticando era a diferença gritante entre o modo como o Estado olhava, investia, neste gênero específico da área da música e da cena e outras tantas manifestações da cultura que não são menos importantes. Porque tão importante quanto montar uma Ópera de Verdi, de Puccini, é eu valorizar uma manifestação cultural originária de Belém do Pará, que nasceu nessa cidade, que foi fruto de um movimento de transformação social e cultural provocado pelas próprias apresentações das grandes companhias europeias de ópera aqui, que são os cordões de Pássaros – e que depois surgiram outros, de bichos, mas sobretudo os de Pássaros que são uma ópera popular – criados pelo povo que não podia entrar pra assistir a ópera que vinha de Paris. Como é que eu, como agente público da cultura, vou julgar diferença de importância, de valor? Como é que eu vou mensurar o que é mais importante? Se é a ópera dentro de um modelo mais tradicional, de origem nitidamente europeia, ocidentalizada, ou outras manifestações que são, em vários aspectos, antagônicas a ela, do ponto de vista político, social e mesmo cultural? (SILVA NETO, 2019).

Com isto, a política implementada por Paulo Chaves acabava por promover o distanciamento do reconhecimento da própria cultura amazônica

Ele [o Festival de Ópera] é um exemplo emblemático de uma visão eurocêntrica, branca, colonizada e alienante no que diz respeito a nós nos reconhecemos como povo da floresta. Então o Festival de Ópera do Theatro da Paz, e não apenas ele, mas talvez ele como protagonista represente um conjunto de ações de caráter de evento muito mais do que processo, de produto muito mais do que processo, de evento muito mais do que de experiência; seja o carro-chefe, seja o discurso dominante das políticas públicas para a cultura (SILVA NETO, 2019).

Para Adriano Barroso<sup>193</sup>, integrante do *Grupo Gruta*, a tentativa de retorno à *Belle Époque* representava o próprio retrocesso do fomento da atividade artística, em um contexto de completa ausência de comunicação com o secretário de cultura:

Veja bem, não tô falando nada contra o gênero, estou falando enquanto alguém que se coloca dessa forma. O Theatro da Paz se coloca como essa meca da cultura, o que é uma imbecilidade total. Então, pra mim, desde que esse cara [Paulo Chaves] entrou nós retrocedemos um século, porque voltamos àquele momento da *Belle Époque*, só que dessa vez não existe *Belle Époque* nenhuma. Não existe nada. É uma pessoa que sempre ficou de costas para tudo, para todos. E ditando – esse é o grande problema – o que acredita que era Ópera. E, claro, com meia dúzia de bajuladores aplaudindo. Bajuladores que, inclusive, são algumas pessoas que estão dentro da história do teatro, infelizmente, mas eu não quero citar nomes (BARROSO, 2019).

Compartilha deste entendimento de retrocesso Henrique da Paz<sup>194</sup>, também do *Grupo Gruta* e que participou das óperas “Viúva Alegre”, em 2002, e “La Serva Padrona”, em 2004.

O foco deles era nessa droga desse festival, que eu não tenho nada contra, acho até legal manter essa coisa do festival, mas é tipo um retrocesso, como se o teatro aqui fosse o teatro do Ciclo da Borracha. Na cabeça desses caras era isso. Até a própria direção do Theatro da Paz era uma coisa assim absurda, porque o Paulo Chaves colocou lá acho que o primo dele (DA PAZ, 2019).

Assim, se de um lado o Festival de Ópera crescia ano após ano, lançando livros, DVDs e CD, convidando renomados e premiados cantores e maestros para compor os seus elencos, de outro os grupos e artistas cênicos enfrentavam as dificuldades próprias de uma gestão cultural que “ficou de costas para tudo e para todos”. A falta de incentivos e de editais

<sup>193</sup> Adriano Barroso dos Santos é ator, dramaturgo, escritor, roteirista, diretor e preparador de elenco. Começou a fazer teatro na Escola Técnica Federal do Pará (atual ETDUFPA) por volta de 1986/1987. Com passagem por diversos grupos de Belém, atualmente integra o *Grupo Gruta*. Já atuou em mais de 30 peças, mais de 10 longas-metragens e cerca de 15 curtas-metragens, além de ter publicado os livros “ATO – A Paixão segundo O Gruta” (2017), “Cafundó e Bonitão” (2005) e “A Farsa do Boi ou o Desejo de Catirina” (2002). Desde janeiro de 2019 Adriano Barroso é diretor do Departamento de Artes Cênicas da SECULT, no governo de Helder Barbalho do partido Movimento Democrático Brasileiro.

<sup>194</sup> Henrique Silva da Paz começou a fazer teatro em 1967 em Icoaraci, distrito de Belém. Foi neste momento que fundou o *Grupo Teatro Amador*, posteriormente denominado *Grupo Gruta de Teatro*. Em meados de 1970, quando entra no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará, se afasta do *Gruta* e começa a fazer teatro em Belém com o *Grupo Experiência* e logo em seguida com o *Teatro Cena Aberta*, com o qual teve a sua primeira experiência de direção. No final dos anos 1980, após sair do *Teatro Cena Aberta* juntamente com Marton Maués, decidem retomar a proposta do *Grupo Gruta* em Belém. De lá para cá Henrique da Paz se mantém em atividade com o *Gruta*, realizando eventualmente colaborações com outros grupos da cidade.

lançados no período não decorria, portanto, do pequeno orçamento da pasta, mas sim da falta de vontade política do secretário e da sua crença particular sobre cultura e arte.

Paulo Ricardo Nascimento<sup>195</sup>, fundador da *In Bust Teatro com Bonecos*, corrobora a compreensão de que o Festival de Ópera configura-se como uma tentativa de forjar uma identidade paraense a partir do ponto de vista de um grupo específico, o que acaba gerando a exclusão de outros setores da vida cultural.

Eu acho que esse [Festival] é um resgate, uma tentativa de manutenção desse saudosismo, dessa erudição, que um grupo diz que é parte da formação desse *paraensismo*, sabe? Eu acho que é isso. Não que eu ache que a gente não deva assistir ópera, não é isso, tá? Mas eu acho que se tem investimento desse tamanho pra ópera, por que não tem – aí eu posso colocar vários exemplos – para aquilo outro e para aquilo outro, certo? Não é nem só o teatro, tá? Porque inclusive a ópera usa um teatro, mas um teatro feito pra ela, né? Então, eu nem reclamo daquele teatro. Não me cabe aquele teatro como função social, entende? Talvez me caiba como outra função, mas como função social do meu tipo de fazer teatro talvez não me caiba de todo. Mas é isso. Então, por que não tem para outros setores, entende? (NASCIMENTO, 2019).

Deste modo, percebemos o quão artificial e equivocado é o discurso oficial que postula o Theatro da Paz como um *emblema da sensibilidade paraense às artes* ou então como a própria *alma* do Estado. O Theatro da Paz, enquanto espaço construído para receber espetáculos de ópera e, principalmente, enquanto casa de espetáculos que tinha como premissa não se abrir a outras formas de expressão cênica, era tão somente um teatro de acesso restrito, representante de uma visão monocromática de Arte.

Em recorrência de toda a grandiosidade do Festival de Ópera cabia então o questionamento acerca dos gastos dispensados com o evento. Anibal Pacha<sup>196</sup>, também fundador da *In Bust Teatro com Bonecos*, direciona as reflexões nesse sentido:

<sup>195</sup> Paulo Ricardo Silva do Nascimento começou a fazer teatro em 1984, no colégio. Trabalhou no *Teatro Cena Aberta*, no *Grupo Palha* e no *Usina Contemporânea de Teatro*, tendo neste último grupo começado a se interessar pelo teatro com bonecos. Após um período de estudo e de exercícios descompromissados nesta vertente, culminando na fundação da *In Bust Teatro com Bonecos* em 1996 junto com mais alguns parceiros de cena. Por volta de 2003/2004 o grupo abre para a cidade a sua sede própria, o Casarão do Boneco, sendo um espaço rico de interação entre os diversos grupos e coletivos que transitam pelos seus ambientes. Com a *In Bust* já esteve em apresentações, temporadas e festivais, em 70 municípios paraenses e em mais de 30 cidades de outros 20 estados brasileiros, coordenou todos os projetos de circulação e mostras de teatro de animação. Atuou em 32 espetáculos teatrais, como ator, ator-manipulador e diretor; em 03 curtas-metragens e em 98 episódios do programa *Catalendas*, na TV Cultura do Pará, manipulando bonecos e dublando personagens. Paulo Ricardo Nascimento é mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará.

<sup>196</sup> Anibal José Pacha Correia é diretor, ator-manipulador, bonequeiro, cenógrafo e figurinista. Começou no teatro em 1987, ao ingressar no *Teatro Cena Aberta*. A partir daí passou a fazer trabalhos com outros grupos da cidade, como o *Usina Contemporânea de Teatro* e o *Grupo Gruta*. Em 1996 fez parte da fundação da *In Bust Teatro com Bonecos*, grupo no qual se mantém até os dias atuais e que concentra a sua maior produção artística. Ainda dentro da animação, também trabalha com o teatro de caixas. Assim como Paulo Ricardo Nascimento, participou do programa *Catalendas*, na TV Cultura do Pará, exercendo a função de direção de arte, bonequeiro,

O projeto de Ópera no Theatro da Paz, o que é isso? Que verba é essa? Pra onde vai isso? Pra quem é isso? Eu posso te falar de carteirinha que eu não suporto ópera. Não gosto porque ela me remonta um corpo inerte, um corpo de nada. Ela alimenta apenas a minha visão e algumas coisas eu não consigo... Isso, como é que chega isso? E os Pássaros Juninos, tão aonde? E até hoje que a gente não conseguiu recuperar o teatro onde tem a essência [dos Pássaros], o Teatro São Cristóvão. Quem olha pra isso? Uma verba de uma ópera dava pra se iniciar a recuperação do Teatro São Cristóvão (PACHA, 2019).

O Teatro São Cristóvão era um espaço bastante utilizado pelos grupos de Pássaro, na segunda metade do século XX, para as suas apresentações. Segundo Carmosina Maria Calliari Bahia (2015), sua edificação em estilo *Art Déco* fora construída em 1913, pertencendo inicialmente à União Beneficente dos *Chauffeurs*, e em 1958 foi inaugurado enquanto Teatro São Cristóvão. Localizado na Avenida Magalhães Barata, em frente à sede da Secretaria Executiva de Cultura instalada nas dependências do Parque da Residência, encontrou-se em desuso e completo abandono durante toda a gestão de Paulo Chaves Fernandes – esta situação persiste até os dias atuais.

Sem especificar valores, Marton Maués, do grupo *Palhaços Trovadores*, que participou da ópera “Pagliacci” no Festival de 2003, nos afirma que “o dinheiro que se investiu nesse período nos festivais de ópera é uma fábula”, e complementa assegurando que “Eu sei porque eu vivi coisas lá dentro e vi coisas lá dentro. Fiz parte de duas óperas. É muito dinheiro e é muita vaidade” (MAUÉS, 2019).

As únicas informações referentes aos gastos com a realização do Festival de Ópera do Theatro da Paz que foram encontradas dizem respeito ao ano de 2002, quando foram gastos R\$ 1,5 milhão (O LIBERAL, 20/04/2002), e ao ano de 2004, quando o evento foi realizado com cerca de R\$ 900 mil (O LIBERAL, 11/08/2004).

Contudo, fora do período abordado nesta pesquisa foram encontrados alguns valores interessantes de serem divulgados para que possamos ter uma noção dos exorbitantes investimentos realizados pela SECULT. Com o retorno do PSDB ao governo do Estado do Pará no ano de 2011, após quatro anos de administração de Ana Júlia Carepa pelo Partido dos Trabalhadores, Paulo Chaves Fernandes retornou ao posto de secretário de cultura. Neste ano houve a contratação, da empresa Fernando L S Pessoa EPP, localizada no bairro da Campina em Belém, para a confecção de Cenografia no valor de R\$ 205 mil, atendendo ao X Festival de Ópera do Theatro da Paz (PARÁ, 2011a); da empresa Estúdio L.A. Filmagens e Eventos LTDA ME, representante do diretor Mauro Wrona e com sede oficial em Rio Grande da Serra

---

cenógrafo e intérprete. Anibal é mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará e, dentro desta instituição, é docente locado na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

(SP), para coordenação das atividades do Festival no valor de R\$ 90.109 (PARÁ, 2011b); e da empresa Elena Toscano (Querida Helena), representante da figurinista Elena Toscano e com sede em São Paulo (SP), para criação das peças de figurino do Festival e ministrar oficina sobre sua especialidade e outras atividades correlatas, no valor de R\$ 40.500 (PARÁ, 2011c). Todos esses contratos foram firmados mediante inexigibilidade de licitação<sup>197</sup>.

Tomando como referencial a participação de renomados artistas no Festival, é muito provável que estes valores exorbitantes observados na edição de 2011 também estivessem presentes nos festivais realizados de 2002 a 2006. Nesse sentido, Alberto Silva Neto nos revela que:

Então eu tenho amigos que chegaram a ouvir tenores, cantores líricos, no Rio ou em Curitiba ou em outros lugares do Brasil, que vinham pra cá a peso de ouro, ficavam hospedados no melhor hotel da cidade durante meses, e ganhavam um cachê que não ganhavam em nenhum outro lugar do Brasil. E amigos meus, artistas paraenses, mas que frequentam outros meios, outros centros culturais, ouviram mais de uma vez esses artistas dizendo que a maior glória pra eles, pro mercado deles de trabalho, era vir cantar no Festival de Ópera de Belém, que é o famigerado Festival Internacional do Theatro da Paz. ‘Comprei um carro com o último cachê que eu ganhei do Festival de Belém’. ‘O Festival de Belém paga como nenhum’. Quer dizer, uma atitude, enquanto poder público, enquanto gestores, provinciana, colonizada. Uma mente de colonizado que precisa que o ‘grande centro’, entre aspas bem marcadas aí, venha se mostrar como se deve fazer (SILVA NETO, 2019).

Enquanto isso, apesar da participação de muitos artistas paraenses, uma parte significativa dos envolvidos com a realização do Festival de Ópera eram de fora do Estado, cabendo aos trabalhadores locais um papel secundarizado dentro da produção dos espetáculos. Sobre esta questão, Paulo Santana<sup>198</sup> (2019), fundador do *Grupo de Teatro Palha*, comenta:

<sup>197</sup> A inexigibilidade de licitação ocorre quando o profissional contratado, oriundo de qualquer setor artístico, é considerado consagrado pela crítica especializada ou pela opinião pública, dispensando a necessidade de processo licitatório. A título de curiosidade, também em 2011 e novamente mediante inexigibilidade de licitação, foi firmado contrato com a empresa Maria de Fátima Palha de Figueiredo Produções Artística, com sede em São Paulo (SP) em decorrência do Show realizado por Fafá de Belém no Pier da Casa das Onze Janelas em 09 de outubro de 2011. O valor do fornecido pela SECULT foi de R\$ 51.360 (PARÁ, 2011d). Fafá de Belém era, certamente, uma das artistas preferidas de Paulo Chaves, uma vez que o secretário já havia, através da SECULT, patrocinado o lançamento do disco da cantora em 1999, alegando que “determinados artistas ou programas culturais têm uma tal densidade e compromisso com o que é importante para o Estado que você não pode dizer não” (O LIBERAL, 14/01/1999). Nesta ocasião a gravação do disco ocorreu no Theatro da Paz sem a cobrança de qualquer taxa, conforme vimos no capítulo anterior.

<sup>198</sup> Paulo Roberto Santana Furtado começou a fazer teatro ainda na escola, na década de 1970, aos 14 anos. Em seguida integrou o grupo de teatro *João Caetano* e posteriormente ingressou no Serviço de Teatro da Universidade (atual ETDUFPA). Indicado por Claudio Barradas, mais tarde foi pra dentro do Serviço Social de Comércio (SESC). Em 1980, após sofrer com as limitações artísticas impostas pelo SESC, decidiu fundar o *Grupo de Teatro Palha*, em atividade até o momento presente, sendo o seu diretor e encenador teatral. Paulo Santana já atuou e dirigiu mais de 90 espetáculos nas áreas de Teatro, Música e Dança. É mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará, instituição na qual atualmente realiza o curso de doutoramento, também em Artes, e exerce a função de professor nos cursos técnicos e na graduação em Teatro e Dança.

os atores da cidade se metiam em fila pra serem figurantes. Os meninos que faziam música, os cantores, iam pra lá pra serem figurantes, pra fazer parte do coro. Quem trabalhava com cenografia ficava lá ajudando o cenógrafo maravilhoso que vinha do Rio. [...] O acesso ao Theatro da Paz, jamais. Os grupos, nós, não tínhamos esse acesso (SANTANA, 2019).

Essa distinção no trabalho realizado pela mão de obra local em relação aos participantes de fora do Estado não encontraria respaldo em uma suposta desigualdade na qualidade técnica dos artistas, conforme afiança o relato de Henrique da Paz:

Não é porque eu sou ator, faço teatro aqui em Belém, mas aqui a gente tem muita gente talentosa, que se destaca, e a maioria desses cantores de ópera não tem a mínima noção de teatro. Alguns não tem a mínima noção. Então quando eu participei a primeira vez da ópera, eu achava que ia encontrar gente... [gesticula abrindo os braços]. Que nada. Eles eram bons cantores e tal. Eu orientava os caras, porque o diretor era uma droga. Inclusive houve um problema aí na produção dessa ópera. O diretor não fazia nada. O diretor não passava nada, não orientava nada os atores, os cantores, principalmente, em termos de marcação e tal. Eu que ia passando informações pra eles. Eles até gostavam porque sabiam da minha história, sabiam que eu era ator mesmo, conhecia o lance. [...] Esse diretor saiu na metade da produção, aí o produtor [Cleber Papa] assumiu (DA PAZ, 2019).

Sem políticas consistentes de promoção e valorização dos grupos e artistas locais e importando profissionais que melhor se encaixavam nas suas noções de qualidade e *status*, Paulo Chaves Fernandes conseguia transformar o Festival de Ópera do Theatro da Paz em um evento amplamente colonizador, na medida em que não apenas impunha uma compreensão de arte eurocêntrica e branca, mas também tentava transformá-la na mais legítima tradição cultural da metrópole da Amazônia. Esta tentativa de engajamento em reviver a circulação do início do século XXI, por meio não somente do Festival de Ópera, mas também dos diversos empreendimentos turísticos inaugurados na gestão psdbista, estiveram, obviamente, bem distantes de proporcionar uma atualização da efervescência ocorrida durante o auge da comercialização da borracha na *Belle Époque* amazônida, uma vez que a dinâmica econômica transcorrida ao longo do século XX assentou a região Norte fundamentalmente como grande almoxarifado dos interesses sudestinos e estrangeiros nos momentos em que são estabelecidas relações econômicas com estes atores, conforme já demonstrado anteriormente.

A despeito das disparidades existentes entre os dois períodos, o FOTP conseguiu se estabelecer no calendário de eventos da SECULT, encantando principalmente os saudosos da riqueza e da cultura europeizada que se concentrava em Belém no início do século XX, como os primos Paulo e Gilberto. Não por acaso estes sujeitos, que escolheram evidenciar os costumes e gostos de arte da elite de outrora em detrimento da memória de toda a miséria e exploração que sustentava esta riqueza, também se empenhavam na marginalização das demais manifestações culturais e das artes cênicas existentes no seu próprio momento

presente. Isto demonstra que o projeto político-cultural posto em prática pelos intelectuais psdbistas estava tão somente a favor da elite, fosse do início do século XXI ou do início do século XX, empenhando-se no apagamento da história social e cultural do povo paraense, com o qual não possuíam qualquer sentido de pertencimento ou conexão sentimental, na medida em que exaltavam a essência de um *paraensismo* forjado a partir dos valores do grupo econômico que comandava o Estado do Pará, isto é, um *paraensismo de minoria*.

Além de estar abertamente presente nos discursos destes sujeitos, o paralelo entre o passado e o presente também se encontrava estampado nas críticas dos jornais, sendo este o caso da matéria escrita pelo jornalista Edson Coelho de Oliveira em *O Liberal*:

Cem anos atrás, os figurinos da plateia tinham tal estilo que rivalizavam com os do palco. Belém era tão suntuosa quanto a época áurea que vivia por conta do dinheiro da borracha. Cidade assim demandava o próprio corpo de ópera, afinal o belo canto era uma das maiores distinções daquele tempo. E o Theatro da Paz não deixava por menos – lindo, luxuoso, devidamente equipado e com a acústica perfeita, fora construído para monumento-símbolo da riqueza e da cultura de então. Hoje a plateia é mais despojada, uma cidade brasileira não precisa ter ópera para sentir-se de alto nível e Belém, acompanhando o Brasil, certamente não vive uma época áurea de efervescências culturais e financeiras. Mas o Theatro da Paz continua um dos mais belos palcos do País e uma noite de ópera é a mesma de sempre: reunião de perfeições para atingir o inesquecível. Toda ópera é como uma festa rara. Cabe não apenas usar o melhor vestido, mas comprar um novo. Preto, plissado de brilhos, ou mesmo vermelho. Diamantes, pérolas, topázios. Olhos brilhantes, braços altivos, mãos orgulhosas. Os tapetes vermelhos do Theatro da Paz conhecem o ritual (OLIVEIRA *apud* O LIBERAL, 16/08/2005, p. 5).

Deste modo, apesar de serem reconhecidas as diversidades entre os tempos históricos que se separavam por quase um século, as apresentações operísticas do Theatro da Paz no passado e no presente estabeleciam entre si uma continuidade na medida em que se fixavam como símbolos dos costumes e gostos artísticos da elite de ontem e de hoje. A este aspecto se relacionava o fato destas apresentações, concentradas no Festival de Ópera do Theatro da Paz, serem o foco de grandes incentivos do governo estadual para a arte, tal como no início do século XX, quando as companhias líricas recebiam pomposos subsídios do Governo do Estado do Pará, conforme Vicente Salles (1994).

Por meio desta política de democratização da *alta cultura* que se instalou enquanto compromisso principal da Secretaria Executiva de Cultura, ao público que assiste o Festival de Ópera não era apresentada a possibilidade assistir festivais igualmente grandiosos que abarcassem produções cênicas de outro gênero, uma vez que a Secretaria de Executiva de Cultura do Estado do Pará não apresentava uma política cultural equânime para a diversidade de práticas cênicas existentes não somente em Belém, mas em todo o Estado, além de ter sido

em diversas ocasiões concorrente dos grupos locais, recolhendo para si os benefícios oriundos da Lei Semear.

#### **4.1.6 – Eventos em datas comemorativas: Natal com Arte em Toda Parte e Nazaré em Todo Canto**

Tal como a Feira Pan-Amazônica do Livro, outros dois eventos formulados durante a gestão de Paulo Chaves que continham apresentações de Artes Cênica em suas programações foram o Nazaré em Todo Canto e o Natal com Arte em Toda Parte. Surgidos em 2003, ambos estavam atrelados à duas grandes datas religiosas festejadas pelos paraenses: o Círio de Nossa Senhora de Nazaré e, obviamente, o nascimento do filho de Deus segundo a concepção cristã.

Orçado no ano de 2003 em R\$ 250 mil, o Nazaré em Todo o Canto objetivava promover o bem-estar da população através de um contato mais próximo com suas raízes, tradição, religiosidade e cultura. Na ocasião, o governador Jatene afirmou que “a cultura é determinante na construção da sociedade. O povo é a sua memória, sua tradição, sua cultura. O nosso objetivo é o combate à pobreza e à miséria e a cultura é um instrumento utilizado por nós nesse combate” (*apud* RIBEIRO, 10/10/2003, p. 6). Outro objetivo do evento era aliar a atividade cultural e o turismo, criando uma clientela que possa sempre retornar para a cidade durante o período do Círio. “Quem faz turismo quer viver novas experiências e repeti-las quando for possível”, assegurou Jatene (*apud* RIBEIRO, 10/10/2003, p. 6).

Estava previsto que mais de mil artistas fossem beneficiados com o projeto, que foi realizado entre os dias 8 a 19 de outubro e ocupou os espaços restaurados e readaptados durante a gestão de Paulo Chaves na SECULT, como o Complexo Feliz Lusitânia, a Estação das Docas, o Parque da Residência e o Espaço São José Liberto. Nestes locais ocorreram exposições, oficinas, espetáculos teatrais e mostras de danças. “Sei da importância do incentivo à cultura e aos artistas. Toquei muito violão na noite paraense e me orgulho muito disso”, afirmou o governador (*apud* RIBEIRO, 10/10/2003, p. 6) tentando travestir uma ação pontual da SECULT em uma política cultural séria para os artistas. Não foi possível obter informações acerca dos artistas que participaram das edições do evento.

Relembrando que o Nazaré em Todo Canto foi elaborado sem nenhuma espécie de consulta popular, Nando Lima<sup>199</sup>, que comandava o Departamento de Artes Cênicas neste

---

<sup>199</sup> Fernando Lima iniciou no teatro no ano de 1983 ao participar de uma oficina oferecida pela Casa de Estudos Germânicos, dentro do Theatro da Paz, com Erlon José Paschoal e Margarete Galvão. Dentro da programação



momento, também revela que a seleção dos participantes do evento nazareno se dava sem que houvesse qualquer tipo de seleção via edital. Nas Palavras de Lima:

Mas é claro que não tinha consulta pública. Embora alguns projetos... por exemplo, tinha uma coisa chamada ‘Nazaré em todo canto’ – que eram apresentações durante o mês de outubro, umas apresentações de música, de teatro, de dança, enfim – o que a gente tentava fazer? Olhar tudo que tava sendo produzido na cidade e chamar todo mundo e encaixar nos lugares. Tipo assim, tinha gente que tava produzindo alguma coisa que era melhor apresentar no Theatro da Paz, tinha gente que tava produzindo alguma coisa que era melhor apresentar no Waldemar Henrique. E aí a gente ia e negociava pessoalmente com as pessoas, porque se fosse fazer a consulta, a chamada pública, você praticamente inviabilizaria fazer qualquer coisa dentro dessa estrutura louca do Estado que, aí sim tem diferença pra nossa área das artes, te tratam como sabão em pó (LIMA, N., 2019).

Do mesmo modo, O Natal com Arte em Toda Parte, também ocupou os principais espaços restaurados pela SECULT, nos quais ocorreram diversas apresentações artísticas. Segundo o Informativo Cultural (12/2003), o ponto alto da programação foi o concerto ao ar livre em frente à Igreja de Santo Alexandre, no dia 20 de dezembro. Figuravam entre as atrações desta noite velhos conhecidos das ações da SECULT: o coral Marina Monarcha; a pianista Maria Adade e os solistas Dione Colares, Augusto Ó de Almeida e Márcia Larissa – todos sob regência de Vanildo Monteiro; e 100 bailarinos da Companhia de Dança Ana Unger, velha conhecida das ações da SECULT, apresentando o balé “Quebra Nozes”.

No ano seguinte, em 2004, chamou a atenção o concerto realizado no Theatro da Paz, no dia 21 de dezembro, no qual estavam reunidos o Coral Marina Monarcha e a Orquestra Sinfônica do teatro, sob regência do paulistano Mateus Araújo, que vinha a Belém especialmente para o evento. Como solistas novamente estavam Dione Colares e Augusto Ó de Almeida. A Companhia de Dança Ana Unger também esteve presente nesta edição, apresentando trechos do balé “O Lago dos Cisnes” no concerto ao ar livre em frente à Igreja de Santo Alexandre (INFORMATIVO CULTURAL, 12/2004).

---

que durou alguns meses, foram realizados encontros com artistas como Amir Haddad, Zé Celso, Hamilton Vaz e Tankred Dorst. Ainda em 1983 fundou o grupo *Pé na Estrada*, com Edgar Castro, Kill Abreu, Lucia Chedieck e Romualdo Palhano. Participou também dos grupos *Usina Contemporânea de Teatro*, *Teatro Cena Aberta* e *Grupo Experiência*. De 1991 a 1995 começou a trabalhar na Fundação Curro Velho (administrada pela Secretaria de Educação do Estado do Pará), em projetos de arte-educação. Depois de um período de cerca de 2 anos morando em São Paulo, retornou à Belém e a partir de meados de 1998 se tornou diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique, administrando este espaço até o ano de 2003. Logo em seguida, em virtude da desvinculação do TEWH da estrutura da SECULT, assumiu o Departamento de Artes Cênicas da secretaria estadual. Com a mudança de gestão no Governo do Estado, de 2007 a 2010 integrou a Coordenadoria de Teatro do Instituto de Artes do Pará. Em 2010 inaugurou o Estúdio Reator, um espaço destinado a ser uma espécie de laboratório artístico destinado a acolher diversas linguagens e, neste processo, favorecer o estímulo e a convivência entre artistas e público. Com a volta do PSDB ao Governo do Estado em 2011, retornou a chefia do Departamento de Artes Cênicas, no qual esteve até o ano de 2018. Atualmente Nando Lima é coordenador de curadoria e montagem do Sistema Integrado de Museus.

Estes dois projetos lançados no primeiro ano da gestão de Simão Jatene davam continuidade a uma *política de eventos* posta em prática pela SECULT psdbista ainda durante o seu primeiro quadriênio, quando foram criadas a Paixão do Boi e a Feira Pan-Amazônica do livro. Por se tratarem de ações pontuais, acabavam geralmente sendo voltadas para uma data comemorativa específica, não havendo a preocupação com a manutenção de artistas e suas produções nos demais períodos do ano, conforme pontua Paulo Santana:

Na verdade, [o Paixão do Boi] não era preocupado com a cultura, era uma forma de se festar o mês de junho. Não era ‘ah, tô fazendo um trabalho de manter o Pássaro’, porque ele nunca dava subsídio. Os grupos continuavam nos seus lugares trabalhando e ele colocava a Paixão do Boi no Forte do Castelo, porque era uma programação pontual, né? Natal, São João, Carnaval. Nós sempre vivemos de datas comemorativas, na verdade (SANTANA, 2019).

Neste tipo de atuação, a Secretaria de Cultura contratava alguns artistas para comporem o conjunto da programação sem prestar contas acerca do critério empregado para a seleção. Dada a natureza efêmera dos eventos realizados, não se configuravam em políticas culturais que garantissem o pleno acesso aos Direitos Culturais, já que não forneciam condições dignas de trabalho e sobrevivência aos artistas, bem como não promoviam a contínua valorização da manifestação artística em questão. Dito de maneira mais direta: ninguém consegue se manter o ano inteiro com o cachê que ganha em um evento realizado uma vez ao ano e sem uma política de editais que fomente continuamente a prática artística. Diante deste contexto, Marton Maués (2019) é categórico ao afirmar: “Não existe uma política cultural. Existe uma política de eventos”. Ainda assim, dentro dessas precárias condições, observamos a repetição de nomes costumeiramente beneficiados pela SECULT. Nem mesmo as migalhas eram distribuídas com relativa equidade. Será que só existe uma companhia de dança em Belém?

Para Alberto Silva Neto, este tipo de política era extremamente prejudicial, na medida em que contribuía para diminuição da importância da Arte, deixando de compreendê-la como um fenômeno social e coletivo muito mais profundo do que meros encontros sazonais

Arte não é evento, arte é experiência humana vivenciada em grupos, coletivos, envolvidos por interesses artísticos comuns ou por grupos de uma esfera de relação mais social, comunitária e tantos outros. Arte é convívio humano. Arte não é uma manchete de jornal. Arte não é um banner na frente do CENTUR. Então quando a minha visão estrábica, enquanto gestor da cultura e da arte numa sociedade, é criar eventos, eu estarei contribuindo para que aos poucos haja um aniquilamento das estruturas que sustentam essa produção artística. Que jamais morrerá, jamais. Mas que em muitos momentos agoniza. E a sociedade paga um preço quando a arte e a cultura agonizam, sempre pagou (SILVA NETO, 2019).

Isto posto, ao invés de contribuírem para o combate à pobreza e à miséria por meio da cultura, conforme os dizeres falaciosos do governador, as ações da SECULT caminhavam em sentido oposto, favorecendo em primeiro lugar a pobreza e a miséria do próprio artista ao qual é negado o direito de uma política cultural sistêmica, integrada e continuada. Além disso, a política de eventos ainda guarda como um importante demarcador de sua perversidade o fato de muitas vezes ser ela compreendida como um presente dado pelo secretário ou pelo governador à população e aos artistas, como se não fossem suas as responsabilidades inerentes ao exercício dos Direitos Culturais. Este é o terreno fértil sobre o qual nasce a defesa de que o Estado não tem condições de arcar com o fomento cultural e artístico de maneira ampla e organizada, cabendo à iniciativa privada a ilusória pecha de salvadora dos projetos excluídos nas ações governamentais.

#### **4.2 – A Lei Semear**

Com a Secretaria de Cultura ocupada em voltar ao passado bellepoquiano de glória dos barões da borracha, realizando obras de revitalização e restauração das grandes construções arquitetônicas da capital e promovendo o Festival de Ópera do Theatro da Paz, restou aos produtores artísticos paraenses a busca pelo financiamento através da iniciativa privada, ficando à mercê dos interesses de segmentos específicos da sociedade civil, notadamente os detentores do domínio econômico.

A formalização da transferência de responsabilidade da esfera estadual para os setores de *marketing* das empresas ocorreu inicialmente por meio da Lei nº 5.885 de 9 de fevereiro de 1995, que tratava sobre o incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do Estado do Pará. Esta lei entrou em vigor pelo Diário Oficial do Estado do Pará em 27 de novembro de 1997, e foi regulamentada pelo Decreto nº 2.756, de 14 de abril de 1998, que instituiu o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – SEMEAR. Neste documento destaca-se, no inciso 2º do Art. 19, que “para fazer jus ao abatimento, o Patrocinador deverá participar com recursos próprios equivalentes a, no mínimo 20% (vinte por cento) do valor total de sua participação no projeto” (PARÁ, 1998c). Até este momento a aprovação dos projetos era de responsabilidade da SECULT, uma vez que a Lei Semear estava diretamente vinculada ao Gabinete do Secretário de Cultura.

Mais tarde o Programa de Incentivo foi atualizado pela Lei nº 6.572, de 8 de agosto de 2003, sendo mantida a necessidade da contrapartida de no mínimo 20% do valor do projeto e

contendo como principais alterações: a inclusão do parágrafo que trata da impossibilidade do Poder Público ter seus projetos culturais concorrendo aos recursos do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais pertencente à Semear; e a transferência de responsabilidade da SECULT para a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves no que tange a aprovação dos projetos a serem beneficiados pelo incentivo fiscal (PARÁ, 2003a). De maneira geral, a Lei Semear tratava do abatimento sobre o ICMS de empresas com estabelecimento no Pará que patrocinassem projetos aprovados em seleção pública.

Deste modo, passando de um direito fundamental garantido pelo Estado e tornando-se na prática uma espécie de dívida fornecida pelo empresário sensível às demandas da Arte, esperava-se que os grupos, agora na condição de concorrentes, se tornassem cada vez mais “profissionais”, o que neste sentido pode ser compreendido como adeptos de uma lógica de produção que garantisse a venda de seu produto artístico para as empresas. Adriano Barroso corrobora com esta compreensão ao afirmar que:

As privatizações foram jogando, sobretudo a parte artística, pra um campo que, segundo eles, propunha que a gente fosse mais ‘profissional’, entre aspas. E durante algum tempo nós compramos esse discurso, do que seriam amadores e do que seriam profissionais. O que eles pensam de profissionais é poder dialogar com o departamento de *marketing* que nada sabe sobre cultura e que tá pouco se lixando também, tá mais interessado em vender o pão dele lá. E aí nós acabamos nos colocando nesse lugar. A Lei Semear, assim como a Lei Rouanet, ela é cheia de problemas (BARROSO, 2019).

Por outro lado, a ideia de profissionalização dos artistas em decorrência da necessidade de adequação às demandas das empresas era apontada como um dos maiores ganhos da Lei Semear, segundo o secretário Paulo Chaves Fernandes, uma vez que impulsionaria artistas e grupos a “estabelecer qualidade, fazer bons projetos para que possam produzir. Também força o compromisso, porque o produtor vai saber que se não apresentar o resultado do projeto, perderá credibilidade com patrocinadores” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 14/01/1999, p. 1). Pode-se então depreender desta afirmação que recaia totalmente sobre os artistas e grupos a responsabilidade sobre o sucesso ou o fracasso na busca e manutenção de seus patrocinadores; se antes havia a permissão para fazer um teatro sem compromisso, agora era necessário deixar a vagabundagem de lado e encarar com seriedade a prática artística.

Conforme Wlad Lima, a despeito dos benefícios defendidos pelo secretário, os próprios artistas já sabiam que a nova lei tinha poucas chances de dar certo no Estado

Se você parar para ver os jornais, quem festejava as leis de renúncias fiscais – a estadual, a municipal e a federal –, era o Estado. É o Estado que anunciava aquilo, mas os artistas diziam ‘isso não vai dar certo nunca’. E pouco deu certo na região. [...] A lei estadual pra teatro é inviável, porque as

empresas quando têm que se coçar pro dinheiro e deixar esse dinheiro na região, elas fazem a opção pela música, que é um tipo de mídia que é mais vendável, associada a shows, grande evento, 500 mil pessoas. E aí o teatro sempre é um evento de 400, 500 pessoas no máximo. Nunca se fala de milhões, né? Então, pra gente sempre foi inviável. Nessa década, ali na implantação a gente já sabia que isso não ia ser possível. E aí o discurso todo do Estado é ‘se modernize’. Eu me lembro de um slogan do período que era ‘O Estado precisa deixar de ser paternalista com a cultura’. E aí tiraram a mãe e o pai, tiraram tudo, né? (LIMA, W., 2019).

Mesmo com as desconfianças iniciais, que se confirmaram com o passar dos anos, Paulo Santana nos revela que houve bastante esforço dos artistas para fazer valer a Lei Semear. Contudo, o desconhecimento das empresas sobre o fornecimento do benefício foi um dos entraves vivenciados nos primeiros contatos.

Quando se pensa em criar uma lei, pra mim fica claro que eu tô eliminando a minha responsabilidade como governo, como obrigação, e eu transfiro pra empresa privada, entendeu? E sem o exercício da compreensão do empresariado pra existência da lei. Quando a Lei Semear é criada, todos corremos pra nos inscrever. Aprendemos a nos inscrever. E quando chegávamos para conseguir o patrocínio, nós não conseguíamos, porque o empresariado desconhecia a lei. Inclusive, o empresariado e o economista, porque, na verdade, nós não chegávamos ao empresário. A gente chegava ao empresário, e o empresário dizia: ‘Fale com o meu economista, fale com a minha parte administrativa’. Quando tu chegavas, eles desconheciam o sistema de desconto, como era que isso acontecia, em quantas parcelas poderia ser abatido (SANTANA, 2019).

Diferentemente do que preconizava o secretário de cultura, não bastava o esforço e o comprometimento dos artistas para a conquista do patrocínio das empresas. Com isto, as dificuldades de diálogo existentes anteriormente, quando os grupos buscavam patrocínio direto com as empresas através da “política de balcão”, persistiram com significativa frequência nos contatos estabelecidos entre produtores e empresas.

Em face da pouca adesão do empresariado à lei, Antonio Ferreira<sup>200</sup>, diretor do *Pássaro Tem-Tem*, acredita que cabia ao Estado:

fazer uma campanha pra que os empresários pudessem entender o que é a Semear, entender o que é o incentivo, entender o que é tirar do imposto dele o apoio pra cultura. Isso é muito pouco feito. E naqueles momentos de 1990, eu não sei o que nego pensou, mas muita coisa não foi feita. Muita gente não entendeu o que é a Semear naquele momento ali. Os empresários também não entenderam, não repassaram (FERREIRA, 2019).

---

<sup>200</sup> Antonio José Amaral Ferreira é afro-religioso, do Tambor de Mina, conhecido como Pai Antonio. Nas Artes Cênicas encontra-se em atividade desde os anos 1980, tendo participado do *Grupo Vivência* e dos *Pássaros Tucano, Uirapuru e Sabiá*. Desde a década de 1990 dirige o *Pássaro Tem-Tem*, do qual faz parte a sua família. Também criou os grupos *Casamento na Roça Tia Amaral* e *Titia Jojó Quer Casar*, bem como as Pastorinhas *As Filhas de Jerusalém* e *Estrela Matutina*. Antonio Ferreira já integrou o Conselho Nacional de Políticas Culturais de 2008 a 2013 e a Fundação Cultural Palmares em 2011.

Apesar destas dificuldades, Ferreira acredita que, diante de um cenário em que não havia nenhum incentivo estadual para a cultura, a criação da Lei Semear foi uma ação positiva do Estado “porque nós temos que envolver os empresários que tem uma responsabilidade social conosco” (FERREIRA, 2019). Outro trabalhador das artes que acredita ser importante a inserção da iniciativa privada como parceira das ações governamentais estaduais é Jaime Amaral<sup>201</sup>, fundador da *Companhia de Dança Jaime Amaral*, argumentando que:

A iniciativa privada pode ser um canal pra consolidar as ideias da mobilização cultural do Estado. Então, pensar só na renda do Estado pra garantir o que se faz nesse enorme Estado é complicado. A iniciativa privada tem que ter uma parceria. Eu acho que os criadores e as pessoas que idealizam essa prática da política precisam estar muito abertos pra essa proximidade com a iniciativa privada, porque é onde tem o montante realmente que possa atender o social, o cultural. Eu acho que é necessário. Um dia vai, eu sou otimista, um dia vai dar certo (AMARAL, 2019).

A partir deste ponto de vista adotado por Jaime Amaral e Antonio Ferreira, algumas questões precisam ser pontuadas. A primeira delas é que os empresários não fazem caridade ao patrocinar produtos culturais via Lei Semear, ou seja, eles não disponibilizam do próprio bolso (com exceção da contrapartida de 20%) o dinheiro a ser empregado nestes projetos. Os recursos repassados pelos empresários são impostos que eles devem ao Estado e que, por meio da Lei, são direcionados para as atividades culturais e artísticas. Deste modo, não é a iniciativa privada que detém o montante de recursos que realmente vai atender o social, a cultura, mas sim o Estado. Nesse contexto, as empresas e seus setores de *marketing* agem como atravessadores do dinheiro público.

A segunda questão é que acreditar que o surgimento da Lei Semear é uma forma dos empresários assumirem uma suposta responsabilidade social que teriam com os cidadãos é imputar à iniciativa privada, que age fundamentalmente em benefício próprio, uma

---

<sup>201</sup> Jaime Augusto Duarte Amaral possui envolvimento com a dança, o teatro e a música desde 1981, quando entrou na Fundação Educacional do Estado do Pará (atual Universidade do Estado do Pará – UEPA) para realizar sua formação em professor de Educação Física. Seu primeiro professor no mundo da dança, especificamente no balé clássico, foi Augusto Rodrigues, com o qual passou três anos se especializando. Em 1985 concluiu a graduação e mudou-se para o Rio de Janeiro, começando no Grupo Andanças de Nino Giovanetti, voltado para o Jazz e a Dança Moderna. Posteriormente entra para a Companhia do Studio Lourdes Bastos, focada na Dança Moderna e que contava com a direção teatral de Rubens Corrêa. Ainda no Rio de Janeiro passa pela Companhia do Teatro Municipal de Niterói e complementa a sua formação como bailarino profissional na Escola Maria Olenewa. Depois se muda para São Paulo para dançar no Ballet Stagium. Fora do país passou pelo Ballet do Cone Sul, na Argentina. Em 1991 estreia em carreira solo com o espetáculo “Abismo de minha alma”, circulando por vários estados no Brasil e chegando a visitar Cuba e Peru. Em 1993 funda em Belém a Companhia de Dança Jaime Amaral, que permanece em atividade até mesmo durante as idas e vindas do artista à cidade Natal. Em um destes períodos de ausência, Amaral foi cumprir uma temporada pela companhia estatal Städtischen Bühnen Augsburg Tanztheater, na cidade de Augsburg, na Alemanha. Em 2014 a Companhia de Dança Jaime Amaral se desfaz. Amaral é mestre e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. É docente da Universidade Federal do Pará e em 2019 exercia a função de Diretor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

responsabilidade de Estado, que teria aprioristicamente a premissa de agir visando o bem comum na medida em que não visa o acúmulo excedente de capital. Quando a iniciativa privada passa a assumir esta responsabilidade o que se assiste é uma sucessão de ações danosas ao direito constitucional de expressão, valorização e fomento da diversidade de expressões culturais e artísticas.

Resumindo toda esta questão, Alberto Silva Neto nos diz:

As leis de incentivo o que fazem? Elas pegam uma verba pública – porque são os impostos que as empresas devem pelas suas atividades e que, portanto, é dinheiro público, não é mais da empresa que está comprometida com essa tributação – e devolve pra empresa a título de uma atitude de incentivo aos artistas. E ela faz com que esse dinheiro público vire dinheiro da empresa, porque quem vai escolher, de fato, o que patrocinar, são as empresas. Porque as bancas, as comissões, estaduais e municipais, que são criadas, só aprovam esse ou aquele projeto, mas elas não garantem o patrocínio. E as cartas não servem de nada. Aprovação na lei não realiza nada, é simplesmente uma folha de papel, precisa chegar lá um empresário que detém o dinheiro público, que está em poder dele porque o Estado resolveu dar a ele essa prerrogativa, pra decidir quem ele vai patrocinar (SILVA NETO, 2019).

Neste contato com a iniciativa privada, um importante entrave para a efetivação do patrocínio via Lei Semear, segundo Amaral, era a necessidade de que a pessoa jurídica contribuinte se encontrasse em situação regular perante o Fisco Estadual. Trata-se, portanto, de “uma lei que pode ajudar os produtos culturais, mas que complica a situação das empresas porque elas são investigadas, se elas tão com o andamento dos documentos e prestando contas do dinheiro, realmente, com o Estado, se elas tão fazendo seu exercício normal” (AMARAL, 2019).

A necessidade de estar em dia com o Fisco Estadual também é apontada por Henrique da Paz como um fator que afasta as empresas na hora de fornecer o patrocínio:

Muitos empresários também não se metem, ou não se atrevem, a patrocinar porque quando eles patrocinam os livros deles são fiscalizados e muitos estão pendentes na fiscalização, na fazenda estadual, e aí eles preferem se omitir. Mas no geral o que não existe é essa consciência, essa disposição de patrocinar realmente a produção local (DA PAZ, 2019).

Além do desconhecimento de uma parte significativa do empresariado acerca da existência e do funcionamento da Lei Semear e do medo de algumas empresas de ter suas inadimplências descobertas, outro obstáculo enfrentado pelos trabalhadores das Artes Cênicas era a necessidade da contrapartida de 20% que as empresas teriam que oferecer. Com isto, não raras vezes as empresas condicionavam a efetivação do patrocínio à devolução, informalmente acertada, destes 20%. Sobre esta questão, Paulo Santana relata:

E tinha um outro grande problema, a Lei Semear tem uma contrapartida da empresa de 20%. E quando a gente chegava nesse cara, ele autorizava, mas

ele queria que nós, artistas, devolvêssemos os 20%. Pra onde ia, eu não sei. Mas então, eu teria que arcar com 20%, que seria a doação do empresário. Eu teria que devolver pra ele. Eu recebia e devolvia, pra ele poder me patrocinar. Isso era um vício em toda a cidade. Fora que Belém não tinha o entendimento do produtor, do captador de recurso. Então surgiram os espertalhões nesse mercado, os captadores, que muitas das vezes passavam a perna no grupo, na companhia (SANTANA, 2019).

Mesmo com a imposição da contrapartida, algumas empresas, segundo Santana, ainda forneciam patrocínio via lei de incentivo, como as empresas de telefonia que chegaram a abrir editais para contemplar os beneficiados pela Semear. “Agora, supermercados, que Belém é cheia, Deus o livre! Só os 20% de devolução” (SANTANA, 2019).

A imposição da devolução dos 20%, conforme Adriano Barroso, era algo de conhecimento do próprio Governador do Estado do Pará:

No âmbito do Estado, a Lei Semear, surge num momento em que, nessa leva da Lei Rouanet, se propõe a ser o Oasis, o que é uma falácia, o que é uma mentira. É uma mentira em todos os sentidos, onde deixa sempre o produtor cultural nas mãos de pessoas de caráter duvidoso, porque mesmo os bastidores era devolver os 20%. E o governador sabia disso, o Jatene na época, que nós fizemos questão de dizer isso a ele. E ele falou, palavras textuais dele em nossas reuniões: ‘eu sei, eu não posso fazer nada’. Então assim, em várias situações que nós tivemos com a Lei Semear eu te digo que eu devo ter uns cinco ou seis selos não captados, porque eu não me dobro. [...]

Jamais faria parte de uma negociação que não fosse clara e direta. Porque eu tenho responsabilidades com os meus pares e eu tenho responsabilidade com o meu travesseiro também. Então pra mim é muito delicado eu hoje fazer um projeto de R\$ 100 mil, captar R\$ 80 mil, devolver 20 mil e ter que resolver com o meu grupo, com os meus artistas e ter sempre que pagar mal todo mundo (BARROSO, 2019).

Diante deste contexto, seria mesmo possível consolidar parcerias sérias da iniciativa privada com os produtores culturais? Como seria possível aos empresários agirem com a mesma imparcialidade exigida ao Poder Público Estadual, promovendo democraticamente os projetos culturais, uma vez que se configuram enquanto agentes que oferecem produtos e serviços que tem como fim último o acúmulo de capital? Um empresário patrocinaria um produto artístico que não propiciasse a expressiva circulação da sua marca, mas que garantisse tão somente o direito à expressão artística de sujeitos e suas comunidades?

Anibal Pacha, que já atuou durante 35 anos como publicitário, garante que “a movimentação do dinheiro privado tem uma série de restrições em relação à cultura. E aí ela acaba formatando o mercado cultural ao qual é disponibilizada esta grana” (PACHA, 2019). Paulo Ricardo Nascimento complementa as palavras de Pacha, fazendo uma análise interessante desta atuação restritiva do empresariado ao se valer da Lei e, conseqüentemente, do porquê ela está fadada ao fracasso:



Então, eu acho que ela [Semear] não dá conta, porque essa empresa, por exemplo, não vai aprovar um projeto, financiar um projeto, de um grupo de teatro de rua que, em Belém do Pará, vai juntar em cinco apresentações, em bairros diferentes, umas 1.600 pessoas, sendo generoso, tá? Quanto tempo tem um projeto desse? Se a pessoa quiser se cansar, ela vai levar um mês fazendo isso, escolhendo, decidindo o bairro que vai, fazendo parceria nos bairros pra ver onde vai apresentar e tal. Mas se você tem uma dupla sertaneja, que também recebeu uma cartinha, é claro que ele [o empresário] vai dar esse seu rico dinheirinho pra dupla sertaneja dali de Castanhal, dando o mesmo exemplo que te falei ainda agora. Porque vai juntar 5, 10 mil pessoas numa única noite. Se ele fizer cinco shows, como a pessoa de teatro ia fazer cinco apresentações, calculou aí 50 mil pessoas que vão olhar a marca, a tua marca, entende? Mesmo que não compre, que não use, vai olhar, vai difundir de alguma forma, vai espalhar. Então, é muito melhor, inclusive, para a própria Secretaria de Cultura que tem que agregar a sua marca a um projeto que vai ser patrocinado via lei de benefício fiscal, no caso a Lei Semear. É muito mais em conta para a Secretaria de Cultura aparecer para 50 mil pessoas do que para 1.600 na periferia da cidade. Certo? Então, é uma matemática tacanha, que já dá rasteira quando nasce, que já te exclui mesmo que tu consiga romper algumas barreiras. Porque tu vai ter que te profissionalizar pro teu projeto ser competitivo, tu vai ter que fazer um projeto competitivo, tu vai ter que dar contrapartidas, às vezes a própria empresa exige contrapartidas pra tu poderes ser beneficiado, ser patrocinado. Então, enfim, não funciona. Acho que ela não funciona pra maioria das atividades culturais. Imagina o que é uma apresentação das *Sereias do Mar* lá em Santarém-Novo, tá? O *Sereias* é um grupo de carimbó de mulheres, de senhoras. Imagina, tu patrocina? Tua empresa, patrocina? Respondam vocês que estão ouvindo essa entrevista. Vai patrocinar um grupo de carimbó das *Sereias do Mar*, umas senhorinhas lá da beira da praia? Não vão, né? Via Lei Semear, não. Precisa de outro tipo de mecanismo realmente democrático, realmente que permita a participação dessas pessoas, deste tipo de fazer cultural, deste tipo de fazer artístico, tá? (NASCIMENTO).

Apesar de acreditar que a participação da iniciativa privada pode ser um canal pra consolidar as ideias de mobilização cultural, uma vez que o Estado não teria recursos financeiros para tal empreitada, Jaime Amaral, que já foi integrante da banca de avaliação de projetos da lei estadual, também reconhece que a Semear, além de não garantir a captação de recursos, também exime da possibilidade de contemplação aqueles sujeitos que não tem familiaridade com os tramites burocráticos necessários para a aprovação.

Quando eu estava na equipe que avaliava os projetos, você percebe que é muito complicado você atender o Estado todo, por exemplo. As informações não chegam de uma maneira segura para todos, porque quem já tá há muito tempo fazendo cultura no Estado, ou com os seus projetos culturais, tem uma proximidade maior pra se encaixar nas regras da lei. Mas quem faz cultura e não está atrelado a esse fazer burocrático, não vai acessar nunca e não vai ter condições de ser contemplado através das leis, porque são vários critérios, e tem dificuldade de preencher um quadro lá ou uma planilha porque às vezes os fazedores não têm essa habilidade [...] Eu acho que a lei não contempla todos e nem vai abraçar também a diversidade que é oferecida no próprio Estado. E também as empresas não vão querer. Elas vão querer afinar com o produto que elas estão vendendo, como elas estão no mercado, qual é a

marca que elas tão impondo. [...] E nós somos diversos, né? E vivemos num local que é muito grande. Então o que chega pra Belém é uma coisa, mas o que chega lá pra Mãe do Rio é outra. Então, é muito complicado pensar essa política que atenda o Estado todo. Na verdade, acaba ficando centrado na cidade, na capital, apontado para algumas empresas (AMARAL, 2019).

A despeito de todos estes entraves, no início de 2001 a SECULT comemorava os resultados objetivos em 2000, considerado o melhor ano da Lei Semear até então. De acordo com o Informativo Cultural (01/2001, p. 4), haviam sido “aprovados 72 projetos, dos quais 25 foram efetivados, utilizando-se 70% do valor total disponibilizado para renúncia fiscal – quase 1 milhão e 800 mil reais, vindos do recolhimento do ICMS”. Assim, o que a SECULT estava comemorando era o fato de apenas cerca de 34,72% dos projetos aprovados terem conseguido captar recursos junto a patrocinadores. Diante deste percentual baixíssimo e da utilização de 70% do valor disponibilizado, ainda é possível observar uma elevada concentração de recursos para poucos beneficiados. O Informativo Cultural ainda anunciava que “a comissão gerenciadora do Semear decidiu que, em 2001, serão aprovados apenas projetos com patrocinadores já comprometidos”, alegando que “essa medida deverá promover maior distribuição dos recursos destinados” (01/2001, p. 4). Isto nada mais era do que uma forma de imputar ao processo um sucesso de 100%, já que automaticamente todos que fossem contemplados pela Semear seriam patrocinados, mascarando os números reais daqueles sujeitos que não conseguiam captar recursos.

Com relação às experiências vivenciadas diretamente pelos trabalhadores das Artes Cênicas com a Semear, Anibal Pacha nos conta que, devido à particularidade da linguagem teatral trabalhada pelo seu grupo, a *In Bust Teatro com Bonecos*, a abertura das empresas para o fornecimento do patrocínio era escassa.

A gente sempre teve muitas dificuldade de entrar nesses lugares por conta da especificidade da nossa linguagem. A gente sempre foi muito desconsiderado por causa do entendimento errôneo que teatro de animação, teatro de bonecos, é um teatro menor. Então ele não tem muito retorno pra essas empresas. Então essa foi a grande dificuldade. Chegou um momento no grupo que a gente resolveu não mais investir nesse tipo de editais utilizando esses tipos de leis e fomos atrás de público mesmo, que o público bancasse e a gente conseguisse ter possibilidades de manter o grupo independente disso. A gente não conseguiu, não conseguiu. Aí a gente começou a não entrar mais nessas leis e fomos pros editais do governo. Myriam Muniz, esse e alguns editais do Governo Federal. E a gente conseguiu alguns pra conseguir patrocinar alguns projetos do grupo (PACHA, 2019).

Mesmo com a dificuldade de conseguir patrocínio em virtude da linguagem teatral trabalhada, segundo Paulo Ricardo Nascimento, também da *In Bust*, houve duas vezes em que o grupo foi convidado a ser patrocinado por uma empresa que “precisava dar conta de um

montante de benefício fiscal que a empresa poderia se beneficiar, se não ela teria que devolver, não ia ganhar no *marketing* e etc., não ia gerar pizzas nos seus gráficos” (2019). Depois destas duas ocasiões “a gente conseguiu mais uma ou duas vezes aprovar a carta, mas a gente só conseguiu captar porque a gente entrou em editais das empresas. Porque começou a ter isso, as empresas começaram a abrir edital” (NASCIMENTO, 2019). Henrique da Paz, do *Grupo Gruta*, viveu experiência semelhante ao ser convidado pela empresa Amazônia Celular para receber o patrocínio: “Eles ofereceram, disseram que era através da Lei Semear. Aí nós nos inscrevemos na Lei Semear, pegamos o selo e já tinha o dinheiro lá pra ser depositado. Logo em seguida foi depositado o dinheiro. Então aí funcionou” (DA PAZ, 2019).

Exceções à parte, o que aconteceu na maior parte dos casos foi o insucesso na captação de recursos. Os relatos neste sentido são muitos, como o de Marton Maués, do grupo *Palhaços Trovadores*:

Olha, eu nunca fui beneficiado por nenhuma dessas leis. ‘Beneficiado’, quando eu falo é entre aspas, porque eu não acho que é um benefício. Mas, enfim, às vezes que a gente entrou pra concorrer em uma delas – e eu já concorri tanto na Rouanet [lei federal] quanto na Semear, quanto na Tó Teixeira [lei municipal] –, nós nunca conseguimos captar nenhum tostão. Então, pra mim, essas leis não vieram trazer absolutamente nada. Eu sei que muitos artistas conseguiram produzir seus espetáculos, seus discos, seus livros, suas exposições, através dessas leis, mas a minha experiência pessoal é completamente negativa. Eu nunca consegui captar nada. Nenhum centavo (MAUÉS, 2019).

Outra que nunca conseguiu captar recursos é dona Iracema Oliveira<sup>202</sup>, guardiã do *Pássaro Tucano*:

Nós em nenhum ano conseguimos ser beneficiado com a Lei Semear, assim como a Tó Teixeira [lei municipal] também. Ficou parado porque a gente não tinha como captar recurso. Porque alguns empresários veem a *cultura popular* propriamente dita – que pra mim é o Pássaro, é o Grupo de Dança, as Pastorinhas – assim como se nós não fossemos nada, né? Então, é difícil a gente captar recurso. Pra mim, a Lei Semear não tem vigor nenhum. Nunca aproveitei por causa justamente da captação de recurso, que é difícil. Agora

---

<sup>202</sup> Iracema Jesus de Oliveira, atualmente com 83 anos, participa das *Pastorinhas* desde os 7 anos de idade. No rádio começou aos 16 anos, participando de radionovelas e outros programas. Em sua residência funciona a Associação Cultural Francisco Oliveira, criada em 1988 em homenagem ao seu pai, que a introduziu na cultura popular. Este espaço foi transformado em Ponto de Cultura Herança do Velho Chico no ano de 2009. Iracema Oliveira, considerada Mestre de Cultura Popular pela Fundação Cultural do Pará e também pelo Ministério da Cultura, é guardiã do *Pássaro Junino Tucano* desde 1981 e da *Pastorinha Filha de Sion* desde 1970, também sendo responsável pela coordenação do *Grupo Parafolclórico Frutos do Pará* desde 1992. As reuniões e ensaios destes grupos ocorrem na residência de Iracema Oliveira. Vale mencionar que as *Pastorinhas*, enquanto uma espécie de *Teatro Popular* típico do período natalino, surgiu em meados do século XIX como um cordão que percorria as ruas e apresentava seus cantos e danças nas casas onde houvesse presépio; com a suspensão das companhias líricas, em virtude da derrocada da borracha e tal como ocorrido com o *Teatro de Pássaros*, reformulou-se adotando contornos de opereta popular; as apresentações quase sempre resultam da iniciativa de mulheres que se organizam em torno de seus grupos familiares, envolvendo crianças e adultos para a realização de espetáculos que tratam do nascimento de Jesus (SALLES, 1994).

tem alguns que tem aquelas panelinhas, aí tira. Porque para nós mesmos, aqui de casa, nós nunca conseguimos nada (OLIVEIRA, 2019).

Também do universo dos Pássaros e nunca beneficiado pela lei estadual, Antonio Ferreira, do *Tem-Tem*, culpa a falta de visão do empresário em não compreender os que estão “embaixo” como mercado consumidor de suas marcas, sendo o patrocínio aos grupos populares uma forma de inserir as marcas nesse nicho de mercado.

Mas o empresário não entendeu, como até hoje não entende. Então, se tu pegares de 1990 agora pra 2019, a gente sente essa dificuldade de trabalhar com a Semear, porque o empresário incentiva o que ele quer. Se, por exemplo, eu que faço *cultura popular*, eu entro com um projeto de Pássaros Juninos, ele não dá [o patrocínio] porque ele diz que não dá visibilidade pra ele a nível de *marketing*. Onde ele se engana, porque no gueto tá a marca dele, tá a venda dele, aqui no gueto, na ponta. Não tá lá em cima a venda dele. A venda dele não tá, por exemplo, ir pra um recorte de jornal pra que apareça a marca dele. Porque aqui embaixo o pessoal come, aqui embaixo o pessoal veste, aqui embaixo o pessoal investe no setor através daquela pouca renda que tem. Então hoje o Estado, a Secult, até hoje não vê isso. Se nós observarmos, a Semear foi feita pra grandes companhias, ela não foi feita pra ponta, ela não foi feita aqui pra baixo. Ela foi feita pra grandes cantores, ela não foi feita aqui pra baixo. Ela foi feita pra grandes espetáculos, que são companhias de novo. Não foi feita aqui pra baixo. Então há essa grande dificuldade (FERREIRA, 2019).

Além de ter buscado patrocínio para o seu grupo, Ferreira ainda tentou negociar com o empresariado belenense em nome de alguns parceiros do interior que o procuravam pedindo ajuda. Novamente não obteve êxito:

Tentei vender... vender não, conversar com os empresários, porque há dificuldade do interior vir à Belém, então se tem alguém conhecido aqui, é melhor pra eles. Eles passaram pra gente e tal, isso e aquilo outro, nós fomos lá, discutimos e – peguei chá de cadeira, por sinal de quatro horas, de um certo empresário, pra conversar – no final ele me olhou, me olhou, me olhou, ficou escrevendo... eu falando e eu sentindo que eu tava falando com o vento. Que às vezes o vento ele te ouve e ele sopra no teu rosto, é o retorno do vento pra ti que ele te ouviu. Mas tem o vento abstrato que ele não tá nem pra ti. Então esse vento abstrato, esse empresário e mais outros, não deram interesse. Aí quando eu saio, tinha um certo fulano aí, famoso, sentado lá, que entrou e depois de três meses o cara tava com o retorno. A carta dele foi aprovada pelo certo empresário, na totalidade, por sinal. Aí chateia isso pra gente que trabalha aqui na ponta, que tenta ajudar todo mundo, que escreve (FERREIRA, 2019).

Contradizendo o relato de Ferreira, Adriana Klautau, secretária executiva do Programa Estadual de Incentivo à Cultura, afirmava em 2002 que os empresários paraenses já reconheciam o papel e a importância do programa, contrastando com o total desconhecimento que havia há cinco anos atrás (*apud* INFORMATIVO CULTURAL, 03/2002).

Waldete Brito<sup>203</sup>, fundadora da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito, apesar de ter ganho alguns certificados da Lei Semear, também nunca conseguiu captar recursos. “Talvez eu não tivesse essa habilidade pra vender o produto, porque fazer captação é saber vender o produto”, comenta Brito (2019). Quando tentou buscar um produtor para intermediar as negociações junto às empresas, o resultado não foi diferente:

E aí depois, quando eu comecei a fazer contato com algumas pessoas que faziam produção, através da lei de captação, elas me diziam isso: ‘Waldete, eu super acompanho o teu trabalho, sei do teu esforço, sei do trabalho legal que tu tens na companhia, de pesquisa, que és atuante, mas eu não vou conseguir vender, eu não vendo, eu nem vou pegar’ porque os empresários, pra onde eu vou, compreendem que dança é aquilo que te falei, não leva muito [público]. Então quem conseguia mais em Belém fazer a captação da Lei Semear eram duas pessoas praticamente, as Escolas de Dança Clara Pinto, com o Festival Internacional de Dança da Amazônia<sup>204</sup>, e o Centro de Dança Ana Unger, com o Encontro Internacional de Dança<sup>205</sup>. Então, eram basicamente esses dois (BRITO, 2019).

Em se tratando especificamente do Festival Internacional de Dança da Amazônia (FIDA), o sucesso nas negociações com o empresariado decorria, segundo o entendimento de Brito (2019), da forte inserção de Clara Pinto nos segmentos abastados da sociedade

O FIDA existe há muitos anos. E a professora Clara Pinto, que coordena o FIDA, tem conseguido fazer a captação do que ela consegue aprovar na Lei Semear. Sim, tem conseguido. E acho que muito pelo lugar onde ela está dentro dessa camada da sociedade. Por exemplo, a escola dela recebe filhos de grandes empresários. E aí ela consegue também, de algum modo, fazer a captação, porque a maioria dos artistas não conseguem fazer a captação (BRITO, 2019).

Além das escolas de dança mais famosas da cidade de Belém, Waldete Brito observa, tal como Wlad Lima e Paulo Ricardo Nascimento, que os shows de música concentravam a grande quantidade de beneficiados pela Lei Semear. “O empresário local compreende que a dança não leva um público grande, diferentemente se você vai fazer uma captação pra música, e é o que os produtores locais mais gostam” (BRITO, 2019). Do mesmo modo, Paulo Santana

---

<sup>203</sup> Waldete Brito Silva de Freitas começou na dança aos 17 anos. Durante a graduação em Educação Física pela Fundação Educacional do Estado do Pará (atual UEPA), no ano de 1984, passa a fazer parte do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará, permanecendo no mesmo por 14 anos e tendo a oportunidade de aperfeiçoar o seu aprendizado na dança. Já na função de diretora, em 1998 assina a sua primeira dramaturgia com o espetáculo “Entre 4 paredes”, que comemorava os 30 anos do deste grupo. Também em 1998 funda a Companhia Experimental de Dança Waldete Brito, da qual é diretora artística e que se mantém em atividade até o momento presente. Além disso, é mestra e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e docente na Universidade Federal do Pará.

<sup>204</sup> O Festival Internacional de Dança da Amazônia era organizado pela advogada, empresária e bailarina Clara Pinto Nadir. O evento anual teve início em 1994, quando Clara Pinto exercia a função de diretora do Theatro da Paz. Desde então o FIDA sempre teve como casa o bellepoquiano teatro.

<sup>205</sup> O Encontro Internacional de Dança do Pará (EIDAP) era organizado pela bailarina e professora de dança Ana Unger, tendo sido criado no ano 2000. As apresentações anuais ocorriam nos palcos dos teatros Maria Sylvania Nunes, Margarida Schivasappa, e Theatro da Paz.

também destaca o setor musical e faz um paralelo com as curtas temporadas dos espetáculos de teatro:

Você vê que muitos cantores, muitos músicos, muitos arrastões, conseguem patrocínio porque tem essa questão da visibilidade, dessa política da multidão e tudo o mais. Eu acho que o teatro é menos, principalmente num Estado que não tem uma política, que trabalha temporada de um dia ou de um fim de semana. Que tipo de visibilidade eu vou dar pra uma empresa se eu estreio numa terça e a minha temporada termina num domingo? Não existe contrapartida. Mesmo que eu compre as primeiras páginas de jornais, das melhores revistas, não é isso que é contrapartida pra uma empresa que entende, compreende, esse retorno institucional. É sim o estado prolongado da obra, do produto, o alcance, né? (SANTANA, 2019).

Anibal Pacha, por seu turno, atribuía a maior experiência dos artistas da música como um aspecto relevante na hora de conquistar o patrocínio:

Nós tínhamos alguns produtores aqui que conseguiam passar o tempo todo. O pessoal da música conseguia muita coisa, muita coisa. Eu acho que pela própria inexperiência das pessoas de teatro em relação a essa aproximação com isso. O mercado musical, de gravação de CD, essas coisas todas, é muito mais experienciado nesse tipo de coisa do que do teatro (PACHA, 2019).

O lugar de privilégio ocupado pela música e apontado por tantos trabalhadores das Artes Cênicas é evidenciado na reportagem de *O Liberal* (18/04/2002, p. 7), segundo a qual “quase 80% dos recursos oriundos da renúncia fiscal estadual beneficiam projetos musicais” e “exatamente 22 dos 43 [projetos] aprovados têm como área de interesse principal a música. A maioria se refere a edições de CDs ou montagens de espetáculos individuais”. Entre os poucos projetos coletivos aprovados estava o do músico e produtor cultural Salomão Habib. Para o artista, a maior parte dos projetos contemplados serem na área musical não representava desigualdade alguma no beneficiamento da Lei Semear, já que tal resultado “só comprova que há muito mais pessoas trabalhando com música no Estado” (HABIB *apud* O LIBERAL 18/04/2002, p. 7).

Contudo, segundo Márcia Yamada, produtora cultural encarregada da seleção de projetos do Grupo Y.Yamada (rede de supermercados), uma das maiores patrocinadoras do Estado, as frequentes escolhas por projetos de música não se davam pela maior quantidade de artistas desta área, mas pela maior possibilidade de divulgação que este segmento artístico proporcionava a empresa, corroborando, assim, o relato trazido por vários artistas cênicos. Em suas palavras: “Também patrocinamos outras categorias, mas a música popular paraense é o segmento que abrange o maior número de pessoas de todas as classes. Isso é interessante para a empresa” (YAMADA *apud* O LIBERAL, 18/04/2002, p. 7). Ainda segundo Márcia Yamada, a empresa investia, ao todo, cerca de R\$ 50 mil por mês com projetos culturais, dos

quais R\$ 30 mil era via lei de incentivo e os outros R\$ 20 mil eram investidos diretamente, sem o benefício da lei.

Além de enfrentar toda a sorte de adversidades na relação com o empresariado e a inglória disputa por captação com os artistas da música, os trabalhadores das Artes Cênicas também tiveram que lidar, durante alguns anos, com a mais injusta concorrência de todas: a da própria SECULT enquanto produtora de projetos beneficiados pela Lei Semear. Foi assim com a apresentação de “Galvez, imperador do Acre” (1998), com a vinda da ópera “O Escravo” (1999), com a Feira Pan-Amazônica do Livro (2000; 2001) e com o Festival de Ópera do Theatro da Paz (2002) – até onde foi possível averiguar, podendo haver outros projetos beneficiados pela lei estadual.

Neste momento, estabeleceu-se, na compreensão de Jaime Amaral (2019), “uma desigualdade enorme”, na medida em que “a Semear era estruturada dentro da própria Secretaria de Cultura, e a própria Secretaria de Cultura abraçava a Semear e sabia de todos os tramites, compunha a banca da equipe que avaliava os projetos”, o que garantia a certeza de aprovação dos projetos submetidos pela SECULT. Do lado do patrocinador, por sua vez, era muito melhor vincular a sua marca a produções da Secretaria de Cultura, tendo em vista a grande visibilidade que estaria atrelada a um evento governamental. Sobre esta questão, Marton Maués comenta:

Era uma das críticas que se fazia na época, era a Secretaria de Cultura concorrer com os seus eventos à Lei Semear. E vários eventos ganharam Lei Semear. Claro, Secretaria de Cultura já tinha as empresas, que só ganhavam o selo. Era um dinheiro que entrava por ali. Tanto que depois houve uma revisão da Lei Semear e foi proibido que o governo concorresse, porque era uma concorrência desleal o governo concorrer com os produtores locais. E eles ganhavam sempre, porque eles tinham os patrocinadores. Quem não ia querer patrocinar um evento do Governo do Estado? Qual era a empresa que não queria? Além de que, com certeza, devia ter as empresas que já estavam com as cartas marcadas ali. A gente sabe que a política no Brasil sempre foi assim, uma mão lava a outra (MAUÉS, 2019).

Henrique da Paz complementa a visão de Maués, afirmando que não cabe ao Estado o papel de produtor.

Essa é a grande crítica, entendeu? A de que a SECULT assumiu essa postura. Ela era uma produtora de si mesma, concorrendo com os grupos. Quer dizer, a gente acha que não deve ser isso. Quem produz somos nós. Nós que somos os produtores. Nós que fazemos, produzimos. Eles são os gestores que vão, digamos assim, talvez colaborar pra que as coisas aconteçam, realizem, viabilizar as coisas. Mas não. Na gestão do Paulo Chaves se transformou nisso a SECULT. Ele queria fazer as suas produções, entendeste? (DA PAZ, 2019).

Diante disto é pertinente reforçar que o papel do Estado é o de produzir políticas públicas para o fomento, valorização e garantia do acesso e da livre expressão artística. Sendo, portanto, bastante problemático quando o Estado cria leis que repassam para a iniciativa privada esta responsabilidade e quando, neste contexto de grave ameaça aos Direitos Culturais, ainda se torna concorrente dos artistas.

Com tantos problemas que se acumulavam, no ano de 2005, mesmo com a SECULT não mais concorrendo com os artistas paraenses pela captação de recursos, a Lei Semear não havia conseguido atender nem ao menos 20% dos projetos aprovados no ano de 2005 – dos 367 projetos inscritos, somente 120 foram aprovados e apenas 20 conseguiram ser captados – segundo dados fornecidos pelo próprio governo através do Relatório de Avaliação de Programas do Governo, ano base 2005, da Secretaria Executiva de Estado de Planejamento, Orçamento e Finanças (PARÁ, 2006, p. 129).

No que tange à compreensão geral da Lei Semear, Paulo Ricardo Nascimento (2019) afirmava com bastante segurança que “a lei de incentivo desde sempre nasce para beneficiar o empresário. É mentira que é pra fazer cultura, pra financiar cultura. É para beneficiar o empresário. Se a gente para pra olhar, é desde sempre isso. Desde sempre”. De fato, a Lei Semear colocou em primeiro plano o fornecimento de vantagens ao empresário, que poderia escolher qual projeto patrocinar, de acordo com a afinidade da proposta artística ao ideais da empresa, e com isto ganhar em publicidade para a sua marca, arcando com somente 20% do valor total do projeto – quando não impunha a condição de devolução desta porcentagem para fornecer o patrocínio.

Em face destas escolhas realizadas a partir dos parâmetros estabelecidos pelos setores de *marketing* das empresas, ao lado das inúmeras dificuldades que produtores não familiarizados com os tramites burocráticos tinham para construir um projeto que pudesse ser aprovado pelas bancas examinadoras, tratava-se de uma lei que não favorecia a distribuição democrática dos benefícios disponibilizados, conforme destaca Adriano Barroso:

Até esse momento ela não é uma lei democrática. Não é uma lei que te coloca em pé de igualdade. Não é uma lei que te protege. Não é uma lei que tu podes acessar. Não é fácil assim. E nós estamos falando sobre um teatro que nós fazemos com muito respeito nacionalmente, que nós fazemos com muito respeito internamente. E nós somos artistas que, vamos dizer, chegamos num patamar, se é que isso existe, de qualidade técnica. Imagina o produtor cultural, imagina o cara do Boi, o cara da *cultura popular*, imagina uma situação como essa num Estado tão delicado como esse (BARROSO, 2019).

Na mesma medida em que a Semear não tinha como fundamento a distribuição democrática dos recursos, mas sim o ajuste dos projetos aos interesses das empresas, também



não havia qualquer compromisso com o fomento de produções artísticas destinadas ao exercício crítico de seus apreciadores. Este desdobramento foi alvo da reflexão de Alberto Silva Neto:

Aquilo, o incentivo à arte ou à cultura, por mais enfeitado que esteja, glamourizado, com grandes ações de publicidade, de *marketing*, nada mais é do que a extensão de um braço, de uma empresa que tem como finalidade um faturamento, um lucro, um crescimento econômico. E, portanto, aquilo que ela vai escolher pra patrocinar não tem nenhuma responsabilidade, ou 0,001% teria, com a importância, com o conteúdo, com a contribuição significativa que aquela produção, aquela obra artística, ou aquela manifestação cultural de fato vai representar pra possibilidade de uma reflexão crítica da realidade, uma transformação, ou nos colocar diante dos nossos mistérios ou daquilo que a gente possa pensar que a arte represente, que seja o papel da arte. O interesse passa a ser estritamente de uma natureza mercantilista (SILVA NETO, 2019).

Já para Waldete Brito a Lei Semear representava a desvalorização da cultura paraense operada pelo próprio Governo do Estado.

Acho que é um total descaso com a área da arte, da cultura. Eu acho que o governo delega esse poder para o empresário e o empresário dita quem é que ele quer apoiar, quem é que pra ele é importante fazer arte nessa cidade, ou seja, o governo deixa de fora quem realmente está ali querendo fazer arte, querendo produzir. Então o governo ao fazer esta transferência nos diz, na minha opinião, que isso não é importante, dentro da própria plataforma de governo dele. Ele não vê a arte e a cultura como aspectos importantes no desenvolvimento da sua própria população. [...] Então o governo deixa de fora uma parcela enorme da população que está nos bairros das periferias produzindo arte. Deixa de fora a *cultura popular*, que é a nossa identificação. Deixa de fora o teatro, a dança, a música. Ele fecha os olhos pra isso, totalmente. Eu acho que isso é uma política vergonhosa que eles fazem. Mas também eles não estão muito interessados, sabe? Porque eles quando querem ver arte, o que eles fazem? Eles saem do país. Eles saem da cidade. Porque você nem vê essas pessoas. Quantas vezes você vê um secretário de cultura? O secretário de cultura muitas vezes não sabe nem o que existe na cidade, sobretudo nesse recorte de tempo que você fez aí. Esse então era totalmente avesso aos artistas. [...] Tem verba pra isso, o que é pior. Tem verba pra isso, eu só acho que a verba é sempre mal distribuída. Ela é sempre uma verba que não prima pela igualdade dos direitos ao acesso a cultura, aos bens materiais e imateriais da arte e da cultura (BRITO, 2019).

Esta passagem de Brito é bastante interessante na medida em que evidencia claramente o distanciamento existente entre o intelectual gestor da cultura estadual e o povo paraense com a sua produção artística. Assim, ao lado de uma gestão cultural *conservacionista*, que priorizava monumentos arquitetônicos e expressões artísticas eruditas em sintonia com os valores e costumes das elites locais (e estas, por sua vez, afeitas aos ideais estéticos da cultura branca europeia), havia o total abandono do Estado, demonstrado com a criação da Lei Semear, em relação àqueles segmentos que mais precisariam de incentivos governamentais, dado o seu caráter iminente popular. Neste contexto, não parece exagero dizer que a

política cultural elitista de Paulo Chaves tinha como efeito colateral desejado o definhamento, e até mesmo a aniquilação, de tudo aquilo que não estivesse dentro da sua lógica de legitimidade cultural, uma vez que proporcionava como ganho ao Estado a desobrigação definitiva de qualquer implementação de políticas públicas em relação às práticas marginalizadas esquecidas ou já inexistentes.

Nando Lima também nos oferece uma análise bastante relevante sobre a lei de incentivo, relacionando a ineficiência da Lei Semear com a própria organização do Estado:

Eu acho que as pessoas olham pra lei com muita ingenuidade. De maneira geral, as pessoas olham pro poder público com muita ingenuidade. Eu acho que o Estado sempre é perverso, sempre. Eu trabalhei muito tempo e é de dentro que eu tô te dizendo isso. Não visto camisa. Eu sempre fui muito claro na minha relação com o Estado. Eu faço o que é possível dentro dele, mas eu acho, o Estado em si, a estrutura dele perversa. [...] Eu não tenho nenhuma ilusão com essa política. Ela é sempre conflitante com a razão final da questão humana, da questão da arte. Se pra mim, pessoalmente, toda arte se embasa na contestação, no desafio, no abismo, em nenhum momento eu consigo hoje pensar nas leis de incentivo como alguma coisa que ajude (LIMA, N., 2019).

Tomando como ponto de partida a própria organização da sociedade política, que se constitui enquanto “um organismo próprio de um grupo, destinado a criar as condições favoráveis à expansão máxima desse grupo” (GRAMSCI, 2007, p. 41-42), podemos compreender a criação da Lei Semear como mais um mecanismo que garante benefícios aos grupos que administram o Estado – seja porque o Estado se exime de uma responsabilidade e de seus inerentes custos, seja porque favorece o empresariado, um dos segmentos com ampla representatividade dentro do poder público. Tal aspecto apontaria para o caráter, de fato, perverso da estruturação do Estado.

Contudo, também é importante lembrar que, para garantir a permanência no poder dos grupos políticos que comandam do Estado, é necessário estabelecer um certo equilíbrio de compromissos com as demais forças sociais, atendendo, em alguma medida, seus interesses sem que isso traga grandes prejuízos às classes dominantes (GRAMSCI, 2007). No Pará, no que tange a atuação da Secretaria de Cultura, que se configura como um setor específico da organização do Estado, poucos foram os momentos em que se observou esta tentativa de equilíbrio com as demandas da classe artística, sendo costumeiramente adotada uma postura autoritária que impunha uma política cultural excludente, elitista e antidemocrática. Sem conseguir uma ampla adesão de suas reivindicações com outros setores da sociedade civil, e nem mesmo uma satisfatória e duradoura união entre os seus pares, os trabalhadores das Artes Cênicas lesados pela política cultural de Paulo Chaves tinham seu campo de enfrentamento bastante reduzido – esta questão será melhor abordada mais adiante.

Com um pensamento semelhante ao de Nando Lima, Alberto Silva Neto põe em xeque se haveria espaço, dentro da organização atual do Estado, para a plena expressão da Arte:

Eu não sei onde eu vou conseguir chegar com esse raciocínio, mas eu queria colocar pra ti, que é o seguinte: eu tenho uma imensa dúvida – e talvez eu esteja com isso contradizendo muitas coisas que eu disse, mas somos todos contraditórios, paradoxais – sobre a possibilidade concreta de que a prática, que a arte em si, pela sua natureza, pela sua origem, pela sua essência, pela sua gênese, que a arte consiga se conciliar com os governos, com as formas de gestão, com a coisa pública como está organizada a nossa sociedade. Porque, às vezes, eu tenho a nítida sensação de que o lugar da arte é, também, de inevitável enfrentamento de tudo isso. Não sei se eu tô conseguindo me fazer entender (SILVA NETO, 2019).

A partir das palavras de Silva Neto, acredito ser importante refletirmos sobre a Arte enquanto atividade humana que potencialmente carrega o ímpeto inventivo e contestatório, e que, conseqüentemente, não pode ter como dogma a fixação de acordos permanentes com o Estado. Sabendo disto, a Arte pode e deve ser um mecanismo que se acessa para pensar constantemente novas formas de estar no mundo, novas realidades. É com a Arte que podemos ensaiar a construção de uma sociedade mais digna e justa para todos. Nesse sentido, a Arte é sempre um processo, não precisa chegar a respostas definitivas, não tem compromisso com um fim específico, porque buscar um fim cabal seria a morte da própria Arte, nada mais precisaria ser pensado, refletido, aperfeiçoado. Talvez nunca cheguemos a uma forma de organização social totalmente conciliada com a Arte, mas é preciso saber que esta área tão rica da produção humana existe e que, quando manejada por sujeitos compromissados com o seu tempo histórico e com a busca por justiça social, pode sempre nos fazer compartilhar sonhos. Sim, o lugar da Arte, assim como o dos artistas, é o do enfrentamento, inserindo-se nos teatros, nas ruas, nas praças, alinhando-se à setores progressistas e disputando os espaços de poder com segmentos conservadores e autoritários.

Entre todas as questões levantadas com a criação da Lei Semear, a que ocupa lugar central certamente é a discussão se o Estado deve ou não ser o principal responsável pela garantia dos Direitos Culturais. Aqui faz-se importante enfatizarmos novamente que a cultura enquanto um direito se encontra assegurada na Constituição Federal de 1988 no artigo 215, ao afirmar que cabe ao Estado garantir a todos os cidadãos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, bem como apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. Ainda neste mesmo artigo, no seu 1º parágrafo, encontra-se exposto que o Estado deve proteger as manifestações das culturas *populares, indígenas e afro-brasileiras*. Mais adiante, no artigo 216, são tomados como patrimônios culturais brasileiros os bens materiais e imateriais que fazem referência à memória dos

diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, incluindo as suas formas de expressão, modos de criar, fazer e viver, bem como suas obras, objetos, documentos e edificações, dentre outros (BRASIL, CF, 1988).

Entre os artistas que se posicionam em relação a obrigatoriedade do cumprimento dos Direitos Culturais está Henrique da Paz (2019) que compreende a obrigatoriedade do Estado com a área cultura e enfatiza: “Não é favor, não é prêmio. Eles chamam até de ‘prêmio’ esse dinheiro que dão pra gente, mas isso não é ‘prêmio’ nenhum, acho que é obrigação”.

Aprofundando um pouco mais a questão, Marton Maués defende que, além da cultura ser um direito assegurado pelo Estado, deve envolver um debate amplo e aberto com toda a sociedade, a fim de se implementar uma autêntica política cultural.

É dever do Estado e eu só acredito em política cultural quando há um debate, uma consulta aos envolvidos, entendeu? Eu não acredito em política cultural de gabinete. Eu acho que não existe. Se qualquer organismo de cultura propagar que está fazendo política cultural e essa política sair lá de dentro do gabinete, pra mim não é política cultural. Não acredito nisso. Eu acho que só existe política cultural quando as bases são consultadas, quando os interessados são consultados. E aí eu vejo isso de uma maneira muito ampla, quem está produzindo, quem consome, a quem interessa esse produto, e quem está gerindo, porque eu acho que é dinheiro público. Dinheiro público tem que ser discutida a sua utilização com o público (MAUÉS, 2019).

Do mesmo modo, para Anibal Pacha a cultura integra o conjunto de responsabilidades inerentes ao Estado tal como a saúde e a educação, sendo necessário o diálogo entre cidadãos e o governos sobre o desenvolvimento de projetos culturais que alimentem a população:

O Estado deve entender essa dimensão, a diversidade, e precisa muito entender as pessoas dessa cidade. E ver o que precisa ser realmente consumido, no sentido de alimentação, sabe? Se alimentar não é só o corpo. Tem outra alimentação que é preciso. Por conta disso que muitas coisas são detonadas nas relações humanas, porque essa alimentação não é feita. E o Estado é responsável por isso sim. Pelo menos, quando eu pago o meu imposto, eu quero que seja. Ele precisa pensar comigo, não sozinho. Precisa pensar comigo. E aí as organizações sociais precisam também estar muito bem alinhadas pra poder isso acontecer (PACHA, 2019).

Waldete Brito (2019) segue esta lógica de raciocínio, acreditando no papel transformador da arte, e afirma que delegar às empresas privadas a responsabilidade pela gestão da cultura significa “diminuir a quantidade de pessoas que têm acesso a arte e a cultura. E ao diminuir ele deixa de fora uma parcela maior de artistas, de alunos, de gente que tá querendo fazer dança”. Neste sentido, além de ser o centro irradiador de ações para a cultura, o Estado também deve elaborar políticas públicas de caráter permanente, tendo em vista que “não adianta, ou adiante muito pouco, ou adiante pra aquela parcela de poder que

está ali, pegar o ônibus escolar e ir conhecer o Theatro da Paz, colocar as criança ali uma vez no ano. Quando faz, quando faz! Você fica anos sem que isso aconteça” (BRITO, 2019).

Já Nando Lima nos trás uma reflexão bastante ampla sobre a atuação do Estado frente às suas diversas áreas de atuação:

Eu fico pensando que na verdade cabe ao Estado a responsabilidade, o fomento, sobre tudo, incluindo a cultura. E aí é que está, porque quando a gente começa a achar que a gente precisa mais do dentista do que do ator, aí que complica o negócio, a meu ver. Hoje eu penso assim, entendeu? Então, é muito difícil a gente tá nesse patamar aí. Como é que a gente vai dizer pra pessoa que tá com fome ou que tá apenas tentando chegar no trabalho dela, no trânsito infernal, que é preciso também pagar bem e dar todos os direitos para o ator, para o cenógrafo, para o cara que faz Artes Visuais, enfim... para o garoto que escreve literatura? Porque a gente costuma achar que é só depois que a gente tá de barriga cheia que a gente consegue ler, ou que a gente consegue ir ao teatro. Então é isso que pra mim é o grande embate. E o problema é que nós nos acostumamos a separar o Estado da nossa cidadania. Porque parece que o Estado é uma coisa que é dos outros. É um ente que a gente não faz parte e que, principalmente, a gente não entende. Claro, pelo mecanismo que o próprio Estado criou: ‘é melhor mesmo que vocês não entendam, enquanto isso a gente rouba, faz falcaturia, faz o que a gente bem entende aqui’. Então, há essa perversidade de exclusão do próprio Estado sobre tudo, não só sobre arte. E a arte como cadeia mais frágil, é a mais insana, é a que tem menos, talvez, capacidade de articulação no sentido de ‘o que queremos?’ Até porque, queremos muita coisa. Talvez seja a que mais sofre. Então, eu acho que a responsabilidade com a cultura é absoluta. Pra mim é a mesma com a saúde, a mesma com o asfalto. Não vejo nenhum porquê de ser diferente. O grande problema pra mim é que nem o asfalto, nem a comida, nem a medicina, nem... [risos]. No fim eu acho que estamos todos no mesmo barco. Porque se eu, como qualquer outro cidadão, disser ‘ah, eu estou sendo muito bem atendido nas escolas’ ou ‘muito bem atendido no pronto-socorro, mas infelizmente no teatro não tô sendo bem atendido’... não é essa a realidade, né? A gente tá mal atendido em todos os lugares. Pelo menos nesse país, nessa cidade, nesse Estado aqui a coisa funciona assim (LIMA, N., 2019).

Deste modo, pensar um novo projeto de políticas culturais públicas é pensar um outro modelo de sociedade, que reconheça cada vez mais a responsabilidade do Estado na garantia de todos os direitos fundamentais assegurados constitucionalmente, pois só ele tem o poder e os mecanismos institucionais necessários para uma atuação abrangente e coordenada. Daí então a importância de o Estado ser composto pela maior variedade possível de segmentos sociais que representem a diversidade dos interesses existentes na sociedade civil e não governe somente para um grupo restrito de indivíduos.

Pensar uma nova sociedade, neste sentido, é pensar também em uma redistribuição dos equipamentos culturais em todo o Estado, descentralizando as ações da capital Belém e atingindo todos os municípios. E, associado a tudo isto, propiciar trocas culturais mais igualitárias, através das quais o contato com o outro favoreça o conhecimento e o respeito às

diversidades. Paulo Ricardo Nascimento desenvolve um pensamento muito importante a este respeito:

Teatro é um bem público, a ser acessado pelo público. Arte e cultura. A cultura é inerente ao ser humano. Ele vai realizar. Ele vai fazer. Independente de onde esteja. Sendo oprimido ou não. Ele vai realizar. Ele vai fazer alguma coisa. E a arte deveria ser acessada como cesta básica, como o feijão e o arroz. A *In Bust* vive há muito tempo dessa ideia de que a arte é cesta básica. Tem que ser, senão a gente não se modifica, a gente não revoluciona, a gente não sai do mais do mesmo, a gente vai emburrecer cada vez mais, a gente vai enquadrar cada vez mais as populações, a gente vai adoecer as cidades se isso não acontecer, certo? Na verdade, a gente já tá com as cidades adoecidas, as pessoas emburrecendo, né? No sentido de que elas perdem as possibilidades do raciocínio crítico, elas perdem as possibilidades imaginativas, criativas, pelo simples fato de não estarem vendo uma fantasia, sei lá, uma obra ficcional. Elas perdem a oportunidade de se colocarem no lugar do personagem pra raciocinar as suas próprias vidas, por exemplo. Então, a gente entende que não, não é bem assim. As pessoas precisam ter acesso. Então, a gente começa a entender que aquele mecanismo [da Lei Semear], por exemplo, ele é tacanho, por mais que eu use o dinheiro que seria da Amazônia Celular pra fazer, ou sei lá, do Banco da Amazônia pra ir apresentar lá no quilombo, deveria ter mais teatro nos quilombos, indo para os quilombos, vindo dos quilombos, por exemplo. Um quilombo que não existe mais, mas das comunidades remanescentes. Mas deveria estar vindo pra cá, a gente deveria ter acesso também, a gente deveria conversar mais. As culturas deveriam ser mais relacionadas, né? [...] Imagina o que seria uma biblioteca em cada bairro? Imagina o que seria um espaço cênico, um Anfiteatro que fosse, numa praça? Uma praça! Uma praça em cada bairro. Tem bairro que não tem praça, não tem área de convivência. Mas imagina o que é você ter a possibilidade de conseguir fazer as pessoas acessarem arte, a cultura, as pessoas se manifestarem. Então, você reconhece o seu vizinho que faz Boi, você reconhece o filho da dona menina que é músico, que toca no bar, porque ele foi pra praça se apresentar naquele dia, você reconhece a filha do seu fulano, que é atriz que faz escola de teatro. Olha só, que bacana, porque está aqui se apresentando no bairro dela, entende? Não que ela deveria se apresentar só lá, não é isso, entende? Mas ela deveria também poder fazer isso. [...] Deveria ter um fundo robusto para fomentar esse tipo de atividade, que tivesse acesso democrático, certo? Porque eu não preciso, ninguém precisa, que o Governo do Estado faça um festival de teatro. Ele precisa que tu, com o teu grupo, que tem uma ideia de festival, seja fomentado, entende? E tu fazer isso, saca? (NASCIMENTO, 2019).

Em face de toda a discussão levantada, ficam evidentes os limites de atuação da Lei Semear como garantidora do Direito à Cultura. Desconhecimento da lei, negociação para a devolução da contrapartida de 20% e a prioridade de patrocínio aos projetos que garantem maior visibilidade das marcas são indícios seguros de que empresários não são eficientes substitutos do Estado. Isto ocorre porque as empresas privadas não têm a obrigatoriedade de promover políticas públicas voltadas para uma atuação democrática, uma vez que gozam de liberdade para agir prioritariamente em favor do seu benefício próprio. Além disso, a verba destinada ao patrocínio é tão somente dinheiro público que o Estado devolve para a empresa

escolher quais projetos são merecedores do subsídio, repassando de maneira desastrosa uma responsabilidade de sua competência. De maneira bem clara e direta, pode-se então afirmar: empresários não fazem caridade. Somente a atuação de um Estado constituído por representantes profundamente apaixonados e conectados às demandas dos diversos grupos sociais poderá promover a implementação de políticas públicas para a cultura que sejam democráticas em seu exercício concreto.

### **4.3 – Movimentações, reivindicações e tentativas de organização dos trabalhadores das Artes Cênicas**

Durante os 12 anos da administração de Paulo Roberto Chaves Fernandes como secretário de cultura, a relação com os trabalhadores das Artes Cênicas foi marcada por insatisfações recorrentes de ambos os lados. Parecia não haver qualquer conexão de interesses e objetivos por parte do representante cultural das classes dominantes do Estado psdbista e a grande maioria dos diversos segmentos culturais e artísticos paraenses. Enquanto Paulo Chaves se consolidava como um intelectual acentuadamente afastado das demandas do povo paraense, através de uma política *patrimonial e conservacionista* devota dos valores da elite, os artistas se viam cada vez mais negligenciados das ações desenvolvidas pela SECULT, sendo lembrados, quando muito, em eventos sazonais centralizados na capital do Estado e que não garantiam o pleno gozo dos Direitos Culturais.

Muitos destes trabalhadores nunca nem ao menos foram recebidos pelo secretário de cultura ou participaram de qualquer reunião para debater um planejamento sério de projetos para o Estado. “O Paulo Chaves nunca chamou a categoria pra conversar. Nunca. Nunca soube disso. Sempre fez política de gabinete”, comenta Marton Maués (2019), enquanto que Henrique da Paz (2019) relata que, logo no início da gestão do governo do PSDB, quando ainda integrava o *Cena Aberta*, chegou a tentar uma reunião com o novo secretário para apresentar algumas reivindicações e “ele simplesmente não nos recebeu. E a partir daí ele deu as costas. Os artistas aqui de Belém passaram a ser bandidos, inimigos do Paulo Chaves”.

Paulo Ricardo Nascimento corrobora o relato dos colegas comentando com bom humor a inacessibilidade do secretário de cultura: “Paulo Chaves era uma coisa... pelo teatro ele era uma coisa inacessível. Então, acho que se falasse assim ‘lá vem o pessoal do teatro’, ele devia se coçar todo. Ele já devia dizer ‘Não, não estou’” (NASCIMENTO, 2019). Ainda

segundo Nascimento, foi somente na gestão seguinte, quando Ana Júlia Carepa governou o Pará (PT/2007-2010), que o acesso às dependências da SECULT foi restabelecido:

Mas acesso nenhum, né? Acesso nenhum. E teve um período que a gente não tinha acesso à secretaria. A gente não entrava naquele casarão. É muito estranho, né? Entrava um ou outro produtor, sei lá, uma ou outra pessoa assim, mas entrar mesmo, não. Como teve uma época que a gente entrava, conhecia as pessoas, ia lá em cima no gabinete do secretário, conversava direto com ele, que foi na época da Ana Júlia. Sem querer dizer quem foi melhor ou não, mas pelo menos acesso a gente tinha às pessoas diretamente (NASCIMENTO, 2019).

Para Wlad Lima, no entanto, ainda houve momentos em que o secretário, mesmo que sob um ponto de vista autoritário que reforçava a exclusão, tentou se aproximar da classe artística: “Olha, Giovana, eu acho que ele tentou até, sabe? Eu acho que no início, como qualquer um que chega e vai arrumar a casa, você quer conversar. Mas eu acho que o que ele trouxe pra categoria, a categoria já reagiu, entendeu? Porque não interessava mesmo” (LIMA, W., 2019). Entre estes momentos estavam a reforma do Teatro Experimental Waldemar Henrique, cuja cerimônia de reabertura foi um dos episódios mais emblemáticos vivenciados pelos trabalhadores das Artes Cênicas, e a produção de “Galvez, imperador do Acre”.

Esta tentativa de aproximação também é lembrada por Adriano Barroso:

Acho que um grande exemplo disso é a proposta do ‘Galvez’, quando se tentou abraçar os grupos de teatro e a gente mandou ele tomar no cu e falou ‘foda-se’. Pra fazer isso tivemos que brigar com um dos grandes caras do teatro brasileiro [Amir Haddad], mas se meteu no lugar errado, aí ia apanhar e ia apanhar geral (BARROSO, 2019).

Intimamente relacionada a acentuada inacessibilidade, o secretário de cultura também não demonstrava qualquer tipo de envolvimento com a Arte produzida do Estado, nem ao menos a capital era considerada, pois não circulava pelos espaços de produção artística e não prestigiava espetáculos locais.

É uma pessoa que tem uma bilis terrível. Uma pessoa que espuma. E que não gosta de pobre. Aí eu vou te confessar uma coisa: eu tenho trinta anos e pouquinho de carreira, eu nunca vi essa pessoa pessoalmente, eu nunca estive no mesmo lugar que ele. Sério. E eu só fui lembrar disso um dia desse que a gente tava conversando no bar, com o Edyr [Edyr Proença], por sinal. E eu nunca vi esta pessoa pessoalmente. Eu acho que esse já é um motivo pra ti falar ‘porra, que secretário de cultura é esse que não frequenta os lugares?’ (BARROSO, 2019).

Neste sentido, Antonio Ferreira (2019) relembra que “o Paulo é uma pessoa difícil de conversar” e que “ele não conversava com quem não tava de terno ao lado dele. Ele não conversava com quem não chegasse com uma planta patrimonial, pra encher os olhos dele”. A única oportunidade que Ferreira teve de conversar com Paulo Chaves foi quando se tornou o



primeiro afro-religioso a participar do Conselho Nacional de Política Cultural. Nesta ocasião o diálogo só foi possível porque:

O ministro ligou pra ele conversar comigo, porque ele não queria conversar. Então, ele era uma pessoa difícil. E ele fez uma planta pro [Teatro] São Cristóvão, com fosso, com tudo, mas não desapropriou o São Cristóvão. Então pra nós de Pássaro Junino, foi, assim, muito triste. Foi uma gestão muito triste (FERREIRA, 2019).

Sem o espaço do Teatro São Cristóvão, palco de inúmeras apresentações dos grupos de Pássaros na segunda metade do século XX, Ferreira (2019) acredita que o “o Estado mostrou que as Artes Cênicas é uma coisa que é feita de vândalos. Paulo Chaves só faltava falar isso pra gente. Nós somos vândalos. Vândalos, vândalos e vândalos”. E complementa: “não sou nada, ratifico, contra a figura Paulo Chaves, mas o gestor Paulo Chaves. Porque se ele via muito o patrimônio, o Pássaro era um patrimônio histórico, só existe aqui no Estado do Pará. E ele não tinha essa visão patrimonial. Arte Cênica é patrimônio” (FERREIRA, 2019).

Por outro lado, Iracema Oliveira (2019) afirma sempre ter conseguido estabelecer uma boa relação com os governos estaduais: “porque eu digo assim, a nossa bandeira é a *cultura popular*. Entra governo, sai governo, então, pra nós, pra mim, tanto faz, porque eu me dou com todo mundo”. Contudo, também revela: “nós nunca tivemos, assim, uma ligação direta com a SECULT, embora eu fosse amiga do Paulo Chaves, de todos eles que passaram por lá. Mas nós não tínhamos” (OLIVEIRA, 2019).

Na compreensão de Iracema Oliveira, a ausência de políticas culturais desenvolvidas pela SECULT para a *cultura popular* decorria do fato de que cabia à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves esta responsabilidade de, dentro da esfera estadual, realizar ações voltadas aos grupos de Pássaros.

Eu sempre fui amiga dele [Paulo Chaves]. [...] Mas, de maneira geral, ele não tinha acesso com a gente. Era difícil, sabe? Porque ele ficava pra lá, ele achava que Secretaria de Cultura era só pra lá, como já tinha o CENTUR [FCPTN], né? Então, a gente achava que nós éramos ligados ao CENTUR [FCPTN]. É por isso que a gente não tinha muito acesso a ele. Eu, Iracema, tinha por amizade já de anos e anos. Mas, de modo geral, assim, não. Ele nunca tratou mal também, né? Mas era mais assim, era mais porque já tinham as secretarias [da FCPTN] que tomavam conta, então não tinha porque se envolver com a gente. É assim (OLIVEIRA, 2019).

Iracema, além de acreditar que cabia unicamente à Fundação o trato com a *cultura popular*, ainda concebia a FCPTN e a SECULT como instâncias governamentais desvinculadas, o que justificaria ainda mais o descompromisso do secretário de cultura com as manifestações cênicas da *cultura popular*. Sobre Paulo Chaves e esta questão ela nos diz que:

não posso me queixar nem enaltecer porque não éramos com ele [Paulo Chaves], era com o CENTUR [FCPTN], né? Que era desmembrado mesmo.

A Secretaria de Cultura ficava pra lá e a gente ficava pra cá. Então, o nosso trabalho era com a Fundação Cultural [...]. Então, com ele mesmo a gente não tinha assim muita ligação (OLIVEIRA, 2019).

Cabe lembrarmos que a FCPTN, criada em 1986, encontrava-se desde 1987, segundo a Lei nº 5.397/87, atrelada à SECULT, nesta ocasião denominada SECDET. Foi somente em 1999 que a FCPTN se desvinculou da SECULT, passando a compartilhar com a pasta da cultura a subordinação à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, conforme a Lei nº 6.212/99. Contudo, Paulo Chaves Fernandes foi, além de secretário de cultura, presidente da FCPTN de 1995 até o final de 2002 (a presidência da FCPTN pelo secretário de cultura era uma obrigação na referida lei de 1987), isto é, nos 12 anos de governo PSDB, Fernandes comandou por 8 anos seguidos os dois principais órgãos estaduais voltados para as ações de natureza cultural e artística. O comprometimento institucional com a gestão da cultura estadual era profundo e extenso, não sendo possível, portanto, eximir Paulo Chaves Fernandes de qualquer responsabilidade com a criação de políticas culturais para a *cultura popular*.

Dito isto, temos dois eventos diametralmente opostos desenvolvidos pela SECULT no intervalo de 1995 a 2002: a Paixão do Boi, criada em 1996, e o Festival de Ópera do Theatro da Paz, criado em 2002. Mesmo após a dissociação entre Fundação e SECULT, a Paixão do Boi continuou ocorrendo sob a responsabilidade da Secretaria de Cultura (INFORMATIVO CULTURAL, 06/2004; INFORMATIVO CULTURAL, 06/2006). Então, novamente a atuação hierarquizante e voltada de maneira acintosa para uma *cultura de minoria*, representada pelos espetáculos de ópera, vem à tona quando analisamos comparativamente as ações protagonizadas pela SECULT. Enquanto de um lado temos a *cultura popular*, com os espetáculos de Pássaros e de Bois sem um espaço adequado para suas apresentações, de outro temos os espetáculos de ópera, forjados como a legítima *tradição cultural* do Pará, gozando de toda a grandiosa estrutura disponível no Theatro da Paz. Diferentemente do que afirma Iracema Oliveira, Paulo Chaves não apenas estava imbricado em toda a sorte de precariedades vividas pela *cultura popular*, como também era o seu principal arquiteto e executor.

Parecendo ainda encontrar argumentos que sustentem a negligência do secretário de cultura, Iracema ainda diz:

Olha, eu acredito, eu penso assim, o nosso evento é municipal, eu acho que a prioridade, a obrigação mesmo é da prefeitura, porque nós somos município. O governo entra, ajuda bastante. Quer dizer, eu Iracema, eu digo sempre assim, [o governo] tem deveres com a gente também, mas teria que ser primeiro a prefeitura (OLIVEIRA, 2019).

Todos parecem ser responsáveis pela gestão da cultura, menos o secretário de cultura.

Outro aspecto interessante que Iracema Oliveira traz ao mencionar a sua relação com Paulo Chaves são os eventuais ganhos extraoficiais que ela conseguia decorrentes da amizade de longa data:

Mas nós de *cultura popular* não tínhamos nada, nada com ele, porque ele não atendia mesmo. Dizendo ele, né? Mas, por exemplo, eu cansei de ir lá, eu, Iracema, grupo folclórico, Frutos do Pará, às vezes precisava de passagem, ou qualquer coisa, chegava lá, eu chorava. [...] Nós tínhamos ganho intercâmbio cultural de Brasília, mas aí faltou mais duas passagens. Prontamente ele me deu. Quer dizer, pessoal. Não é com relação aos grupos, assim de Pássaro. Agora o teatro reclamava muito dele, né? Mas a gente não tinha acesso a ele. Eu não posso dizer que ele tratava a gente mal porque a gente era subjugado a CENTUR e Fundação Cultural, nesse tempo todinho assim, sabe? (OLIVEIRA, 2019)

Por meio deste relato percebemos o quanto a Secretaria de Cultura operava como um órgão totalmente disponível aos mandos de Paulo Chaves, que administrava a coisa pública como o quintal de sua casa, concedendo favores àqueles que estivessem dispostos a proceder de acordo com a sua cartilha de subjugação, aproveitando-se muitas vezes, como no caso de Iracema Oliveira, da profunda condição de vulnerabilidade de alguns produtores culturais.

Neste sentido, precisamos também compreender as esquivas de Iracema Oliveira em assumir o verdadeiro grau de responsabilidade de Paulo Chaves Fernandes com a *cultura popular*, assim como a defesa de uma suposta amizade de anos com o secretário, como estratégias de sobrevivência desenvolvidas para fazer frente a um Estado que tenta de diversas formas estrangular práticas artísticas periféricas. “Assim, continuar lutando, vamos pra frente, não estou nem aí se entra um, sai um, eu estou aqui. Gosto de todo mundo. Gosto de todos eles”, anuncia Iracema Oliveira (2019). Diante de um cenário de escassas oportunidades, não se indispor com aqueles que comandam importantes cargos administrativos parecia a melhor solução para conseguir trazer os ganhos imediatos que os grupos de Pássaros, sempre ameaçados de extinção, tão frequentemente necessitavam.

Obviamente, a concessão de dádivas pela SECULT variava de acordo com o grau de importância atribuída pelo secretário ao segmento artístico em questão. No caso da dança os benefícios foram muito maiores, conforme observamos no relato de Waldete Brito:

Este [Paulo Chaves] foi um dos piores, se não o pior, secretário de cultura que esta cidade já teve. Porque era um secretário que não recebia os artistas, e quando recebia eram os artistas que estavam muito ligados a ele. Então esses artistas, que estavam muito ligados a ele, eram os artistas que tinham acesso aos bens culturais, digamos assim, que a secretaria estava colocando à disposição. No caso específico da dança – eu vou falar pela dança – na altura da gestão dele quem mais participava dos eventos era o Centro de Dança Ana Unger, que era muito próxima dele, muito amiga dele. Era como se na dança em Belém só existisse a Ana, o Centro de Dança Ana Unger. Inclusive, nessa mesma altura, ela realizava o Encontro Internacional de

Dança do Pará, chamado EIDAP. Esse evento infelizmente já não existe. [...] E dentro da programação do festival existia um prêmio chamado... eu acho que era ‘Prêmio de Dança SECULT’<sup>206</sup>. E este prêmio dava para os grupos de dança na cidade, que já tinham um trabalho um pouco mais consistente, um valor que eu acho que era de R\$ 6.000, se eu não estou enganada (BRITO, 2019).

Realizado desde o ano 2000, o Encontro Internacional de Dança do Pará (EIDAP) era organizado por Ana Unger, responsável pelo corpo de Baile do Festival de Ópera do Theatro da Paz desde a sua criação em 2002 e que já havia participado como coordenadora da oficina de expressão corporal durante a produção de “Galvez, imperador do Acre”, em 1998. O evento oferecia mostras de Dança, oficinas e distribuía alguns prêmios, entre os quais estava o *Prêmio Secult de Dança do Pará*, mais tarde denominado como *Prêmio Secult*. Segundo o Informativo Cultural (05/2002, p. 2), o Prêmio Secult era “um estímulo à criação coreográfica dos grupos de dança do Estado do Pará. A premiação é no valor de 10 mil reais”.

No ano de 2006, o EIDAP contou com uma programação especial, uma vez que, tal como o Festival de Ópera deste ano, homenageou os 250 anos de nascimento do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. As homenagens se estenderam ainda ao sinfonista russo Dmitri Dmitrievich Shostakovich, em virtude dos 100 anos de seu nascimento. Nesta edição, realizada de 20 a 28 de setembro nos palcos do Theatro da Paz, os bailarinos da Companhia de Dança Ana Unger se juntaram à Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, regida por Mateus Araújo, para juntos homenagearem Mozart e Shostakovich no encerramento do encontro. O regente da orquestra e Gilberto Chaves foram os grandes responsáveis pela escolha do repertório deste espetáculo.

O diretor do Theatro da Paz se mostrou bastante animado na ocasião, demonstrando estar contente com a possibilidade de recuperar mais uma manifestação artística gloriosa do passado, que, ao lado da ópera, reafirmava o viés *conservacionista* da edificação teatral.

Depois de mais de um século teremos um balé com orquestra no fosso. É uma outra emoção, outra vibração, com os músicos suando junto com os bailarinos. Assim como recuperamos a ópera, recuperamos o balé no teatro dividindo espaço apenas com a orquestra. No passado, além de grandes óperas havia dança. A russa Ana Pavlova dançou aqui, as grandes companhias do mundo vieram na época da belle époque e dançavam com a orquestra, até porque não tinha gravação. Por isso aceitei esse desafio e a orquestra aceitou junto. Vamos aproveitar que a orquestra está em ascensão, o sucesso e a qualidade do Encontro Internacional de Dança, para fazer isso. A proposta é reinaugurar algo que já teve, aproveitando para recuperar um fio de história perdida (CHAVES *apud* O LIBERAL, 10/09/2006, p. 8).

---

<sup>206</sup> Em 2004 a Companhia Experimental de Dança Waldete Brito conquistou o Prêmio Secult com o espetáculo “De dentro”, de acordo com o jornal *O Liberal* (09/04/2004). Na matéria não foi referido o valor pago. Esta foi a única ocasião, segundo Brito, que sua companhia conseguiu ter acesso ao Theatro da Paz.

Quanto ao sonho da criação de um corpo de baile do Theatro da Paz, manifesto pela administração de Gilberto Chaves, o diretor anunciou na ocasião: “Esse é um sonho não realizado, por enquanto. O que temos feito é incluir o balé nas óperas [...]. Nós não só mantemos como prestigiamos, damos lugar de destaque” (CHAVES *apud* O LIBERAL, 10/09/2006, p. 8) – o corpo de baile do Theatro da Paz é inexistente até o momento presente. O encontro deste ano foi promovido pelo Centro de Danças Ana Unger, em parceria com o Instituto de Educação e Cultura da Amazônia, com patrocínio de Formosa e Telemar, via Lei Semear, e promoção das ORM (parceira da SECULT também na Feira Pan-Amazônica do Livro, no Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre e que durante o I Festival de Ópera do Theatro da Paz havia lançado um livro em comemoração aos 25 anos da TV Liberal).

Enquanto isso, a SECULT negligenciava a área da Dança tomada para além das movimentações particulares de sujeitos afins aos seus projetos.

Nós fizemos o Fórum Nacional de Dança aqui em Belém, em dois mil e alguma coisa. Foi um fórum que reuniu professores de várias outras regiões do país e nós tivemos todo o apoio pelo Instituto de Artes do Pará, que naquela altura tinha esse nome, era IAP, hoje é Casa das Artes. E nós tivemos todo o apoio via Instituto, através da professora Sônia Massud, que na altura era gerente de Artes Cênicas no Instituto, no IAP. E, na abertura do evento, nós queríamos muito que o Secretário de Cultura estivesse, porque era um Fórum Nacional de Dança no Gasômetro. O teatro estava lotado. Tivemos pessoas que vieram de outras cidades de fora, mas muitos que vieram de municípios do Pará pra pensar o que era esse Fórum de Dança e como a dança e a cidade e o Estado estavam trabalhando políticas públicas para o setor e ele [Paulo Chaves] não apareceu. Aliás, ele nunca apareceu. Ele não quis receber a comissão da organização nacional do Fórum. Nós fomos lá, tentar uma agenda com o Paulo Chaves e ele não recebeu. Não recebeu. E fomos com bastante antecedência (BRITO, 2019).

Em face de todas as dificuldades de diálogo com Paulo Chaves, os artistas cênicos de Belém tentaram em alguns momentos fazer frente à série de barbaridades efetuadas pela Secretaria de Cultura. Contudo, a falta de debates contínuos em torno de pautas comuns, as desavenças internas, a não unificação com outras classes populares vindas de diferentes setores produtivos da sociedade e a própria ausência da adesão maciça da categoria contribuíram para o desmantelamento das eventuais tentativas de organização.

São três as associações atuantes no período de 1995 a 2006 de que se tem notícia: a Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro (FESAT), criada em 1979<sup>207</sup>, a Associação Paraense de Dança (APAD), nascida em 1988, e a APLAUSO, surgida nos anos 2000 com integrantes insatisfeitos com a atuação da FESAT. Além destas instâncias, também existia o Conselho Estadual de Cultura, criado em 1967 e anexado à estrutura da Secretaria de

<sup>207</sup> Anteriormente denominada Federação de Teatro Amador do Pará (FETAPA), atuante desde 1976.

Cultura desde o seu surgimento, em 1975, constituindo-se como órgão normativo e deliberativo. No entanto, durante os 12 anos da administração de Paulo Chaves, o Conselho não teve ações significativas, filiando-se totalmente aos mandos do secretário de cultura. “Você vai ver que está lá essas pessoas dizendo ‘sim’ ao que o Paulo Chaves tá fazendo, o que era o Conselho consultivo na verdade. As pessoas nem sabiam porra nenhuma, assinavam embaixo e foda-se. Ele [Paulo Chaves] fazia o que ele queria” (BARROSO, 2019).

Por outro lado, dentro da estrutura da SECULT, Nando Lima tentou estabelecer uma ponte com os artistas locais, dentro das limitações existentes. De junho de 1998 a setembro de 2003, Lima foi diretor do Teatro Waldemar Henrique e, após o teatro passar a compor a estrutura da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, assumiu logo em seguida o Departamento de Artes Cênicas da SECULT. Enquanto dirigia o TEWH, Nando Lima tentou constituir uma espécie de conselho informal com figuras de relevância dentro da cena local e decidia sobre a distribuição de pautas juntamente com as categorias artísticas, conforme detalha abaixo:

No Teatro Waldemar Henrique eu tinha um conselho informal, que eu não tomava nenhuma decisão enquanto diretor sem consultar este conselho informal, que era formado sabe por quem? Pelos grupos principais de teatro. Não tô dizendo que tá certo, tá? Mas os grupos principais de teatro, as pessoas que mais influenciavam, professores da Universidade e tal, eu consultava essas pessoas e ‘olha, a gente tá querendo fazer tal coisa, o que tu acha disso?’. E eu me embasava com todas essas pessoas antes de tomar alguma decisão. E durante eu estar lá, a pauta do teatro nunca foi decidida majoritariamente pela administração da SECULT e isso eu posso provar porque tá tudo no Diário Oficial. Eram as entidades de classe que decidiam a pauta. Então era a FESAT, que era a federação de teatro, a APAD, que era a de dança, a CLIMA, que era de música, e duas pessoas do teatro [Waldemar Henrique]. Eram cinco pessoas pra decidir a pauta. Todo mundo inscrevia os seus projetos e essas cinco pessoas liam os projetos e decidiam como era feita a pauta (LIMA, N., 2019).

Para Anibal Pacha, apesar de Nando ter ocupado um lugar difícil, dados todos os cerceamentos impostos pela estrutura do Estado à cultura, ainda foi possível realizar algumas ações interessantes dentro do TEWH: “Acho que o Nando foi o único que tinha um jogo de cintura muito importante. Porque ele entende algumas condições de fazer teatral dessa cidade. Então eu acho que foi uma gestão bem bacana, junto do Paulo Chaves, inclusive” (PACHA, 2019). Entre estas ações estava o projeto Pauta Residência, que, conforme Henrique da Paz “era um negócio muito bacana que acontecia no início e no meio do ano. Então tu entravas com o teu projeto e se tu fosses aprovado, ficavas, por exemplo, no mês de janeiro. Este mês o teatro era teu. Ficavas ensaiando o horário que tu querias, o dia todo, a noite toda” (DA PAZ, 2019). Com a saída de Lima do TEWH, o projeto foi encerrado.

Enquanto diretor do Departamento de Artes Cênicas, Nando Lima também conseguiu organizar, em agosto de 2004, o I Pará em Cena – As Dramaturgias (não foram encontradas informações sobre outras edições do evento). O encontro contava com a apresentação de espetáculos paraenses e palestra em diversos locais da cidade, como a Fundação Curro Velho, o Teatro Maria Sylvia Nunes, Teatro Estação Gasômetro e a Igreja de Santo Alexandre. Entre os palestrantes estava a diretora Karine Jansen e o próprio Nando Lima, na condição de artista visual, ator e diretor, que abordaram a produção de textos de teatro com ênfase na ação dramática; e o filósofo Benedito Nunes e a diretora Wlad Lima, abordando a influência da Literatura nas Artes Cênicas e as novas formas de literatura nas dramaturgias atuais.

Já entre os espetáculos estava a produção “Medéia”, encenada pelo grupo *Nós Outros*, dirigida por Adriano Barroso e adaptada por Aílson Braga. No elenco estavam os atores Vandiléia Foro, Hudson Andrade, Belle Paiva, Milton Aires, Paulinho Bastos e Érika Oliveira (O LIBERAL, 26/08/2004). Outro espetáculo apresentado foi “Alma d’água”, com direção de Ronald Bergman e assistência de direção e dramaturgia de David Matos. Astréa Lucena e Andréa Rezende integravam o elenco (O LIBERAL, 25/08/2004). Ambos os espetáculos se apresentaram na Fundação Curro Velho. Para fechar o ciclo de espetáculos, foi trazido à capital paraense três peças da *Companhia Teatro Promiscuo*, de São Paulo, estando presente o ator Renato Borghi, fundador dos teatros *Oficina* e *Vivo*, também paulistanos. As apresentações ocorreram no Teatro Maria Sylvia Nunes. Renato Borghi também ministrou a palestra “História do Teatro Brasileiro Moderno”, na Igreja de Santo Alexandre.

Com relação ao comando do Departamento de Artes Cênicas, Adriano Barroso, que participou do I Pará em Cena e atualmente é Diretor de Artes Cênicas da SECULT, no governo de Helder Barbalho, do partido Movimento Democrático Brasileiro (MDB), critica a permanência de artistas em gestões autoritárias e relembra que o Sistema Integrado de Teatros, criado apenas no papel durante o terceiro quadriênio do governo psdbista, nunca funcionou na prática:

[Nando Lima] é um cara que eu respeito bastante, mas que estava num lugar que não tinha diálogo nenhum com o seu patrão. Eu jamais estarei nesse lugar sem diálogo com o patrão, mas ok. Não vou jogar pedra no Nando porque eu respeito ele. Mas o que aconteceu foi isso. Não sei, nunca soube quem era quem. Nunca soube o que era o Departamento. Por exemplo, criaram um Sistema Integrado de Teatro, que nunca foi integrado, que eu acho que o Gilberto Chaves talvez era o diretor do Sistema Integrado de Teatro... enfim... aqui os teatros nunca foram integrados, né? A gente tem teatros da Fundação Cultural do Pará, teatros da Secretaria de Cultura. Então não tem integração nenhuma. E esse é outro legado desgraçado porque eles separaram Secretaria de Cultura de Fundação Cultural do Pará, criaram quatro órgãos de cultura que cada um pensa a sua coisa (BARROSO, 2019).

Nando Lima corrobora que o Sistema Integrado de Teatros, pensado originalmente por volta dos anos 1999 e 2000 e presente no Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2004, “existe de direito, não existe de fato”, explicando que:

O Sistema Integrado de Teatro na sua elaboração primeira envolvia o Theatro da Paz, o Teatro Waldemar Henrique, o recém inaugurado teatro da Estação das Docas Maria Sylvia Nunes, o Teatro Gasômetro e o Teatro Margarida Schivasappa. A ideia era que o Sistema Integrado de Teatro gerenciasse esses cinco espaços. Dentro do próprio governo naquele momento, houve um racha e aí a Secretaria de Cultura passou a administrar somente o Theatro da Paz e o Teatro Gasômetro, e, uma coisa mais complicada porque é uma parceria com uma OS, o Teatro Maria Sylvia Nunes. Então esses três passaram a ser o que seria o Sistema Integrado de Teatros. E isso meio que rachou todo o pensamento que tava sendo estruturado (LIMA, N., 2019).

Enquanto isso, o Sistema Integrado de Museus, criado em 1998, foi um marco na administração patrimonial arquitetônica da capital. Coordenando ações no Museu de Arte Sacra, no Museu de Gemas do Pará, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, no Museu do Forte do Presépio, no Museu do Estado do Pará, no Museu da Imagem e do Som e no Memorial do Porto, foi possível promover o aperfeiçoamento das medidas de preservação e conservação das coleções bibliográficas, arquivistas e museológicas, além de fomentar os serviços educativos oferecidos por cada espaço, como a realização de visitas orientadas às exposições. A distinção de investimentos e esforços observados para a implementação de cada um destes sistemas sinaliza novamente o lugar de privilégio que o patrimônio de *pedra e cal* ocupava dentro da Secretaria de Cultura. Ademais, ainda causa espanto que tenha sido elaborada uma tentativa de implementação de um Sistema Integrado para os teatros, uma vez que desde a reinauguração do TEWH, em 1998, a animosidade entre secretário e artistas ficou ainda mais exacerbada.

Em se tratando das organizações existentes na sociedade civil, nos anos 1990 a FESAT foi aos poucos perdendo força de mobilização política, aspecto bastante lamentável tendo em vista que a federação tinha passado por um período de intenso engajamento que teve como pontos altos a conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1979, e a criação do Edital Auxílio Montagem (numa parceria do governo municipal, estadual e federal) para as montagens dos grupos amadores, em meados da década de 1980. Sobre este momento de declínio, Marton Maués recorda que:

Nesse período os grupos, os grandes, saíram da FESAT. Foi quando a FESAT foi tomada por Rassy [Fernando Rassy] e companhia. Aí desse período eu não conheço essa FESAT. Eu saí e nunca mais participei de nada. Tentamos fazer às vezes um movimento, que eu não me lembro que época era... Eu cheguei a ir pra reuniões, aí marcava e não ia ninguém. Aí eu disse



que nunca mais ia participar de nada. E nunca mais participei de movimento nenhum (MAUÉS, 2019).

Conforme Michele Campos de Miranda (2010), Fernando Rassy, além de comandar a FESAT, também conseguiu se eleger diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique neste período, aproveitando-se de um momento de dispersão da categoria teatral e da concomitante presença de jovens filiados. A partir de então adotou condutas que desagradaram bastante os colegas, sendo a mais grave de todas a transferência de verbas do TEWH para as contas pessoais de membros da diretoria da Federação (MIRANDA, 2010).

Diante da nova configuração formada a partir da década de 1990, somada à ausência de figuras importantes da luta teatral, a FESAT “não tinha movimento. Não tinha diretoria que funcionasse, a diretoria tinha vencido há não sei quanto tempo. Não tinha debate. Não tinha composição política. Eram por fora desses assuntos, sabe?”, segundo Paulo Ricardo Nascimento (2019).

Apesar da reduzida projeção e relevância política esvaziada, a FESAT, além de continuar organizando a Mostra Estadual de Teatro, evento criado em 1979 e que ocorria quase todos os anos desde então, ainda ensaiou alguns ajuntamentos da categoria. Um destes momentos foi durante a conturbada cerimônia de reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1998, quando a federação elaborou um manifesto questionando a política cultural do Estado. Além disso, no ano anterior houve a realização da I Conferência de Artes Cênicas do Pará (não se tem notícias de outras edições do encontro), ocorrida entre os dias 28 e 30 de novembro de 1997 no Teatro Experimental Waldemar Henrique, que, apesar de se encontrar em reformas, abriu as suas portas para receber os cerca de 200 inscritos, dentre os quais vários grupos do interior do Estado. De acordo com o presidente da FESAT, Henrique Andrade, a Conferência era uma tentativa de provocar a categoria teatral em prol de uma mobilização e organização maior que a quase inexistente naquele momento (*apud* O LIBERAL, 12/11/1997). Para participar das discussões foi convidado Fernando Peixoto, que marcou história com o Centro Popular de Cultura, além do presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), Altino Barros, participando de painéis de debate. Na noite de abertura a programação contava com a apresentação do espetáculo “A Vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?”, do *Grupo Gruta*, de acordo com *O Liberal* (12/11/1997).

Tendo a APLAUSO como uma nova promessa de organização, a categoria teatral não conseguiu reviver os fortes debates e atuações dos anos 1980. A dificuldade na concordância

de uma pauta unificada e a incapacidade de dialogar são apontadas por Adriano Barroso como grande empecilhos para o sucesso das tentativas de organização dos artistas:

Como diz o meu pai, quando se junta três dá merda. É evidente que a gente era desunido. Esse pra mim foi o grande problema, que a gente não conseguiu levantar uma bandeira só. [...]. Eles sabem, eles são muito mais inteligentes do que a gente. Porque enquanto eles têm uma única bandeira, a gente tem diversas. E no diverso a gente não consegue dialogar porque não consegue dizer ‘a gente só quer isso aqui’. Então é evidente que nós temos uma culpa no cartório gigante. Nós fazedores, fazedoras, de cultura temos uma culpa gigante porque temos pensamentos diferentes, posturas diferentes, e não conseguimos nos ouvir em termos gerais (BARROSO, 2019).

Um exemplo desta dificuldade em lidar com as diferenças é apresentada por Anibal Pacha ao narrar uma experiência bastante frustrante vivida em uma das reuniões da APLAUSO, na qual estava sendo discutida a distribuição das pautas no TEWH:

Depois, quando esse grupo assumiu a FESAT, a dissidência desses outros grupos formou a APLAUSO, que era uma outra associação. Com o Guilherme, do *Notáveis Clowns*, Adriano Barroso... esse pessoal montou a APLAUSO e a *In Bust* fazia parte. Aí eu vou te contar uma coisa que aconteceu com a gente pra tu veres como é que era essa história. [...]. E aí nós fomos pra uma reunião da APLAUSO pra uma política do Teatro Waldemar Henrique, que era do Nando Lima a direção do Waldemar Henrique e essa direção começou a ter mais abertura para os grupos, de pauta, de edital. Aí fomos lá. E aí era um edital pro Teatro Waldemar Henrique pra conseguir pauta em uns projetos... ‘Quarta de teatro’... alguns projetos que o Nando colocou lá. Nessa reunião começaram a se dividir essas pautas durante o ano todo entre os grupos que tavam lá. E aí foi aquele fato que eu te falei, que eu saí chutando vento de lá. Saí da APLAUSO. A gente não quis mais se associar, porque chegou nessa hora que disseram assim: ‘Ah, teatro de bonecos, né? Então a pauta é domingo de manhã’. Eu disse: ‘Não. Eu quero uma pauta como todo mundo tá pegando pauta. Três dias, quatro dias de pauta. Quarta, Quinta, Sexta, Sábado e Domingo. Eu quero uma pauta contínua. Eu faço teatro de animação. Eu não faço animação de festa. Eu não tenho essa característica de teatro pra criança. A gente é pra toda a idade. A gente quer pauta’. ‘Não, mas vocês não precisam dessa pauta. Vocês ficam domingo de manhã’. Eu disse: ‘Eu tô me retirando da associação. Eu vou me retirar em protesto, que eu acho um absurdo vocês agora explicarem o que eu faço, dizer o que eu faço e como eu tenho que fazer, e porque eu tenho que ficar com essa pauta. Eu quero uma pauta comum. Eu tô saindo dessa associação’. Não foi assim bem tranquilo que eu saí, né? Foi meio chutando vento. Me alterei mesmo, que eu achei um absurdo, sabe? E aí a gente se afastou por completo de todas as possibilidades de aproximação entre Estado, associações, federações de teatro. Tudo que possa ter esse lugar a *In Bust* se ausentou e a gente começou a buscar projetos fora. Aí fomos buscar os projetos federais, o edital Myriam Muniz, alguns projetos ligados ao Governo Federal (PACHA, 2019).

Em decorrência deste desentendimento com os próprios companheiros de profissão, a saída encontrada pela *In Bust* foi a da procura por espaços e projetos alterativos para a realização de seus espetáculos. Conforme Pacha (2019), a dificuldade de uma parte da

categoria teatral compreender a seriedade do trabalho desenvolvido pela *In Bust* persiste até os dias atuais:

às vezes a gente até acha que se ausentou muito dessas discussões. Mas de alguma forma a gente ainda tava com ranço porque expulsaram a gente do Teatro Waldemar Henrique, porque não deram a pauta pra gente, sabe? E a gente tava em todos os movimentos do Teatro Waldemar Henrique. Por que não davam pauta pra gente? A gente ficou muito sentido com isso. Muito. Até hoje ainda tenho atravessadas algumas coisas assim, sabe? Porque é batalha que a gente tem pro que a gente faz, o teatro que a gente faz. Acho que precisa respeito. Tu precisa, antes de falar, entender o que eu faço, antes de tu me taxar do que eu faço. Então acho que até hoje ainda é assim (PACHA, 2019).

Enquanto a relação dos artistas de teatro entre si era bastante instável, o diálogo destes sujeitos com a categoria da dança era inexistente. Segundo Waldete Brito: “A categoria de teatro se reúne sozinha e resolve suas questões de pensar políticas públicas pra sua área e dança quase não se reúne” (BRITO, 2019). Para Jaime Amaral (2019) a relação das duas categorias “era sempre muito conflitante” e cita como o exemplo a sua experiência dentro da Escola de Teatro e Dança da UFPA:

Eu acho que nós somos um coletivo difícil. Vou falar até pela própria experiência dentro da escola que abriga o teatro e a dança. Aqui a gente produz muito, a gente faz muito, mas tem momentos de muito racha em relação aos interesses de cada área. A dança tem uma trajetória e um pensamento e o teatro também, e às vezes estrategicamente se unem pra criar uma força maior, mas em outros momentos se racha pra encontrar os interesses de cada área. Eu acho que isso é movente e necessário também (AMARAL, 2019).

Sobre as dificuldades enfrentadas dentro da categoria da dança, Amaral aponta como barreira central a busca por conquistas particulares, em detrimento da luta coletiva por benefícios que possam ser compartilhados por todos os artistas:

Eu já fui pra algumas reuniões, de algumas associações, fazia parte da Associação de Dança. Eu acho que tinha sempre movimentações de interesses, né? Era interesse de quem estava na presidência dessas instituições, desses órgãos, junto com a Secretaria de Cultura. Eu acho que nunca pensamos no bem coletivo. [...] É engraçado falar isso porque hoje eu sou presidente do desdobramento da Associação Paraense de Dança, que hoje é ADAP, Associação dos Artistas da Dança Paraense. E aí eu acabei assumindo pra tentar ter um gás e um fôlego para os artistas da dança, mas é muito difícil porque as pessoas acabam pensando os seus particulares e não no coletivo. Então isso vai dividindo os grupos, vai tendo separações de interesses mesmo. Alguém quer pensar o coletivo pensando na qualidade dos seus espetáculos, no fomento, nos patrocínios, e os outros não, querem beneficiar os seus grupos e que os grupos sejam sempre chamados pela Secretaria de Cultura. Eu acho que isso a gente precisa amadureceu muito, essas relações (AMARAL, 2019).

Neste contexto de desentendimentos e afastamentos ocorridos, os artistas, mesmo que profundamente insatisfeitos com a política cultural de Paulo Chaves, não conseguiam

construir mecanismos sistemáticos e persistentes de luta. Segundo Wlad Lima (2019), “a categoria teatral sempre foi muito ruidosa” e “toda vez que tem uma guerra, uma aposta assim ‘Vamos brigar com fulano de tal. Vamos fazer tal coisa’, a categoria TCHUM [e gritos de agitação]. Aí depois espalha”. Desta maneira, os artistas tinham como um frequente modo de operação os engajamentos pontuais e descontinuados, geralmente de caráter responsivo a alguma determinada ação da SECULT.

Alberto Silva Neto também observa esta forma de atuação ao pontuar que:

Com o tempo, esse agregamento em torno das federações estaduais se diluiu, se enfraqueceu, por ‘n’ razões, por ‘n’ aspectos, que são difíceis até de você compreender. Mas isso foi se enfraquecendo e o posicionamento se tornou um pouco mais esporádico, mais pontual, sem caráter de continuidade. Eu participei de vários desses momentos pontuais em que um grupo de pessoas se entusiasma, se junta, se mobiliza normalmente em função de uma decisão ‘x’ ou de um acontecimento ‘y’. E durante um tempo aquilo respira e depois aquilo morre. Porque as pessoas têm que cuidar da vida delas, porque elas têm que fazer mil coisas pra sobreviver, porque elas cansam, porque elas são perseguidas, porque elas entram no governo, no outro, elas viram funcionárias. Então, se eu tivesse que te definir assim num pensamento curto, breve, os movimentos de resistência do teatro têm sido esporádicos, intermitentes, pontuais, e, portanto, frágeis (SILVA NETO, 2019).

Frustrado com a falta de compromisso dos colegas de profissão na luta por melhores condições de trabalho, Marton Maués menciona a importância da categoria contar com uma liderança profundamente envolvida na articulação desse processo:

É... ninguém tem compromisso com nada. Aí começam dez pessoas, daqui a pouco você está sozinho, sabe? Ah, se estressando, chamando pra reunião. Eu não tenho mais saco pra isso. Eu vivi uma época que na FESAT a gente chamava uma reunião, a gente lotava um espaço e as discussões eram... e a gente ia, ia mesmo em cima. Claro, a gente tinha lideranças fortes. Luís Otávio Barata era um deles (MAUÉS).

Nando Lima, por seu turno, acredita que um grande entrave enfrentado dentro das organizações artísticas era a inaptidão em conseguir criar um conjunto de pautas mínimas que pudesse ser negociado com a Secretaria de Cultura:

Eu acho que nós sempre fomos meio burros. Eu acho que interesses em comum tinham, vários. Mas a administração de cada grupo em relação a esses interesses e de como se colocar em relação aos outros grupos sempre foi muito burra... [risos]. De uma maneira geral, eu sempre considerei isso, porque nós nunca conseguimos enquanto órgão de classe, digamos assim, tirar uma demanda. ‘Ok, então nós queremos 30 coisas. Não vai ser possível negociar 30 coisas. Qual é o interesse maior de cada um aqui? Vamos ver se a gente chega num consenso? Não dá pra atender 30 pautas, vamos fechar em 3 pautas que sejam realmente interessantes pra pelo menos 90% desse povo que tá aqui’. Internamente a gente nunca foi capaz de tomar essa decisão (LIMA, N., 2019).

O respeito às diferenças e às diversas formas de grupalidades são vistos como elementos fundamentais para a retomada de uma organização que congregue os interesses dos artistas, conforme Silva Neto, que, no entanto, não é otimista em relação ao surgimento de uma movimento de fato representativo e relevante nos próximos anos.

Era importante um amadurecimento muito grande dessa questão, talvez, do respeito pela diferença, pelos diferentes formatos de grupalidades, de agregação, de posicionamento enquanto artistas, de modos de produção, de ritmo de produção artística, pra que realmente se pudesse construir um corpo de um movimento minimamente representativo desses segmentos, que teria que primeiro aprender a si ver nas suas diferenças gritantes, na sua diversidade. E por ‘n’ razões não é isso que a gente vê. Eu não vejo perspectiva desse movimento nos próximos anos em Belém, por exemplo, ele se organizar ou tomar uma configuração diferente da que tá aí. Existem alguns abnegados que se reúnem, que fazem aquelas reuniões – como a gente chama ironicamente, né? – de ‘gatos pingados’ pra tentar manter um movimento lá que discuta questões ligadas ao fundo de cultura e tal, mas aí tem uma hora que essas pessoas não conseguem levar a frente, entendeu? Porque na primeira reunião tem 80 pessoas, na segunda tem 17, na terceira tem 6, na quarta tem 2 e a quinta não tem. É duro (SILVA NETO, 2019).

No que tange o período da gestão de Paulo Chaves, Antonio Ferreira defende que, ainda que a categoria se reunisse e tentasse se organizar de alguma maneira, nada conseguia mudar conduta do secretário de cultura com os artistas e nem mesmo retirá-lo do cargo que ocupava.

Olha, meu amor, nós reuníamos. Tínhamos uma federação, tínhamos tudo, mas todo mundo sabe que nós somos complicados entre si. Nós somos ditos a classe da esculhambação, dos doidos que vão pra porrada. E são organizados desorganizados. Mas o que adianta a gente ir pro enfrentamento com o Paulo Chaves? Que ele virava o fiofó pra gente. É o mesmo que nada. Chegou um momento, no primeiro governo Jatene, do Jatene chamar a classe artística e dizer que seria lista tríplice pra Secretaria de Cultura. E não adiantou nós reunirmos, que ele indicou o Paulo Chaves. Então pra que a lista tríplice? Então, quer dizer, o governo sempre nos tratou como uma categoria sem expressão dentro dele. Ou quando tem expressão ele chama algum de nós, alguém da gente, pra ir pra lá pra rezar a sua cartilha, mas ele dizer pra classe artística ‘vocês estão aqui com a gente, tá aqui fulano e beltrano com a gente’ (FERRERA, 2019).

A elaboração da lista tríplice (na verdade composta por quatro nomes) mencionada por Ferreira ocorreu em 2002, logo após a vitória de Simão Jatene nas eleições estaduais. Assim, a convite do novo governador, representantes de diversas vertentes artísticas selecionaram como indicados para ocupar o cargo de Secretário Executivo de Cultura a partir do ano de 2003: o poeta e ex-secretário de cultura João de Jesus Paes Loureiro; o músico Alcyr Guimarães; Heitor Márcio, primeiro presidente da FUMBEL; e o atual secretário adjunto de Paulo Chaves na SECULT, Jaime Bibas. O grupo de artistas consultado era formado por representantes das seguintes entidades: Centro de Artes Cênicas Estadual (CACES) – dirigida

por Fernando Rassy; Associação Paraense de Folclore (APF) – conduzida por Agenor Del Valle; e Associação Paraense de Dança (APAD), liderada por Sônia Massoud. Mediando a relação entre o grupo e Jatene estava Nilson Chaves, representante dos Músicos (O LIBERAL, 23/10/2002).

Além das sugestões de nomes para comandar a administração estadual da cultura, foi montado um programa contendo sugestões fornecidas por cada grupo, visando a implementação de uma nova política cultural. Entre as pautas apresentadas estava a da antiga necessidade de interiorização das ações culturais em conjunto com uma maior articulação entre os então 143 municípios, sendo, portanto, fundamental uma atuação da SECULT vinculada às instituições culturais de cada localidade. A criação de novos museus e teatros no interior do Estado, bem como a realização anual de um “Fórum Estadual de Cultura”, foram exemplos de ações sugeridas a SECULT como forma de caminhar na descentralização da gestão cultural.

Se a necessidade de criação de novos espaços era um dos mecanismos essenciais ao incentivo da prática artística nos municípios mais afastados, na capital as condições de ocupação dos teatros coibia as produções dos artistas da cena. Levantado como símbolo máximo da inacessibilidade ao artista local sem o apadrinhamento do empresariado, o Theatro da Paz e a sua pauta de R\$ 1.500 entravam em debate. De acordo com Fernando Rassy, alguns grupos de teatro, impossibilitados de se apresentar no Da Paz, conseguiam fazer turnê fora de Belém, mas nunca haviam conseguido subir aos palcos da casa de espetáculos por falta de recursos financeiros (*apud* O LIBERAL, 23/10/2002). Além do valor das pautas elevadas, em alguns teatros era necessário que o artista desembolsasse uma “folha extra” referente ao aluguel de equipamentos de som e luz, bem como ao pagamento de alguns funcionários do próprio teatro para que o espetáculo pudesse ser encenado, já que os espaços muitas vezes não forneciam condições adequadas de apresentação. Ainda com relação ao Theatro da Paz, foi sugerida a criação de um corpo de baile e a utilização das ociosas salas de ensaio para o desenvolvimento de cursos.

Outra questão relevante apresentada foi a do fim do beneficiamento fiscal de projetos do poder público via Lei Semear. Com esta medida se pretendia impedir que projetos da sociedade civil detentores do selo da lei continuassem a não ter acesso aos recursos financeiros junto à Secretaria da Fazenda (SEFA), uma vez que frequentemente a verba disponível já havia sido utilizada em obras da própria Secretaria de Cultura também aprovadas pela Lei Semear. Deste modo, Rassy defendia: “Exigimos que seja feito um controle para que todo projeto com o selo tenha garantia de receber o dinheiro da Sefa, e que

as obras do governo não tenham direito a esse recurso” (*apud* O LIBERAL, 23/10/2002, p. 1). Ainda no tocante à Lei Semear, também foi sugerido que houvesse uma política específica para os artistas do interior que desejassem se beneficiar da lei de incentivo fiscal, já que estes dificilmente tinham suas produções beneficiadas pela captação de recursos.

As sugestões apresentadas pelos grupos de artistas também faziam referência a própria organização administrativa da SECULT. Assim, o programa recomendava que a assessoria do secretário fosse constituída por pessoas de vários campos da arte, em modelo semelhante ao que ocorre no Instituto de Artes do Pará<sup>208</sup>, com diretoria de Artes Cênicas, Artes Musicais, Artes Plásticas e Literária.

Esses representantes seriam uma ponte entre artistas e secretário, evitando que ele tenha que ser sempre a única pessoa a ser procurada. Eles também seriam os responsáveis por lutar pelos interesses de cada área da arte dentro da secretaria, e teriam a obrigação de acompanhar o que está acontecendo culturalmente na cidade, coisa que o secretário nem sempre pode fazer (RASSY *apud* O LIBERAL, 23/10/2002, p. 1).

Já para aquelas entidades artísticas que desenvolviam atividades sem fins lucrativos, a proposta era de que houvesse uma subvenção anual para a manutenção da infra-estrutura necessária a realização de suas produções. Apesar de não saber se as indicações para a nova secretaria seriam acatadas pelo novo governador, Rassy comemorava: “só a indicação já nos dá uma sensação de democracia, inclusive de que nossas necessidades enquanto artistas serão atendidas” (*apud* O LIBERAL, 23/10/2002, p. 1).

A sensação de democracia não se concretizou na prática, uma vez que Paulo Chaves continuou no comando da SECULT para mais quatro anos de uma política autoritária e elitista. Além disso, de todas as demandas apresentadas, somente foram acatadas a proibição dos projetos do poder público concorrerem ao benefício da Lei Semear, aspecto firmado na atualização da lei em 2003, e a criação dos departamentos de Artes Cênicas e de Música, oficializados em 2004.

No que tange a pauta de R\$ 1.500 cobrada no Theatro da Paz em 2002, ano em que o salário mínimo era de R\$ 200, alguns artistas já haviam se posicionado contrários ao exorbitante valor cobrado em matéria publicada no mês de maio daquele ano nas páginas do jornal *O Liberal*. Um deles foi Miguel Santa Brígida, diretor da *Companhia Atores Contemporâneos* e com vinte anos de carreira naquela altura, que foi categórico ao afirmar: “Uma pauta de R\$ 1.500 por dia, como a do Theatro da Paz, é impossível de ser coberta pelos

---

<sup>208</sup> O Instituto de Artes do Pará nesta altura era presidido por João de Jesus Paes Loureiro, criador do instituto, e pertencia à Secretaria Especial de Estado de Promoção Social, tal como a Secretaria Executiva de Cultura.

grupos locais. Para mim, isso é uma forma de, politicamente virar as costas para o bom teatro que se tem no Pará” (BRÍGIDA *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3).

Somada a esta questão, a matéria pontuava a antiga dificuldade em conseguir espaços para ensaiar e para apresentar os seus espetáculos, apesar dos cinco teatros públicos estaduais existentes em Belém – Theatro da Paz; Teatro Experimental Waldemar Henrique; Teatro Margarida Schivasappa; e Teatro Estação Gasômetro. Segundo Karine Jansen (*apud* NETO, 06/05/2002, p. 3), diretora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) neste momento, a dificuldade para encontrar espaços para a prática cênica era a mesma de 15 anos atrás, quando começou a fazer teatro, uma vez que “a política de utilização dos teatros de Belém é mal definida. Os preços cobrados dos grupos deveria levar em conta o tipo de teatro experimental que se pratica em Belém”. Além das pautas caras, muitas vezes o teatro não dispunha de estrutura adequada, sendo este “o caso do Margarida Schivasappa: R\$ 400 por dia é caro para um grupo que terá ainda que trabalhar com iluminação deficiente e com tábuas soltas no palco” (JANSEN *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3).

Para o diretor do Teatro Maria Sylvia Nunes, pertencente ao complexo Estação das Docas e administrado naquela altura pela OS Pará 2000, Edielson Goiano, que também integrava o grupo teatral *Antares*, colocar a culpa da não apresentação dos grupos em decorrência do valor das pautas cobrado era um absurdo – em maio de 2002 o Teatro Maria Sylvia Nunes cobrava R\$ 1.300 pela pauta. Na sua compreensão, era primordial que os artistas não fossem dependentes do Estado para levar adiante suas produções, acreditando ser de responsabilidade do artista a produção de seus espetáculos: “Sou dos que defendem que eu não posso ficar esperando que outros resolvam minha vida profissional. A responsabilidade de buscar meios de se manter e de se apresentar deve ser do próprio grupo” (GOIANO *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3). Deste modo, o caminho da especialização no ofício era a medida indicada por Goiano para que os grupos pudessem se tornar mais atrativos aos patrocinadores: “É preciso otimizar toda a produção, da captação de recursos até a parte técnica. É necessário que os grupos paraenses saibam como utilizar melhor as estratégias de *marketing* cultural para se capitalizar e fazer cada vez mais melhores espetáculos” (*apud* NETO, 06/05/2002, p. 3).

Neste contexto, a melhor política de utilização de teatro público de Belém era o Teatro Experimental Waldemar Henrique, se apresentando como um contraponto ao Theatro da Paz. De acordo com NETO (06/05/2002), o valor da pauta não se encontrava pré-estabelecido, variando de acordo com a bilheteria, já que deveria ser cobrado 10% do valor obtido com os ingressos. Caso o valor ficasse abaixo de R\$ 30, o grupo deveria pagar esta quantia à direção do teatro. No que tange a seleção dos projetos, no início de cada ano era publicado um edital –



o já referido Pauta Residência – para os grupos de teatro, dança e música que desejassem se apresentar no espaço. Como critérios estavam: a qualidade, o ineditismo e a adequação ao espaço do teatro.

Em face das dificuldades para encontrar uma pauta que coubesse no orçamento, muitos grupos de teatro passaram a se instalar nos seus próprios espaços alternativos. Apesar da saída emergencial, esta não seria a solução ideal. Conforme Jansen: “Acredito que fica muito difícil ensaiar, produzir, se apresentar e ainda ter que administrar um espaço. É uma alternativa, mas não a solução ideal” (JANSEN *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3). Já para Brígida, cujo grupo possui um local de ensaio e apresentações denominado “Teatro da Companhia”, a criação destes espaços atende a necessidade de pesquisa dos grupos, apesar de não contemplar todas as espécies de encenações. Para fugir da falta de espaço nos teatros convencionais, a *Companhia Atores Contemporâneos* também realizava espetáculos nas praças de Belém, tendo chegado a ficar por seis meses em cartaz com o espetáculo “Celebração”. Sobre esta experiência revela que: “É uma forma muito interessante de mostrar seu trabalho, mas nem toda peça pode ser encenada em lugares abertos. Temos que buscar alternativas para que os grupos estejam no seu lugar: o palco dos teatros” (BRÍGIDA *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3).

Como solução para a falta de espaços e de políticas de incentivo para a classe teatral, o ator Aílson Braga, atuante há mais de 20 anos e integrante do *Gruta*, o mais antigo grupo de teatro de Belém, propunha a criação de um festival de teatro anual para os grupos locais, a ser realizado no Theatro da Paz. De acordo com Braga “isso é colocar sua pauta a serviço da formação de público e dos próprios grupos” (*apud* NETO, 06/05/2002, p. 3). Esta solução, apesar de oportuna e condizente com uma cena teatral que assistia a SECULT tomar a frente na criação de um Festival de Ópera, nunca foi cogitada por Paulo Chaves e sua equipe, muito possivelmente por acreditar que os trabalhadores das Artes Cênicas do Pará não estavam a altura do sagrado espaço do Theatro da Paz.

Como se já não bastasse a inacessibilidade da maior parte dos artistas das Artes Cênicas ao Da Paz em virtude da exorbitante pauta cobrada, o diretor da casa de espetáculos, Gilberto Chaves, anunciava que no segundo semestre de 2002 a diária subiria para R\$ 5.000, valor superior ao dobro até então cobrado, sendo condizente com as novas estruturas oferecidas pelo teatro após a sua reforma completa. Deste modo, as críticas referentes à uma política de gestão elitista do espaço se acentuavam, principalmente levando em consideração a recente realização do I Festival de Ópera do Theatro da Paz, para o qual toda a estrutura

possível foi fornecida pela SECULT e pela Diretoria do teatro. Para Gilberto Chaves estas críticas não passavam de “puro desconhecimento”, uma vez que:

Além de acabar com o *marasmo* que existia, estamos trazendo nomes internacionalmente conhecidos para trabalhar com talentos locais. Para falar a verdade, 80% dos artistas que estão atuando no festival de ópera são paraenses. O coro da peça Macbeth, por sinal elogiadíssimo, é todo composto por paraenses. Quem fala que estamos nos fechando faz crítica vazia. O intercâmbio cultural é que amadurece os artistas locais. Na opereta a ‘Viúva Alegre’, as duas vozes principais são de Carmen Monarcha e Gabriella Pace, ambas paraenses<sup>209</sup> (CHAVES *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3 – grifo meu).

Diante do posicionamento de Gilberto Chaves fica evidente a total desconsideração de outras práticas cênicas que não a operística, uma vez que define o contexto local de produção dos grupos como imerso em um *marasmo*. É diante desta farsa que simula a inexistência dos grupos e de suas produções, que o Festival de Ópera surgiria como o grande salvador das Artes Cênicas paraenses, ao passo que também trazia “de volta a alma que o Da Paz perdeu” (CHAVES *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3). Assim, ao hipervalorizar a Ópera em detrimento de outras práticas das Artes Cênicas paraenses, é cômodo que acredite que através da realização do festival estivesse de fato contemplando os artistas paraenses.

Ainda conforme o diretor do Theatro da Paz, o valor de R\$ 2.000 para espetáculos de fora e R\$ 1.500 para produções regionais era um preço justo a ser pago pelos grandes espetáculos que quisessem se apresentar no teatro bellepoquiano, estando até mesmo bastante abaixo do cobrado em outros teatros de referência nacionais. Segundo Gilberto Chaves:

O aluguel do Theatro da Paz é um dos mais baratos do Brasil. [...]. O Teatro Municipal do Rio cobra um aluguel de R\$ 15 mil e o de São Paulo R\$ 9 mil por dia. Os grupos do Pará devem entender que o Theatro da Paz foi construído para *grandes espetáculos*, que contam com aporte financeiro para serem realizados. *Ou você acha que qualquer um pode se apresentar no Scala de Milão?* (CHAVES *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3 – grifos meus).

Para Nando Lima, a defesa de Gilberto Chaves sobre o valor da diária cobrada e a concomitante necessidade de aporte financeiros dos espetáculos não encontrava respaldo na realidade, uma vez que o Theatro da Paz nunca teve a sua manutenção atrelada exclusivamente aos ganhos advindos das pautas cobradas.

A conta não fecha. Se você pegar – e eu sei porque já fiz essa conta – a manutenção do Theatro da Paz, se você pegar o quanto é gasto de energia elétrica no Theatro da Paz, se você pegar o salário dos funcionários do Theatro da Paz – eu tô falando do Theatro da Paz, mas todos os teatros de todos os lugares funcionam dessa forma... [risos] – e os valores pagos pela pauta, mesmo que seja a Maria Bethânia cantando lá, a conta não fecha. [...] Significa que o Estado faz o aporte para que essa conta feche. E significa

<sup>209</sup> Com relação à esta afirmação, consta no Informativo Cultural da SECULT (01/2001) que Gabriella Pace era italiana e não paraense.

que o dinheiro do Estado é o nosso dinheiro. [risos] Entendeu? É sempre isso (LIMA, N., 2019).

Perante esta imposição, certamente um dos maiores prejudicados eram os grupos de Pássaros. Sobre a sua relação com o Theatro da Paz, Iracema Oliveira nos conta:

Lógico que a gente não poderia pagar uma pauta, jamais! Que o cachê era desse tamaninho, né? Mas então, quer dizer, ele, nessa colocação dele, foi infeliz. Porque Gilberto Chaves era um cara que amava os Pássaros, que ele acompanhava o trabalho desde rapazinho, eu sempre soube disso, né? Então, quer dizer, a gente nunca, nunca na vida, ia chegar lá, porque não tinha pauta para nós, entendeste? [...] Quer dizer, de qualquer maneira ele menosprezou. Quer dizer, Scala de Milão? Milão é pra lá, nós somos Pará. No Pará tem coisas belas e bonitas pra serem respeitadas e homenageadas e divulgadas, né? Aí, quer dizer, ele é um cara muito bacana, sempre me dei muito bem com ele, mas também nunca abriu espaço pra nós (OLIVEIRA, 2019).

Antonio Ferreira, por sua vez, analisa como a desqualificação da sua atividade artística se relacionava diretamente com os critérios adotados por Gilberto Chaves para a ocupação do Theatro da Paz, independentemente do grupo solicitante de pauta conseguir arcar com o valor estipulado pela direção da casa:

Ele tá colocando que nós aqui queremos tudo de graça, que nós não temos condições de pisar no Theatro da Paz porque nós não temos produção. Ele tá colocando isso nas entrelinhas, que nós não fazemos teatro. Então pra ele, teatro são os globais da vida, as grandes óperas. Pra ele as pautas caras são para alguns cantores e cantoras famosas que podem pisar naquele palco. Pra nós que estamos aqui na ponta, que ensaiamos às vezes debaixo de uma chuva, no anfiteatro, debaixo de um sol na rua, às vezes expulsos pela polícia, pela guarda municipal porque tá numa praça pública, não temos condições de pisar no Theatro da Paz. Porque nós não temos público e nem temos apoio empresarial, quer dizer, não temos mídia. É isto o que ele quer falar. Porque R\$ 1.500, naquela época, nós poderíamos conseguir, mas pra ele a gente não tem mídia. Então pro Theatro da Paz tem que ter mídia porque é 'O Theatro da Paz'. É um teatro *a la française*, porque nasce na *Belle Époque*. E até hoje todos que passaram pelo Theatro da Paz tem essa linguagem. Todos. Não tem um que não muda essa linguagem. Eu ainda não vi um diretor do Theatro da Paz com uma linguagem diferenciada, discutindo com as Artes Cênicas. Não tem, até o dia de hoje. Existe outros teatros, mas o Da Paz nunca nos olhou como uma classe com respeito. Ele sempre nos viu como coitadinhos, como sem público, sem nada (FERREIRA, 2019).

Aliada a este rebaixamento valorativo das produções artísticas a partir de critérios elitistas, a política de administração do Theatro da Paz fazia questão de não estabelecer o menor ajuste à realidade dos artistas cênicos, que além de ter que lidar com todos os problemas de realização (falta de espaços para ensaiar, falta de editais governamentais, falta de patrocinadores, público escasso e bilheteria que não cobre os custos de produção, dentre tantos outros problemas enfrentados rotineiramente) ainda teria que enfrentar o valor abusivo da pauta de um teatro público estadual. Adriano Barroso critica a postura de Gilberto Chaves

e qualifica alguns destes aspectos:

Essas pessoas são lunáticas, antes de serem mal caráter. Gilberto e Paulo são mal caráter, são gente ruim. E pode publicar isso: são mal caráter. Então, assim, é impossível eu estar num Estado como o Pará e tentar relacionar isso com a Itália. É impossível eu olhar um Theatro da Paz como um bibelô, como uma joiazinha, uma joia rara, aquela merda, aquela bosta, como uma joia rara e não entender que o dinheiro não circula aqui. Nós não conseguimos ganhar dinheiro, vender ingresso, ter uma série de outros pormenores, para você dar uma fala infeliz como essa. Uma série de entendimento político, social, econômico e etc. que tu, como um secretário de cultura, ou como um diretor de um teatro merda como esse, precisa entender pra poder falar. É evidente que se eu tivesse lá na Itália, lá em Milão, chorando pelo Scala, aí talvez alguém podia me dizer isso aqui. Talvez. Mas eu estou em Belém do Pará dizendo que nem Schivasappa, nem Theatro da Paz e nem Teatro Waldemar Henrique são acessíveis. Não são acessíveis por uma questão simples, porque se tu me tiras 400 paus, 300 paus da pauta do Waldemar Henrique, por exemplo, para um grupo que não tem incentivo fiscal, que não tem uma política pública de cultura, que não tem um edital, que não tem nada, se eu tiro 100 reais dessa pessoa faz falta pra caralho. É uma puta sacanagem esse tipo de coisa. E aí eu não posso sentar no meu castelinho, na minha cadeira de plumas e ficar dizendo ‘tão chorando, mas vocês vão ter que ter qualidade pra entrar no meu teatro’. Esse é o problema. Essas pessoas tratam, sempre trataram, a coisa pública como quintal da casa deles, sempre. E é histórico isso. No Theatro da Paz isso é histórico. [...]. Aliás, o Theatro da Paz tem histórias de bastidor geniais. Tinha motel lá dentro. Tem histórias geniais, que não sou eu quem diz, é um fato. Histórias geniais ali. Porque se tratava aquele teatro como o quintal da sua própria casa. Você só pode entrar de paletó e gravata. Tem que ter traje condigno. Vá se foder, porra. Se foder. Nós estamos numa terra que faz 40° graus 8 horas da noite. Aí eu tenho que ter trajes condignos, não posso entrar de bermuda no Theatro da Paz. Tá maluco. Então, assim, tudo isso é pra quê? Pra fazer com que a gente se afastasse desse lugar. E conseguiram. A gente se afastou. Só que a gente é carne de peçoço. A gente se afastou, mas nunca, nunca, deixou de incomodar (BARROSO, 2019).

Deste modo, o Theatro da Paz com a sua política de ocupação perpetuava não a sua tradição de *alma* do Estado do Pará, conforme afirmou o governador Almir Gabriel durante a reinauguração do espaço em 2002 (*apud* CARVALHO, 22/04/2002), mas sim a de ser uma casa de espetáculos profundamente alinhada ao ideal de *cultura de minoria* próprio das classes sociais dominantes, restringindo o acesso do artista paraense com as suas diversas especificidades cênicas, a despeito do insignificante desconto fornecido aos locais. Anibal Pacha também comenta a fala de Gilberto Chaves, pontuando a falta de atualização do Theatro da Paz rumo a uma atuação mais democrática e lembrando que a responsabilidade pelo funcionamento e manutenção são do Estado e não do artista através da cobrança exorbitante da pauta, uma vez que não se trata de um teatro privado:

Dentro dessa ótica, você não pensa as relações humanas assim dessa forma. Eu acho que aquilo foi construído numa época pra certas pessoas brancas. O teatro por si só já é um teatro à italiana. Ele é extremamente não

democrático. [...] Eu acho que ele deveria ter sido repensado, com o andar do tempo, pra população que não é mais aquela que manda lavar roupa branca na Europa porque a água daqui amarelava o linho branco, a pureza do branco. Essa fala dele é a manutenção da pureza branca no Estado. Então a pauta é barata em relação a outros lugares, mas essa comparação também é dizer assim: ‘eu sou o ricão daqui, eu tô aqui porque eu quero, eu posso ir pro lugar do mundo que eu quiser’. Então tu não tá aqui. Tu não tá pensando nas pessoas daqui. Eu acho uma fala, da minha visão, inadequada pra se pensar pessoas daqui. É um espaço público e o pobre que paga seu pequenino imposto tem uma contribuição lá, na manutenção daquele lugar e que ele deveria entrar lá sim. Como fazer? É a administração coerente, sensata, equilibrada. Não um pensamento imperialista como esse. Esse é um pensamento da indústria da cultura. Isso não é um teatro particular. É um teatro público, não é da indústria. [...] Era um funcionário público, gestando um espaço público. Ele tá dizendo então que tem público que não pode frequentar o teatro? É isso que ele quer dizer nessa fala dele? Ele quer dizer que tem gente que não pode se apresentar no teatro porque não tem capital financeiro? É esse mesmo o olhar que eu tenho que ter pra esses lugares? Não sei. Eu acho que não. [...] Já é um teatro que te diz ‘tu vai pagar aqui um preço, ali tu vai pagar outro preço, ali tu vai pagar outro preço. Tu és chique, tu vais ficar dentro da cena naqueles camarotes’. [...] Eles alegam que o grupo não pode manter o teatro, mas nenhum grupo tem que manter o teatro, é o Estado. É responsabilidade sim, foi construído numa gestão pública. Não foi construído por um empresário. Então nós temos que arcar com isso e nós não podemos agora privatizar. A palavra, né? Então privatiza o Theatro da Paz. Me parece que tem uma fala de privatização bem antes de querer privatizar o espaço. Privatizar pela própria condição de dizer ‘tem que pagar’. Então quem não tem condições de pagar, não entra no teatro. Já é uma ideia de privatização, né? Já tá nesse caminho aí bem claro pra mim (PACHA, 2019).

Vale lembrarmos que essa característica de ser um espaço de louvor a *cultura de minoria* encontrava-se, para além dos dizeres esdrúxulos de Gilberto Chaves, legitimados por meio do Decreto nº 1.434/2004, no qual constava entre as competências do Theatro da Paz a “exibição de espetáculos de *alto nível* e de *relevância artística e cultural*”; “promover apresentações de espetáculos com *elevado índice de aprimoramento artístico* nas áreas de música, dança e teatro, observando sua *compatibilidade com as características físicas e históricas do Theatro*”; o estímulo e apoio em relação à “*Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz*, os espetáculos de dança, o *festival de ópera* e outros eventos de *alto nível cultural*”; e o estímulo e apoio para “a criação do *Corpo de Baile*, bem como de outros corpos estáveis do Theatro da Paz” (PARÁ, 2004b – grifos meus). Não havia entre as suas atribuições formais qualquer compromisso em instaurar naquele espaço uma política de pautas que fosse finalmente democrática e economicamente acessível aos artistas cênicos.

Com as restritas possibilidades de uso do Theatro da Paz, Waldete Brito enfatiza que o exercício da democracia por meio da acessibilidade ampla e irrestrita a este bem patrimonial público se encontrava disponível somente a um pequeno grupo de artistas, destacando o

Centro de Dança Ana Unger como uma das únicas entidades das Artes Cênicas paraense capazes de pagar a elevada pauta do teatro:

A democracia existe, talvez, pra quem dita as normas. Então, a política democrática dentro de um governo local, que é o que a gente tá falando, pra teatro, dança e música é uma democracia entre aspas. Qual é o objetivo das secretarias de cultura, senão promover, difundir e dar acesso aos bens culturais e artísticos. Então elas também não dão esse acesso. Porque se você fizer um levantamento, mesmo na galera que dança ou no público em geral, nas periferias, e perguntar ‘você já entrou no Teatro da Paz? Quantas vezes?’, ‘Você já dançou no Teatro da Paz quantas vezes?’. Mas é o sonho de todo mundo que faz dança nessa cidade, dançar no Teatro da Paz. E aí, como você tem acesso pra chegar nesse lugar? A burocracia é enorme. O valor é exorbitante. Então, realmente, só uma SECULT da vida é que pode fazer um Festival de Ópera da natureza que faz. Sem desmerecer a ópera, que tá lá, reunindo teatro, dança, música. E quem é que vai participar da dança durante anos dentro do Festival de Ópera? Sobretudo quando foi nesse período do Paulo Chaves, que é esse teu recorte, o Centro de Dança Ana Unger. E os artistas da dança, embora não tenham a coragem ou não tivesse a coragem de falar isso publicamente, todo mundo falava entre si. E eu tô aqui dizendo publicamente. Todo mundo falava entre si: ‘Por que só vai aquele lugar?’ Porque de novo havia as políticas de balcão, que funcionam assim também nas secretarias. É o que é. É a democracia de quem está no cargo, que elege quem quiser (BRITO, 2019).

De igual maneira, para Aníbal a solicitação de uma pauta era inviável tendo em vista todos os custos envolvidos na produção dos espetáculos e, assim como Brito, também aponta Ana Unger, ao lado de Clara Pinto, como as únicas artistas da cena capazes de pagar arcar com os custos necessários para uma apresentação no Da Paz:

Os únicos que eu vejo que tem um investimento muito grande e consegue pagar a pauta e ganha dinheiro com isso são as danças, né? O pessoal da dança. Principalmente dança de Ana Unger, Clara Pinto, esses que têm colégios e acabam os pais pagando a pauta e elas conseguem fazer uma produção no Teatro da Paz, porque tem um sistema aí já montado. E aí paga o ingresso de R\$ 60, mas não paga R\$ 10 o ingresso de um espetáculo [de teatro] (PACHA, 2019).

Além do valor impraticável, a ida ao Da Paz não era vantajosa para Marton Maués porque os *Palhaços Trovadores* não tinham um alcance de público suficiente para lotar o espaço. “Eu nunca pedi pauta pro Teatro da Paz em toda a minha vida. [...]. Primeiro, porque eu não teria esse dinheiro pra pagar. Segundo, porque eu não teria público pra colocar ali dentro, entendeu? Eu acho uma bobagem algumas pessoas quererem se apresentar lá”, afirma Maués (2019). Para Wlad Lima o teatro bellepoquiano também não se mostrava uma opção interessante. Segundo a diretora, as humilhações impostas pela administração aos grupos de teatro e os demarcadores sociais associados ao local o tornavam uma escolha imediatamente descartável:

A última vez que o *Cuíra* foi pro Theatro da Paz, que comprou a pauta, pagou a pauta, a sua administradora – porque esse senhor não administrava porra nenhuma, o Gilberto Chaves, e eu posso falar porque ele é amigo íntimo da Maria Sylvia, que sou amiga, então eu tô vendo – dizia que ela não queria que o *Cuíra* usasse lá porque era uma questão também do público que o *Cuíra* ia colocar. Era um público que não tava acostumado àquela casa. Não adiantava só o *Cuíra* pagar a pauta, o *Cuíra* não teria público para uma casa cheia e mesmo que tivesse uma casa cheia esse público não era um público acostumado a usar o Theatro da Paz. E eu me lembro que, como eu sou uma das pessoas que a gente discute as ações do *Cuíra*, eu dizia: ‘Quando é que vocês vão parar de querer ir pro Theatro da Paz? Por que vocês vão pro Theatro da Paz? Pra ouvir essa barbaridade? Por que vocês vão pro Theatro da Paz?’. Como é que o mesmo grupo que abre um teatro na zona, resolve um dia fazer uma temporada no Theatro da Paz? Por que quer? Pra ouvir essa barbaridade, pra dizerem ‘olha a gente prefere devolver o dinheiro de vocês do que vocês utilizarem esse teatro’. Pelo amor de Deus! (LIMA, W., 2019).

Assim sendo, coexistem entre os trabalhadores das Artes Cênicas dois pontos de vista fundamentais no enfrentamento do problema. De um lado a defesa de uma democratização daquela edificação pública, com pautas acessíveis e em diálogo com os artistas locais, promovendo uma atualização das suas competências oficiais na medida em que passaria a valorizar as práticas cênicas sem distinção; de outro, o abandono das tentativas de participação em um espaço hostil e originalmente elitista, que frequentemente se fechou para qualquer questionamento acerca da inexistência de uma política acolhedora com os grupos do Estado, sendo imperiosa a busca ou a construção de novos lugares para as apresentações e para o exercício da atividade cênica. No primeiro caminho temos uma forma de pensar a problemática dos monumentos de *pedra e cal* na qual a atuação de uma organização civil unificada em torno de uma proposta seria fundamental para a garantia do cumprimento dos Direitos Culturais. No segundo, temos soluções individuais que, apesar da possibilidade de serem estabelecidas parcerias entre alguns grupos (através da formação de coletivos ou redes de apoios, por exemplo), não manifesta ter como objetivo chegar à raiz do problema, na medida em que não atua de modo a confrontar a existência dos interesses restritos na estruturação do Estado, a partir da atuação política organizada da categoria de trabalhadores das Artes Cênicas, cujos artistas-intelectuais estejam unificados e em diálogo com outros setores produtivos da sociedade civil visando a alteração deste estado de coisas.

Para aqueles grupos ou práticas cênicas que não conseguem ter acesso às pautas cobradas pelo teatro público do qual era diretor, Gilberto Chaves defendia que não cabia à política de gestão do Theatro da Paz se adequar a estes artistas, mas sim aos artistas buscarem os recursos necessários, através de leis de incentivos fiscais, para a montagem e realização de seus espetáculos. Defensor da eficácia destas leis para o artista, o diretor ainda cita como

exemplo de montagens bem sucedidas na captação de recursos aquelas realizadas pelas coreógrafas e professoras de dança Clara Pinto e Ana Unger, tendo esta última organizado, ainda no mês de maio no Theatro da Paz, o III Encontro Internacional de Dança do Pará, ocorrido logo após o I Festival de Ópera. Em suas palavras:

As pessoas têm que entender que o Theatro da Paz é um espaço diferenciado. Mas estamos abertos para qualquer expressão artística. Nos chamam de elitista, mas os preços do ingresso do nosso festival de ópera variaram de R\$ 5 – mais barato que um ingresso de cinema – até R\$ 30. Para se fazer uma comparação, no teatro Alfa Real de São Paulo o ingresso mais barato custa R\$ 50 e o mais caro R\$ 270. Queremos é popularizar a arte, mas os artistas que quiserem utilizar o teatro devem buscar recursos através de leis de incentivos fiscais para conseguir bancar a pauta. E não me digam que isso é impossível, porque as professoras Clara Pinto e Ana Unger lotam o teatro e conseguem incentivos para realizar festivais internacionais de dança. Antes de criticar, os grupos de teatro deveriam avaliar suas estratégias para conseguirem financiamentos para suas produções (CHAVES *apud* NETO, 06/05/2002, p. 3).

Enquanto Ana Unger estava diretamente envolvida com o Festival de Ópera do Theatro da Paz, além de ter participado como coordenadora da oficina de expressão corporal durante a produção de “Galvez, imperador do Acre” (1998), Clara Pinto já havia sido diretora do Theatro da Paz em 1994 – ano em que o teatro acolheu o desfile da coleção 94/95 da marca *Fórum* e a primeira edição do Festival Internacional de Dança da Amazônia, organizado pela própria diretora da casa de espetáculo (DIÁRIO DO PARÁ, 27/10/1994). Clara Pinto e Ana Unger eram nomes bastante conhecidos na cidade de Belém, tinham no Theatro da Paz a grande casa que acolhia os seus festivais, e eram donas de escolas particulares de dança tidas como referência no Estado. Com trajetórias bastante consolidadas, não causa surpresa que a arquitetura utilizada para os acordos com patrocinadores seja mais acessível a estas mulheres da dança. A relativa facilidade com a qual estas organizadoras estruturavam seus festivais com fartas ofertas de patrocinadores passava bastante longe da realidade das mulheres e homens de teatro do Pará.

Um dos raros momentos nos quais o Theatro da Paz se abriu para expressões cênicas não condizentes com as suas *características físicas e históricas* ocorreu em 2004, quando a *In Bust Teatro com Bonecos* conseguiu negociar uma apresentação fechada para crianças da rede pública estadual de ensino, passando a constituir o projeto denominado Ensaio Aberto. Segundo Paulo Ricardo Nascimento a ideia para a apresentação no teatro partiu do grupo, que naquela época desenvolvia um projeto em escolas afastadas da capital.

A gente tava com um projeto com escolas, com formação de professores. Acho que em Benfica, Santa Bárbara. Sei lá. Era um projeto com professores que não era em Belém, tá? Com certeza era Benfica. Eu acho que Americano, eram os professores dali, daquela região ali e de duas ou três



escolas, quatro escolas talvez. A gente queria trazer estas pessoas para dentro do Theatro da Paz, porque elas nunca tinham visto o teatro. Nunca tinham entrado no Theatro da Paz, certo? Inclusive, algumas pessoas nunca tinham vindo à Belém. E a gente queria trazer estes professores e os alunos deles, a comunidade das escolas. Então que teatro caberia todo mundo? E aí a gente fez uma troca. A gente tinha um Pássaro Junino, que era o ‘Garça Dourada’, e aí a gente pediu essa pauta pro Theatro da Paz pra apresentar. Pra eles não podia ser num horário de apresentação normal, que se vende pauta. Porque não iam abrir o teatro para pessoas de escola pra um horário que deveriam pagar uma pauta, certo? Mas também não podia ser [de noite] porque tinha que ser em horário escolar. Então, a gente pediu uma pauta. E eles tinham um projeto que era pra música, que era o Ensaio de Portas Abertas, uma coisa assim. E a gente disse assim: ‘não dá pra ceder esse espaço aí pra gente fazer essa ação?’. Protocolo, aquela coisa. ‘Façam um projeto bonitinho’. Entrega. Vai, depois, liga. Aquilo que eu te disse ainda agora. Faz todo o passo até chegar uma hora que a gente senta e conversa com o próprio Gilberto Chaves (NASCIMENTO, 2019).

Sem revelar que a iniciativa da apresentação havia partido da *In Bust*, o jornal *O Liberal* informou que “o projeto que levou as crianças ao Theatro da Paz ontem quer valorizar a relação entre a mais importante casa de espetáculos paraense e as produções locais, sem perder de vista o compromisso social” (08/04/2004, p. 1). Na ocasião em que a *In Bust Teatro Com Bonecos* ocupou o palco do Theatro da Paz, mais de 500 crianças da rede pública de ensino estavam presentes durante a apresentação-ensaio do espetáculo “Pássaro Junino Garça Dourada”. Segundo Nascimento (2019) a vinda das crianças foi garantida pelo Governo do Estado, através de ônibus fretados dos municípios. Após a exibição para as crianças, como contrapartida, o grupo se apresentou às 20h no mesmo espaço, encerrando o projeto Bonecos na Estrada. Esta foi a primeira vez que o grupo se apresentava no teatro, finalizando uma temporada que percorreu, desde o ano anterior, cerca de 15 municípios paraenses, além de Macapá. As apresentações ocorreram em bares, quadras de esportes e até mesmo um antigo cinema abandonado (INFORMATIVO CULTURAL, 04/2004).

Segundo Nascimento (2019) depois desta experiência a *In Bust* nunca mais se apresentou no Theatro da Paz: “Depois disso, não. Mas a gente não teve mais um propósito como aquele. A gente não quer apresentar no Theatro da Paz por apresentar no Theatro da Paz, entende? Não vale, pra gente não faz sentido isso. Nunca fez. Nunca fez sentido”.

Enquanto para uma parte significativa dos trabalhadores das Artes Cênicas uma apresentação no Theatro da Paz não faz sentido dentro das propostas estéticas trabalhadas pelos grupos, ou porque simplesmente não há qualquer desejo de associar a sua produção a uma casa de espetáculos elitista, o Teatro Experimental Waldemar Henrique, por seu turno, é comumente compreendido como a segunda casa dos artistas belenenses. Marcado como um símbolo de luta da categoria, apresentar-se no “Waldeco”, como carinhosamente é chamado, é

um motivo de orgulho. Deste modo, podemos compreender a profunda frustração e indignação da classe artística ao ser proibida de participar da cerimônia de reinauguração do Teatro Waldemar Henrique em 10 de janeiro de 1998, antevéspera do aniversário da cidade de Belém, conforme vimos no capítulo anterior.

Assim como as demais ações da SECULT sobre o patrimônio arquitetônico da cidade de Belém, a reforma do TEWH ocorreu sem que fossem discutidos com a categoria cênica os detalhes das alterações a serem efetivadas no prédio. “Então, quando houve essa reforma do Waldemar Henrique, não houve nenhum tipo de consulta, tanto é que ele acabou com a sala de ensaio. Simplesmente não deu nem satisfação”, afirma Henrique da Paz (2019), acrescentando que “ali modificou tudo. Nós tínhamos uma sala de ensaio, ele alterou tudo. Ele mudou tudo. Acabou com a sala de ensaio. Nos afastou totalmente”.

Wlad Lima revela os motivos da retirada da sala de ensaio:

Eu acho que tu tens que ter na tua cabeça, principalmente pra nós do teatro, que ele fecha o Waldemar Henrique, faz uma grande reforma e aí, porque o patrimônio era muito importante pra ele, então ele resolve que vai deixar o prédio como era, no que ele entende como era. Ele tira a única sala de ensaio pública que a cidade tinha, que atendia todos os grupos de Belém, que era dentro do Waldemar Henrique, no segundo andar. Ele tira pra poder valorizar o teto. Segundo ele, era isso: porque o teto estava escondido. Ele quebra as pernas da categoria. E quando ele vai inaugurar, o que ele faz? Ele não convida a categoria (LIMA, W., 2019).

De acordo com Adriano Barroso, o convite até chegou a acontecer, o problema foi que, ao tentarem entrar no teatro, os responsáveis pela organização da cerimônia começaram a barrar a entrada de inúmeros artistas alegando superlotação.

Dispararam para nós e-mails do Governo do Estado convidando a gente para a festa de inauguração. Ótimo. Fomos todos. Mas ao chegar lá, o cerimonial barrava. ‘Não, você não pode tá’. ‘Mas eu tenho convite’. ‘Não, porque tá lotado lá dentro’. E começamos a ficar do lado de fora e chega um, dois, três, dez, vinte, trinta e percebermos que não fomos convidados para aquela festa pobre que os homens armaram pra nos convencer. Então começamos a pressão gigante. ‘Vamos entrar nessa porra que quem tá errado é você’. E ali estava Paulo Chaves, ali estava Almir Gabriel e ali estava sobre nossas cabeças o Massacre do Eldorado dos Carajás. Então começou uma manifestação natural, ninguém tinha organizado nada, de ‘saia do meu teatro, quem tá errado é você, você é que tem que sair’. Resolvemos dar um abraço no teatro e nesse abraço, começou a tocar hino nacional, a gente começou a bater nas janelas e, claro, quebramos algumas janelas. E aí quebramos algumas janelas e começou aquele mal-estar gigante. Apareceram cadeados de algum lugar que eu não sei te dizer e falamos ‘claro, nós conhecemos o Waldemar Henrique, o Waldemar Henrique é a nossa casa’, eu já dormi no Waldemar Henrique zilhões de vezes e aí resolvemos: ‘vamos trancar esses caras. Já que a gente não pode entrar, eles também não vão sair’. Então, se eu não me engano, foram 22 cadeados que passamos nas portas da frente e na porta de trás, que só tinha duas saídas, e falamos ‘sair daí você não sai’ (BARROSO, 2019).

Entre todos os acontecimentos memoráveis desta noite certamente está o embate entre Adriano Barroso e Paulo André Barata, filho do poeta e comunista Ruy Guilherme Paranatinga Barata, que estava entre os artistas bem quistos por Paulo Chaves Fernandes, tendo sido responsável pela direção musical de “Trazendo Che no coração” (1997) e cotado inicialmente para ser o encarregado da trilha sonora de “Galvez, imperador do Acre” (1998).

O hiato nesse episódio é o meu episódio com Paulo André Barata, que quando quebrou uma vidraça, eu estava na ponta da vidraça, e o Paulo André balançando um copo de whisky ficava rindo. E aí falei pra ele: ‘cara, o teu pai se envergonharia de você, seu palhaço’. E ele me deu uma cusparada. E aí o resto foi essa noite da cusparada, da chuva de cuspe (BARROSO, 2019).

Alberto Silva Neto, que estava ao lado de Adriano Barroso, corrobora a história do companheiro de profissão e fala sobre a proibição de Luís Otávio Barata adentrar o Teatro Experimental Waldemar Henrique para realizar a leitura de um manifesto:

Eu posso dizer isso porque eu estava do lado do Adriano Barroso na janela do Waldemar Henrique. Então eu não ouvi falar, eu vi. O músico, compositor, Paulo André Barata, dono de uma obra musical e artística pela qual eu tenho o maior respeito e admiração, mas ele estava lá dentro e quando a janela foi quebrada ele cuspiu na cara do Adriano Barroso, que, como eu e mais trezentos artistas, cercava naquele momento o Teatro Waldemar Henrique, protestando contra o fato de que o diretor do grupo *Cena Aberta* na época, Luís Otávio Barata, deveria, como qualquer cidadão, ter direito de livre acesso àquele evento, que era público, que era a reinauguração do Teatro Waldemar Henrique, no ano de 1998. [...]. E ao saberem, não lembro exatamente como, que o Luís Otávio Barata tinha interesse de entrar no Waldemar Henrique para ler uma carta manifesto, posicionando uma parte, um segmento de artistas do teatro, a respeito das políticas públicas para a cultura que naquele ano alcançavam o final do seu primeiro mandato de Almir e Paulo Chaves, impediram ele de entrar no Waldemar Henrique. Ele foi barrado, por seguranças (SILVA NETO, 2019).

Vale lembrar que, conforme o jornal *O Liberal* (12/01/1998), não somente Luís Otávio Barata pretendia ler um manifesto, mas a FESAT também havia preparado um documento a ser lido na ocasião. Ambos os documentos discutiam a política cultural do Governo do Estado, criticando os processos de liberação de recursos e o estabelecimento de pautas.

Para Wlad Lima (2019), o incidente ocorrido na reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique configurou-se em uma grande crise de autoridade de Paulo Chaves. Em cartaz no Anfiteatro da Praça da República com o espetáculo “Os Sete Gatinhos”, uma adaptação do texto de Nelson Rodrigues realizada pela *Dramática Companhia*, Wlad Lima, que dirigia o espetáculo, nos conta que parou a apresentação e convocou os atores e a plateia para direcionarem ao teatro:

Eu tava com um espetáculo no anfiteatro. Quando aconteceu isso, a categoria foi lá no anfiteatro, pediu que a gente levasse o nosso espetáculo pra frente do Waldemar Henrique, porque se queria impedir qualquer coisa

ali. [...]. A plateia que tava no anfiteatro lotado – era um espetáculo muito forte o nosso, uma plateia lotada – carrega o cenário, coloca na frente [do teatro] e a gente recomeça o espetáculo. Com 10 minutos era impossível [continuar] porque a polícia estava quebrando o pau em cima da gente. A gente para, recolhe e protege o material, mas não sai da porta (LIMA, W., 2019).

Alberto Silva Neto, que estava no Anfiteatro assistindo ao espetáculo da Dramática Companhia, foi uma das pessoas que se dirigiu ao TEWH:

Praticamente todo o público que tava assistindo o espetáculo foi pro Waldemar Henrique e isso resultou num cerco ao Waldemar Henrique ou, se a gente quiser, num abraço também, do qual eu fiz parte. E começou uma manifestação. Claro, não tinha sido nada planejado, não era um movimento que tava organizado. Então as pessoas começaram a gritar, começaram a dizer o que achavam e virou uma coisa muito forte. As pessoas que estavam lá dentro, imagino que tenham ficado bem assustadas. Embora eu soubesse que não tinha ninguém ali que fosse fazer um grande ato de violência, de machucar alguém, mas enfim... era uma multidão ali em volta. E lá dentro estavam as bandejas com os canapés e as taças de champanhe, recebendo a nata da política e da cultura de Belém, e muitos amigos nossos da arte também, que nessa época eram funcionários. O resultado é que o Almir Gabriel saiu pela frente, como político corajoso que ele é. Ele saiu pela frente, cercado de seguranças, mas com um cordão de artistas, de manifestantes gritando. E eu tive o prazer de jogar uma latinha, de refrigerante ou de cerveja, vazia e acertar no cocuruto do Almir Gabriel. E foi assim que terminou a saída do governador de lá (SILVA NETO, 2019).

Para engrossar o coro de artistas indignados com a postura do secretário de cultura, Wlad relata que a categoria teatral foi chamando os artistas da dança e de música para frente do Waldemar Henrique. Com um número bastante expressivo de manifestantes, e com as demais saídas do teatro bloqueadas, o governador e sua comitiva se viram obrigados a sair pela porta da frente e encarar os artistas barrados da festa do Governo.

E a gente faz aquele horror, que é fazer um túnel – como é que a gente chama? –, um túnel, tem um nome específico. Um paredão, aquele russo assim. Polonês. Corredor polonês, né? E o governador é obrigado a passar ali. E ele é cuspidor, ele é escarrado, ele leva lata. A ponto de que a sua própria segurança não aguenta, não dá conta daquilo, não consegue tirar o governador sem essa avacalhada toda. O chefe de segurança foi demitido nesse dia – que era o Xuxa, que era um cara loiríssimo (LIMA, W., 2019).

De acordo com Adriano Barroso, até não artistas se juntaram ao movimento, que contou também com a ação violenta de policiais:

Então, ele [Paulo André Barata] cuspiu em mim e aí a galera que já estava afim de onda... fodeu-se. Aí perdeu-se o controle. Perdeu-se o controle total. Eu lembro que a minha esposa tava, na época, grávida. Grávida de 7, 8 meses. Tinha uma barriga gigante. E aí começou uma onda, quando veio a tropa de choque pra tirar as pessoas de lá. Veio tropa de choque e veio bombeiro pra cortar os cadeados que a gente tinha colocado, porque governador e secretário estavam lá dentro ainda. Estavam acuados porque a gente começou pequeno e terminou gigante, porque tinha muita gente do lado de fora. Artistas e não artistas, gente que gostou do nosso grito e foi lá

pra dentro. Eu acredito que esses – alguém me falou depois – cadeados vinham das pessoas que vendiam na rua, [com] seus carrinhos. Eles cederam os cadeados pra gente trancar a porra do lugar lá. E assim a tropa de choque veio, fez um corredor da porta do Waldemar Henrique até a Presidente Vargas. E foi saindo um por um. E foi saindo um por um dentro de uma chuva de cuspe, porque aí todo mundo cuspiu, jogava cerveja e fazia um inferno. Aí tem várias passagens nisso. Tem uma passagem – uma boa passagem por sinal – de quando tá saindo o secretário e o Paulo André e começou a todo mundo cuspir, cuspir muito, e aí tinha o nosso amigo, o Dirceu Maués, fotógrafo, que subiu nas costas do Cássio pra poder fazer a foto e o policial deu com o cotovelo no Cássio. Ele caiu e ele [policial] pegou o Dirceu e falou: ‘vai ter que deixar a máquina’. Aí todo mundo foi pra cima do policial e foi uma grande cagada. O governador que estava saindo teve que voltar porque virou uma porrada total. O policial tentando algemar e levar e tirar a câmera, pra botar o Dirceu no camburão e a gente falava: ‘não vai levar’. E foi uma briga gigantesca. [...]. Então esse é o Teatro Waldemar Henrique. Então eu lembro que no final das contas, depois da gente brigar com a polícia, depois da gente bater e apanhar, a gente foi beber lembrando os bons momentos. Claro que depois todos nós tivemos que responder judicialmente pela quebra do patrimônio, que tinha gente fotografando cara de um e outro. E a gente teve que ir na delegacia, chamaram na delegacia para responder esse inquérito, que não deu em nada, é claro (BARROSO, 2019).

Desta forma, inconformado com a ação dos manifestantes, Paulo Chaves então começou uma perseguição judicial contra diversos artistas que estavam do lado de fora do TEWH. “Então, no dia seguinte, eu tava fumada. Dirigia o espetáculo”, relembra Wlad Lima (2019), que detalha a situação vivenciada:

E começa um processo com ele, que é um processo de total descrença, total desrespeito, assim, sabe? A gente não tinha o menor pudor a respeito dele e nem ele da gente. Eu me lembro que eu só me livreii do processo porque muita gente foi até ele e disse: ‘É impossível você processar a Wlad, o Alexandre Siqueira, a Olinda Charone, pessoas de teatro que a cidade respeita. Se você processar você vai comprar briga com metade da cidade. Você devia esquecer isso’. Nós estávamos levando o maior advogado de direitos humanos, que é o pai da Jorane Castro, que é cineasta, o José Carlos Castro. E todos os advogados de esquerda e de direitos humanos tavam do nosso lado. [...]. Todas às vezes que eu fui na delegacia eu fui acompanhada de advogados, não era um advogado, eram advogados. Porque as comissões, o PT, todo mundo, toda a esquerda veio e disse ‘Não vão fazer isso com eles. Ele não vai fazer isso com eles’ (LIMA, W., 2019).

Passado algum tempo, Paulo Chaves desistiu de levar o caso adiante e retirou o processo. Para Wlad Lima, a vingança do secretário de cultura foi além de perseguições individuais e atingiu a classe cênica como um todo:

O processo desapareceu. Mas ficou esse embate constante e ele nunca mais quis fazer absolutamente... O tempo que ele ficou na Secretaria, foi o tempo que ele fez ou não fez o que queria. Então ele não queria fazer política cultural para as Artes Cênicas. Pra teatro, ele não queria. Porque nós estragamos a festa do Waldemar Henrique. E estragamos mesmo. Houve uma política cultural, havia uma política cultural? Havia. O secretário de

cultura, a Secretaria de Cultura, tinha a sua política cultural, que era essa: ópera; patrimônio era a política cultural. Só existia essa? Não, existia a nossa. Houve uma política pública cultural feita pelos artistas. Por todos os artistas, de várias categorias. Então, pra mim, ficava muito claro, o que é uma atitude cidadã e o que é o poder ali, nessa área (LIMA, W., 2019).

Outro artista que sofreu perseguição foi Alberto Silva Neto, que trabalhava na SECULT desde 1991 como servidor. Primeiramente como técnico cultural, passou em seguida para o setor que se chamava “Coordenadoria de Comunicação Social”, que fazia a assessoria de imprensa do órgão. Após o episódio da reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, foi exonerado do cargo que ocupava.

Eu era da Assessoria de Comunicação. E, assim como eu, outros artistas paraenses eram ligados a outros órgãos. Eu não vou citá-los porque eu não sei se eles gostariam. Enfim, não é importante eu dizer quem são, mas eram artistas importantes assim, de reconhecimento público no nosso meio. E eu e mais outra funcionária da secretaria, no caso da fundação, fomos sumariamente demitidos do cargo por absoluta atitude de represália política, por termos participado daquela manifestação. Porque eu sei, de fonte fiel, que houve uma sessão tipo ditadura militar DOI-COD, de fotos feitas pelos fotógrafos, na época que trabalhavam para os órgãos que tavam lá – assessoria de governador, a própria assessoria da secretaria. Foi feita uma mesa assim de fotos e as pessoas sendo apontadas. ‘Olha, esse é fulano... esse aqui é fulano e tal’. Nesse nível aconteceu. E eu fui sumariamente demitido sem nenhuma justificativa (SILVA NETO, 2019).

Para Alberto Silva Neto (2019), a demissão sofrida deixava bem claro o tipo de relação imposta pelo secretário de cultura: “Ou você pensa como eu, ou eu te destruo. Eu te calo. Eu te demito”. Contudo, afirma que a pior perseguição imposta foi aquela que o seguiu por simplesmente ser um artista na cidade de Belém e, ao não concordar com as diretrizes impostas pela SECULT de Paulo Chaves, ser totalmente excluído das políticas culturais do Estado:

A minha demissão da Secretaria de Cultura é grave, é um episódio grave porque foi fruto de uma perseguição política, mas ela é pontual diante de toda a perseguição de que eu sou vítima por ser um artista de teatro dessa cidade, e viver quase toda a minha trajetória artística, como artista da cena de Belém, sob o guarda-chuva horroroso, um guarda-chuva de trevas. Uma coisa ruim, como se fosse uma grande ave agourenta que tá sempre lhe vigiando e vigiando todos os seus passos, para que você não tenha voz, porque você não acredita na produção artística e cultural megalomaniaca, porque você não acredita na elitização dos projetos, das práticas e dos eventos culturais que representam uma sórdida exclusão de fazedores essenciais. Então você precisa ser uma carta fora desse baralho. Foi isso que a SECULT fez conosco durante esse tempo (SILVA NETO, 2019).

Após a fatídica noite de reinauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique e em decorrência das perseguições impostas logo em seguida, a relação do secretário de cultura com os trabalhadores das artes cênicas piorou ainda mais. Se de um lado Paulo Chaves era

odiado pela categoria, o secretário, por seu turno, considerava os artistas baderneiros ressentidos. Deste modo, concomitantemente à ausência de consulta às ações desenvolvidas, Paulo Chaves passou a se dedicar com mais afinco ao resgate da cultura erudita bellepoquiana, concentrando todos os esforços da pasta no retorno do circuito operístico na capital do Estado do Pará. Este foi o seu maior legado dentro das ações culturais: a criação de um festival de ópera em plena metrópole da Amazônia.

Em face de todas as situações expostas nos relatos dos artistas cênicos paraenses entrevistados durante a pesquisa de campo do presente estudo, pudemos observar as dificuldades impostas por um secretário de cultura estadual totalmente fechado ao diálogo, bem como os obstáculos presentes dentro da própria categoria. Diante de uma conjuntura tão desfavorável, cansativa e frustrante, alguns artistas compreendem que a saída é a busca por soluções que não necessitem do contato com as instâncias administrativas do Estado ou o afastamento de associações e federações que não conseguem dialogar em nome de interesses comuns. Neste sentido, Gramsci (2007) direciona o seu pensamento em sentido oposto ao da desistência de tomada do Estado pelas forças progressistas, uma vez que compreende que a conquista da hegemonia pelo grupo dominante que compõe o Estado se opera justamente nas disputas travadas na sociedade civil. Neste contexto, apresenta-se como fundamental a formação de *intelectuais* que tenham uma visão ampliada de sociedade, tanto para compreender qual o lugar que o seu grupo social ocupa no mundo da produção das condições materiais de existência, quanto para poder criar as condições favoráveis à expansão da própria classe através do contato com outros grupos sociais não representados pelos *intelectuais* que ocupam as estruturas administrativas do Estado (GRAMSCI, 1978).

Trazendo estas considerações para o campo das Artes Cênicas é imprescindível a formação de artistas que estejam profundamente conectados com o seu tempo histórico e com a potência criadora e questionadora da Arte. A quem serve a Arte que fazemos? O que reforçamos? Que questões levantamos? O que criticamos? Que mundo sonhamos? Que propostas apresentamos? A minha participação dentro da estrutura administrativa do Estado acarreta ganhos duradouros e significativos para a classe artística? No avançar deste exercício crítico e reflexivo, é imprescindível que os artistas que exercem a função de intelectuais – isto é, que tenham um conhecimento expandido a respeito do modo de funcionamento do Estado e compreendem o processo de disputa pela *hegemonia* como uma batalha contínua entre as forças que coexistem na sociedade civil – dialoguem não somente com os seus pares, mas estejam também abertos a envolver o maior número possível de setores da sociedade civil nos debates acerca da construção de uma nova concepção de Estado, capaz de favorecer o

desenvolvimento do setor artístico em conjunto com a maior quantidade possível de agrupamentos sociais.

Permeando todo este processo o que se evidencia é a compreensão de que o exercício de políticas culturais mais justas e democráticas só será possível, de maneira permanente e sem depender da vontade particular de gestores que distribuem benefícios como quem realiza um ato de caridade, se for acompanhada de um Estado igualmente mais justo e democrático. Ademais, setorizar as discussões somente entre os artistas vinculados à sua expressão cênica significa construir um corpo de agentes não combativo ao Estado, sempre tão maior do que iniciativas individuais ou de pequenos grupos isolados. No entanto, com preocupante frequência os artistas paraenses não conseguiam dialogar entre si e estabelecer um conjunto de pautas mínimas, não sendo conquistada a unificação de interesses dentro da própria classe.

Neste contexto, é urgente e indispensável que o intelectual atue como um facilitador do processo de formação de outros intelectuais dentro do seu grupo de origem, ou seja, deve fornecer as condições necessárias para o aumento dos indivíduos capazes de formular um pensamento crítico acerca da dinâmica do seu contexto social e do lugar ocupado por sua classe dentro das relações de produção, estando aberto, neste contato, a elaborar os ajustes necessários às demandas trazidas por estes sujeitos e que se mostrem relevantes para o aperfeiçoamento da luta em andamento. Ou seja: a ação do intelectual deve se voltar para a coletividade, em detrimento da exaltação de sua genialidade individual.

Criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas “originais”; significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, ‘socializá-las’ por assim dizer; e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral. O fato de que uma multidão de homens seja conduzida a pensar coerentemente e de maneira unitária a realidade presente é um fato ‘filosófico’ bem mais importante e ‘original’ do que a descoberta, por parte de um gênio’ filosófico, de uma nova verdade que permaneça como patrimônio de pequenos grupos intelectuais (GRAMSCI, 1999, p. 95-96).

Assim, para se pensar uma gestão pública da cultura que de fato cumpra a sua responsabilidade constitucional é preciso criar um plano estratégico de ações que envolva desde a organização de grupos e artistas, passando pela compreensão do lugar ocupado pelas manifestações artísticas e culturais dentro da própria estruturação do Estado, constituído por representantes de interesses restritos, e chegando na expansão da própria classe, com a formação de mais intelectuais e a incorporação de outros setores afins. Apelar para a consciência do gestor filiado a um grupo político de interesses opostos ao do artista que suplica compaixão, forçando amizades momentâneas ou personalizando o debate, não garante



ganhos coletivos e permanentes. A gestão da cultura não pode ser administrada sob a ótica dos interesses particulares, sejam os dos artistas pedintes ou o do secretário autoritário.

Do mesmo modo, buscar soluções alternativas que tentem ignorar a existência do Estado pode se mostrar eficiente para alguns grupos, mas não fomenta a arte e a cultura produzida por quem não tem recursos materiais suficientes para poder “viver a margem” e investir na própria produção. É o Estado, quando constituído por representantes dos diversos grupos existentes na sociedade civil, que detém as condições econômicas e institucionais de pôr em prática políticas culturais mais democráticas que atendam não somente às demandas dos artistas, mas de toda a sociedade que compreende a importância da Arte e das expressões culturais, extrapolando os interesses de segmentos artísticos específicos coadunados com gestões autoritárias, excludentes e elitistas. Desistir da disputa por um Estado que se mostre mais justo no cumprimento de suas responsabilidades é simplesmente virar as costas para aquelas pessoas que não têm condições de buscar as soluções individuais que alguns grupos, já relativamente consolidados, ainda conseguem encontrar para o exercício de suas atividades cênicas, além de contribuir para o não surgimento de novos artistas e novos intelectuais que possam colaborar no exercício contínuo de repensar formas mais democráticas de viver em sociedade, agravando ainda mais a exclusão daqueles que mal conseguem sobreviver.

#### **4.4 – *Paraensismo-popular*: a emergência de uma democracia cultural**

O *paraensismo*, elaborado como forma de distinção da noção de *amazonidade* e como defesa dos interesses dos parauaras frente ao Estado nacional, permeou com frequência considerável a movimentação política estadual, na medida em que se conformava enquanto um *sistema de representação cultural* formador da *identidade* paraense que conferia aos sujeitos um sentimento de *pertencimento* a um agrupamento social unificado (HALL, 2006). Com isto, forjou-se uma união a partir de três segmentos étnico-culturais específicos: o branco colonizador, o negro escravizado e o indígena originário. Amalgamados em torno do *paraensismo*, estes sujeitos foram alvo de um processo contínuo de apagamento da memória acerca das relações sangrentas e hierárquicas vividas no passado – quando se deu o violento encontro do branco invasor com o indígena nativo, mais tarde acompanhado do africano arrancado de sua terra natal –, sendo louvado, pelo Governo do Estado do Pará, um presente vivido supostamente de maneira harmônica.

No que tange a transposição deste *paraensismo* para as políticas culturais desenvolvidas de 1995 a 2006 pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado, ganhou destaque o conjunto de ações grandiosas e dispendiosas sobre o patrimônio predial, bem como em relação ao fomento da produção cultural, que priorizavam uma megalomaniaca tentativa de reviver o glorioso passado dos barões da borracha através da reativação do circuito operístico. Em todos estes projetos, concentrados na capital e sob o jugo do *paraensismo*, a valorização da cultura branca europeia foi a tônica predominante.

Contudo, na Mensagem à Assembleia Legislativa, apresentada em 15 de fevereiro de 2003, o governador Simão Jatene afirmava que as ações de resgate do *Patrimônio histórico, artístico e cultural* do Estado se voltavam para a afirmação da *pluralidade* constituidora do *paraensismo*:

Em nenhum outro setor da vida cotidiana paraense a diversidade de elementos é tão marcante quanto no cultural. As *influências indígenas, européias* (sic) e *africanas* formam a *pluralidade* do *paraensismo*, característica humana e sócio-cultural (sic) que o Governo Almir Gabriel procurou resgatar desde 1995, deslançando em todo o Estado um processo contínuo da afirmação da auto-estima (sic) paraense e das potencialidades regionais, que haviam se perdido ao longo da história.

Os maciços investimentos na recuperação do patrimônio histórico, artístico e cultural do Estado foram as molas propulsoras da retomada do *paraensismo*. (PARÁ, 2003b, p. 105 – grifos meus).

Corroborando o entendimento de uma gestão cultural estadual que buscou valorizar maciçamente tão somente o segmento étnico-cultural branco, e contradizendo a fala do governador, Alberto Silva Neto afirma categoricamente que:

A política pública pra arte e cultura do PSDB no governo do Estado do Pará, de 1995 até o final do último governo Simão Jatene, foi branca, elitista, capciosa, e tantas outras coisas. Que segregaram segmentos da sociedade ligados às minorias étnicas, às minorias de orientações de gênero e, sobretudo, às manifestações de caráter originário, saberes da floresta, que servem muito bem na boca dos políticos pra fazer discurso, mas que nós sabemos que na prática não são, nunca foram, desde que esse país foi atacado e invadido, respeitadas. O exemplo, mas não único, clássico, emblemático de tudo isso é o Festival de Ópera do Theatro da Paz, que é realizado, ou foi realizado durante esse período todo, com um montante de recurso público acintoso pra realidade do poder público pras artes e pra cultura no Estado. Valores exorbitantes enquanto nem as migalhas caíam do pires pros artistas daqui (SILVA NETO, 2019).

Também se valendo do Festival de Ópera do Theatro da Paz como exemplo, Nando Lima estabelece um contraponto deste em relação ao Paixão do Boi. Assim, recorda que durante o período em que trabalhou no Departamento de Artes Cênicas da SECULT pode observar que “pagava-se um cachê mínimo pras pessoas dos Bois e a locomoção pra trazer

para as apresentações, porque eles se movimentam no mês de junho para isso. E basta olhar para as pessoas e ver quem elas são, né?” (LIMA, N., 2019), e complementa:

Aqui, nas periferias, tu vais encontrar um monte de gente com cara de ribeirinho. Com aquele olho mais puxado, com o cabelo mais liso, entendeu? Um biotipo quase. Basta tu ires na periferia da cidade. E é esse povo que dança no Boi. E claro que esse atendimento é péssimo. Porque aquilo lá, essa diversidade, esse *paraensismo* falado aí, é uma falcatura... [risos]. [...] Com que propriedade essas pessoas falam disso? Ao mesmo tempo que você vê, por exemplo, nesse mesmo período acontecendo um Festival de Ópera. Bom, se você pegar, o próprio Estado tem uma fundação de música ligada há mais de cem anos. A Fundação Carlos Gomes que é recente, mas o Conservatório Carlos Gomes tem 120 ou 130 anos, o próprio Theatro da Paz tem isso. E você fica pensando, assim, de fato, para quê foi feito o Theatro da Paz e para quem, há 120 anos atrás. [...] Eu acho que, de maneira geral, o sacrifício sempre esteve desse lado, dos pretos, dos indígenas. Esses sempre foram a massa pra ser pisoteada por quem de alguma forma tem o poder econômico. Alguém tem dúvida disso? Basta olhar, sempre (LIMA, N., 2019).

Com isto, ao lado de um projeto de desmemorialização dos conflitos vividos na “origem” da conformação do povo paraense, cujas tensões persistem sob outros moldes ainda nos dias atuais, o Governo do Estado do Pará também se engajava na tentativa de rebaixamento valorativo das manifestações culturais populares, enraizadas nas práticas dos grupos sociais que historicamente protagonizaram toda a sorte de opressões impostas pela cultura branca europeia. Neste contexto, é bastante evidente o quanto a hierarquização do fomento à cultura, ainda que regido sob a pontual lógica da política de eventos, se dava a partir de um viés de classe social e de raça.

Indo mais além na questão, Paulo Ricardo Nascimento (2019) compreende que o discurso de defesa da pluralidade feito por Jatene não apresenta respaldo na prática da gestão psdbista porque, além das ações de recuperação do patrimônio histórico, artístico e cultural terem se concentrado sobre as edificações europeias da capital, houve fortes investimentos por parte do Estado nas atividades de *mineração* e *agropecuária*, diretamente responsáveis por trazer danos irreparáveis aos povos indígenas.

Não me lembro das pessoas comentarem sobre políticas interessantes, importantes, no Estado para os povos indígenas. Não me lembro. Continua a devastação. Sabe por quê? O *minério* e a *pecuária* contradizem a manutenção da cultura, das culturas ancestrais, por exemplo. Contradiz isso, entende? Não tem um sentido você apoiar, apostar na mineração e dizer que está salvaguardando uma cultura milenar, ancestral, local, da floresta. Não tem sentido isso, entende? Então, não bate, né? Não bate, é contraditório. [...]. Então, isso é um discurso, né? Um discurso para vender, pra se dizer democrático. A gente já sabe, né? (NASCIMENTO, 2019).

Deste modo, a ausência de políticas culturais voltadas para os povos indígenas se relaciona diretamente com um projeto político-econômico de aniquilação destes sujeitos e, conseqüentemente, da própria Amazônia. Sobre esta questão, Alberto Silva Neto defende que:

Por que nós não vamos acreditar que nós estamos consumando o extermínio de povos milenares no nosso continente? E a cultura e toda a forma de manifestação artística que se insurgir para fazer um discurso em favor desse pensamento, diante das políticas públicas e dos grupos políticos econômicos que detêm o poder, que são donos do Pará há décadas, terão suas vozes caladas. Porque os grupos econômicos que mantêm esses grupos políticos no poder, se revezando no Governo do Estado do Pará desde que eu me entendo por gente, e antes, têm outro tipo de interesse sobre esse lugar. Tem um projeto agora de construir a ponte pra Óbidos, que na verdade é apenas um canal de escoamento do *agronegócio*. E, assim como esse, há outros inúmeros projetos sendo divulgados aí, pra nossa região, que podem representar um processo de degradação e destruição irreversível da Amazônia (SILVA NETO, 2019).

Já Adriano Barroso, ao ser perguntado se houve de fato uma política cultural voltada para a pluralidade da conformação étnico-cultural paraense, se posiciona nos seguintes termos:

Tá brincando, né? [Adriano gargalha]. Eu vou tentar te responder essa pergunta sem bilis, porque isso me ativa a bilis. Mas a grande questão dentro do governo, tanto do Almir Gabriel, que era um cara que a gente tinha diálogo sim, não posso negar, e no governo Jatene, é que *eles resolveram conceituar o que é e o que não é cultura*. Então o que eles entendiam sobre cultura indígena era a cultura indígena que orna a sala da burguesia. Os cocares, os quadros e etc. O que eles entendiam sobre cultura dos nossos povos tradicionais, nós, negros, pretos, que estamos fazendo a porra desse país, é o que eles acham que a burguesia aceita. Então se tu olhares todo o legado, todo o feito, não vou nem dizer o legado, dentro desses 20 anos de Paulo Chaves, *foi a partir do olhar dele, do que ele acredita que é cultura, do que ele acha, do que ele conceitua que é cultura*, levando-se em consideração que nós sabemos o passado dele (BARROSO, 2019).

Compreende-se então que dentro da estrutura do Estado havia gestores que atuavam como *intelectuais* acintosamente desconectados em relação às demandas do povo paraense, sem manter a *conexão sentimental* necessária para poder explicar e justificar as *paixões elementares* destes sujeitos, mas ainda sim autorizados pela força legitimadora do Estado e pela hegemonia conquistada no seio da sociedade civil para definir o que é cultura e a partir daí construir uma política cultural elitista. Configuram-se, portanto, em acordo com o que Gramsci (2002b, p. 43) estabelece, ao analisar o processo cultural da Itália nos anos 1920 e 1930, como sendo intelectuais desprovidos de um *sentimento nacional-popular*, uma vez que “não se sentem ligados ao povo (à parte retórica), não o conhecem e não sentem suas necessidades, suas aspirações e seus sentimentos difusos; mas são, em face do povo, algo

destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) com o próprio povo”.

Adriano também ressalta que, além de definir a cultura a partir do ponto de vista particular de seus gestores, o Governo do Estado do Pará, via SECULT, também não realizou nenhum projeto que dialogasse de maneira séria com os povos originários:

Em projetos como ‘Galvez, imperador do Acre’, o espetáculo sobre o Che Guevara, ele [Paulo Chaves] tentou flertar com o teatro. Ele flertou com o teatro, mas do ponto de vista dele. Então nada de povos originários, nada de povos tradicionais. E não é uma opinião minha, é fato. Está em números. Qual o legado da Feira do Livro, por exemplo? Pra onde chegou essas ações? Qual é o legado do Festival de Ópera? Pra onde chegou essas ações? Nós somos 144 municípios. Não somos uma secretaria municipal. Nós somos 144. Aonde chegou isso dentro de todo o projeto? Mesmo a literatura que o Paulo Chaves fez, que fez livros belíssimos, por sinal, mas todos biscoitos finos, todos para a burguesia, para beijar a boca da burguesia. Então, assim, sempre se portou como um mitômano, que sempre foi. Sempre se portou como um ególatra, porque tudo que se entendia sobre cultura, era o que ele entendia sobre cultura. Nunca sentou na mesa, nunca ouviu os gritos da rua, nunca foi ali naquela etnia, nunca foi naquele terreiro, nunca foi naquele grupo, nunca foi pra poder entender um pouco do que se faz, o que se realmente é (BARROSO, 2019).

Neste sentido, conhecer a realidade de cada região do Estado era imprescindível para a efetivação de uma política que não partisse das premissas particulares do secretário de cultura, favorecendo tanto os povos originários que se encontram espalhados pelo Estado, como também propiciando a descentralização das ações da SECULT.

Então, só pra você ter uma ideia, este secretário era um secretário do município de Belém, porque ele cagava pras outras regiões. Ainda agora falamos de povos originários, como eu não vou tratar lá no Sul, Sudeste? Como eu não vou tratar lá no Oeste? O meu povo originário tá ali, como eu não trato com isso? Qual foi o legado que se fez em relação a isso? Então, pra tu teres uma ideia, o cara é tão fora do eixo que o pouco que fez, fez dentro da cidade de Belém. E o que é uma política que poderia ser uma política de Estado, não chega nem a ser uma política de município. Então é tudo muito complicado porque, volto a dizer, se coloca como a burguesia que se encastela e que a partir dali dita o que é feio, o que é bonito, o que é arte, o que não é, o que é certo, o que não. Talvez esse seja o grande legado desse vagabundo (BARROSO, 2019).

No que tange a ausência de ações da SECULT em outros municípios, Anibal Pacha acompanhou de perto as consequências de anos de total negligência às manifestações da *cultura popular* existentes no interior do Estado.

O projeto do Paulo foi pra cidade, foi pro centro. Ele queria urbanizar. Ele queria modernizar a cidade. Ele queria ter um marco. Eu não sei se o projeto dele tinha um foco aberto assim, sabe? Porque não dá pra não escutar Santarém. Não dá pra não escutar Ourém. Não dá pra não escutar Cametá. Não dá pra não escutar esses lugares. E aí, hoje, viajando pela Universidade no PARFOR [Plano Nacional de Formação de Professores da Educação

Básica], a gente vê o tanto que essa cultura desapareceu. E ela não desapareceu da noite pro dia. É um trabalho que não foi feito durante uns bons anos pra isso desaparecer. Cadê o povo do Samba do Cacete de Cametá? Tão aonde? Onde é que tá esse lugar. E aí como é que tu não incentiva isso? Porque Belém não produz – pelo menos eu acho –, ela não produz características paraenses. Quem produz características paraenses é quem vem de Cametá e mora aqui. Quem vem de outros lugares... vem de Ourém e mora aqui. Quem vem das ilhas e mora aqui. *Porque Belém eu acho que é uma cidade extremamente europeia.* [...]. Não é à toa que o Jurunas tem uma potência cultural muito grande. Com uma influência vinda das ilhas, diretamente no Jurunas. É lugar de resistência. É onde tem carnaval, onde se produz essa cultura. Ninguém olha pra isso, ninguém olha pra isso. Não é a Lei Semear que vai dar conta disso, não é. É um projeto de governo, é um projeto de política cultural mesmo. E aí um projeto de política cultural que não deixa a Igreja se meter nisso. Eu vi o quilombo de Camiranga ser detonado pela Igreja Evangélica. A cultura de Camiranga, em que o trabalho do Curro Velho, lá, de anos, foi dizimado. Como é que fica isso? Não tem política cultural, com respeito, com uma visão ampla. *Nós temos imitações de coisas, de projetos que as pessoas que têm mais dinheiro viajam e veem e querem implantar.* Mas eu não penso o que tá sendo criado lá no bairro do Cabelo Seco em Marabá, onde tinha uma produção artística interessantíssima que não tem mais. Não tem um olhar pra isso. Então quem traz é quem chega em Belém (PACHA, 2019).

Além de abordar o extermínio de manifestações da cultura popular em decorrência da total negação dos Direitos Culturais por parte do Estado, Pacha ainda faz uma análise bastante interessante ao referenciar a periferia de Belém, no caso o bairro do Jurunas, e os municípios do interior como aqueles que concretamente produzem as características paraenses, sendo a área central da capital do Estado *extremamente europeia* e administrada por uma gestão estadual de cultura que imita os *projetos que as pessoas que têm mais dinheiro viajam e veem e querem implantar*. Ou seja, as formações culturais negligenciadas pelas ações da SECULT seriam aquelas mais afins a um ideal de *identidade paraense* construído a partir de um *sistema de representação* próprio dos sujeitos intimamente relacionados com a sua terra e com as suas formas particulares de apreender o mundo e criar sentidos para a realidade vivida. Por este ponto de vista, seria possível pensarmos a construção de um *paraensismo* de cabeça pra baixo, um *paraensismo-popular*, no qual a cultura enraizada nas condições sociais e materiais das classes populares fosse a medida norteadora de políticas culturais mais abrangentes e democráticas?

Quando Vicente Salles (1994, p. 349) define o Pássaro Junino e o Boi-Bumbá como manifestações *sui generis* de um “teatro popular”, ou quando o Informativo Cultural da SECULT (07/1999, p. 3) as classifica como “expressões tradicionais da cultura popular paraense”, podemos compreender, sem qualquer dificuldade, que se tratam de produções culturais que guardam profundo vínculo com as condições de vida e com as dimensões

emocionais das classes trabalhadoras, dos grupos de oprimidos e marginalizados. Estes são um dos segmentos artísticos paraenses cujos Direitos Culturais são a quase todo instante negligenciados. Por outro lado, quando o secretário de cultura comemora a realização de concursos de canto lírico afirmando que “ao colocar o Pará de volta à cena erudita estamos honrando nossa tradição cultural” (FERNANDES *apud* O LIBERAL, 13/04/2004, p. 2), ou que a realização do Festival de Ópera propicia “o renascimento das nossas tradições culturais, despertando da letargia a *original* e sofisticada maneira de ser paraense” (FERNANDES, 2003, p. 4 – grifo do autor), podemos igualmente ter a clara compreensão que a supressão do termo “popular” não ocorre de maneira aleatória, uma vez que se tratam de expressões artísticas que dialogam em primeira instância com o repertório de gostos celebrado pelas classes dominantes, que no tecer de seu *sistema de representação cultural* forjam uma tradição paraense a partir dos seus interesses e a transforma em política oficial de Estado.

Neste sentido, temos a constituição de uma *dialética da luta cultural*, tal como discutida por Stuart Hall (2003), a partir da qual a *cultura popular* não existe em separado das relações de poder e dominação, tratando-se de um fenômeno que se instaura a partir de uma permanente disputa por espaço com a *cultura dominante* ou *não-popular*. Inserida neste campo de batalha, a *cultura popular* se encontra continuamente imersa em processos de resistência e aceitação, de recusa e de capitulação. Quais seriam então os mecanismos pelos quais podemos criar os contextos favoráveis a acolhida e expansão da *cultura popular*?

Como a compreensão da *cultura popular* se dá a partir da relação dialética estabelecida com a *cultura não-popular*, de domínio central da elite, não se trata tão somente de promover a incorporação do Teatro de Pássaros e de Bois, ou das diversas formas de linguagem cênica desenvolvidas pelos grupos de teatro e de dança, dentro do conjunto de manifestação legitimadas pelo Governo do Estado do Pará. É primordial que sejam analisadas as condições materiais que estabelecem esta polarização e impedem a inserção ativa dos grupos sociais subalternizados no conjunto de políticas públicas elaboradas para a cultura. No que tange a ineficácia de nos voltarmos somente para a inserção das produções da *cultura popular*, Stuart Hall argumenta que:

O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria [popular ou dominante] – os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem (HALL, 2003, p. 257).

Deste modo, compreende-se que a *cultura popular* não se constitui a partir de elementos descritivos de suas mais diversas formações e atividades, cuja mera inserção destas

produções humanas no conjunto de práticas legitimadas pelo Estado seria capaz de por si só garantir o fim de todas as desigualdades oriundas da hierarquização cultural. É preciso que tenhamos a consciência de que “o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela” (HALL, 2003, p. 258). Assim, retomamos ao ponto já enfatizado anteriormente: não é possível pensarmos um novo contexto democrático de fomento cultural pelo Estado, sem que pensemos a própria estruturação deste Estado e os arranjos estabelecidos na sociedade civil que garantem a hegemonia dos grupos que estão no poder. Traçando um paralelo entre a organização das sociedades política e civil, Gramsci evidencia que:

A unificação histórica das classes dirigentes reside no Estado e sua história é, essencialmente, a história dos Estados e dos grupos de Estados. Esta unidade deve ser concreta e, portanto, o resultado das relações entre Estado e ‘sociedade civil’. Quanto às classes subalternas, a unificação não acontece: sua história está entrelaçada à da ‘sociedade civil’, é uma fração desagregada desta (2002b, p. 352).

Então, enquanto as classes dirigentes se organizam em torno de interesses fundamentais compartilhados, as classes subalternas, os dirigidos, não conseguem articular entre os seus diversos segmentos a união necessária para impor a prática de um grande projeto popular de Estado. Este aspecto pode ser claramente observado na realidade paraense, na medida em que as movimentações dos trabalhadores das Artes Cênicas, durante os 12 anos de gestão psdbista para a cultura do Estado, não conseguiram estabelecer qualquer unidade duradoura entre os seus próprios sujeitos e nem sequer se direcionaram a outros grupos subalternizados da sociedade. Para Stuart Hall (2003) esta capacidade de aliança entre as classes sociais apartadas do bloco do poder é fundamental para a formação de uma grande *força cultural popular-democrática*, sendo esta a natureza da luta política e cultural. O autor ainda defende que:

Às vezes, podemos ser constituídos como uma força contra o bloco de poder: esta é a abertura histórica pela qual se pode construir uma cultura genuinamente popular. Mas, em nossa sociedade, se não somos constituídos assim, seremos constituídos como o oposto disso: uma força populista eficaz, que diz ‘sim’ para o poder. A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência (HALL, 2003, p. 263).

Adotando a postura de ruptura com o consentimento ofertado às classes dominantes regentes das políticas culturais excludentes e elitistas que historicamente assolam o Pará, para além da figura de Paulo Chaves e dos mandatos psdbistas, cabe aos artistas que se dispõem a agir enquanto organizadores de uma nova concepção de Estado e de sociedade a formação de um pensamento que dialogue com as necessidades dos sujeitos que constituem as classes populares. No entanto, antes de se engajar neste processo é preciso que os artistas cênicos



preteridos das ações das gestões culturais estaduais se entendam como pertencentes a esta *cultura popular* que se instaura a partir da relação com o *não-popular* das classes dominantes. É preciso assumir um lado na dialética da luta cultural. E, neste contínuo e crítico exercício de tomar consciência de si a partir do local que ocupa na dinâmica de produção da vida material, assumir uma postura ética e prática política em afinidade com as descobertas alcançadas. Neste sentido, Gramsci nos lembra que “o início da elaboração crítica é a consciência daquilo que é realmente, isto é, um ‘conhece-te a ti mesmo’ como produto do processo histórico até hoje desenvolvido, que deixou em ti uma infinidade de traços acolhidos sem análise crítica” (1999, p. 94).

Estabelecidas as condições favoráveis para a aceitação e expansão da cultura produzida pelo povo a partir de seu contexto material e simbólico, teríamos alicerçadas as bases sobre as quais um *novo paraensismo* poderia emergir. Compreendendo que *cultura popular* é o lugar de exercício de uma democracia expandida, o *paraensismo-popular* se volta primordialmente para os sujeitos que protagonizaram ao longo da história de constituição do Estado do Pará as condições mais degradantes de opressão. Relembrando episódios marcantes desta trajetória, e largamente abordados no primeiro capítulo deste estudo, temos na *Adesão do Pará à independência*, na *Cabanagem*, na *Belle Époque* e na implementação dos grandes projetos que prometiam modernizar a Amazônia durante a ditadura a compreensão de que são os povos originários e as populações quilombolas, ao lado de toda a população empobrecida que habita a capital e as diversas regiões esquecidas do Estado, os grandes prejudicados pela ausência de políticas públicas em diversas áreas, entre elas a da cultura. Assim, em contraposição ao exercício de favorecimento de uma *cultura de minoria*, a realocação da *cultura popular* no centro do debate sobre o que é afinal *paraensismo* e como ele pode deixar de lado o seu viés restritivo, é a proposta estruturante do *paraensismo-popular*.

Contudo, é importante frisar que a construção de um *paraensismo-popular*, enquanto proposta alternativa ao elitismo cultural, não visa o fechamento num particular apartado do universal, ou seja, debater questões próprias do povo paraense não significa desvincular-se de discussões estabelecidas em outros Estados brasileiros ou em âmbito internacional que possam enriquecer o debate interno sobre as condições dos grupos dominados. O que deve ser combatido é o “cosmopolismo abstrato”, isto é, aquelas apropriações externas que em nada acrescentam às discussões sobre a realidade paraense.

Ao abordar esta questão no que tange o *nacional-popular*, Carlos Nelson Coutinho deixa bem claro que:

Há cosmopolitismo abstrato todas as vezes que a ‘importação’ cultural não tem como objetivo responder a questões colocadas pela própria realidade brasileira, mas visa tão somente a satisfazer exigências de um círculo restrito de intelectuais “intimistas”. Nesse sentido, podemos afirmar que essa postura “cosmopolita” é uma das manifestações da cultura elitista e não nacional-popular: é por estarem separados do povo, emparedados nos limites do “intimismo”, que certos intelectuais são incapazes de proceder àquela concretização e àquele enriquecimento do patrimônio universal (COUTINHO, 2011b, p. 54).

Assim sendo, o *paraensismo-popular* apresenta um sentimento de compromisso primeiro com o povo do Pará, sem se fechar às contribuições que possam vir de outros lugares, uma vez que as condições materiais opressoras que subjugam a classe trabalhadora, os povos originários e as populações quilombolas não são exclusivas nem foram originadas no Estado. Pelo contrário, o intuito deve ser sempre o da ampliação das discussões e das escutas, compartilhando experiências e estratégias de luta que fortaleçam os caminhos pelos quais poderemos juntos construir um Estado mais democrático.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhando os três mandatos consecutivos do Partido da Social Democracia Brasileira no Governo do Estado do Pará, as gestões de Paulo Roberto Chaves Fernandes no comando da Secretaria de Cultura perpetuaram *tristes tradições* consolidadas em âmbito federal da administração do campo cultural. A concentração das ações da SECULT na capital – aspecto presente em grande parte das administrações anteriores da pasta, portanto, não inaugurado por Paulo Chaves, mas mantido e fortalecido pelo secretário – acentuou a predominante *ausência* de políticas públicas amplas para as formações culturais que não fossem aquelas praticadas na capital e por segmentos específicos.

Neste âmbito, a ausência se enraizou também no diálogo com os artistas cênicos do Estado. Não havia debates públicos com a população, nem com representantes da categoria. Até mesmo o Governo Federal, com o início do mandato de Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, foi alvo do distanciamento da gestão cultural de Paulo Chaves, o que acabou gerando uma defasagem do Estado em relação aos debates sobre cultura que se multiplicavam neste momento no país. Sobre esta questão, Castro *et al* apontam que:

A ação política do PSDB paraense se produziu ora no sentido de obstruir, ora no de esvaziar, a política cultural do Governo Federal no estado. Três exemplos o demonstram: a obstrução dos investimentos do Projeto Monumenta<sup>210</sup> na recuperação do centro histórico de Belém; a ausência do papel intermediador, atribuído ao governo estadual, na organização da I Conferência Nacional de Cultura<sup>211</sup> e, da mesma forma, sua ausência enquanto entidade mediadora do Programa Cultura Viva<sup>212</sup> (CASTRO *et al*, 2013, p. 90).

Assim, as diretrizes neoliberais fortemente acolhidas pelo Governo do Pará durante os anos de presidência de Fernando Henrique Cardoso, não por acaso também do PSDB, atravessaram os três mandatos governamentais vividos de janeiro de 1995 a dezembro de

---

<sup>210</sup> O Programa Monumenta foi criado em 1995 pelo Governo Federal, por meio do Ministério da Cultura, em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). É voltado para a preservação do patrimônio cultural do país, especialmente no que tangem os sítios e os conjuntos urbanos.

<sup>211</sup> Realizada em 2006, tinha como tema central a interação do Estado e da sociedade na construção de uma política pública da cultura e apresentava como eixos temáticos: Gestão Pública e Cultura; Cultura é Direito e Cidadania; Economia da Cultura; Patrimônio Cultural; e Comunicação é Cultura. O coordenador geral da I Conferência Nacional de Cultura foi o paraense Márcio Meira, que também era Secretário de Articulação Institucional do Ministério da Cultura e já havia sido diretor do Arquivo Público do Estado do Pará e presidente da Fundação Cultural do Município de Belém de 1998 a 2002, durante a prefeitura de Edmilson Rodrigues, do Partido dos Trabalhadores.

Para outras informações, acessar: <http://cnpq.cultura.gov.br/i-conferencia-nacional-de-cultura/>.

<sup>212</sup> Elaborado em 2004, o Programa Nacional de Cultura Viva tem como projeto de maior evidência a criação dos Pontos de Cultura, uma das principais políticas culturais do Governo Lula.

2006, quando a premissa da *Cultura é um bom negócio* criada pelo MINC foi traduzida na criação da Lei Semear, que tantos prejuízos trouxe para os artistas da cena.

Em se tratando das modalidades de *instabilidade e autoritarismo*, o neoliberalismo também impôs formas próprias de atuação neste período. Em um cenário de escassas oportunidades de garantias dos Direitos Culturais por parte do Estado, restava aos artistas se submeterem às incertezas do “Deus mercado”, sem qualquer garantia de que a aprovação na Lei Semear se revertesse na conquista do patrocínio. Além disso, uma vez conquistado patrocínio para o desenvolvimento dos projetos, não havia qualquer garantia de parcerias contínuas. Para aqueles que insistiam no diálogo com a iniciativa privada, era necessário estar sempre atento às imposições dos departamentos de *marketing* das empresas, também, na maioria das vezes, sem sucesso.

Em âmbito governamental, o autoritarismo de Paulo Chaves – fortemente presente em um contexto político dito democrático, demonstrando que não somente nas ditaduras os entes governamentais podem adotar uma postura centralizadora das ações para a cultura – foi uma constante durante os 12 anos de SECULT, a despeito de uma falsa tentativa de diálogo com a categoria teatral durante o primeiro quadriênio, quando ocorreu a restauração do Teatro Experimental Waldemar Henrique e na ocasião em que foram realizadas as produções de “Trazendo Che no Coração” e “Galvez, imperador do Acre”. Ainda assim, tudo não passou de uma desastrosa incursão da Secretaria de Cultura sobre as Artes Cênicas, na qual houve a tentativa, ainda em nível inicial, do órgão se estabelecer como protagonista direto da produção no Estado.

Após as severas críticas e violento enfrentamento com a categoria durante a reinauguração do TEWH, o *intelectual* à frente da SECULT adotou de vez um viés profundamente elitista no comando da cultura, unindo esforços para fazer ressurgir na metrópole da Amazônia o circuito operístico dos tempos bellepoquianos. O Festival de Ópera do Teatro da Paz foi a sua conquista mais grandiosa, porém profundamente excludente, no campo da produção cultural. Esta política cultural *conservacionista* também foi observada nos fortes incentivos e articulações formados para dar contas das imponentes reformas e readaptações do patrimônio de *pedra e cal* dos espaços que carregavam a memória do período áureo da Borracha. Tudo muito bem costurado e alinhavado nos moldes de uma *cultura de minoria* que se conectava com os gostos apropriados pela elite local e com os interesses do mercado turístico, passando bem longe das necessidades de grande parte dos trabalhadores das Artes Cênicas.

Tendo em vista esta forma de política cultural implementada pela SECULT, as práticas de artistas locais tiveram que se acomodar às contingências impostas, trazendo consequências diretas às montagens. Conforme Paulo Santana (2019), houve alguns artistas que não conseguiram manter suas produções e tiveram que parar suas atividades. No seu caso, chegou a ter o *Grupo Palha* parado por três anos (de 1999 a 2001) devido à falta de espaços para ensaiar e para guardar o material cênico, e, quando na ativa, realizou muitas vezes espetáculos bancados com o seu salário de professor. “Eu continuo pagando pra fazer, pra manter a minha companhia por ela”, afirma Santana (2019).

A montagem de espetáculos com recursos próprios também foi uma constante para Wlad Lima, sendo este período um momento de intensa produção como uma forma de combate à política cultural vigente no Estado:

Eu brinco, eu ironizo com muito ódio, que o Paulo Chaves é o meu secretário de cultura, porque ele segue um período de vida de muita produção. Eu produzi muito nesse mercado. Ao mesmo tempo que ele tava lá, eu produzi muito, mas eram anos de muita força física pra produzir. Então, eu ficava louca e produzi muito. Mas produzia às custas do meu salário. Eu fiz teatro às custas do meu salário. Não acho que sou a única, ao contrário. Eu acho que Belém é marcada e acho que o Brasil hoje é marcado [por esta questão]. Não é à toa que grandes diretores hoje são funcionários públicos, são professores da UNIRIO, da USP, né? Hoje, alguns diretores estão ligados à universidade. Não é todo. Tem muita gente fora da universidade. Mas uma boa parte foi pra dentro da universidade pra segurar um salário e pagar, sustentar (LIMA, W., 2019).

O custeio da própria atividade artística por um número considerável de produtores culturais a partir do trabalho enquanto servidor público – o que envolve não apenas aspectos salariais, mas incentivos e editais que as próprias universidades estabelecem para as Artes Cênicas pesquisadas – surge então como um aspecto bastante relevante dentro da produção das montagens atuais. Neste sentido, releva-se como uma interessante proposta de investigação para pesquisas futuras o detalhamento do modo de operacionalização desses processos que, apesar de configurarem-se enquanto uma forma de levar a diante algumas realizações do setor, perpetuam o caráter de instabilidade do fomento à produção cênica, uma vez que não se tratam de políticas públicas criadas especificamente para o fomento desta cadeia produtiva.

Inserido neste movimento de iniciativas culturais particulares, surge o Teatro Cuíra, no ano de 2006. O espaço, localizado na famosa zona do meretrício da cidade desde a *Belle Époque*, visava dar abrigo às produções artísticas tanto do *Grupo Cuíra*, ao qual Lima se vinculava, quanto de outros grupos da cidade e, com isto, configurar-se como mecanismo de resistência frente a política destruidora da SECULT.

Sem lugar para ensaiar ou encenar, procuramos um espaço, encontramos aquele galpão vazio, servindo de estacionamento para um clube de bingo. Ele está no centro da cidade, praticamente na Presidente Vargas, bem no caminho da Virgem de Nazaré. Um galpão vazio pronto para dar abrigo a ações artísticas em meio a um processo de destruição da Cultura no Pará, principalmente em Belém, desenvolvido pela Secult? Parecia coisa dos céus! Sem bolso nem documentos, o *Cuíra* inaugurou sua casa, às custas do próprio suor, igualzinho a que fazem todos do mundo das artes (PROENÇA; LIMA, W. 2015).

O direcionamento para a busca de espaços privados diante da ausência de equipamentos públicos acessíveis aos artistas cênicos foi observado por Anibal Pacha (2019): “Porque teve uma época que todo mundo desistiu. Cada um começou a ir pra uma casa velha ter o seu lugar. A *In Bust* tem o Casarão do Boneco. O *Cuíra* tem o seu espaço, *Trovadores* também. Aí cada um ficou esgotado com esse enfrentamento e aí vai cada um pros seus espaços”. Do mesmo modo, Paulo Ricardo Nascimento referencia este mecanismo de sobrevivência adotado por alguns grupos atribuindo a adoção destes espaços alternativos a um aspecto diretamente relacionado a administração do secretário de cultura:

Então, faz toda a diferença você por um secretário que não vai lhe dar política, que não vai lhe fomentar. Faz toda a diferença, entende? Você vai descobrir mecanismos de sobreviver, de realizar. Acho que o Casarão, as casas que estão na cidade hoje, são frutos de uma falta de política, de acesso aos espaços públicos, de apresentações, de fruição, de espetáculos, por exemplo. Então, nascem várias casas. O Casarão, por exemplo, é de 2004, é bem aí no final do teu período. Então, a gente não tinha espaço, a gente não tinha como conseguir espaço. O espaço eram as nossas casas. A gente que não queria mais ficar apresentando em teatro. Então, a gente queria mesmo ter um lugar alternativo pra apresentar. Porque a gente já não tem acesso mesmo e a gente vê muita gente não tendo acesso. Então, é um espaço que a gente pode abrir pra outras pessoas fazerem a mesma coisa, por exemplo. Então, eu penso que faz toda a diferença. Eu acho que a cidade é hoje essa efervescência. A cidade, tá? Não posso falar do resto do Estado. Mas a cidade é essa efervescência de lugares por falta de políticas para isso, certo? Por falta de políticas, a maioria vai fechando. Por falta de políticas para isso, por exemplo, o Casarão do Boneco está deteriorado (NASCIMENTO, 2019).

Como podemos imaginar, a conversão para os novos espaços implicou em impactos diretos na concepção estética dos espetáculos e na participação do público. Estes desdobramentos, apesar de não pertencerem aos objetivos deste estudo, foram alvo de observações interessantes por parte de alguns entrevistados que merecem ser mencionadas. Segundo Henrique da Paz, a necessidade de procurar espaços alternativos, diante das dificuldades para pagar as pautas dos teatros da cidade, acabou repercutindo numa queda do público, que não acompanhou a mudança dos locais de apresentação propostos pelos grupos:

Claro que a gente continua produzindo, mas não tem aquela efervescência que havia nos anos 1980 aqui. Eu considero a era de ouro do teatro aqui. Foi quando tinha muitos grupos em ação e toda semana, praticamente, tinha

espetáculo novo no Teatro Waldemar Henrique. [...]. *A Província do Pará* tinha uma janela que era toda a programação mensal do Waldemar Henrique. Aí você tinha todos os espetáculos que iam se apresentar. Até isso tinha. Então o público tava sempre informado do que tava acontecendo no teatro. Eu sinto assim, eu não sei se as pessoas veem de outra forma, mas eu acho que o público decaiu bastante. Hoje em dia a gente tem mais dificuldade. Então as pessoas estão se acomodando muito nesses espaços alternativos, que eu acho legal. Eu gosto. Mas tem coisa que não dá pra fazer em um espaço alternativo. E além do mais você só pode colocar plateias pequenas. 15 pessoas, 30 pessoas. [...] Então tem essas complicações. Eu acho que deve existir. Eu acho legal ter essa alternativa de teatro usando esses espaços, mas aí você tem que montar o teu espetáculo sempre em função desses espaços (DA PAZ, 2019).

Detalhando o ponto de vista de Da Paz, Adriano Barroso relata que:

Nós mudamos a nossa forma de estar. Mudamos o nosso raciocínio como dramaturgos, como encenadores. Então tu não vê mais, por exemplo, na cidade grupos com mais de 5 pessoas. [...] As pessoas começaram a abrir as suas próprias casas, ainda de maneira precária. Então é evidente que mexeu na nossa encenação. Então tu tens monólogos, dois atores, tu tens textos menores, tu tens cenários menores, tu tens um outro *modus operandis* do teatro, de pensar, de estar em cena, no teatro e na dança também, porque era o possível, porque não tínhamos acesso a esses lugares. Éramos expulsos desses lugares, mas não deixávamos de fazer. Aí veio os porões, veio as casas, veio as salas das pessoas, veio uma outra forma. E uma outra forma de pensar teatro também. Então essa postura dele mexeu muito na nossa encenação, muitíssimo, pro bem e pro mal. Porque também a gente começou a fazer grandes encenações dentro de porões (BARROSO, 2019).

Deste modo, a política cultural da Secretaria de Cultura se empenhou na garantia da ausência de um acesso democrático aos Direitos Culturais para os artistas e o público que não se alinhavam aos seus ideais de *cultura de minoria*, tornando a diversidade étnico-cultural associada ao *paraensismo* nos discursos oficiais somente uma mera formalidade retórica que não encontrava qualquer respaldo da materialidade da vida cultural paraense. Assim, o *paraensismo* psdbista foi aquele que, de um lado, reforçou a consolidação de um *sistema de representação cultural* pautado fundamentalmente nas práticas e valores da cultura branca europeizada; enquanto que, de outro, se esforçou para promover o apagamento simbólico e concreto de sujeitos indígenas e negros, sendo o exemplo máximo desta política de extermínio o trágico Massacre de Eldorado dos Carajás, quando 21 trabalhadores rurais foram assassinados pela Polícia Militar do Estado do Pará. Nenhuma política cultural ampla e continuada foi implementada pela SECULT para estes povos em 12 anos de gestão.

Sobre a violação dos Direitos Culturais, Alberto Silva Neto se manifesta afirmando:

Eu passei todo esse tempo sendo roubado. Roubado do meu direito a produzir teatro com dignidade, de ter condições mínimas de produção pra realizar algo que eu faço com profundo amor, profunda dedicação e compromisso. Eu nunca deixei de fazer por causa do Paulo Chaves, mas isso não significa que eu não pudesse ter feito outras tantas coisas que eu não fiz,

e que outros tantos artistas de teatro, como eu, não fizeram. Se com tudo que nós vivemos nesse período, nós ainda fizemos tanto. Nós temos é que nós orgulhar também muito disso. Mas não deve ser um orgulho que nos cegue, que nos faça acreditar que isso é natural e que deverá ser sempre assim. Porque aí tem que lembrar do Brecht, né? Tem que lembrar do homem como agente de transformação social, né? O homem é mutável. Então, eu fui asfixiado, não pela ausência de políticas públicas, mas pela capciosidade delas, das que estiveram naquele grande guarda-chuvas, como uma árvore agourenta sobre a minha cabeça (SILVA NETO, 2019).

Contudo, as tentativas de mudança dessa realidade por parte da classe teatral não conseguiram se estabelecer como uma força de enfrentamento suficientemente estruturada e coesa. As dificuldades de articulação interna sobre um conjunto de pautas mínimas a serem pleiteadas junto à SECULT, bem como a desqualificação de modalidades artísticas pelos próprios companheiros de profissão, estabelecendo hierarquizações que afastavam do debate os seus pares, foram alguns dos maiores obstáculos vivenciados.

Somada a todas estas questões vividas pelo trabalhador das Artes Cênicas, havia ainda a perseguição direta que o secretário exercia contra aqueles que se colocavam como seus opositores declarados. São exemplos deste comportamento as demissões ocorridas após o tumulto na reinauguração do TEWH e os processos jurídicos impostos contra os artistas que, impedidos de participar da cerimônia, protestavam do lado de fora do teatro na ocasião. Assim, o *personalismo* se estabeleceu como um traço recorrente no gestor Paulo Chaves.

Neste contexto, houve a criação de um Festival de Ópera e de diversos concursos de canto lírico a partir da demanda particular do secretário, um apaixonado declarado pelas produções operísticas da *Belle Époque* e pelo Theatro da Paz, que conseguiram se estabelecer como símbolos máximos do *paraensismo* no campo das Artes Cênicas na medida em que também dialogavam com os interesses da classe dominante. Além disso, Paulo Chaves ainda exercia o seu amplo poder de mando para se cercar de parentes e pessoas próximas dentro da estrutura administrativa da SECULT. Ao seu lado estavam a então esposa Rosário Lima, arquiteta com quem dividiu a autoria de diversos projetos de restauração do patrimônio predial de Belém; Gilberto Chaves, seu primo e diretor do Theatro da Paz, também diretamente vinculado à organização do FOTP; e Ana Cristina Chaves, secretária adjunta da SECULT e prima do secretário – sendo possível a existência de outros nomes não encontrados durante a realização desta pesquisa.

Em face desta configuração político-administrativa presente entre os anos de 1995 e 2006 na Secretaria de Cultura – na qual muitas de suas questões problemáticas não se originaram e nem se encerraram neste período, apesar de todas as particularidades inerentes ao recorte histórico aqui analisado –, pensar novas formas de lutas e organização da classe



artística é fundamental para a alteração desta realidade. Neste sentido, foi apresentado como proposta não somente a busca por unificação dentro da própria categoria, a partir da compreensão do seu lugar enquanto *cultura popular* dentro da dialética da luta cultural, mas a necessidade de expansão da luta por políticas culturais democráticas para outros segmentos da sociedade civil, uma vez que a garantia de acesso e fomento dos Direitos Culturais se encontra intrinsecamente relacionado à construção de um modelo de Estado mais justo.

Assim sendo, esta pesquisa lança como sugestão de estudos futuros o aprofundamento sobre as formas de unificação e expansão das demandas da categoria teatral, bem como os possíveis mecanismos que possam vir a incentivar e fortalecer a criação de novos *intelectuais* que auxiliem na conformação de um pensamento mais amplo sobre as disputas em jogo na sociedade civil e sua relação com a estruturação da sociedade política. Ademais, a presente tese também pretende ter contribuído para a expansão dos estudos históricos e historiográficos sobre política cultural dentro do amazônico Estado do Pará, a partir da análise da sua formação política e da construção da *identidade paraense*, determinada por aspectos internos, mas também indissociavelmente vinculada ao lugar ocupado pela região dentro da dinâmica de forças estabelecidas com o sudeste brasileiro, cujos interesses e demandas historicamente se estabeleceram como “nacionais”.

## REFERÊNCIAS

### Livros, artigos, teses e dissertações:

ANDRADE, Mário de. **Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, a pedido do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.** Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2018.

ANDRADE, Rômulo de Paula. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta: Getúlio Vargas e a revista “Cultura Política” redescobrem a Amazônia (1940-1941). **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, Belém, v. 5, n. 2, p. 453-468, maio-ago. 2010.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Gestão ou Gestação Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: RUBIM, Albino & BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 61-86.

ARRUDA, Euler Santos. **Porto de Belém do Pará: origens, concessão e contemporaneidade.** Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Ensaio Corografico sobre a Província do Pará.** Belém: Typographia de Santos & Menor, 1839.

BAHIA, Carmosina Maria Calliari. **Uma análise etnográfica na memória e cotidiano na Avenida Governador Magalhães Barata – Belém/Pará.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal do Pará, 2015.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Albino & BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 37- 60.

\_\_\_\_\_. Estado autoritário e cultura nacional; Políticas de Cultura, Políticas de Identidade In: BARBALHO, Alexandre. **Textos Nômades.** Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008. p. 61-74; p. 89-100.

\_\_\_\_\_. **Política cultural e desentendimento.** Fortaleza: IBDCULT, 2016.

BARBALHO, Alexandre; FREITAS, Ana Paula Nazaré de. Política cultural e consumo na região amazônica: um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém do Pará. **ALCEU.** v. 12 - n.23 - p. 130 a 142 - jul./dez. 2011.

BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio Albino Canelas (Orgs.). **Políticas culturais em revista: Dossiê Políticas culturais na Ibero-América.** Salvador: EDUFBA, 2015.

BARBOSA, Mário Médice. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo: as narrativas das identidades regionais na Amazônia paraense.** Tese (Doutorado em História Social). Pontificia

Universidade Católica de São Paulo, 2010.

BATES, Henry Walter. **Um naturalista no Rio Amazonas**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BATISTA, Luciana Marinho. **Muito além dos seringais: elites, fortunas e hierarquias no Grão-Pará, c.1850 – c.1870**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

BEZERRA, Denis. **Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

BEZERRA NETO, José Maia. **Ousados e insubordinados: protesto e fugas de escravos na Província do Grão-Pará - 1840/1860**. *Topoi*, Rio de Janeiro-RJ, vol. 2, pp. 73-112, 2001.

BORGES, Ricardo. **Vivência Amazônica**. Belém: Cejup, 1986.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Albino & BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 109-132.

\_\_\_\_\_. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, 15(2) 2001. p. 73-83.

BRITO, Adilson Júnior Ishihara. **“Viva a Liberté!”: cultura política popular, revolução e sentimento patriótico na independência do Grão-Pará, 1790-1824**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2008.

BRITTO, Rosangela Marques de. **A invenção do patrimônio histórico musealizado no bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO / Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, 2009.

BURK, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

\_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais: olhares e contextos**. São Paulo / Rio de Janeiro: Itaú Cultural / FCRB, 2015.

CALABRE, Lia; RUBIM, Antônio Albino C.; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015.

CANCLINI, Néstor García. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (org.). **Cultura, política y sociedad**. Buenos Aires: Clasco Libros, 2005, pp. 69-81.

\_\_\_\_\_. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. p. 95-115, nº 23, 1994.

CARMO, Giovana Miglio. **Teatro Cena Aberta e Grupo Cuíra do Pará: Processos de transformação entre permanências e descontinuidades no Teatro Contemporâneo da cidade de**

Belém de 1976 a 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

CARVALHO, Manuel Emílio Gomes de. **Os Deputados Brasileiros nas Cortes Gerais de 1821**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

CASTRO, Fábio Fonseca de Castro; CASTRO, Marina Ramos Neves de. É tempo de Preamar: A política cultural de Paes Loureiro no Pará, em 1987-1900. **Políticas Culturais em Revista**, 2 (5), p. 65-82, 2012.

\_\_\_\_\_. **Aspectos estruturais da política cultural do PSDB no Pará**. In: Amazônia, Cultura e Cena Política no Brasil. Belém: NAEA, 2016.

CASTRO, Fábio Fonseca de Castro; CASTRO, Marina Ramos Neves de; FREITAS, Ana Paula Nazaré de; MATTOS, Fabrício Santos de. **A política cultural no Pará durante o período Lula**. in BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (Orgs). Federalismo e políticas culturais no Brasil. Coleção Cult. Salvador, Edufba: 2013.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2012.

COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. **Revista Escritos**, Ano 5, n° 5, 2011.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. **A cultura e o seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CORTE, Andréa Tello da; MARTINS, Ismênia de Lima. **50 anos da Universidade Federal Fluminense – 1960-2010**. Niterói. Editora da UFF, 2010.

COSTA, Dayseane Ferraz da. **Além da pedra e cal: A (re)construção do Forte do Presépio (Belém do Pará, 2000-2004)**. Dissertação (mestrado). Belém: UFPA / Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, 2007.

COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. **A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976**. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2011.

COSTA, Rila Arruda da. **Política cultural e museus no Amazonas (1997-2010)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Amazonas, 2011.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas**. São Paulo: Expressão popular, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Marxismo y política: la dualidade de poderes y otros ensayos**. Santiago: LOM Ediciones, 2011a.

CURCINO, Wanderson dos Anjos. **A construção do discurso jornalístico sobre a sustentabilidade das cidades: o caso do Jornal Diário do Pará**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido). Universidade Federal do Pará, 2016.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DUARTE, Maria Eunice; DUARTE, Renata. Conselho Nacional de Cultura x Conselho Federal de Cultura: Uma análise comparativa dos colegiados. **História Unicap**, v. 1, n. 2, jul./dez. de 2014.

FERNANDES, Paulo Chaves. **Apêndice F – Entrevista 5: Paulo Chaves, Secretário de Estado de Cultura do Pará**. In: FRANÇA, Carlos Augusto de Souza. O Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB, durante o período de vigência da Coligação União pelo Pará (1995 a 2006) e a competição pela prefeitura no município de Belém. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade Federal do Pará, 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Paulo Chaves Fernandes. “A manutenção é tão ou mais importante do que fazer”. Entrevista concedida a Éride Moura. **Projeto Design**, Edição 301, mar. 2005. Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/paulo-chaves-fernandes-01-03-2005>. Acesso em: 03 ago. 2016.

FERNÁNDEZ, Xan Manuel Bouzada. Acerca del origen y génesis de las políticas culturales occidentales: arqueologias y derivas. In: **O Público e o Privado**. Fortaleza: (9), janeiro / junho, 2007.

FONTES, Edilza Joana Oliveira; MESQUITA, Thiago Broni de. Na fronteira amazônica: Abel Figueiredo e as memórias de uma “ditadura na floresta”. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, n. 16, p. 155-185, Jan./Jul. 2014.

Food and agriculture organization of the United Nations (FAO). **Agronegócio foi responsável por quase 70% do desmatamento na América Latina**. 2016. Disponível em: <<http://www.fao.org/americas/noticias/ver/pt/c/425810/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FREIRE, José Ribamar. **Da Língua Geral ao Português: para uma História dos usos sociais das línguas na Amazônia**. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

FREITAS, Ana Paula Nazaré de. **Políticas culturais e consumo cultural: um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém/PA**. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados. Fortaleza, 2010.

FRÉSCA, Camila. Coreano e portuguesa vencem Bidu Sayão. **Concerto**. Ano XI, n. 118, Junho 2006, p. 12.

GALVÃO, Pedro. **Vencidos e vencedores**. In: NUNES, André Costa et. al. 1964 - Relatos Subversivos: os estudantes e golpe no Pará. Belém: Edição dos Autores, 2004, pp. 15-42.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Brasília: MinC, 2003.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do cárcere**. Volume 2. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do cárcere**. Volume 3. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do cárcere**. Volume 5. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Cadernos do cárcere**. Volume 6. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs). **Dicionário de teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GURAN, Milton. Sobre o longo percurso da matriz africana pelo seu reconhecimento patrimonial como uma condição para a plena cidadania. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. p. 213-226, nº 35, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 247-263.

HARVEY, David. **Neoliberalismo**: história e implicações. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HATOUM, Milton. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade. **Revista de História**, Rio de Janeiro, 6 maio 2009. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20160416045205/http://rhbn.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. São Paulo: Editora Ortiz, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Evolução da divisão territorial do Brasil 1872-2010**. IBGE: Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[https://ww2.ibge.gov.br/home/geociencias/geografia/default\\_evolucao.shtm](https://ww2.ibge.gov.br/home/geociencias/geografia/default_evolucao.shtm)>. Acesso em: 2 mar. 2019.

JAGUARIBE, Hélio. **Desenvolvimento Econômico e Desenvolvimento Político**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

KAUARK, Giuliana. Direitos culturais e políticas públicas de cultura: possíveis intersecções. **PragMATIZES Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 4, p. 1-184, 2015.

KAUARK, Giuliana; BARROS, J. M.; MIGUEZ, P. (Orgs.). **Dimensões e desafios políticos para a diversidade cultural**. Salvador: EDUFBA, 2014.

KIDDER, Daniel. **Reminiscências de viagens e permanências nas Províncias do Norte do Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

LADISLAU, Alfredo. **Terra imatura**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LIMA, Leandro Mahalem de. **Rios Vermelhos: Perspectivas e posições de sujeito em torno da noção de *cabano* na Amazônia em meados de 1835**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

LIMA, Alessandra Rodrigues. **Patrimônio Cultural Afro-brasileiro: As narrativas produzidas pelo Iphan a partir da ação patrimonial**. (Dissertação de Mestrado). Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Iphan, 2012

LOPES, Ludirema. Cronologia Biográfica. **Asas da Palavra**. Número especial, dedicado à instalação da Universidade da Amazônia. Produção Acadêmica do Curso de Letras da UNAMA. n. 0, 27 nov. 1993.

LOSURDO, Domenico. **Contra-história do liberalismo**. São Paulo: Idéias & Letras, 2006.

LUDWIG, Antonio Carlos Will. **Fundamentos e prática de metodologia científica**. Petrópolis: Vozes, 2009.

MACHADO, André Roberto Arruda. **A quebra da mola real das sociedades: A crise política do Antigo Regime Português na província do Grão-Pará (1821-25)**. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2006.

MAROJA, Ana Paula. **O Espaço São José (Belém-PA): Liberto dos grilhões da lei e preso às imagens do tempo**. Universidade da Amazônia. Trabalho de Conclusão do Curso de Educação Artística, 2002.

MATTOS, Fabrício Santos de. Estratégias de identidade, táticas de visibilidade: um estudo de caso dos usos da cultura na Amazônia contemporânea. In: **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Anais em CD-ROOM. Salvador: 2009.

MAUÉS, Marton. Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista. **Repertório: Teatro & Dança**. Ano 13, n. 14, p. 37-41, 2010.

MICELI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 1970); Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. p. 53-83; p. 97-111.

\_\_\_\_\_. SPHAN: Refrigério da Cultura Oficial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n.º 22, p. 44-47, 1987.

MIRANDA, Cybelle Salvador. **Cidade Velha e Feliz Lusitânia: Cenários do Patrimônio Cultural em Belém**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Pará, 2006.

MIRANDA, Michele Campos. **Performance da plenitude e performance da ausência: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 38, n.º 79, 2018.

MUNIZ, Palma. Adesão do Grão-Pará à Independência e outros Ensaios. Belém, **Revista do Conselho Estadual de Cultura**, Belém, 1973.

NETTO, José Paulo. FHC e a política social: um desastre para as massas trabalhadoras. In: LESBAUPIN, Ivo (Org.) **O desmonte da nação: balanço do governo FHC**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. p. 75-89.

OLIVEIRA, Danilo Júnior de. **Direitos culturais e políticas públicas: os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura**. Tese (Doutorado em Direito). Universidade de São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Francisco. Neoliberalismo à brasileira. In: SADER, Emir & GENTILI, Pablo (Orgs.) **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 24-28.

OLIVEIRA, Wesley Pereira de; TRINDADE, José Raimundo Barreto; MACHADO, Nathalia Menezes. Borracha, nordestino e floresta: a economia e a sociedade amazônica nos dois ciclos gomífero. **Cadernos CEPEC/UFGA**. Belém, v. 1, n. 1 fevereiro de 2012.

ONU. **Carta das Nações Unidas**, 26 de junho de 1945. Disponível em: <[https://www.mprj.mp.br/documents/20184/99247/Carta\\_das\\_Nacoes\\_Unidas.pdf](https://www.mprj.mp.br/documents/20184/99247/Carta_das_Nacoes_Unidas.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. **Consideração dos Relatórios submetidos por países membros conforme artigos 16 e 17 do Pacto**. Brasil. Genebra, 2009. Disponível em: <[http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/publicacoes/reforma-agraria/questao-fundiaria/Comite\\_DESC\\_RecomendacoesaoBrasil\\_2009.pdf](http://pfdc.pgr.mpf.mp.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/publicacoes/reforma-agraria/questao-fundiaria/Comite_DESC_RecomendacoesaoBrasil_2009.pdf)>. Acesso em: 30 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **Pacto Internacional de dos Direitos econômicos, Sociais e Culturais**, de 16 de dezembro de 1966. Disponível em: <[http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ECidadania/educacao\\_para\\_a\\_Defesa\\_a\\_Seguranca\\_e\\_a\\_Paz/documentos/pacto\\_internacional\\_sobre\\_direitos\\_economicos\\_sociais\\_culturais.pdf](http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ECidadania/educacao_para_a_Defesa_a_Seguranca_e_a_Paz/documentos/pacto_internacional_sobre_direitos_economicos_sociais_culturais.pdf)>. Acesso em: 30 ago. 2016.



\_\_\_\_\_. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, de 10 de dezembro de 1948. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PARÁ, Sindicato dos Urbanitários do. **Celpe 20 anos de privatização**. 05 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.urbanitarios-pa.org.br/index.php/noticias/1854-celpe-20-anos-de-privatizacao>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

PRADO JR., Caio Prado. **História econômica do Brasil**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1956.

PRATES, Rodolfo Coelho. **O desmatamento desigual na Amazônia brasileira: sua evolução, suas causas e consequências sobre o bem-estar**. Tese (Doutorado). Piracicaba: USP / Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, 2008.

PETIT, Pere; CUÉLLAR, Jaime. O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências. **Estud. hist. (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 169-189, Jun 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-21862012000100011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862012000100011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 14 mar. 2020.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A reinvenção dos territórios da América Latina / Abya Yala**. Universidad Nacional Autónoma de México. 2012. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/raul/biogeografia\\_saude\\_publica/aulas%202014/2-carlos%20walter.pdf](http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/raul/biogeografia_saude_publica/aulas%202014/2-carlos%20walter.pdf)>. Acesso em: 08 fev. 2021.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. Amazônia: Inferno Verde ou Paraíso Perdido? Cenário e território na literatura escrita por Alberto Rangel e Euclides da Cunha. **Nova Revista Amazônica**, Ano V, V.3, Set. 2007.

RAIOL, Domingos Antônio. **Motins políticos ou história dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835**. Belém, Universidade Federal do Pará, 1970, vol. 3.

REVISTA CULTURA POLÍTICA. **À margem do “Discurso do Rio Amazonas”**. Falam os intelectuais e estadistas da Amazonia sobre o discurso histórico do Presidente Vargas. Rio de Janeiro, ano I, n. 9, 10 de novembro de 1941. p. 161-171. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=163538&pasta=ano%20194&pesq=Ar ianda>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

RICCI, Magda. **Pátria minha: portugueses e brasileiros no Grão-Pará (1808-1840)**. In: Entre mares: O Brasil dos portugueses. SARGES, Maria de Nazaré; SOUSA, Fernando de; MATOS, Maria Izilda; VIEIRA JUNIOR, Antonio Otaviano; CANCELA, Cristina Donza (Orgs.). Belém: Paka-Tatu, 2010.

\_\_\_\_\_. “Sangue 'patriótico. No Grão-Pará, a Independência não foi pacífica. Uma revolta contra portugueses e estrangeiros em geral resultou no massacre de mais de 250 pessoas”.

**Revista de História da Biblioteca Nacional**, pp. 25-27, set. 2009.

\_\_\_\_\_. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**, Niterói, v. 11, n. 22, p. 5-30, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042007000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 03 abr. 2019.

RIVERO, Sérgio; ALMEIDA, Oriana; AVILA, Saulo; OLIVEIRA, Wesley. Pecuária e desmatamento: uma análise das principais causas diretas do desmatamento na Amazônia. **Nova economia**. 2009, vol.19, n.1.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e políticas culturais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais e novos desafios. **MATRIZES**. Ano 2, n. 2, primeiro semestre de 2009.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil. **Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas**, ISSN 1577-239X. Vol. 7, n. 1, p. 127-142, 2008.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

\_\_\_\_\_. **Panorama das Políticas Culturais no Brasil: Práticas e Análises**. Salvador: Secretaria Estadual de Cultura da Bahia, 2013.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.

\_\_\_\_\_. **Memorial da Cabanagem**: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará. Belém: CEJUP, 1992.

SANT'ANNA NERY, Frederico José de. Introdução. Bibliographia scientifica sobre o Amazonas. Impressões e juízos dos principaes exploradores. In: PARÁ, Governo do Estado do. **O Pará em 1900**: quarto centenário do descobrimento do Brazil. Pará: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900. Disponível em: <<http://www.fcp.pa.gov.br/2016-11-24-18-22-47/o-para-em-1900-quarto-centenario-do-descobrimento-do-brazil>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

SANTOS, Fabiano Vilaça dos. **O governo das conquistas do norte**: trajetórias administrativas no Estado do Grão-Pará e Maranhão<sup>[1]</sup> (1751-1780). Tese (História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SANTOS, Roberto. **História Econômica da Amazônia (1800-1920)**. São Paulo: Quairós, 1980.

\_\_\_\_\_. Morte e reconstrução de um ideal: A luta (de classes?) pela região. **Pará Desenvolvimento (A Face Social dos Grandes Projetos)**, nº 20-21, Belém, Idesp, 1986/87.

SALLUM JR., Brasílio. O Brasil sob Cardoso: neoliberalismo e desenvolvimentismo. *Tempo Social*; **Revista de Sociologia**. USP, S. Paulo, 11(2): 23-47, out. 1999.

SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do “Velho Intendente” Antonio Lemos (1969-1973)**. Belém: Pakatatu, 2002.

SAUER, Sérgio. **Violação dos direitos humanos na Amazônia**: conflito e violência na fronteira paraense. Goiânia: CPT; Rio de Janeiro: Justiça Global; Curitiba: Terra de Direitos, 2005.

SEIXAS, Netília Silva dos Anjos; CASTRO, Avelina Oliveira de. Imprensa e poder na Amazônia: a guerra discursiva do paraense *O Liberal* com seus adversários. **Revista Comunicação Midiática**, v.9, n.1, p.101-119, jan./abr. 2014.

SILVA, Eliane Suelen Oliveira da. Brincar é coisa séria: Os Pássaros Juninos entre a brincadeira e o teatro. **Ensaio Geral**, Edição Especial, vI, n. I, 2010.

SINGER, Paul. A raiz do desastre social: a política econômica de FHC. In: LESBAUPIN, Ivo (Org.) **O desmonte da nação**: balanço do governo FHC. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. p. 25-44.

SOUZA JR., José Alves. **Constituição ou Revolução**: os projetos políticos para a emancipação do Grão-Pará e a atuação política de Filipe Patroni (1820/23). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 1997.

SOUZA, Roseane Silveira de Souza. **Histórias invisíveis do Teatro da Paz**: da construção à primeira reforma. Belém do Grão Pará (1869-1890). Dissertação (Mestrado). São Paulo: PUC / Programa de Pós-Graduação em História Social, 2009.

SOUZA, Wellington Cezar de Andrade. **Vinte e cinco anos depois**: efeitos sociais do Projeto ALBRÁS/ALUNORTE em São Lourenço (Barcarena – Pará). Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2005.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp. **Viagem pelo Brasil**: 1817-1820. São Paulo: Edusp, 1981.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TOURINHO, Lúcia Maria Chaves. **Paulino Chaves**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: o autor, 2010.

UNESCO. **Cultural policy**: a preliminar study. In: Studies and documents on cultural policies. 1969. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/imagens/0000/000011/001173eo.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **Mexico City Declaration on Cultural Policies**. 1982. Disponível em: <[http://www.culturalrights.net/descargas/drets\\_culturals401.pdf](http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals401.pdf)>. Acesso em: 20 set. 2018.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & \_\_\_\_\_ (Orgs.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 127-164.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política**, p. 57- 74, nº 9, 1997.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Patrimônios Culturais Indígenas. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. p. 227-244, nº 35, 2017.

WANDERLEY, Sérgio. Iseb, uma escola de governo: desenvolvimentismo e a formação de técnicos e dirigentes. **Revista de Administração Pública**, v. 50, n. 6, p. 913-936, 2016.

WEINSTEIN, Barbara. **A borracha na Amazônia: expansão e decadência, 1850-1920**. São Paulo: Hucitec, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos** (Culture is ordinary). 1958. Trad. Maria Elisa Cevasco. Departamento de Letras da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Com vistas a uma sociologia da cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. **Cultura e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Recursos da Esperança: cultura, democracia, socialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

Leis, Decretos e demais Publicações do Diário Oficial da União:

BRASIL. Decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937. **Cria o Serviço Nacional de Teatro**. Diário Oficial da União – Seção 1, 27/12/1937a, Página 25585.

\_\_\_\_\_. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. **Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública**. Diário Oficial da União – Seção 1, 15/1/1937b, Página 1210.

\_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Diário Oficial da União – Seção 1, 11/12/1937c, Página 24520.

\_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 526, de 1º de julho de 1938. **Institue o Conselho Nacional de Cultura**. Diário Oficial da União – Seção 1, 5/7/1938, Página 13385.

\_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 8.534, de 2 de janeiro de 1946. **Passa a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional o Serviço do mesmo nome, criado pela Lei número 378, de 13 de janeiro de 1937, e dá outras providências**. Diário da União – Seção 1, 4/1/1946a, Página 118.

\_\_\_\_\_. **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**, decretada pela Assembléia Constituinte. Diário Oficial da União - Seção 1 - 19/9/1946b, Página 13059.

\_\_\_\_\_. Lei nº 1.806, de 6 janeiro de 1953. **Dispõe sobre o Plano de Valorização Econômica da Amazônia, cria a superintendência da sua execução e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1 – 7/1/1953, página 276.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955. **Institui no Ministério da Educação e Cultura um curso de altos estudos sociais e políticos, denominado Instituto Superior de Estudos Brasileiros, dispõe sobre o seu funcionamento e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 15/7/1955, Página 13641.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 50.293, de 23 de fevereiro de 1961. **Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 23/2/1961, Página 1657.

\_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. **Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 22/11/1966, Página 13529.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 314, de 13 de março de 1967. **Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 13/3/1967, Página 2993.

\_\_\_\_\_. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. **São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 13/12/1968, Página 10801.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 66.967, de 27 de julho de 1970. **Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura**. Diário Oficial da União – Seção 1, 3/8/1970, Página 5771.

\_\_\_\_\_. **Compromisso de Brasília**. 1970b. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Compromisso de Salvador**. 1973. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 77.300, de 16 de março de 1976. **Aprova o Estatuto da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 17/3/1976a, Página 3632.

\_\_\_\_\_. Portaria nº. 230. **Regimento Interno do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 26 de março de 1976. Brasília/DF: Ministério da Educação e Cultura, 1976b.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 81.454, de 17 de março de 1978. **Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 20/3/1978, Página 3970.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 84.396, de 16 de janeiro de 1980. **Aprova o Estatuto Nacional Pró-Memória e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 17/1/1980, Página 1138.

\_\_\_\_\_. Portaria nº 628, de 25 de novembro de 1981. **Cria o Instituto Nacional de Artes Cênicas e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 30/11/1981, Página 22637.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 87.062, de 29 de março de 1982. **Dispõe sobre a organização administrativa do Ministério da Educação e Cultura e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1, 30/3/1982, Página 5388.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 91.144, de 14 de março de 1985. **Cria o Ministério da Cultura e dispõe sobre a estrutura, transferindo-lhe os órgãos que menciona, e dá outras providências**. Diário Oficial da União - Seção 1 - 15/3/1985, Página 4703.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 92.489, de 24 de março de 1986. **Dispõe sobre a estrutura básica do Ministério da Cultura e dá outras providências**. Diário Oficial da União - Seção 1 - 25/3/1986, Página 4342.

\_\_\_\_\_. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. **Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico**. Diário Oficial da União - Seção 1 - 3/7/1986, Página 9763.

\_\_\_\_\_. Lei nº 7.624, de 5 de novembro de 1987. **Autoriza a instituição de fundações e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1 – 6/11/1987, Página 18413.

\_\_\_\_\_. Lei nº 7.668, de 22 de agosto de 1988. **Autoriza o Poder Executivo a constituir a Fundação Cultural Palmares - FCP e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1 – 23/8/1988, Página 16002.

\_\_\_\_\_. Lei nº 8.028, de 12 de abril de 1990. **Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1 – 13/4/1990a, Página 7096.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 99.600, de 13 de outubro de 1990. **Aprova a Estrutura Regimental da Secretaria da Cultura da Presidência da República, e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1 – 15/10/1990b, Página 19510.

\_\_\_\_\_. Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990. **Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da Administração Pública Federal, e dá outras providências**. Diário Oficial da União – Seção 1 – 13/4/1990c, Página 7101.

\_\_\_\_\_. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. **Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC e dá outras Providências.** Diário Oficial da União – Seção 1 – 24/12/1991, Página 30261.

\_\_\_\_\_. Lei nº 8.490, de 19 de novembro de 1992. **Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios e dá outras providências.** Diário Oficial da União – Seção 1 – Edição Extra – 19/11/1992.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 823, de 21 de maio de 1993. **Dispõe sobre a estruturação do Conselho Nacional de Política Cultural e dá outras providências.** Diário Oficial da União – Seção 1 – 22/5/1993, Página 6951.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 1.673, de 11 de outubro de 1995. **Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério da Cultura e dá outras providências.** Diário Oficial da União – Seção 1 – 13/10/1995a, Página 16137.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 1.939, de 25 de junho de 1996. **Dispõe sobre a estruturação do Conselho Nacional de política Cultural e dá outras providências.** Diário Oficial da União – Seção 1 – 25/6/1996a, Página 11357.

\_\_\_\_\_. Lei Complementar nº 87, de 13 de setembro de 1996. **Dispõe sobre o imposto dos Estados e do Distrito Federal sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual e intermunicipal e de comunicação, e dá outras providências (LEI KANDIR).** Diário Oficial da União de 6/09/1996b. p. 18261.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 4889, de 20 de novembro de 2003. **Dá nova redação aos Anexos I e II do Decreto nº 4.805, de 12 de agosto de 2003, que aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério da Cultura.** Diário Oficial da União - Seção 1 - 21/11/2003, Página 7.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 5036, de 7 de abril de 2004. **Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e das Funções Gratificadas do Ministério da Cultura, e dá outras providências.** Diário Oficial da União - Seção 1 - 08/04/2004, Página 2.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. **Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências.** Diário Oficial da União – Seção 1 – 25/8/2005, Página 1.

\_\_\_\_\_. Proposta Original da Emenda à Constituição nº 416, de 2005 In: **Sistema Nacional de Cultura.** Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

Leis, Decretos e demais Publicações no Diário Oficial do Governo do Estado do Pará:

PARÁ. Lei nº 5.943, de 02 de fevereiro de 1996. **Dispõe sobre a Política de Incentivos às**

**Atividades Produtivas no Estado.** DOE nº 28.146, de 06/02/1996b.

\_\_\_\_\_. Lei nº 6.572, de 08 de agosto de 2003. **Dispõe sobre a concessão de incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no Estado do Pará, e dá outras providências.** DOE nº 30.005, de 11/08/2003a.

\_\_\_\_\_. Lei nº 4.589, de 18 de novembro de 1975. **Cria a Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo e altera a denominação da Secretaria de Estado de Educação e Cultura para Secretaria de Estado de Educação, e dá outras providências.** DOE nº 23.153, de 20.11.1975.

\_\_\_\_\_. Lei nº 5.397, de 13 de outubro de 1987. **Modifica a Estrutura Organizacional Básica da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, e dá outras providências.** DOE nº 26.093, de 26.10.1987.

\_\_\_\_\_. Lei nº 6.104, de 14 de janeiro de 1998a. **Dispõe sobre a alteração na estrutura organizacional da Secretaria de Estado de Cultura, pertinente aos Museus do Estado do Pará, cria cargos, e dá outras providências.** Republicado no DOE nº 29.870, de 24.01.2003.

\_\_\_\_\_. Lei nº 6.178, de 30 de dezembro de 1998. **Dispõe sobre a criação dos cargos de Secretários Especiais de Estado e dá outras providências.** DOE nº 28.873, de 31.12.1998b.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 2.756, de 14 de abril de 1998. **Regulamenta a Lei nº 5.885, de 9 de fevereiro de 1995, que institui o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – SEMEAR, e dá outras providências.** DOE nº 28.695, de 15.14.1998c.

\_\_\_\_\_. Lei nº 6.212, de 28 de abril de 1999. **Dispõe sobre a criação, estrutura e funcionamento das Secretarias Especiais de Estado e institui o Colegiado de Gestão Estratégica e dá outras providências.** Republicado no DOE nº 29.870, de 24.01.2003.

\_\_\_\_\_. Lei nº 6.574, de 18 de agosto de 2003. **Dispõe sobre a instituição dos cargos no âmbito da área artístico-cultural do Estado, reestrutura a Secretaria Executiva de Estado de Cultura – SECULT e dá outras providências.** DOE nº 30.010, de 19.08.2003c.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2004. **Aprova o Regimento Interno da Secretaria Executiva de Estado de Cultura – SECULT.** DOE nº 30.335, de 14.12.2004b.

\_\_\_\_\_. **Inexigibilidade de licitação número de publicação: 290553. Inexigibilidade: 18/2011.** DOEPA de 05/10/2011a, Caderno 2, p. 12.

\_\_\_\_\_. **Inexigibilidade de licitação número de publicação: 292716. Inexigibilidade: 20/2011.** DOEPA de 11/10/2011b, Caderno 2, p. 9.

\_\_\_\_\_. **Inexigibilidade de licitação número de publicação: 297212. Inexigibilidade: 21/2011.** DOEPA de 25/10/2011c, Caderno 2, p. 11.

\_\_\_\_\_. **Inexigibilidade de licitação número de publicação: 292804. Inexigibilidade: 19/2011.** DOEPA de 11/10/2011d, Caderno 2, p. 9.



Documentos do Governo Federal:

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.

\_\_\_\_\_. **Cultura é um bom negócio**. Brasília: Ministério da Cultura, 1995b.

\_\_\_\_\_. Ministério do Interior. Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM). **Operação Amazônia (Discursos)**. Belém: Serviço de Documentação e Divulgação, 1968.

\_\_\_\_\_. Ministério do Interior. Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM). **Álbum Operação Amazônia**. Santarém: Correio do Interior, 1967c.

\_\_\_\_\_. **Relatório**: textos temáticos. Brasília: CNV, 2014 (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 2).

COMPANHIA DOCAS DO PARÁ. **Deliberação do CONSAD nº 03/96**. Belém, 19 de dezembro de 1996.

\_\_\_\_\_. **Deliberação CAP nº 01/97**. Belém, 06 de janeiro de 1997.

\_\_\_\_\_. **Deliberação do CONSAD nº 01/97**. Belém, 16 de janeiro de 1997.

\_\_\_\_\_. **Termo Aditivo nº 02 ao contrato de cessão de direito real de uso nº 01/07, celebrado entre a Companhia Docas do Pará (CDP) e o Estado do Pará**. Assessoria Jurídica. Belém, 10 de janeiro de 2000.

Documentos do Governo do Estado do Pará:

PARÁ, Governo da Província do. **Falla que o Exm. Snr. Conselheiro desta Província dirigiu à Assembleia Legislativa Provincial na abertura da mesma Assembleia no dia 15 de Agosto de 1854**. Pará: Typographia da Aurora Paraense, 1854. Disponível em: <http://ddsnext.crl.edu/titles/172#?c=0&m=31&s=0&cv=0&r=0&xywh=-559%2C-1%2C3213%2C2267>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. **Relatorio apresentado à Assembleia Legislativa da Província do Para na primeira sessão da XIII legislatura, pelo Exmo Senr. Presidente da Província Dr. Francisco Carlos de Araujo Brusque em 1º de Setembro de 1862**. Pará: Typographia de Frederico Carlos Rhossard, 1862. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/2016-12-19-15-31-01/relatorio-apresentado-pelo-presidente-da-provincia-dr-francisco-carlos-de-araujo-brusque-em-1-de-setembro-de-1862>. Acesso em: 20 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. **Mensagem dirigida pelo Snr. Governador Dr. Lauro Sodré ao Congresso do Estado do Pará em sua primeira reunião, em 30 de outubro de 1891**. Belém: Typ. do Diario Official, 1891. Disponível em: <http://ddsnext.crl.edu/titles/172#?c=0&m=115&s=0&cv=0&r=0&xywh=-1603%2C0%2C6293%2C2868>. Acesso em: 14 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Mensagem dirigida ao Congresso do Estado do Pará pelo Dr. José Paes de Carvalho Governador do Estado em 5 de fevereiro de 1900 apresentando a proposta do Orçamento da receita e despesa para o exercício de 1900-1901.** Belém: Typ. do Diário Oficial, 1900. Disponível em: <<http://ddsnxt.crl.edu/titles/172#?c=0&m=131&s=0&cv=0&r=0&xywh=-379%2C0%2C4068%2C2869>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

PARÁ, Governo do Estado do. **Álbum do Estado do Pará: Oito annos do Governo (1901 a 1909).** Paris: Chaponet, 1908.

\_\_\_\_\_. **Governo oficializa administração do Museu do Marajó pela Secult** (por Iego Rocha). Agência Pará, 10 jun. 2020. Disponível em: <<https://agenciapara.com.br/noticia/17303/>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. **Lei Orçamentária Anual – 1995.** Belém: Coordenadoria de Orçamento da Diretoria de Planejamento da SEPLAN, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lei Orçamentária Anual – 1998.** Belém: Coordenadoria de Orçamento da Diretoria de Planejamento da SEPLAN, 1997.

\_\_\_\_\_. **Lei Orçamentária Anual – 2006.** Belém: Coordenadoria de Orçamento da Diretoria de Planejamento da SEPLAN, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 15 de fevereiro de 1995.** Belém: Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa 1996.** Belém: Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 17 de fevereiro de 1997.** Belém: Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 16 de fevereiro de 1998.** Belém: Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral, 1998.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 16 de fevereiro de 1998.** Belém: Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral, 1998.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 22 de fevereiro de 1999.** Belém, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 15 de fevereiro de 2001.** Belém, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 15 de fevereiro de 2002.** Belém, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Mensagem à Assembléia Legislativa, apresentada em 15 de fevereiro de 2003.** Belém, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Mensagem do Governo do Pará à Assembléia Legislativa – 2004.** Belém: Secretaria Especial de Estado de Gestão, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Mensagem do Governo à Assembléia Legislativa – 2005.** Belém: Secretaria Especial de Estado de Gestão, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Programa de Governo Simão Jatene 2003/2006 – Mais pelo Novo Pará.** Belém, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Avaliação de Programas do Governo – Ano Base 2005.** Secretaria Executiva de Estado de Planejamento, Orçamento e Finanças. 2006.

\_\_\_\_\_. **Plano Plurianual 1996-1999.** Secretaria de Estado de Planejamento e Coordenação Geral, 1995b.

#### Documentos do Governo do Estado do Amazonas:

COUTINHO, João Martins da Silva. **Relatório sobre alguns logares da província do Amazonas:** especialmente o rio Madeira. Manaus: Typ. de Francisco José da Silva Ramos, 1861. Disponível em: <[https://issuu.com/bibliovirtualsec/docs/relatorio\\_sobre\\_alguns\\_lugares\\_da\\_p](https://issuu.com/bibliovirtualsec/docs/relatorio_sobre_alguns_lugares_da_p)>. Acesso em: 20 abr. 2019.

AMAZONAS, Governo do Estado do. **Festival Amazonas de Ópera.** Histórico. 2020. Disponível em: <<https://cultura.am.gov.br/portal/festival-amazonas-de-opera/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

#### Documentos e Publicações da SECULT:

COELHO, Alan Watrin; COELHO, Geraldo Mártires. Visibilidade e encobrimento do *Monumentum* jesuítico em Belém. In: SECULT. **Feliz Lusitânia / Museu de Arte Sacra.** Belém: Secult, 2005, p. 11-53.

FERNANDES, Paulo Chaves. Abre o pano, nosso Waldemar Henrique está de volta. In: SECULT. **Teatro Experimental Waldemar Henrique.** Belém: Secult, 1997, p. 09.

\_\_\_\_\_. **Carta Bilhete (Carte Lettre).** In: SECULT. Belém da Saudade: A Memória da Belém do Início do Século em Cartões-Postais. Belém: Secult, 1998, p. 7-8.

\_\_\_\_\_. Sem título. In: SECULT. **Festival de Ópera do Theatro da Paz.** Belém – Pará, 2003, p. 4.

\_\_\_\_\_. O Pará já não era o Pará. In: SECULT. **Festival de Ópera do Theatro da Paz.** Belém – Pará, 2002, p. 5.

GONDIM, José Carlos. O Projeto Caeté – Centro Amazônico de Experimentação Teatral. In: SECULT. **Teatro Experimental Waldemar Henrique.** Belém: Secult, 1997, p. 37-39.

JATENE, Simão. O canto de todos nós. In: SECULT. **Festival de Ópera do Theatro da Paz**. Belém – Pará, 2003, p. 3.

LE BIHAN, Joseph Marie. A Igreja de Santo Alexandre: exemplo ímpar da poética jesuítica na Amazônia. In: SECULT. **Feliz Lusitânia / Museu de Arte Sacra**. Belém: Secult, 2005, p. 11-53.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. As intervenções de António José Landi na Igreja de Santo Alexandre e no Colégio dos Jesuítas de Belém do Pará. In: SECULT. **Feliz Lusitânia / Museu de Arte Sacra**. Belém: Secult, 2005, p. 93-99.

SALLES, Vicente. O Retábulo de Waldemar Henrique. In: SECULT. **Teatro Experimental Waldemar Henrique**. Belém: Secult, 1997, p. 11-19.

SECULT. **Teatro Experimental Waldemar Henrique**. Belém: Secult, 1997.

\_\_\_\_\_. **Parque da Residência e Estação Gasômetro**. Belém: Secult, 2000.

\_\_\_\_\_. **Feliz Lusitânia / Museu de Arte Sacra**. Belém: Secult, 2005.

SECULT. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 001, ano I. Belém, dez. 1997. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 002, ano I. Belém, dez. 1997. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 003, ano I. Belém, jan. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 005, ano I. Belém, mar. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 006, ano I. Belém, abr. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 007, ano I. Belém, mai. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 009, ano I. Belém, jul. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 010, ano I. Belém, ago. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 011, ano I. Belém, set. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. Edição especial da II Feira Pan-Amazônica do Livro. Ano II. Belém, nov. 1998. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Estado da Cultura. nº 015, ano II. Belém, jan. 1999. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 020, ano II. Belém, jun. 1999. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 022, ano II. Belém, ago. 1999. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 023, ano II. Belém, set. 1999. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 024, ano II. Belém, out. 1999. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura do Pará. Especial da III Feira Pan-Amazônica do Livro. Belém, out-nov. 1999. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. Especial da IV Feira Pan-Amazônica do Livro. Ano IV. Belém, nov. 2000a. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 037, ano IV. Belém, nov. 2000b. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 039, ano IV. Belém, jan. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 041, ano IV. Belém, mar. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 043, ano IV. Belém, mai. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 045, ano IV. Belém, jun. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 044, ano IV. Belém, jul. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 047, ano IV. Belém, set. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 050, ano V. Belém, dez. 2001. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 051, ano V. Belém, jan. 2002. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural.** Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 053, ano V. Belém, mar. 2002. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 054, ano V. Belém, abr. 2002. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 056, ano V. Belém, jun. 2002. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 058, ano V. Belém, ago. 2002. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 074, ano VIII. Belém, dez. 2003. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 078, ano VIII. Belém, abr. 2004. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 080, ano VIII. Belém, jun. 2004. Belém – Pará.

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 086, ano IX. Belém, dez. 2004. Belém – Pará

\_\_\_\_\_. **Informativo Cultural**. Boletim Mensal da Secretaria de Cultura. nº 104, ano X. Belém, jun. 2006. Belém – Pará.

#### Documentos da Secretaria de Estado de Turismo do Pará:

SETUR. Inventário da Oferta Turística. Óbidos – PA. Belém: Setur, 2018

#### Jornais:

I PARÁ em Cena apresenta texto grego e debate história do teatro. **O Liberal**, 26 ago. 2004, Cartaz, p. 5.

II FEIRA Pan-Amazônica começa quinta-feira, no Centur. **A Província do Pará**, 02 nov. 1998, Variedades, p. 6.

10 DIAS de cultura. **Diário do Pará**, 15 set. 2003, Caderno D, p. 1.

A AMAZÔNIA apresenta suas artes. **O Liberal**, 7 nov. 1997, Cartaz, p. 5.

ABERTURA da Feira Panamazônica do Livro atrai milhares de pessoas. **O Liberal**, 18 set. 2004, Atualidades, p. 7.

ABRIGOS. **Diário do Pará**. Belém, 27 de mar. 1984, p. 7

A CULTURA do Marajó de pires na mão. **O Liberal**, 4 fev. 1999, Cartaz, p. 1.

- ALGUMAS idéias do novo secretário. **O Liberal**, 5 jan. 1995, Cidades, p. 6.
- AMAZÔNIA. **O liberal**, 20 set. 1980, p. 3.
- AMBULANTES acusam governo do Estado. **Diário do Pará**, 31 mai. 2000, Cidades, p. 3.
- AMIR Haddad promete aperfeiçoar “Galvez...”. **O Liberal**, 11 nov. 1998, Cartaz, p. 1.
- ARTHUR Moreira Lima faz recital no Da Paz. **Diário do Pará**, 29 abr. 2002, Caderno D, p. 1.
- ARTISTAS elegem o novo secretário de Cultura. **O Liberal**, 23 nov. 2002, Cartaz, p. 1.
- ARTISTAS ensaiam montagem de “Bug Jargal”. **O Liberal**, 24 ago. 2005, Cartaz, p. 8.
- ARTISTAS reúnem com La Penha para solucionar crise. **O Liberal**. Belém, 4 mai. 1987.
- ATÉ breve. **Diário do Pará**, 4 set. 2003, Caderno D, p. 1.
- BELÉM é de novo o grande palco da ópera. **O Liberal**, 7 ago. 2005, Cartaz, p. 8.
- BELÉM é palco para a cultura amazônica. **O Liberal**, 4 nov. 1998, Cartaz, p. 1.
- BELÉM ganha “Mangal”. **O Liberal**, 12 jan. 2005, Atualidades, p. 7.
- BELÉM recebe a estação das docas. **O Liberal**, 15 mai. 2000, Cidade, p. 07.
- BELÉM retorna hoje à belle époque. **O Liberal**, 26 ago. 2006, Magazine, p. 12.
- BIDU Sayão começa hoje. **Diário do Pará**, 8 set. 2003, Caderno D, p. 1.
- BIDU Sayão impulsiona carreira de cantores líricos. **O Liberal**, 12 abr. 2004, Cartaz, p. 1.
- BIDU Sayão termina hoje. **Diário do Pará**, 17 abr. 2004, Caderno D, p. 1.
- BRAGA, Aílson. Festival de equívocos. **O Liberal**, 10 nov. 1998, Cartaz, p. 3.
- BRASIL, Edson Gillet. Armazéns de Tróia. **O Liberal**, 9 jan. 1997, Cartaz, p. 8.
- CAI, afinal, “o muro de Belém”. **O Liberal**, 22 jan. 1997, Cartaz, p. 2.
- CANTO – Concurso Bidu Sayão contempla dois paulistas. **Folha de Londrina**, 3 set. 2002. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/canto---concurso-bidu-sayao-contempla-dois-paulistas-413442.html>>. Acesso em: 24 nov. 2020.
- CANTO Lírico reage ao marasmo. **O Liberal**, 4 jan. 1995, Cidades, p. 6.
- CANTORAS líricas narram drama de Virgem Maria. **O Liberal**, 30 abr. 2002, Cartaz, p. 2.
- CARA de Belém, teatro abre as portas para o povo. **O Liberal**, 12 jan. 2003, Cartaz, p. 4.

CARMEN Monarcha vence concurso de canto lírico. **O Liberal**, 28 jun. 1999, Atualidades, p. 3.

CARVALHO, Márcia. Da Paz reabre suas portas em grande estilo. **O Liberal**, 22 abr. 2002, Cartaz, p. 3.

CATEDRAL Metropolitana de Belém reabre nesta terça-feira. **O Globo**, 01 set. 2009. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/catedral-metropolitana-de-belem-reabre-nesta-terca-feira-3214584>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

CÉZAR, Donizete. Pólo Joalheiro vai mesmo gerar emprego? **O Liberal**, 10 nov. 2002, Atualidades, p. 5.

CHAVES assume a Secult. **Diário do Pará**, 3 jan. 1995, Nacional, p. A-2.

CHAVES quer higienizar cultura. **O Liberal**, 5 jan. 1995, Cidades, p. 6.

CIVIS agradecem ao comandante da 8ª. R. M. a posição assumida. **A Província do Pará**, 3 abr. 1964, p. 10.

CLEMENTE, Isabel. Energética do PA é vendida por R\$ 450 mi. **Folha de São Paulo**, 10 jul. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc10079807.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2019.

COIMBRA, César. Janelas abertas para o turismo. **O Liberal**, 5 jan. 1997, p. 3.

COMPANHIA de Dança Waldete Brito ganha prêmio Eidap. **O Liberal**, 09 abr. 2004, Cartaz, p. 2.

CONCERTO celebra o espírito de Che. **Folha de São Paulo**, 30 out. 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac3010199901.htm>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

CONCURSO Bidu Sayão de canto lírico classifica 34 para a final. **Folha de São Paulo**, 18 ago. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26670.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

CONCURSO internacional de canto em Belém (PA) já tem vencedores. **Folha de São Paulo**, 28/11/2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7093.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

CONCURSO movimenta canto lírico. **O Liberal**, 23 jun. 1999, Cartaz, p. 1.

CRIANÇAS ficam fascinadas com o Theatro da Paz. **O Liberal**, 8 abr. 2004, Cartaz, p. 1.

CULTURA do Pará inicia festa hoje. **O Liberal**, 18 jun. 1997, Cartaz, p. 5.

DECADÊNCIA na corte. **O Liberal**, 31 ago. 2006, Magazine, p. 1.



- DE Néelson Rodrigues a Machado de Assis. **O Liberal**, 15 jan. 1998, p. 8.
- DETERIORIZAÇÃO da Catedral ameaça obras de arte. **O Liberal**, 14 jan. 2003, Cartaz, p. 1.
- EM 15 anos de Pará, 32 empresas. **O Liberal**. Belém, 07 ago. 1989, p. 13.
- EM homenagem aos 400 anos de Dom Quixote. **O Liberal**, 18 ago. 2005, Cartaz, p. 5.
- ENCONTRO discute o teatro paraense. **O Liberal**, 12 nov. 1997, Cartaz, p. 1.
- ENTREGA de prêmio do Bidu Sayão emociona os cantores. **O Liberal**, 16 set. 2003, Cartaz, p. 3.
- ENTREVISTA: Carlos Freire, presidente da Pará 2000. **Diário do Pará**, 28 mai. 2000, Cidades, p. 5.
- ENTREVISTA com Osmar Pinheiro. **Diário do Pará**. Belém, 27 mai. 1984, p. 7
- ENQUETE: frequentadores falam. **Diário do Pará**, 28 mai. 2000, Cidades, p. 5.
- ÉPICO amazônico estréia hoje. **O Liberal**, 7 nov. 1998, Cartaz, p. 3.
- ESPETÁCULO e palestra no roteiro do Pará em Cena. **O Liberal**, 25 ago. 2004, Cartaz, p. 5.
- ESTAÇÃO abre as janelas para o Guajará. **O Liberal**. 13 mai. 2000, Cidade, p. 6-7.
- ESTAÇÃO sai por R\$ 24 milhões. **O Liberal**, 12 mai. 2000, Cidade, p. 09.
- ESTADO ganha um pólo joalheiro e cerâmico. **Diário do Pará**, 12 jan. 2003, Belém 387 anos, p. 5.
- EX-SECRETÁRIO de cultura Paulo Chaves morre após 37 dias internado. **O Liberal**, 17 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cultura/ex-secretario-de-cultura-paulo-chaves-morre-apos-37-dias-internado-1.366024>>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- FEIRA do Livro abre centro de convenções. **O Liberal**, 17 ago. 2004, Cartaz, p. 5.
- FEIRA do Livro anuncia convidados especiais. **O Liberal**, 25 ago. 2005, Cartaz, p. 5.
- FEIRA do Livro já vai começar. **O Liberal**, 15 set. 2005, Cartaz, p. 1.
- FEIRA Pan-Amazônica é a maior do Norte. **Diário do Pará**, 15 set. 2003, Caderno D, p. 3.
- FERNANDES, Paulo Chaves. De volta à cena, Waldemar. **O Liberal**, 11 jan. 1998, Cartaz, p. 4.
- FESTA para o sonho lusitano sob o Equador. **O Liberal**, 10 jan. 1999, Cartaz, p. 8.
- FESTIVAL de Ópera do TP começa amanhã. **O Liberal**, 11 ago. 2004, Cartaz, p. 5.

- FESTIVAL de Ópera do TP emociona o público. **O Liberal**, 14 ago. 2004, Cartaz, p. 8.
- FESTIVAL de Ópera faz parte da memória da cidade. **O Liberal**, 11 ago. 2005, Cartaz, p. 8.
- FESTIVAL de Ópera lança CD sobre a Belle Époque. **Diário do Pará**, 26 ago. 2006, Caderno D, p. 3.
- FESTIVAL de Ópera recebe Adriana Azulay. **O Liberal**, 1 ago. 2004, Cartaz, p. 9.
- FESTIVAL no TP começa amanhã. **Diário do Pará**, 3 ago. 2006, Caderno D, p. 5.
- FONTES, Edilza. Estado precisa ouvir a cidade. **O Liberal**, 5 jan. 1997, p. 3.
- FUNCIONÁRIOS declaram amor ao da Paz. **O Liberal**, 15 fev. 2004, Cartaz, p. 2.
- GAIL Gilmore se apresenta novamente em Belém. **Diário do Pará**, 24 abr. 2002, Caderno D, p. 3.
- “GALVEZ...” estreará sábado no Teatro da Paz. **A Província do Pará**, 5 nov. 1998, Variedades, p. 1.
- GENTE. **O Liberal**. Belém, 07 mai. 1989, Cidades, p. 12.
- GÓES, Adenauer. O Paraensismo e o Turismo. **A Província do Pará**, 14 mar. 1999, Política, p. 3.
- GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. Mangal das Garças. Uma novidade que vai deixar esta cidade ainda mais linda. *In*: **O Liberal**, 12 jan. 2005, Painel, p. 5-8.
- HÁ 33 anos, museu preserva histórias do Círio em Belém. **O Liberal**, 13 out. 2019. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cirio/ha-33-anos-museu-preserva-historias-do-cirio-1.202600>>. Acesso em: 16 mai. 2020.
- HOJE tem feira. **Diário do Pará**, 5 set. 2003, Caderno D, p. 1.
- HOJE, último ensaio da ópera “Iara”. **O Liberal**, 2 ago. 2006, Magazine, p. 3.
- HOMENAGEM a Mozart em festival. **Diário do Pará**, 19 ago. 2006, Caderno D, p. 3.
- HOMENAGEM a Mozart e Shostakovich. **O Liberal**, 10 set. 2006, Magazine, p. 8.
- “IARA” abre 5º Festival de Ópera. **O Liberal**, 5 ago. 2006, Atualidades, p. 9.
- IARA tem ensaio geral hoje. **Diário do Pará**, 2 ago. 2006, Caderno D, p. 3.
- INEXPLICÁVEL. **Diário do Pará**, 13 mai. 2000, Cidades, p. 3.
- INSCRIÇÕES para o 6º Concurso Bidu Sayão encerram em março. **Diário de Cuiabá**, 21 fev. 2005. Disponível em: <<http://diariodecuiaba.com.br/imprime.php?cid=210297>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

- INTERCÂMBIO Pan-Amazônico. **A Província do Pará**, 4 nov. 1998, Caderno D, p. 1.
- IPHAN nega ter autorizado derrubada do muro. **O Liberal**, 28 nov. 2002, Cartaz, p. 1.
- JURADOS começam hoje a seleção dos 57 candidatos. **O Liberal**, 13 abr. 2004, Cartaz, p. 2.
- JUSTIÇA embarga derrubada no Forte do Castelo. **O Liberal**, 27 nov. 2002, Cartaz, p. 1.
- LEI Kandir, criada pelo PSDB, sangrou os cofres do Pará em R\$ 32,5 bilhões. **Diário On Line**, 22 out. 2017. Disponível em: <<https://www.diarioonline.com.br/noticias/para/noticia-460314-lei-kandir-criada-pelo-psdb-sangrou-os-cofres-do-para-em-r-325-bilhoes.html>>. Acesso em: 22 jul. 2019.
- LEI Semear dá prioridade à música. **O Liberal**, 18 abr. 2002, Cartaz, p. 7.
- LETRADOS vão à feira. **O Liberal**, 10 set. 2006, Magazine, p. 1.
- LITERATURA em festa. **O Liberal**, 17 set. 2004, Cartaz, p. 1.
- MANGAL das Garças para Belém no dia 12. **O Liberal**, 9 jan. 2005, Cartaz, p. 9.
- MANGAL é presente para Belém dia 12. **O Liberal**, 6 jan. 2005, Atualidades, p. 3.
- MARCA tucana. **Diário do Pará**, 13 mai. 2000, Cidades, p. 3.
- MULHERES inspiradas em recital no TP. **O Liberal**, 10 set. 2004, Cartaz, p. 8.
- MUSEU busca parceiros. **O Liberal**, 4 ago. 2004, Cartaz, p. 1.
- MUSEU do Marajó precisa de ajuda para não fechar. **O Liberal**, 29 out. 2003, Cartaz, p. 1.
- NETO, Mauro. Alternativa é procurar patrocinadores. **O Liberal**, 6 mai. 2002, Cartaz, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Aluguéis de teatros inibem artistas em Belém. **O Liberal**, 6 mai. 2002, Cartaz, p. 3.
- NOVAS noites de gala. **O Liberal**, 4 ago. 2006, Magazine, p. 1.
- O BOI de Máscaras Veludinho completa 13 anos no dia 24 de junho. **O Liberal**, 17 jun. 2006, Magazine, p. 1.
- O DESAFIO de viver Carmen. **O Liberal**, 2 ago. 2004, Cartaz, p. 5.
- OLIVEIRA, Edson Coelho de. Uma noite de ópera na cidade de Belém. **O Liberal**, 16 ago. 2005, Cartaz, p. 5.
- OLIVEIRA, Elck. Renascimento da Iara. **O Liberal**, 3 ago. 2006, Magazine, p. 1.
- ÓPERA Belém quer mudar a história. **O Liberal**, 3 jan. 1995, Cidades, p. 5.

- ÓPERA de Verdi reabre o Theatro da Paz hoje. **O Liberal**, 20 abr. 2002, Cartaz, p. 1.
- ÓPERA leva ao Da Paz um trágico amor. **O Liberal**, 3 ago. 2005, Cartaz, p. 8.
- O TALENTO e a inveja. **O Liberal**, 19 ago. 2006, Magazine, p. 1.
- PADRE nega impasse com a Secult. **O Liberal**, 24 ago. 2005, Atualidades, p. 10.
- PAIXÃO do Boi II. **O Liberal**, 26 jan. 1997, Cartaz, p. 12.
- PAIXÃO do Boi começa hoje. **O Liberal**, 17 jun. 2005, Cartaz, p. 5.
- PARAENSISMO. **O Liberal**, 5 jul. 1973, p. 03.
- PAUTA do Theatro da Paz deverá chegar a R\$ 5 mil no próximo semestre. **O Liberal**, 6 mai. 2002, Cartaz, p. 3.
- PINTO, Elias Ribeiro. Estação de Luxo, passageiros sem vintém. **Diário do Pará**, 28 mai. 2000, Cidades, p. 4.
- PMB quer retomar prédios públicos. **Diário do Pará**, 28 abr. 2002, Cidades, p. 12.
- PÚBLICO revive a magia de “Iara”. **O Liberal**, 7 ago. 2006, Magazine, p. 4.
- REFORMA da Catedral gera polêmica na cúria. **O Liberal**, 9 ago. 2005, Cartaz, p. 3.
- RIBEIRO, Marinalda. Jatene apresenta Nazaré em todo canto. **Diário do Pará**, 10 out. 2003, Cidades, p. 6.
- ROMANCE das três Flautas. **O Liberal**. Belém, 26 fev. 1989. Caderno 2, p. 2.
- “RIGOLETTO” tem última récita hoje. **O Liberal**, 4 set. 2006, Magazine, p. 3.
- SAGA amazônica estréia no Teatro da Paz. **O Liberal**, 1 nov. 1998, Cartaz, p. 1.
- SAI resultado do concurso de canto do Pará. **O Estado de São Paulo**, 28 nov. 2000. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,sai-resultado-do-concurso-de-canto-do-para,20001128p4190>>. Acesso em: 22 nov. 2020.
- SANTOS, Bernardino. Um grande presente para Belém. **O Liberal**, 12 jan. 2005, Cartaz, p. 11.
- SECRETÁRIO de Cultura fecha as portas do diálogo. **Diário do Pará**. Belém, 04 ago. 2013, Caderno Você, p. 1.
- SECULT e arquidiocese terão reunião sobre a reforma. **O Liberal**, 10 ago. 2005, Cartaz, p. 5.
- SECULT inaugura quarta etapa do Feliz Lusitânia. **O Liberal**, 24-25 dez. 2002, Cartaz, p. 3.
- SECULT lança hoje revista “Unamazônia”. **A Província do Pará**, 7 nov. 1998, Variedades, p. 1.

SECULT recebe partitura da ópera “Bug Jargal”. **O Liberal**, 12 set. 2004, Cartaz, p. 16.

SECULT reinaugura hoje o Teatro Waldemar Henrique. **A Província do Pará**, 10 jan. 1998, Caderno 2, p. 1.

SOARES, Rita. Belém e Manaus “brigam” no teatro. **O Liberal**, 5 set. 2006, Magazine, p. 3.

SILVA, Débora Costa e. Catedral Metropolitana de Belém reabre para visitação. **UOL**, 01/09/2009. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/viagem/ultnot/2009/09/01/ult4466u685.jhtm>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

SILVEIRA, Rose. O novo Teatro da Paz. **Diário do Pará**, 14 abr. 2002, Delas, p. 6.

SISTEMA Integrado de Museus ganha mais espaço no Estado. **O Liberal**, 22 dez. 2002, Cartaz, p. 3.

SUPER produção “Galvez...” atrasa na reta final. **Diário do Pará**, 7 nov. 1998, Caderno D, p. 8.

THEATRO da Paz reabre com festival de ópera. **Diário do Pará**, 10 abr. 2002, Caderno D, p. 1.

TEATRO da Paz é motivo de orgulho dos paraenses. **Diário do Pará**, 12 jan. 2003. Belém 387 anos, p. 4.

TEATRO reabre hoje. **O Liberal**, 10 jan. 1998, Cartaz, p. 3.

TEATRO recupera luxo do início do século. **Diário do Pará**, 10 abr. 2002, Caderno D, p. 1.

THEATRO do povo. **Diário do Pará**, 27 out. 1994, Caderno D, p. 1.

TUDO pronto para a feira do livro. **Diário do Pará**, 1 set. 2003, Caderno D, p. 1.

TUMULTO marca reabertura do teatro. **A Província do Pará**, 12 jan. 1998, Política, p. 3.

UM ano bom para a cultura paraense. **O Liberal**, 14 jan. 1999, Cartaz, p. 1.

UM certo Imperador Galvez... **A Província do Pará**, 2 nov. 1998, Caderno D, p. 1.

UM novo palco às artes de Belém. **O Liberal**, 12 jan. 1998, Cartaz, p. 1.

UMA cidade em festa. **O Liberal**, 21 jun. 2004, Cartaz, p. 1.

UMA voz reconhecida. **Folha de Londrina**, 30 ago. 2001. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/uma-voz-reconhecida-356356.html>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

UMAS e Outras. **A Província do Pará**, 21 jan. 1997, Caderno 2, p. 3.

VAI começar a festa da literatura em Belém. **O Liberal**, 16 set. 2004, Cartaz, p. 5.

VASSALLO, Luiz. Procuradoria denuncia conselheiro de Contas do Pará por propina de R\$ 2,8 mi. **O Estado de São Paulo**, 16 mar. 2020. Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/procuradoria-denuncia-conselheiro-de-contas-do-para-por-propina-de-r-28-mi/>>. Acesso em: 12 jul. 2020.

VERGONHA: Sem-terra são executados a sangue-frio no Pará. **Jornal do Brasil**, 19 abr. 1996. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015\\_1996\\_00011.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1996_00011.pdf)>. Acesso em: 2 ago. 2019.

VIANA, Francisco. Malcher, Verdi e a Amazônia. **O Liberal**, 7 ago. 2006, Magazine, p. 4.

VITRINE. **O Liberal**, 4 nov. 1998, Cartaz, p. 5.

VIÚVA Alegre encerra festival com música e humor. **O Liberal**, 10 mai. 2002, Cartaz, p. 1.

VETADO projeto do Complexo Turístico. **A Província do Pará**. Belém, 18 jan. 1997, Cidade, p. 1.

VOZES que brilham sem ofuscar. **O Liberal**, 23 ago. 2006, Magazine, p. 3.

“WALDEMAR Henrique” será restaurado. **A Província do Pará**, 22 jan. 1997, Caderno 2, p. 4.

#### Entrevistas:

AMARAL, Jaime. **Conversa com Jaime Amaral sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

BARROSO, Adriano. **Conversa com Adriano Barroso sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

BRITO, Waldete. **Conversa com Waldete Brito sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

FERREIRA, Antonio. **Conversa com Antonio Ferreira sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

LIMA, Wlad. **Conversa com Wlad Lima sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

LIMA, Nando. **Conversa com Nando Lima sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

MAUÉS, Marton. **Conversa com Martón Maués sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. **Conversa com Paulo Ricardo Nascimento sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

OLIVEIRA, Iracema. **Conversa com Wlad sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

PACHA, Aníbal. **Conversa com Aníbal Pacha sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

PAZ, Henrique da. **Conversa com Henrique da Paz sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

SANTANA, Paulo. **Conversa com Paulo Santana sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

SILVA NETO, Alberto. **Conversa com Alberto Silva Neto sobre a SECULT de 1995 a 2006**. Entrevista concedida a Giovana Miglio do Carmo. Belém, out. 2019.

#### Blog:

PROENÇA, Edyr; LIMA, Wlad. **Em que dia morrem os teatros?** Belém, 15 de maio de 2015. Disponível em: <<https://opiniaonaosediscute.blogspot.com/2015/05/em-que-dia-morrem-os-teatros.html>>. Acesso em: 28 mai. 2016.

#### Sites:

ESPAÇO SÃO JOSÉ LIBERTO. **O que é o Espaço São José Liberto?**. 2019. Disponível em: <<https://saojoseliberto.com.br/historia/>>. Acesso em: 05 mai. 2020.

HANGAR CENTRO DE CONVENÇÕES. **Espaço para locação**. 2020. Disponível em: <<http://www.hangarcentrodeconvencoes.com.br/espacos-para-locacao-2/>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

IPAC. Disponível em: <<http://www.ipac.ba.gov.br>>. Acesso em: 06 set. 2016.