

CARMO, Giovana Miglio do. **A política cultural do Estado do Pará no contexto neoliberal, de 1995 a 2006**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Doutoranda; Bolsista de Doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar as ações desenvolvidas pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará, no contexto de expansão da lógica neoliberal vivida a partir da década de 1990, mais precisamente entre os anos de 1995 a 2006. As políticas culturais implementadas no final do século XX passaram a ser progressivamente marcadas pelo afastamento do Estado como o seu maior financiador. Neste sentido, no Estado do Pará foi criada a *Lei Semear* (1995), e na capital Belém a *Lei Tó Teixeira* (1997). Paralelamente à instauração destas leis de incentivo afinadas com o pensamento neoliberal, a Secretaria de Cultura não lançou nenhum edital que beneficiasse os artistas locais, tendo de 1995 a 2006 o arquiteto Paulo Chaves como o único secretário a ocupar o cargo durante a também ininterrupta gestão de governadores do PSDB no Estado. Se por um lado os produtores culturais locais enfrentaram inúmeras dificuldades com os setores financeiros das empresas, para ter suas produções aprovadas, por outro as ações desenvolvidas pela secretaria de cultura se voltaram para a construção ou restauração de grandiosas obras arquitetônicas concentradas na capital. Estes projetos foram assinados pelo próprio secretário e se voltaram, prioritariamente, para a exploração econômica advinda do turismo. A exceção a esta vertente patrimonialista se deu com a criação do Festival de Ópera (2002), realizado todos os anos no luxuoso Theatro da Paz, com direção artística de Mauro Wrona e Gilberto Chaves (primo de Paulo Chaves e também diretor do teatro) e organizado por produtores vindos de fora do estado. Com todas estas ações que ignoram os artistas locais e que procuram consolidar um ideal de cultura paraense, a partir de demarcadores pertinentes aos grupos economicamente dominantes, sem qualquer tipo de consulta às demandas da maior parte da população (que raramente usufrui dos espaços e eventos investidos pela secretaria), é possível observar que a política cultural desenvolvida no Estado do Pará possui o personalismo, o patrimonialismo e o elitismo como seus traços mais notórios.

PALAVRAS-CHAVE: Pará: Política cultural: Neoliberalismo: Patrimonialismo: Elitismo.

ABSTRACT: This study aims to analyze the actions developed by the State Department of Culture of Pará, in the context of the expansion of the neoliberal logic lived from the 1990s, more precisely between 1995 and 2006. The cultural policies implemented at the end of the twentieth century began to be progressively marked by the departure of the State as the largest financier. In this sense, in the State of Pará, the Semear Law was created (1995), and in the capital Belém, the Law Tó Teixeira (1997). Parallel to the introduction of these incentive laws in tune with neoliberal thinking, the Secretary of Culture did not issue any public notice that benefited local artists, and from 1995 to 2006 the architect Paulo Chaves as the only secretary to occupy the position during the uninterrupted management of governors of the PSDB in the state. While on the one hand the local cultural producers faced numerous difficulties with the financial sectors of the companies to have their productions approved, on the other hand the actions developed by the secretary of culture turned

to the construction or restoration of grandiose architectural works concentrated in the capital. These projects were signed by the secretary himself and focused primarily on the economic exploitation of tourism. The exception to this patrimonialist aspect was the creation of the Opera Festival (2002), held each year in the luxurious Theatro da Paz, with artistic direction by Mauro Wrona and Gilberto Chaves (cousin of Paulo Chaves and also theater director) and organized by producers from outside the state. With all these actions that ignore the local artists and who seek to consolidate an ideal of Pará culture from the demarcation of the economically dominant groups, without any kind of consultation with the demands of the majority of the population (rarely enjoying the spaces and events invested by the secretary), it is possible to observe that the cultural policy developed in the State of Pará has personalism, patrimonialism and elitism as its most notorious features.

KEYWORDS: Pará: Cultural Policy: Neoliberalism: Patrimonialism: Elitism.

No cenário nacional, as políticas culturais implementadas a partir da década de 1990 passaram a ser compreendidas, predominantemente, segundo a ótica neoliberal, ou seja, pelo afastamento do Estado como o grande agente financiador da cultura, com o estímulo para que o capital privado passasse a gerir a maior parte dos recursos financeiros destinados ao fomento cultural. Nesse sentido, a produção cultural brasileira passou a fundamentar as suas atividades principalmente através das leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais.

No âmbito federal, ocorreu a criação da *Lei Rouanet*, lei nº 8.313, em 1991 – primeiramente gerenciada pela Secretaria de Cultura e, após a queda de Fernando Collor, pelo Ministério da Cultura, restabelecido pelo governo de Itamar Franco em 1992. No estado do Pará, o dispositivo criado foi a *Lei Semear*, lei estadual nº 5.885, em 1995 (atualmente correspondendo à lei estadual nº 6.572/03, de mesmo nome) – coordenada pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN). Concernente, a capital Belém foi criada a *Lei Tó Teixeira*, lei nº 7.850, em 1997 – organizada pela Fundação Cultural do Município (FUMBEL). Com o repasse de grande parte da responsabilidade pela gestão da cultura para o setor privado, os artistas e produtores culturais do Pará passaram a enfrentar desafios bastante diversos daqueles existentes nas décadas anteriores.

Durante os anos 1970, no tocante às Artes Cênicas, a produção artística na capital do estado fervia com a existência de mais de 30 grupos de teatro amador que de maneira conjunta – através da *Federação de Teatro Amador do Pará* (FETAPA),

criada em 1976 e reestruturada em 1979 para *Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro* (FESAT) – marcaram época com suas reivindicações por melhores condições para as suas práticas, sendo a mais importante de suas conquistas a criação do Teatro Experimental Waldemar Henrique em 1979. Nesta mesma década, diversos grupos da cidade começaram a receber subsídios da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC) <sup>1</sup>, primeiramente através de uma subvenção especial e, posteriormente, em 1978, através de um edital fixo.

Já na década de 1980 os esforços da SEMEC se uniram aos da Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo (SECDET) <sup>2</sup> e aos do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) <sup>3</sup> para formar o Edital Auxílio-Montagem. A junção destas três esferas (municipal, estadual e federal) é recordada por Luís Otávio Barata – encenador do grupo *Teatro Cena Aberta*, ativo de 1976 a 1991 – que nos fala sobre a importância dos editais existentes para os grupos amadores da década de 1980, fazendo uma pertinente contraposição ao momento vivido quando concedeu a entrevista (1998):

Chegamos ao ponto de conseguir um edital que era Estado, Município e Governo Federal, via o INACEN, né? Serviço Nacional de Teatro, que depois é que virou INACEN. [...] Eu, particularmente, acho que o *Cena Aberta* e todo mundo que tava fazendo teatro naquela época, nós tivemos uma chance particularmente privilegiada que era de dispor de um edital pra você dar continuidade ao teu trabalho, né? Evidente que o dinheiro nunca sobrava, era sempre pequeno. Mas de qualquer jeito, você sabia com o que você contava, né? Isso é importante pra você criar o perfil de um grupo, amadurecer o teu trabalho, realizar tuas loucuras, teus delírios e tudo mais, eu acho. Eu acho que os anos de chumbo da cultura no Pará são exatamente esses agora que a gente tá vivendo (Barata, 1998).

O relato de Barata corrobora a compreensão de Antonio Albino Canela Rubim (2007) quanto à *triste tradição* das políticas públicas nacionais sofrerem grande investimento por parte do Estado nos períodos dominados por regimes autoritários, enquanto que os períodos de maior abertura democrática são

---

<sup>1</sup> A SEMEC foi criada em 1968 com o objetivo de fortalecer o ensino de nível primário e a promoção da cultura. Porém, a partir de 1989, a cultura passou a ser gerida por um órgão específico da prefeitura de Belém, a FUMBEL (Fundação Cultural do Município de Belém). A partir de então, a SEMEC, apesar de ter conservado sua sigla, passou a ser reconhecido restritamente como Secretaria Municipal de Educação.

<sup>2</sup> A SECDET é criada em 1975 e passa por uma reformulação no ano de 1987, sendo, desde então, denominada apenas Secretaria de Estado de Cultural (SECULT).

<sup>3</sup> No ano de 1987, o INACEN se transformou em FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas –, e continuou a apoiar o trabalho desenvolvido pelos grupos amadores, ajudando na realização do Festival de Brasileiro de Teatro Amador que acontecia em várias regiões do país no período.

costumeiramente aqueles de maior esvaziamento de políticas públicas para o setor. Seja no intuito de *construir uma nação*, unificada através do suposto caráter *mestiço* do povo brasileiro, como ocorreu no Estado Novo (1937-1945), seja na tentativa de reafirmar a *integração nacional*, como no caso da Ditadura Militar (1964-1985), o que se tem é um forte investimento por parte da sociedade política na cultura como forma de controle, homogeneização da cultura e apagamento das contradições sociais existentes – embora, como sabemos, nem sempre as produções artísticas oriundas desses investimentos compactuem com estes ideais.

Nos anos 1990, os verdadeiros *anos de chumbo da cultura no Pará*, na visão de Barata, ocorre o desmantelamento da FESAT e o começo de uma era de total ausência de editais para as Artes Cênicas no Estado. Outra marca do período é o começo da “dinastia” do arquiteto Paulo Chaves Fernandes à frente da Secretaria de Estado de Cultura, sendo possivelmente um dos gestores públicos que mais tempo ficou no mesmo cargo. Foram 12 anos ininterruptos, de janeiro de 1995 a janeiro de 2006: nos dois governos consecutivos de Almir Gabriel somados ao de Simão Jatene, ambos do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). Após um breve recesso vivenciado durante o governo de Ana Júlia Carepa, do Partido dos Trabalhadores (PT), no qual Adilson Moura da Silva, graduado em Educação Artística e Ciências Sociais, assumiu como secretário de cultura de janeiro de 2007 a janeiro de 2011, Paulo Chaves retornou ao comando da SECULT com a volta de Simão Jatene ao governo do Estado em 2011, permanecendo até o corrente ano (2018). Durante todos estes anos comandando a SECULT, Paulo Chaves não materializou sequer um edital de fomento direto para a cultura, sendo, por outro lado, o criador e implementador da já referida *Lei Semear*.

Diante da ausência de fomento direto por parte da esfera estadual, bem como da municipal, as leis de incentivo fiscal se configuram como a única possibilidade de captação financeira dos produtores locais para a realização de seus espetáculos. Contudo, constantemente os grupos de teatro não conseguem captar, em tempo hábil, os recursos para a produção de seus projetos aprovados nestas leis. Olinda Charone, integrante do *Grupo Cuíra do Pará* (atuante desde 1982) e professora da Universidade Federal do Pará (UFPA), participou em 2016 da comissão da Lei Semear e dá o seu depoimento sobre essa situação:

Eu fui agora da comissão da Lei Semear. O que acontece? Você põe o teu projeto lá – isso acontece porque eu vi agora, porque eu fui da Lei Semear, da comissão de avaliação – aí tu recebe o selo lá da Lei Semear dizendo: “Ok, você pode captar 150 mil pro teu projeto. O teu projeto é esse, é montar um show... é aberto pra artistas...”. [...] Mas o que acontece? Ele tá com 150 mil, ele fica durante um ano com esse selo, durante um ano ele não consegue um patrocinador. Aí quando termina o prazo, acabou. Ele não conseguiu. Tá lá, ele tava com a cartinha lá pra ele conseguir, mas o setor privado [bate uma mão na outra num gesto de desinteresse]... são poucos (Charone, Olinda, *apud* Carmo, 2016, p. 159).

Além da dificuldade em finalmente conseguir uma empresa que patrocine suas montagens, o fazedor de teatro também esbarra em outros mecanismos perversos de gerenciamento das leis de incentivo impostos pelo setor privado. Ainda de acordo com Olinda Charone (2016), algumas empresas têm por prática patrocinar projetos diretamente ligados à história da empresa. Segundo veio a se tornar de seu conhecimento, uma famosa rede de supermercados paraense estava financiando, via lei de incentivo, a publicação de um livro que contava a história da própria família dona do empreendimento. Ou seja, o dinheiro investido na produção cultural visava o marketing direto, o benefício imediato, da própria empresa. Já Zê Charone, também integrante do *Cuíra*, nos apresenta uma outra situação de improbidade frequentemente impetrada pelo empresariado local:

A cidade realmente tá uó pra trabalhar com teatro. Nós não temos apoio nenhum. Enfim, é uma luta, uma terra árida pra caramba. As leis tão velhas, sabe? E elas, além de serem velhas, tão viciadas na cidade. Você já encontra um empresário que diz assim mesmo: “Eu tenho que dar 20% de incentivo próprio, mas eu te dou, tu finge que recebe e me devolve”. Aí tu começa a ter que fazer esse tipo de negociação pra ter um patrocínio. O *Grupo Cuíra* não tem entrado em nenhuma lei assim de... Semear, nem Tó Teixeira. Não tem entrado. [...] O nosso último trabalho com a Lei Semear foi “PRC-5”, que foi com a Yamada que patrocinou a gente através da Rádio Clube porque nós estávamos contando a história da Rádio Clube. Tinha toda ali uma situação. E hoje em dia a gente não tem trabalhado com a lei e tem sobrevivido nos últimos anos, inclusive lá na zona, sobrevivemos com Petrobrás, mas foi Lei Rouanet, e prêmios da FUNARTE, que são os prêmios nacionais que você se candidata, Myriam Muniz ou outros prêmios que abram. E aí tamos trabalhando assim. Realmente não tenho tido tesão nenhum pra escrever os trabalhos do *Cuíra* em lei nenhuma, sabe? Ou eu peço assim o patrocínio, o apoio, na cara dura (Charone, Zê *apud* Carmo, 2016, p. 160).

Após todos estes anos desastrosos de políticas públicas estaduais <sup>4</sup> e municipais de fomento – que se configuraram, em verdade, numa política de

---

<sup>4</sup> A exceção se deu durante a gestão de Adilson Moura, na qual que ocorreu a criação do Edital Estadual de Fomento às Artes Cênicas em 2008, dispondo do Prêmio Augusto Rodrigues para a dança e do Prêmio Cláudio Barradas para o teatro. Com o retorno de Paulo Chaves à secretaria de cultura, o edital foi extinto.

desvalorização do produtor local – e sem condições materiais concreta para investir no seu trabalho enquanto artista, poucos são os fazedores de teatro que conseguem manter uma certa regularidade em suas produções, bem como investir no aprofundamento de uma pesquisa de linguagem teatral. No que tange às reverberações desta política de desmonte da prática teatral local, o *Grupo Cuíra do Pará* se deparou por muitas vezes com a dificuldade de manutenção e não esvaziamento de sua plateia, conforme a seguinte exposição do dramaturgo e escritor Edyr Augusto Proença:

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 (Proença *apud* Carmo, 2016, p. 163).

A escassez de público durante as temporadas dos espetáculos do *Cuíra* também foi pontuada por Zê Charone:

Quando você estreia um espetáculo, o primeiro final de semana você tem um público bacana, e quando é de graça, aí tem uns projetos de graça, aí todo mundo aparece, aí: “Ah, mas cem lugares é pouco, né, Zê?”. Eu falei: “Olha, meu amor, se você vier fazer uma temporada aqui, de quinta a domingo e tu colocares cem pessoas, quinta, sexta, sábado e domingo, no domingo à noite eu rolo contigo na Riachuelo, me beijando na boca, a gente vai se agarrar, porque realmente vai ser...” (Charone, Zê, *apud* Carmo, 2016, p. 163).

Em face de todo o exposto, não se pretende afirmar que a política cultural de Paulo Chaves para o Estado do Pará seja inexistente. Pelo contrário, ela se faz presente em muitos momentos, mas de forma concentrada na capital do Estado e de modo a atender aos gostos da elite econômica belenense. Se por um lado os grupos de teatro popular, teatro de grupo, artistas circenses e grupos de dança sofrem com o descaso da Secretaria de Estado de Cultura, por outro, os artistas de fora do Estado são sempre muito bem-vindos todos os anos para participar do suntuoso Festival de Ópera que ocorre na capital Belém.

Ocupando os palcos do luxuoso Theatro da Paz<sup>5</sup>, o Festival de Ópera, criado em 2002 e organizado pela SECULT, tem direção artística de Mauro Wrona e Gilberto Chaves (primo de Paulo Chaves e também diretor do teatro). O evento conta com a participação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, 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. No ano de 2015, cujo orçamento destinado foi de R\$ 1,2 milhão, valor jamais sonhado por qualquer outro evento para as artes cênicas locais, um fato curioso ocorreu. Após sugestão de Paulo Chaves, a direção artística do festival convidou Fernando Meirelles para dirigir uma das óperas apresentadas no festival, “Os pescadores de pérolas”, de Georges Bizet. Na ocasião, o famoso cineasta paulista, que prontamente aceitou o convite feito, chegou a declarar: “Nunca gostei de óperas. Conheço algumas árias famosas, mas só assisti a cinco montagens na vida” (Meirelles *apud* G1, 2015).

Além do Festival de Ópera, outra marca da política cultural empreendida por Paulo Chaves são as grandes obras de restauro e criação de espaços monumentais concentrados na capital do Estado, característica que rendeu a fama de megalomaníaco ao secretário. Estas obras fazem parte de dois grandes projetos da SECULT: o *Feliz Lusitânia* e o de *Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural*. Sobre o primeiro projeto, a secretaria se posiciona da seguinte forma:

Busca suscitar os referenciais históricos, sociais, econômicos e de ocupação territorial da Amazônia e do Pará; as dimensões urbanísticas, paisagísticas e arquitetônicas da cidade; em síntese, representa a revitalização urbana do núcleo histórico da cidade de Belém (...). A adequação do uso dos prédios restaurados vem constituindo cenário museológico presentificado em suas edificações que, ao longo da história evolutiva da cidade, tornaram-se símbolos desse processo de formação, destacando as referências históricas e arquitetônicas luso-brasileiras. O território de intervenção para revitalização urbana do Projeto Feliz Lusitânia tem como polígono definido, o núcleo histórico de fundação da cidade, composto por múltiplos espaços construídos, prédios da arquitetura colonial, o traçado das ruas do bairro da Cidade Velha, seu tipo de ocupação, suas praças e a sua relação com o rio. Sua denominação inspirou-se naquela atribuída ao primeiro núcleo urbano da cidade (Pará, 1997, p. 01).

---

<sup>5</sup> O Theatro da Paz foi inaugurado no ano de 1878, tornando-se um marco do período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região. Trata-se de um teatro, existente até os dias atuais no centro da cidade de Belém, especialmente construído para espetáculos operísticos e que abrigou famosas companhias nacionais e internacionais no início do século XX.

Por meio deste projeto foram restaurados: a Igreja de Santo Alexandre, o Palácio Episcopal, O Forte do Castelo e a Casa das Onze Janelas, com a criação do Museu de Arte Sacra, o Museu de Arte Moderna e Contemporânea e o Museu do Forte do Presépio.

Já o segundo projeto, de revitalização e preservação, é apresentado como objetivando “reutilizar espaços degradados, na capital e no interior, socializando locais antes abandonados ou mal aproveitados, transformando-os em espaços de cultura, lazer e turismo, e propiciando à população uma melhor qualidade de vida” (PARÁ, 2006, p. 15). São de sua responsabilidade a restauração dos teatros Waldemar Henrique e Theatro da Paz; a restauração do Palacete Residencial transformado no Parque da Residência (dotado de um anfiteatro, de um teatro e restaurante de exploração privada); o Polo Joalheiro – São José Liberto (antigo Presídio São José); a Estação das Docas (surgido após reestruturação dos armazéns 1, 2 e 3 da Companhia de Docas do Pará); o Parque Mangal das Garças; e o Quartel de Óbidos que foi transformado em um centro de cultura (único patrimônio material localizado fora de Belém).

De acordo com os estudos de Ana Paula Nazaré de Freitas (2010), estes projetos assinalam com clareza o caráter *personalista*, *patrimonialista* e *mercantilista* das políticas culturais do PSDB no Pará. Esta afirmação se dá em virtude de, além do próprio secretário ser o autor de todos os projetos de restauração e intervenção realizados pela SECULT, atuando sem qualquer consulta popular sobre quais as demandas das diversas camadas sociais do Estado, os locais escolhidos se configurarem como espaços já legitimados como a materialização da *memória* e *identidade do paraense*. E, “ao lado desta visão, encontra-se uma clara intervenção no sentido de tornar este patrimônio rentável, uma concepção mercantilizada e fortemente ligada ao turismo” (Freitas, 2010, p. 47).

A questão levantada por Freitas no tocante ao caráter *patrimonialista* da política cultural no Pará não se configura, de modo algum, numa defesa do abandono das obras arquitetônicas locais. A constatação apresentada pela autora busca apontar, por outro lado, para as implicações que uma política cultural desta

natureza gerou na dinâmica cultural do Estado: a primeira delas refere-se a uma política que centra os seus recursos em uma dimensão da cultura e deixa as demais manifestações culturais e artísticas sem um plano de intervenção que vá além de ações pontuais (como a contratação de artistas para eventos esporádicos concentrados na capital); a segunda, decorrente da primeira, é o reforço da suposta existência de uma *identidade paraense* que possa ser unificada em patrimônios materiais que, na prática, são utilizados em sua plenitude somente pelas classes dominantes, ou seja, a cultura expressa na lógica patrimonialista é uma cultura pertencente predominantemente a este grupo social.

Sobre as políticas destinadas a difusão e preservação do patrimônio, Néstor García Canclini afirma que:

O patrimônio cultural expressa a solidariedade que une os que compartilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de cumplicidade social. As atividades destinadas a defini-lo, preservá-lo e difundi-lo, amparadas pelo prestígio histórico e simbólico dos bens patrimoniais, incorrem quase sempre numa certa simulação ao sustentarem que a sociedade não está dividida em classes, etnias e grupos, ou quando afirmam que a grandiosidade e o prestígio acumulados por esses bens transcendem essas frações sociais (Canclini, 1994, p. 96).

A questão da ênfase patrimonial não diz respeito somente a uma dimensão estadual isolada. Em âmbito federal, a política cultural de viés patrimonialista foi aquela que gozou dos maiores incentivos ao longo do século XX. Um grande expoente desta preferência na trajetória das políticas culturais federais é a forma como o 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, tendo conseguido sobreviver tanto nos períodos ditatoriais, quanto nos momentos de experiência democrática <sup>6</sup>. A este respeito, Sérgio Miceli (1987, p. 44) afirma que:

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 tal concordância poderia ocorrer a

---

<sup>6</sup> A este respeito é preciso lembrar que durante o trágico governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), momento em que o Ministério da Cultura foi extinto, a então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sofreu possivelmente o seu momento de maior abalo, tendo sido transformada, juntamente com a Fundação Nacional Pró-Memória, no Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). O IBPC foi vinculado à Secretaria de Cultura da Presidência da República. Com a súbita de Itamar Franco ao poder e a reconstituição do Ministério da Cultura (1992), o IBPC passa a se constituir enquanto Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (1994).

despeito do fato de cada um deles manifestar 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.

Para o autor, a instituição se conformou enquanto um *refrigério da cultura oficial* na medida em que ostentou uma marca classista em todas as ações que lhe dizem 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).

Desta forma, no exercício das suas responsabilidades beneficiárias aos grupos dirigentes formadores do Estado, suas ações incidiram sobretudo nos bens de pedra e cal, vinculados “sem dúvida ao fato de terem sido os arquitetos os principais mentores na fixação de prioridade da política preservacionista” (Miceli, 1987, p. 44).

Retornando à experiência do *arquiteto* Paulo Chaves frente à Secretaria de Estado de Cultura no Pará, é possível ver uma continuidade desta tradição constituída no Estado brasileiro em relação a uma política cultural marcadamente patrimonialista, cuja materialidade se opera nos grandes monumentos pretensamente promotores de uma percepção cultural que homogeneíza as desigualdades existentes entre os diversos grupos que compõem a sociedade paraense.

Contudo, há de se considerar também que a ênfase no viés *patrimonialista* não opera somente na edificação de grandes monumentos alçados como símbolo da identidade cultural de um povo. Até mesmo quanto à política cultural se volta para o viés da *produção cultural* (ou *ação cultural*) é possível perceber um frequente atravessamento da faceta patrimonial. Em sua análise sobre a administração federal da cultura, Miceli (1984) defende que diversas realizações da *ação cultural* apresentaram, de modo subjacente, um encaminhamento de fundo *patrimonial* ao se conformarem de modo vinculado a um pensamento *tradicionalista*, preterindo um

esperado 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).

Os esforços orçamentários destinados à realização do Festival de Ópera, em plena Amazônia, evidenciam o reforço da política cultural patrimonialista. A contradição existente entre a ausência de verba para a elaboração de editais para as Artes Cênicas locais e a valorização de uma cultura europeizada e promovida por profissionais de fora do Estado são indícios de uma administração cerceadora da diversidade cultural local, oriunda dos grupos indígenas e negros de cultura riquíssima e fortemente presente na região.

Também é possível perceber o enfoque patrimonialista da gestão psdbista a partir do exposto nas módicas linhas destinadas a explicitação dos objetivos da Secretaria de Cultura de Estado na Lei Orçamentária Anual (LOA):

Propor, promover e coordenar a política artística e cultural do Estado; coordenar e supervisionar o inventário, classificação, tombamento, defesa, conservação e restauração do patrimônio histórico, arqueológico, cultural e artístico do Estado; planejar, coordenar, executar e avaliar a integração intersistêmica dos programas de cultura e arte (Pará, 1994, p. 61).

Segundo esta sucinta apresentação dos encargos pertinentes à secretaria, não há – pelo menos enquanto suas finalidades oficiais – o compromisso explícito e detalhado com a defesa do acesso, valoração e difusão democrática das diversas manifestações culturais/artísticas, pertinentes aos diversos grupos sociais que compõem a sociedade paraense. Quando comparamos estas finalidades com aquelas apresentadas para o ano de 2006, o quadro se expõe ainda mais resumido, constando apenas: “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, 2005, p. 103).

Por meio destas atribuições oficiais de responsabilidade, uma outra questão relevante pode ser observada da gestão cultural do Estado do Pará: a supremacia de uma noção de *democratização cultural*, em detrimento da *democracia cultural*. Ao procurar *promover e difundir a cultura em geral*, incluindo *teatros* e o *patrimônio histórico e artístico*, a Secretaria se encarrega de promover um tipo de cultura bastante restrita, ou seja, de promover a cultura classista defendida pela lógica patrimonialista.

Sobre as implicações das diferenças entre estas duas dimensões da gestão cultural, Isaura Botelho afirma que 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 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 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).

Na esfera federal, um grande intelectual proponente de uma política cultural não somente democratizante, mas principalmente democrática, foi Mário de Andrade, formulador do “Anteprojeto”. Na primeira metade do século XX, durante o governo constitucional de Getúlio Vargas (1934-1937), o então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, solicitou ao modernista a estruturação de projeto 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). O documento formulado por Mário de Andrade configurou-se como 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.

No momento em que o Anteprojeto teria que ser posto em ação, duas questões impediram a sua contemplação efetiva. O primeiro ponto foi a adaptação do projeto realizada por Rodrigo Melo Franco de Andrade – que dirigiu o órgão do patrimônio de 1937 a 1967 –, cujo detalhamento descritivo de todas as categorias de arte <sup>7</sup> elencadas por Mário de Andrade foi retirado. A segunda barreira imposta foi a da própria constituição elitista do órgão. Então, apesar de o órgão do patrimônio, batizado na altura de sua criação como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ser “um capítulo da história intelectual e institucional da geração modernista, um passo decisivo da intervenção governamental no campo da cultura” (Miceli, 1987, p. 44), também é preciso que se compreenda que “a ‘generosidade etnográfica’ da proposta Andradina revelou-se descompassada das circunstâncias daquele momento” (Idem).

Em âmbito mundial, as discussões sobre políticas culturais prioritariamente democratizantes passaram a ganhar maior destaque a partir do final da Segunda Guerra Mundial, associadas a uma ideia de cultura não apenas em sua dimensão

---

<sup>7</sup> Divididas em total de oito categorias, as artes elencadas por Mário de Andrade eram: arqueológica; ameríndia; popular, histórica; erudita nacional; erudita estrangeira; aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras – categorias encaixadas nos quatro tomos.

*sociológica*, como também *antropológica*. Entrava em jogo, neste momento, toda a problemática que envolve a ideia de uma cultura una, associada ao postulado iluminista de evolução civilizatória. Neste sentido, vale esclarecer que a visão antropológica compreende que:

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

Na dimensão sociológica, por outro lado:

[a cultura] 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).

Constitui o bojo de discussões que propunham o alargamento da noção de cultura: os Estudos Culturais <sup>8</sup> britânicos (na transição entre as décadas de 1950-1960), com destaque para a atuação de Raymond Williams (formulador de uma noção de cultura que abrange tanto os modos de vida das sociedades, seus conjuntos de valores e sentidos compartilhados, quanto as diferentes atividades artísticas); as revoltas ocorridas na França em decorrência da insatisfação com as medidas elitistas que vinham sendo adotadas pelo Ministério da Cultura (anos 1960);

---

<sup>8</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).

e a conferência realizada pela UNESCO no México em 1982 (ocasião em que se defendeu a cultura como algo que vai além das artes e das letras, tocando os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e crenças de um grupo).

Este destaque que a visão antropológica de cultura ganhou, no decorrer do século XX, reverberou num entendimento de que a cultura se encontra além da produção de manifestações e obras legitimadas como “artísticas”, envolvendo um conjunto muito maior e complexo de práticas e significados compartilhados por todos os grupos sociais. Neste sentido, torna-se bastante limitada uma visão de cultura oficial que deva ser somente difundida entre os “sem cultura”, ou entre aqueles dotados de uma “cultura pobre”. É necessário, sobremaneira, a valorização, promoção e difusão de toda e qualquer manifestação cultural, isto é, uma *democracia cultural* muito mais do que uma *democratização da cultura*.

Em face de todas as reflexões e debates sobre *cultura* eclodidos em todo o mundo no século XX, o próprio Estado brasileiro firmou na Constituição Federal de 1988 o seu compromisso em garantir “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”, destacando-se também o compromisso em direção à “democratização do acesso aos bens de cultura” (Brasil, 1988, p. 124).

Neste sentido, a administração de Paulo Chaves, no comando da Secretaria de Estado de Cultura do Pará, apresenta fortes indícios de uma atuação que visa o favorecimento dos valores, significados e práticas artísticas vinculadas à classe dirigente do Estado brasileiro, representada no Estado do Pará pela elite psdbista que o governa até o momento (2018). Com uma política cultural predominantemente patrimonial, a história do “povo paraense” busca ser exaltada e recontada sob a ótica do vencedor – como na apropriação de referências históricas e arquitetônicas luso-brasileiras. Em decorrência desta abordagem restritiva, a identidade forjada pelo governo acaba por ser voluntariamente incapaz de representar toda a variedade étnica da região, de fortíssimo legado indígena e africano. Em suma, o passado é recontado de modo a se formar uma essência do “ser paraense”, no qual os conflitos sociais são guardados num lugar pretensamente distante, na tentativa

de anulação dos caminhos que busquem relacioná-los ao presente e assim pôr em xeque a hegemonia da burguesia paraense.

### Referências Bibliográficas

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.

BARATA, Luís Otávio. **Luís Otávio Barata**. Entrevista concedida a Karine Jansen e Edielson Goiano. Belém, 1998.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, 15(2) 2001. p. 73-83.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.

CANCLINI, García Néstor. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do IPHAN**, Nº 23. p. 94-115, 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**. Rio de Janeiro: UNIRIO / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2012.

FREITAS, Ana Paula Nazaré de Freitas. **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.

FESTIVAL de Ópera no Theatro da Paz estreia com polêmica no Pará. **G1**. Belém, 07 ago. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2015/08/festival-de-opera-dotheatro-da-paz-estreia-com-polemica-no-para.html>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

PARÁ. **Lei Orçamentária Anual – 1995**. Belém: Coordenadoria de Orçamento da Diretoria de Planejamento da SEPLAN, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lei Orçamentária Anual – 2006**. Belém: Coordenadoria de Orçamento da Diretoria de Planejamento da SEPLAN, 2005.

\_\_\_\_\_. **Projeto de revitalização do núcleo histórico e cultural Feliz Lusitânia.** Belém: Secult, 1997.

\_\_\_\_\_. **Relatório de Atividades: Balanço 2006.** Belém: Secult, 2006.

MICELI, Sérgio. SPHAN: Refrigério da Cultura Oficial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** nº 22, p. 44-47, 1987.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino & BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil.** Salvador, 2007. p. 11-36.