



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
ANA PAULA NAZARÉ DE FREITAS

POLÍTICAS CULTURAIS E CONSUMO CULTURAL:
um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém/PA

FORTALEZA – CEARÁ
2010

ANA PAULA NAZARÉ DE FREITAS

POLÍTICAS CULTURAIS E CONSUMO CULTURAL:
um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém/PA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Políticas Públicas e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.

FORTALEZA – CEARÁ
2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

**POLÍTICAS CULTURAIS E CONSUMO CULTURAL:
UM ESTUDO DOS PÚBLICOS DA ESTAÇÃO DAS DOCAS EM BELÉM/PA**

AUTOR: ANA PAULA NAZARÉ DE FREITAS

Defesa em: ___/___/___ Conceito obtido: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho
Universidade Estadual do Ceará

Profª Dra. Kadma Marques Rodrigues
Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro
Universidade Federal do Pará

F862p Freitas, Ana Paula Nazaré de
Políticas culturais e consumo cultural: um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém/PA / Ana Paula Nazaré de Freitas. –Fortaleza, 2010.
145p; il.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.
Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados.
1. Consumo cultural. 2. Públicos de cultura. I. Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados.

CDD: 336.81

*Aos meus pais, Tomaz e Selma. Ao
meu companheiro de vida,
Fabrício*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, pelo constante incentivo a minha formação educacional, além da amizade e amor incondicionais. Sem eles esse trabalho teria sido impossível.

Agradeço ao Fabrício, por ter me acompanhado na luta, me convencido a fazer o mestrado em Políticas Públicas, me dado a possibilidade de me superar como ser humano e pelo amor incondicional, que é totalmente recíproco.

Agradeço ao Alexandre Barbalho, pela troca constante de conhecimento e por ter ido além de seu papel de orientador, me presenteando com sua amizade sincera até nos momentos mais críticos.

Agradeço à Aline Holanda e a Luiza Martins, pela amizade devota e sem fronteiras e pela prontidão em me socorrer nas horas mais impróprias.

Agradeço à prof. Kadma Marques, por ter aberto um amplo leque de conhecimentos sobre o estudo dos públicos, ter me dado a oportunidade de aprender ensinando, durante o estágio docente, e por ter possibilitado o nascimento de uma nova amizade.

Agradeço ao Prof. Gil pela amizade, apoio e sensibilidade.

Agradeço ao Prof. Fábio Castro, pelas críticas importantes e pela disponibilidade em avaliar este trabalho.

Agradeço a Capes pelo apoio financeiro sem o qual seria impossível minha estadia em Fortaleza.

“Em uma fábula um camponês à morte diz a seus filhos que há em suas terras um tesouro enterrado. Em consequência disso, os filhos escavam e reviram profundamente a terra e por toda parte, sem encontrar o tesouro. Mas no ano seguinte a terra assim trabalhada produz três vezes mais frutos. (...) Nós não iremos encontrar o tesouro, mas o mundo que nós escavamos à sua procura trará ao espírito três vezes mais frutos – mesmo se não tratasse de nenhum modo na realidade do tesouro, mas sim de

que esse escavar é a necessidade e a determinação interior do nosso espírito”. George Simmel

RESUMO

Políticas públicas de cultura, consumo cultural, políticas de *gentrification* e estudos de públicos são os temas que compõem este trabalho, tendo como referente empírico o estudo de públicos de dois eventos culturais, os projetos “Pôr-do-som” e “Teatro ao pôr-do-sol”, que acontecem no equipamento cultural Estação das Docas, situado na cidade de Belém, estado do Pará. Para tal análise foram investigadas as políticas públicas de cultura que resultaram na criação desse equipamento cultural, as concepções que nortearam sua criação, assim como a discussão midiática gerada na sociedade paraense à época de sua criação. Para o estudo dos públicos foram realizadas entrevistas que buscaram compreender de maneira mais detalhada e qualitativa suas práticas na apropriação do espaço e dos eventos, assim como das imagens e significados gerados nas práticas de consumo cultural. Conclui-se que a Estação das Docas foi resultado de uma política de *gentrification*, porém as práticas de apropriação do espaço não se deram de formas homogêneas, os discursos dos públicos, apesar de reverberarem muitas imagens criadas pela imprensa e pelas propagandas governamentais, mostram um mosaico de imagens distintas e sobrepostas, evidenciando que mesmo os espaços que nascem sobre as concepções mais segregadoras, podem se tornar lugares de significação múltipla, de conflito e apropriações heterogêneas.

Palavras-chave: Consumo cultural. Públicos de cultura. Políticas culturais. *Gentrification*. Estação das Docas.

ABSTRACT

Public cultural policies, cultural consumption, politics of gentrification and studies of audiences are the themes that make this work, having as an empirical reference for the study two public cultural events, the projects "Pôr-do-som" and "Teatro ao pôr-do-sol" which occur in the cultural equipment Estação das Docas, located in Belém, state of Pará . For the analysis we investigated the policies of culture that resulted in the creation of the cultural equipment, the conceptions that guided its creation, such as the discussion generated in the media at the time of its creation. For the study of public were conducted interviews that sought to understand more detailed and qualitative practices in the appropriation of space and events, as well as the images and meanings generated in the practices of cultural consumption. It is concluded that the equipment Estação das Docas was the result of a policies of gentrification, but the practice of appropriation of space does not have a uniform way, the discourse of the public, although reverberated many images created by the press and government propaganda, show a mosaic of different and superimposed images, showing that even the spaces that are born on the segregated concepts, can become places of multiple and heterogeneous significance, conflictive and appropriation.

Keywords: Cultural consumption. Cultural audience. Cultural policies. Gentrification. Estação das Docas.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 VISTA ÁREA PARCIAL DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO VER-O-PESO. IMAGEM DE SATÉLITE. ELABORAÇÃO DA AUTORA.....	70
IMAGEM 2 A GRADE QUE SEPARA OS DOIS AMBIENTES. ANTES DA GRADE A ESTAÇÃO DAS DOCAS, DEPOIS DA GRADE O VER-O-PESO. ALÉM DA GRADE FOI INSTALADA UMA PLACA METÁLICA QUE IMPEDE QUE PESSOAS PULEM DE UM LADO PARA O OUTRO. IMAGEM DA AUTORA.	71
IMAGEM 3 VISÃO DO ARMAZÉM 01 DA ESTAÇÃO, COM SUAS PAREDES DE VIDRO. IMAGEM DA AUTORA.....	77
IMAGEM 4 OS GUINDASTES DE FABRICAÇÃO FRANCESA GARANTEM A ATMOSFERA PORTUÁRIA DO LOCAL. IMAGEM DA AUTORA.....	79
IMAGEM 5 A MÁQUINA À VAPOR GARANTIA ENERGIA PARA.....	79
IMAGEM 6 UM DOS “HABITANTES DOS JARDINS” SAÍDOS DE CARTÕES POSTAIS DO SÉCULO XIX. NA IMAGEM O VENDEDOR DE JASMIN. IMAGEM DA AUTORA.....	80
IMAGEM 7 PROJETO PÔR-DO- SOM SENDO APRESENTADO DENTRO DO GALPÃO 3.IMAGEM DA AUTORA.....	120
IMAGEM 8 PROJETO PÔR-DO-SOM SENDO APRESENTADO EM FRENTE AO TERMINAL FLUVIAL.IMAGEM DA AUTORA.....	121
IMAGEM 9 VENDEDOR FICA NO VER-O-PESO E VENDE BEBIDAS PARA OS FREQUENTADORES DA ED. IMAGEM DA AUTORA.....	126
IMAGEM 10 PROJETO TEATRO AO PÔR-DO-SOL. IMAGEM DA AUTORA.....	129
IMAGEM 11 PÚBLICOS DO TEATRO AO PÔR-DO-SOL . IMAGEM DA AUTORA	130

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 PROJETOS CULTURAIS PERMANENTES DA ESTAÇÃO DAS DOCAS	19
QUADRO 2 ÓRGÃOS ESTADUAIS DE CULTURA NO ESTADO DO PARÁ EM 1995	37
QUADRO 3 AÇÕES E PROJETOS DESENVOLVIDOS PELA SECULT NA GESTÃO 1995/1998.....	56
QUADRO 4 AÇÕES E PROJETOS DESENVOLVIDOS PELA SECULT NA GESTÃO 1999/2002.....	57
QUADRO 5 AÇÕES E PROJETOS DESENVOLVIDOS PELA SECULT NA GESTÃO 2003/2006.....	57
QUADRO 6 ÓRGÃOS ESTADUAIS DE CULTURA NO ESTADO DO PARÁ EM 2006.....	60
QUADRO 7: REFERÊNCIAS A ESTAÇÃO DAS DOCAS NOS JORNAIS O LIBERAL E DIÁRIO DO PARÁ NO MÊS DE MAIO DE 2000.....	84

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 PORCENTAGEM DE MUNICÍPIOS DO NORTE POR TIPO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS.....	107
GRÁFICO 2 ÍNDICE DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E MEIOS DE COMUNICAÇÃO EM 2006 E CRESCIMENTO RELATIVO NO PERÍODO 1999/2006, SEGUNDO AS UNIDADES DA FEDERAÇÃO.....	109

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 DISTRIBUIÇÃO DO DISPÊNDIO CULTURAL POR ITENS E CARACTERÍSTICAS DA PRÁTICA.....	103
TABELA 2 PORCENTAGEM DO DISPÊNDIO CULTURAL DAS FAMÍLIAS POR ESCOLARIDADE DA PESSOA DE REFERÊNCIA NO TOTAL.....	103
TABELA 3 PROPORÇÃO DE CADA BEM NO TOTAL DOS DISPÊNDIOS CULTURAIS POR CLASSE DE RENDA (EM %).....	104
TABELA 4 GRANDE REGIÃO E REGIÃO METROPOLITANA: DISPÊNDIOS CULTURAIS (EM %).....	105
TABELA 5 EQUIPAMENTOS CULTURAIS PRESENTES NOS MUNICÍPIOS DE REGIÃO METROPOLITANA. (EM %).....	106
TABELA 6 PERCENTUAL DE MUNICÍPIOS COM EQUIPAMENTOS CULTURAIS POR GRUPAMENTO.....	108
TABELA 7 PALAVRA OU FRASE QUE MELHOR RETRATA O COMPLEXO ESTAÇÃO DAS DOCAS EM 2005. (EM %).....	111
TABELA 8 PALAVRA OU FRASE QUE MELHOR RETRATA O COMPLEXO ESTAÇÃO DAS DOCAS EM 2008. (EM %).....	112
TABELA 9 FREQUÊNCIA DE TEMPO QUE O ENTREVISTADO VISITA A ESTAÇÃO DAS DOCAS.....	113
TABELA 10 ENTREVISTADOS SEGUNDO NÍVEL DE ESCOLARIDADE.....	118
TABELA 11 ENTREVISTADOS SEGUNDO ATIVIDADE PROFISSIONAL.....	118
TABELA 12 ENTREVISTADOS SEGUNDO IDADE.....	119
TABELA 13 ENTREVISTADOS SEGUNDO NÍVEL DE ESCOLARIDADE.....	124
TABELA 14 ENTREVISTADOS SEGUNDO ATIVIDADE PROFISSIONAL.....	124
TABELA 15 ENTREVISTADOS SEGUNDO IDADE.....	124

SUMÁRIO

1INTRODUÇÃO.....	13
OBJETIVOS	18
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCOLHA DO MÉTODO E DAS FONTES.....	19
A ESTRUTURA DO TRABALHO.....	22
CULTURA, POLÍTICAS CULTURAIS, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO:	
PENSANDO A POLÍTICA CULTURAL DO PSDB NO PARÁ.....	24
ACERCA DOS DEBATES SOBRE CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS.....	26
A SECULT /PA: UM BREVE HISTÓRICO.....	31
AS POLÍTICAS CULTURAIS DO PSDB NO PARÁ.....	36
A DEMARCAÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL: OS PRIMEIROS PASSOS DO	
“PARAENSIMO”.....	39
PATRIMÔNIO: PALCO DA ENCENAÇÃO DAS IDENTIDADES.....	43
POLÍTICAS CULTURAIS DO PSDB NO PARÁ: UM RESUMO.....	56
A ESTAÇÃO DAS DOCAS: CONCEPÇÕES, VISÕES E DEBATES.....	63
NOVAS PRÁTICAS GLOBAIS DE INTERVENÇÃO URBANA.....	63
UMA POLÍTICA DE GENTRIFICATION NO PARÁ.....	68
A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO.....	76
A GUERRA DE SENTIDOS.....	81
DA AUSÊNCIA DO DEBATE SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS AO	
RECONHECIMENTO DA ESTAÇÃO COMO EQUIPAMENTO CULTURAL.....	91
CONSUMO CULTURAL: OS PÚBLICOS DA ESTAÇÃO.....	95
AS FACES DO CONSUMO.....	95

<u>O CONSUMO CULTURAL.....</u>	<u>99</u>
<u>OS ÍNDICES DA CULTURA: CONSUMO CULTURAL E EQUIPAMENTOS</u>	<u>101</u>
<u>OS PÚBLICOS DA ESTAÇÃO.....</u>	<u>110</u>
<u>OS PÚBLICOS DO PROJETO “PÔR-DO-SOM”</u>	<u>114</u>
<u>OS PÚBLICOS DO PROJETO “TEATRO AO PÔR-DO-SOL”.....</u>	<u>122</u>
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>131</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....</u>	<u>134</u>
<u>ANEXO – Mapa do Município de Belém e bairros que o conformam.....</u>	<u>142</u>

1 INTRODUÇÃO

No dia 13 de maio de 2000, o governo do Estado do Pará, na gestão de Almir Gabriel, inaugurou o equipamento cultural denominado Estação das Docas (ED). Localizado na cidade de Belém, o espaço ocupa uma área 32 mil metros quadrados e 500 metros de orla fluvial à beira da Baía do Guajará. Construído a partir de uma estrutura já existente, que pertence à Companhia das Docas do Pará, ali funcionava o antigo cais do porto de Belém, o principal porto de escoamento do Pará durante os primeiros anos do século XX, o local é também um dos marcos arquitetônicos das mudanças urbanas que Belém sofreu durante o ciclo da economia da borracha.

Construído para atender as altas demandas de exportação da produção de borracha, atividade geradora de grande receita para a região à época, o porto de Belém foi edificado em estrutura metálica pré-fabricada e importada da Europa¹, porém os armazéns 1, 2 e 3 e o galpão Mosqueiro-Soure do porto já não eram utilizados para tais fins desde 1965, devido ao intenso assoreamento da área o que dificultava a chegada de barcos de grande porte, sendo apenas utilizado o galpão Mosqueiro-Soure como terminal fluvial de passageiros que faziam viagens para outras localidades do Estado. (Ilhas de Mosqueiro e do Marajó). Foram estes espaços os destinados à criação da ED

Com um orçamento inicial que previam gastos em torno dos 6,2 milhões, o projeto da ED foi sendo alterado ao longo de seu percurso, chegando à sua inauguração com um custo de 19 milhões de reais. Atualmente o espaço contém restaurantes, lojas, quiosques, salão de beleza, estacionamento, lojas de joias, um cine-teatro, espaço para exposições, serviços de trocas de câmbio, um terminal fluvial para barcos turísticos, um anfiteatro, um palco para apresentações musicais, além de um espaço para passeio à beira-rio, no projeto também foram incluídas as ruínas do Forte São Pedro Nolasco, e uma exposição permanente sobre a história do porto e objetos de arqueologia urbana, encontrados durante as obras do complexo.

A criação da ED foi fortemente marcada, desde sua divulgação como projeto até os dias que prosseguiram à sua inauguração, de um forte debate em torno de sua viabilidade, seus custos, a sua maneira de funcionamento (gerida por uma Organização Social²) até mesmo

¹ Alguns autores afirmam que a estrutura foi importada da Inglaterra, assim como a propaganda publicitária referente à Estação das Docas. Outros afirmam que o ferro foi importado da cidade de Creusot, na França. Ver: ARRUDA, 2003 e PENTEADO, 1973.

² A Estação das Docas é administrada por uma organização social, entidade de direitos privados (pessoas jurídicas de direito privado) sem fins lucrativos. A OS responsável pela Estação das Docas é a Pará 2000, que é

em relação às reais necessidades da população. Tais discussões dividiam as opiniões de jornalistas e intelectuais e ocupavam um grande espaço na mídia impressa da capital paraense. Os debates giravam em torno dos altos custos do investimento e das denúncias que indicavam superfaturamento da obra, no sentido de que estes investimentos poderiam ser revertidos para áreas consideradas prioritárias (notadamente saúde e educação), debatia-se igualmente sobre o caráter elitista da concepção do espaço, este se deu com mais intensidade após a sua inauguração.

Apesar das previsões (de alguns jornalistas e intelectuais) de que a ED seria um ‘elefante branco’ e da sua inviabilidade econômica (o Estado continua a repassar mensalmente verbas para a manutenção da ED, uma vez que a sua receita não cobre todos os custos de sua manutenção), esta se tornou um dos principais equipamentos culturais da cidade. Com números expressivos de visitação diária - segundo dados divulgados pelo Estado- o espaço tem uma média de visitação de seis mil pessoas ao dia. Assim, a Estação – como seus visitantes costumam se referir ao equipamento – caracteriza-se como um espaço importante no contexto da circulação de produtos culturais e também do consumo cultural da cidade de Belém.

A ED é uma das principais obras da Gestão do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) durante os 12 anos consecutivos em que o partido esteve à frente do governo do estado do Pará. Iniciados pela gestão do governador Almir Gabriel (de 1995 a 2002) e seguida pela administração de Simão Jatene (de 2003 a 2006), o espaço é resultante de um projeto mais amplo de governo, denominado “Novo Pará”, que entre outras ações se caracterizou pela realização de grandes intervenções urbanas na cidade de Belém. Tais obras estiveram fortemente ligadas ao então secretário de cultura Paulo Chaves Fernandes, que também esteve à frente da Secult durante os 12 anos de gestão do PMDB.

O projeto “Novo Pará” tinha como um dos principais objetivos fomentar a indústria do turismo no Estado através de grandes obras. Entre estas estão a ampliação e remodelação do aeroporto de Belém, a construção de complexos turísticos, como a ED, o Mangal das Garças, o Polo Joalheiro, o Projeto Feliz Lusitânia, entre outros.

Assim, a Secretaria de Cultura do Estado do Pará – Secult – teve um papel de administradora e executora desse projeto de desenvolvimento cultural, que se mostrou amplamente centralizado na cidade de Belém, marcado por um discurso identitário baseado na

‘revitalização’ do patrimônio histórico da cidade, como recurso para sua inserção no contexto do turismo global.

A atuação personalista do secretário Paulo Chaves (arquiteto e decorador de ambientes em Belém) conformou uma política cultural que deu ênfase a intervenções urbanísticas e arquitetônicas de grande escala, tanto em termos orçamentários, quanto em termos de visibilidade, frequentemente realizadas em áreas centrais da capital paraense, onde se pode verificar a influência de políticas urbanísticas de *gentrification*³. Nas palavras do secretário, a ED foi

A materialização de um ideal – transformar um setor *sombrio e cinza* da cidade, uma imensa barreira visual para o *contato ribeirinho*, num ponto de encontro de *todos nós*, um local para onde temos orgulho de levar *quem nos visita* (CHAVES, 2005, p.19, itálicos nossos).

O objetivo principal, amplamente divulgado pela Secult e pelo próprio secretário, era o de inserir a cidade de Belém de maneira mais competitiva no mercado de turismo nacional e internacional, buscando assim reposicionar a capital paraense no mercado de concorrência intercidades⁴, em que a ideia de reabilitação tem destacada recorrência nos documentos.

A ideia de reabilitação dos antigos armazéns da zona portuária de Belém deve-se à iniciativa do Governo do Estado, através de um programa de preservação do patrimônio histórico, dentro de uma perspectiva de desenvolvimento urbano direcionado ao social, ao turismo cultural e à recuperação do patrimônio edificado. (SECULT, 2000, s/n)

Esta tentativa de diferenciação e de criação de uma imagem do que seria próprio apenas do Pará, ou de Belém, acabou por conformar uma forma de política cultural que, pela sua tentativa de gestão dirigista da cultura, privilegiou manifestações e classes artísticas que harmonizavam e/ou retroalimentavam imagens de uma “cultura paraense”.

³ Tais políticas surgem em um contexto mundial de remodelação de lugares da vida urbana, que sob a justificativa de “revitalizar áreas degradadas” das cidades, acabam por transformá-las em espaços voltados ao turismo, lazer e consumo cultural, criando segmentações e a disciplinarização de determinados espaços, reproduzindo muitas vezes formas históricas de desigualdade e exclusão social. A discussão conceitual sobre o processo de *gentrification* das cidades está situada no segundo capítulo do trabalho, nos limitando agora a indicá-la como necessária, mas situando-a de forma introdutória.

⁴ Segundo o sociólogo português Carlos Fortuna, a concorrência intercidades é um efeito das dinâmicas da globalização que diz “respeito tanto à captação de investimento quanto à fixação local de fluxos globais ou parcelas suas, como à produção de imagens próprias da cidade. O apelo é dirigido tanto aos residentes como ao exterior e pretende reforçar a posição relativa da cidade no mercado das competências urbanas” (FORTUNA, 2001, p. 234)

O outro aspecto desta política se caracterizou por inúmeras obras que, a partir do patrimônio histórico, pretendiam coadunar com esta imagem da identidade paraense, pela escolha de determinados espaços que a legitimasse.

Entende-se que a eleição de determinados espaços como patrimônio histórico legítimos segue sempre uma lógica hierarquizante e delimitadora. O antropólogo Néstor García Canclini fala sobre a força política do patrimônio, quando utilizado para fins de uma criação identitária

O patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos e museus. (...) A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 162)

A partir do entendimento destes aspectos da política cultural dos governos Almir Gabriel e Simão Jatene, fizemos uma análise das práticas cotidianas dos frequentadores da ED. O objetivo foi compreender como estes sujeitos lidam com o que lhes é oferecido no espaço (as programações fixas)⁵, assim como com os significados deste local propagados pela imprensa escrita e pela propaganda governamental. Tratou-se de compreender como estes significados influenciam na significação dos públicos da Estação, ao frequentar aquele local e ‘consumir’ os eventos culturais oferecidos.

Assim, o nosso interesse foi investigar como acontece o consumo cultural na ED, não foi o caso de contabilizar o público ou o que estes consomem, mas sim conhecer quem é este público em suas *táticas*.

Pretendeu-se responder às seguintes questões: Quais os sentidos gerados nas práticas de fruição destes produtos culturais? Quais as motivações deste público? O que torna possível a interação dos sujeitos com a programação da ED? Como estes recebem os produtos culturais criados a partir destas dinâmicas identitárias? Quais *táticas* efetuam em um espaço concebido dentro de uma *estratégia* de delimitação cultural e espacial?

Aqui me refiro aos conceitos de Estratégias e Táticas do antropólogo francês Michel de Certeau. O autor define como estratégia

O cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se pode gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças. (DE CERTEAU, 2007, p. 99-100)

⁵ As programações fixas serão descritas e demarcadas no momento destinado à descrição das fontes.

Assim, as táticas são práticas que vão surgir em um terreno imposto pelas *estratégias*:

Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. É por isso que deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha. (DE CERTEAU, 2007, p. 100)

A partir da visão de consumo, como prática ativa e criativa (e quase invisível), elaborada nos estudos do historiador Michel de Certeau, e também dos estudos culturais latino americanos, a intenção foi mapear as formas de consumo e utilização de determinados produtos culturais que recebem apoio estatal para sua circulação.

A presença e a circulação de uma representação (...) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. (Idem, ibidem, p. 40)

Entende-se, portanto, o consumo cultural para além da visão reducionista que o percebe como prática passiva. Neste trabalho buscou-se compreender e analisar tais práticas para além de uma dimensão apenas comunicativa e/ou estética compreendendo os conjuntos de processos que a atravessam e/ou a condicionam, assim como entender como acontecem as articulações com processos maiores de produção de sentido.

Tem-se consciência que a investigação dos públicos ainda é uma questão obscura, uma vez que a própria noção de público é extremamente fugidia. Como situa o sociólogo francês Jean-Pierre Esquenazi, “para a sociologia, o conceito de ‘público’ é difícil de definir. (...) apenas há público de alguma coisa e esse *de* representa a primeira dificuldade do trabalho” (ESQUENAZI, 2006, p. 05).

O mistério que ronda esta questão resulta de uma grande tradição de associar o estudo dos públicos ao estudo das audiências ou apenas ao estudo das ofertas culturais. Conforme indica a pesquisadora mexicana Ana Rosas Mantecón, esta situação de incertezas se dá

Porque a atenção se tem dirigindo em maior medida ao conhecimento das ofertas, mas também porque predomina ainda certo empirismo nas perspectivas de análises, que se limitam a descrever o consumo dos bens culturais sem explicar o que faz

possível a interação de determinados sujeitos com eles. (MANTECÓN. 2009 p.01-tradução nossa)⁶

Assim buscamos entender os contextos que fazem possíveis as interações e a conformação de determinados sujeitos como públicos de determinados eventos, e as maneiras como estes se inserem nestes processos. Levando em consideração as complexidades que envolvem estas práticas e como estas se relacionam com vários aspectos da vida social dos sujeitos e grupos, assim como com a circulação, apropriação e recriação de sentidos.

Apesar de estar organizada espacial e temporalmente, a interação favorecida pelas ofertas culturais se insere em um contexto social mais amplo em que intervêm relações de poder e desigualdade. É por isto que o conhecimento acerca das práticas de consumo cultural é também o conhecimento da sociedade em que se realizam. O estudo destas práticas que não seja um estudo da sociedade em que se desenvolvem está fora de contexto. (MANTECÓN. 2009, p.17, tradução nossa)⁷

Assim, entendendo o consumo cultural como processo complexo e, levando a cabo a sentença de que o estudo dos públicos deve ser um estudo da sociedade, foi imprescindível para este trabalho o entendimento de vários aspectos da sociedade paraense. Mais nitidamente das sociabilidades, representações e dos contextos políticos e midiáticos da cidade de Belém, para que estas relações do consumo pudessem ser observadas de modo mais inteligível, possibilitando as interconexões entre tais práticas e outros significantes sociais.

OBJETIVOS

Os objetivos deste trabalho foram:

- a) Entender as políticas públicas de cultura executadas pelos Governos de Almir Gabriel e Simão Jatene, no Estado do Pará;
- b) Compreender as relações entre consumo cultural e políticas culturais;
- c) Observar as práticas dos públicos ao se depararem com ações de políticas públicas de cultura.

⁶ No original: “Porque la atención se ha dirigido en mayor medida al conocimiento de las ofertas, pero también porque predomina aún un cierto empirismo en las perspectivas de análisis, que se limitan a describir el consumo de los bienes culturales sin explicar lo que hace posible la interacción de determinados sujetos con ellos.”

⁷No original: “Además de estar organizada espacial y temporalmente, la interacción favorecida por las ofertas culturales se inserta en un contexto social más amplio en el que intervienen relaciones de poder y desigualdad. Es por ello que el conocimiento acerca de las prácticas de consumo cultural lo es también de la sociedad en la que se realizan. El estudio de estas prácticas que no sea un estudio de la sociedad en la que se desarrollan está fuera de contexto”.

Os objetivos específicos:

- a) Desenhar, sinteticamente, o histórico da Secult/PA, com o objetivo de registro, uma vez que não existem publicações que tragam tais informações;
- b) Compreender as políticas culturais da gestão do PSDB como pano de fundo para o surgimento do equipamento cultural da ED;
- c) Compreender os sentidos gerados pelos públicos frequentadores da ED;
- d) Discutir as implicações de políticas culturais relacionadas a identidade e às políticas de *gentrification* na cidade de Belém;
- e) Mapear os sentidos divulgados pelas mídias locais, os divulgados pela publicidade estatal e confrontá-los com os sentidos dados pelo público à ED.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCOLHA DO MÉTODO E DAS FONTES

A programação da ED, gerenciada pela OS Pará 2000 possui cinco projetos que acontecem de forma frequente: O “Pôr-do-som”, o “Teatro ao Pôr-do-sol”, o “Cine Estação” e o “Palco Livre”. O quadro a seguir apresenta uma breve descrição de cada um desses projetos:

QUADRO 1 PROJETOS CULTURAIS PERMANENTES DA ESTAÇÃO DAS DOCAS

Projetos	Descrição	Formas de acesso
Pôr-do-Som	É um projeto realizado toda sexta feira às 18 horas. Nele acontecem apresentações de grupos folclóricos com espetáculos de teatro, dança e música. O local das apresentações varia entre o chamado ‘caminho do sol’- um espaço em frente ao Armazém 03 destinado ao passeio público – ou no interior do próprio armazém 03 onde existe um espaço destinado à exposições e feiras, e em menor frequência é realizado em frente ao Pier.	Gratuito
Teatro ao Pôr-do-Sol	Acontece todo domingo às 17h e 30 com apresentação de teatro popular, geralmente com conteúdos destinados ao público infantil. É realizado no anfiteatro São Pedro Nolasco.	Gratuito
Cine Estação	As exibições acontecem apenas em dois finais de semana do mês, geralmente de 15 em 15 dias, exibindo películas do circuito ‘alternativo’ e de arte. É realizado no cine-teatro Maria Sylvia Nunes.	Pago
Música no Ar	Apresentações musicais realizadas nos “palcos flutuantes”. Acontecem diariamente.	Couvert artístico
Palco Livre	Tem como objetivo promover a formação de plateia através da isenção do valor de pauta no Teatro Maria Sylvia Nunes, da Estação das Docas, para a apresentação de espetáculos teatrais a preços acessíveis ao público. A escolha dos grupos é realizada através de edital.	Pago

Fonte: Organização Pará 2000: www.estacaodasdocas.com.br

A programação denominada “Música no Ar” pareceu não apropriada à pesquisa pela localização em que se apresenta, pois o projeto, apesar de ser organizado pela Pará 2000, tem suas apresentações pagas pelos proprietários dos restaurantes através da cobrança de *couvert* dos consumidores. Assim, além de não serem gratuitas, tratam-se de apresentações musicais em palcos deslizantes situados no interior dos Armazéns 01 e 02, onde ficam os restaurantes, o que acaba por restringir o público aos clientes, uma vez que não existem espaços para sentar e observar o show. Essas características mostram este evento como inadequado para a análise de público das políticas culturais de Estado.

O projeto “Cine Estação” acontece no teatro Maria Sylvia Nunes. Por essa razão sua realização é muitas vezes afetada por outras programações do teatro (como congressos, palestras, shows etc.). Apesar de reconhecer a existência de um público expressivo, a baixa regularidade desta programação configurou-se como um problema para a dinâmica da pesquisa.

O projeto “Palco Livre” teve início em agosto de 2007, tendo sido alterada no início de 2009. Por sua criação recente, e seu edital ainda se encontrar em fase de adaptação, consideramos que a programação não se caracterizou como adequada para esta pesquisa.

Para o estudo sobre os públicos e o consumo cultural na ED, foram escolhidas duas programações específicas, que acontecem de forma frequente na ED desde a sua inauguração: Os projetos Pôr-do-som e o Teatro ao Pôr-do-sol.

A escolha se deu pelo fato de estes projetos serem gratuitos, existirem há mais de oito anos, e não terem sofrido muitas alterações ao longo deste tempo. Além disso, é importante frisar que as duas programações elencadas foram mantidas, apesar da mudança de governo que aconteceu no Estado do Pará, agora a cargo do Partido dos Trabalhadores (PT), o que ratifica a sua importância.

Assim foram realizadas 25 entrevistas e observação de campo nos dois projetos escolhidos, e aplicadas perguntas estruturadas com respostas abertas. Também se analisou o material de divulgação dos eventos, entrevista com gestores da Pará 2000 e de documentos da OS.

Para a análise dos significados elaborados e difundidos pela mídia foi realizada uma pesquisa hemerográfica que se concentrou nos dois jornais de maior circulação no Pará: “*O Diário do Pará*” e “*O liberal*”. Foram pesquisadas as edições dos anos 2000 a 2008 do mês de março por ser o mês de inauguração e aniversário da ED. A pesquisa também levou em consideração como fontes importantes, algumas edições do “*Jornal Pessoal*”, por se

caracterizar como um jornal de opinião escrito por um dos intelectuais de maior inserção e reconhecimento na cidade de Belém, o jornalista Lúcio Flávio Pinto. Foram consideradas edições do ano de 1999, 2000 e 2001 em que surgem os debates sobre a ED.

Também constam como fontes importantes os documentos do Estado do Pará e da Secult, assim como fotografias, revistas e artigos científicos que traziam informações sobre a ED e/ou a política cultural dos governos do PSDB no Pará.

Neste trabalho empreendemos uma revisão bibliográfica acerca das discussões sobre cultura, políticas culturais, *gentrification* e consumo cultural. Em relação ao tratamento dado aos materiais optou-se pela análise de discurso e de conteúdo no que se refere a documentos oficiais e entrevistas realizadas com gestores da Pará 2000, assim como na análise das matérias e propaganda veiculadas nos jornais. Em relação às entrevistas realizadas com os públicos buscou-se uma análise qualitativa, por esse motivo o número de entrevistados limitou-se a 25 pessoas que foram escolhidas dentre os públicos presentes nos locais das apresentações. O intuito foi empreender um estudo mais aprofundado com entrevistas mais longas que pudessem revelar aspectos antropológicos, das esferas da significação e das vivências de tais públicos.

Durante a realização da pesquisa foram de inúmeras naturezas as dificuldades tanto no que tange ao acesso a determinados documentos, quanto em relação à aproximação com tais públicos. Em relação ao acesso a documentos a dificuldade se deu por uma falta de bibliografia e documentação sobre as políticas públicas de cultura no Estado do Pará. Tal dificuldade se agravou pelo fato da própria Secretaria de Cultura não disponibilizar acesso público aos seus arquivos, tampouco a existência de uma biblioteca que reúna documentos oficiais e projetos de cultura implementados no Estado. Tal dificuldade foi superada a partir de conversas com gestores da Secult que se dispuseram a ceder tais documentos, ainda assim tais gestores relatavam a inexistência de alguns documentos da gestão anterior (como o projeto de implementação da ED que foi acessado na biblioteca do Museu Histórico do Estado do Pará).

Em relação à dinâmica das entrevistas as maiores dificuldade se referiam a disposição dos públicos em responder ao questionário. Inúmeras pessoas se recusaram a responder assim como houve situações em que as pessoas desistiam desta. Outra dificuldade se deu em relação ao momento de aplicação do questionário uma vez que ao fim das apresentações os públicos rapidamente se dispersavam.

A ESTRUTURA DO TRABALHO

Este trabalho se divide em 3 partes que se inter relacionam diretamente entre si. Apesar da divisão, que se dá muito mais por conta de uma metodologia de exposição e debate, os três capítulos desta dissertação foram construídos como peças que compõem um quebra cabeça, ou seja, trazem discussões que se alinham e completam umas as outras no intuito de melhor compreender as dinâmicas das políticas culturais implantadas no estado do Pará, as dinâmicas da própria sociedade paraense, assim como dos públicos de cultura analisados.

No primeiro capítulo tratamos da cultura como dimensão humana, abordando suas interfaces com as dinâmicas sociais do mundo contemporâneo, pautando a análise sobre a questão da crescente centralidade da cultura e dos seus aspectos fundantes para a concepção de política cultural. A seguir, construímos um histórico da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, desde sua fundação até a gestão Paulo Chaves. Nesta última gestão, discorreremos mais detidamente sobre as imbricações entre patrimônio, construções identitárias e a atuação da secretaria.

No segundo capítulo a discussão aproxima-se dos debates contemporâneos sobre a *gentrification*, buscando as bases conceituais de intervenção urbana dessas práticas e sua relação com o contexto em que está inserida a ED e a cidade de Belém. Além de construir esse panorama conceitual, a análise busca ainda compreender os sentidos disputados nos aparatos da mídia impressa sobre a ED. Em meio a debates e críticas, presentes desde momentos anteriores à sua inauguração, a construção da imagem da ED vai se formando entre os públicos paraenses. Surpreendentemente, o debate entre jornalistas e intelectuais se dá em detrimento de suas características de equipamento cultural e de esta estar inserida, de maneira mais ampla, na própria política cultural do PSDB no Pará.

No terceiro capítulo são discutidos os fundamentos epistemológicos do consumo cultural, assim como a relação entre consumo e cultura, optando-se por uma abordagem mais qualitativa e complexa. A seguir são apresentados e discutidos dados sobre os equipamentos culturais e os gastos com cultura no Brasil, no Pará e em Belém, compreendendo a realidade cultural em que está inserida a ED. Analisamos também a pesquisa elaborada pelos gestores da ED, buscando compreender sua falhas e pontos fortes. Por fim, faz-se uma análise dos públicos presentes nos projetos Pôr-do-Som e Teatro ao Pôr-do-sol, comparando os públicos imaginados pela administração com os públicos realmente existentes, e objetiva-se

compreender que significados a ED possui para eles, assim como suas táticas de uso e apropriação deste espaço.

CULTURA, POLÍTICAS CULTURAIS, IDENTIDADE E PATRIMÔNIO: PENSANDO A POLÍTICA CULTURAL DO PSDB NO PARÁ

Para compreender a política cultural desenvolvida pelos governos de Almir Gabriel (1995-2002) e Simão Jatene (2003-2006) - no estado do Pará -, é preciso mapear as concepções que as nortearam, assim como observar como suas ações tomaram a forma de uma política pública, implementada no campo da cultura.

Para isso, torna-se necessário fazer uma discussão preliminar sobre o papel da cultura em suas configurações contemporâneas, percebendo as dinâmicas de transversalidade deste campo, e buscando delimitar o debate sobre as concepções de política cultural, assim como observar como o campo institucional da cultura foi desenhado no Estado do Pará. Desta maneira, busca-se analisar de forma mais complexa tais políticas desenvolvidas e formuladas, entendendo o contexto mais amplo em que estão inseridas.

1.1 PREÂMBULO: A TRANSVERSALIDADE DA CULTURA

As discussões sobre a esfera da cultura e a constatação de sua amplitude no mundo contemporâneo podem ser verificadas em inúmeros debates, não se limitando ao meio acadêmico. Pensar a cultura na atualidade significa levar em consideração sua autonomização, sempre relativa, em relação a outras esferas sociais, como os campos da política e da economia.

O movimento de autonomização do campo cultural, em decorrência das mudanças ocorridas na modernidade, demanda sua composição como um campo singular, conforme constata Albino Rubim

Tal autonomização – que não deve ser confundida com isolamento, nem com desarticulação ou desconexão com o social – implica na constituição da cultura enquanto campo singular, o qual articula e inaugura: instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos (...). Um campo social é sempre um campo de forças, onde existem elementos de agregação e complementaridade, mas também de disputa e conflito: hegemônias e contra-hegemonias, enfim. A partir desse momento e movimento, a cultura passa a ser nomeada e percebida como esfera social determinada que pode ser estudada em sua singularidade. (RUBIM, 2007b, p. 141)

Trata-se, em outras palavras, de pôr em relevo a dimensão do caráter transversal da cultura nas sociedades contemporâneas, levando em consideração suas dinâmicas próprias na conformação dessa sociedade.

Como consequência das inúmeras transformações e inovações decorrentes das sociedades modernas, têm-se o surgimento de tecnologias de informação e comunicação implicando em modificações relacionadas aos processos de produção e circulação de significados simbólicos, principalmente no que se relaciona ao desenvolvimento de grandes aparatos de comunicação, que superam as fronteiras do regional/nacional, e ganham aspectos globais/internacionais, acelerando movimento de circulação não só de produtos culturais, mas também de fluxos de capital, pessoas, ideias etc.

Complementarmente a este movimento, constata-se a crescente mercantilização da cultura, atribuído ao crescimento e desenvolvimento das chamadas Indústrias Culturais, e também, como fenômeno mais recente, a ‘culturalização’ das mercadorias, ou seja, a crescente importância de elementos culturais (da ordem do simbólico e/ou do estético) impregnando e mesmo configurando a atribuição do valor (econômico ou simbólico) dos produtos. Podemos destacar, nesse sentido, a importância de elementos como o design e a marca, como fundamentando as atribuições simbólicas dadas aos produtos, geralmente através da publicidade, também influenciando comportamentos, estilos de vida etc., além de tornarem-se elementos importantes no julgamento e agregação de valor aos mesmos.

Outra mudança é a aproximação entre os campos da política e da cultura. Verifica-se que temas antes exclusivos ao campo cultural tais como as identidades, diferenças étnicas, de gênero, conflitos de geração, desigualdades societárias, modos de vida etc. estão cada vez mais próximos e presentes nos discursos e lutas travadas no campo político. Rubim (2007b) chama esse movimento de ‘culturalização da política’. Assim, novas demandas político-sociais são agregadas aos ‘tradicionais’ temas da política moderna, sendo absorvidas ao discurso político e passando a compor os programas dos governos e dos partidos políticos. Tais questões também são, concomitantemente, reivindicadas pelos movimentos sociais e pela sociedade civil. “Nesta perspectiva, o cenário da política contemporânea se amplia, ao incorporar, por demandas societárias, novos temas, muitos deles de forte impregnação cultural.” (RUBIM, 2007b, p.144)

Ainda sobre as mudanças operadas neste campo, podem-se destacar as indicadas por George Yúdice em *A conveniência da Cultura*, sobre a sua utilização como recurso, ou seja, a

sua instrumentalização como estratégia para atingir benefícios sociopolíticos e/ou econômicos.

Hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural, culminados pelo crescente número de franquias do Guggenheim. (YÚDICE, 2004, p. 27)

O papel constitutivo da cultura em todos os aspectos da vida social é também assinalado por Stuart Hall. Ao defender sua centralidade contemporânea, o autor descreve as transformações culturais ocorridas nas dimensões globais, da vida cotidiana, nas constituições das subjetividades e identidades dos sujeitos. Deste modo, pode-se perceber a sua importância na organização e estruturação da sociedade, nas revoluções que a crescente informatização e intensificação das trocas simbólicas trazem à vida cotidiana e também sua centralidade na constituição das subjetividades, das identidades e do sujeito como um ator social.

Ao se encarar as práticas sociais como práticas que contêm condições culturais, pode-se pensar a cultura como constituinte de outros campos como o da economia e o da política, e de modo análogo se pode pensar estes campos também como partes constitutivas da cultura. Neste sentido, é fácil constatar que estas questões têm aparecido mais constantemente nos debates acerca das políticas públicas, consequência da constatação das imbricações entre cultura e poder.

Quanto mais importante — mais “central” — se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam. Seja o que for que tenha a capacidade de influenciar a configuração geral da cultura, de controlar ou determinar o modo como funcionam as instituições culturais ou de regular as práticas culturais, isso exerce um tipo de poder explícito sobre a vida cultural. (HALL, 1997, p.32)

ACERCA DOS DEBATES SOBRE CULTURA E POLÍTICAS CULTURAIS

Na história contemporânea das políticas culturais, vemos diferentes demarcações no que tangem às políticas culturais e crescentes esforços no sentido de delimitação deste

conceito. O antropólogo mexicano Eduardo Nívon Bolán faz uma síntese do que as reflexões sobre tais políticas geralmente se referem

Toda reflexão sobre política cultural se refere em última instancia ao exercício de poder e à tomada de decisões do estado e dos agentes sociais para definir o curso a ser seguido por este feixe de relações da vida social que identificamos com o nome de cultura. (NÍVON BOLÁN, 2006, p.19, tradução nossa.)⁸

Assim, tomando as indicações de Nívon Bolán, antes de demarcar o entendimento sobre políticas culturais, é necessário definir o que se entende como ação política e cultura. Uma ação pode ser definida como política quando “é caracterizada pelo envolvimento e/ou participação de diversos agentes sociais em assuntos que contenham objetivos públicos” (Idem, *ibidem*, p. 19, tradução nossa)⁹.

A caracterização do que se entende como cultura mostra-se como um assunto mais complexo, que poderia gerar um trabalho extenso sobre os debates e a demarcação dos limites deste conceito. Tal complexidade deriva do entendimento de que esta não se limita a produtos e formulações advindas apenas do campo estético e/ou dos processos de “cultivação”, relacionados diretamente à aquisição de conhecimentos. Trata-se do entendimento do conceito de cultura como uma dimensão constitutiva do ser humano, também se relacionando, mais amplamente, com processos de elaboração cognitiva, de significados sociais de pertencimento, de modos de vida, entre outros.

Este alargamento de conceito deriva de discussões desenvolvidas pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), e que tiveram papel expressivo nos modos de pensar as políticas culturais no contexto internacional. Esta atuação possibilitou o agendamento de temas que tiveram incidência importante no cenário político e cultural, inclusive no Brasil.

Assim, em uma das principais conferências promovidas para a discussão de assuntos relativos às políticas culturais, a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais – Mondiacult, a Unesco lança, em 1982, uma nova noção para se pensar a cultura:

Em seu sentido mais amplo, cultura pode agora ser considerada como a totalidade dos recursos distintivos, espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Trata-se não só das letras e artes,

⁸No original: “Toda reflexión sobre política cultural se refiere en última instancia al ejercicio del poder y la toma de decisiones del estado o de los agentes sociales para definir el curso que ha de seguir ese haz de relaciones de la vida social que identificamos con el nombre de cultura.”

⁹No original: “Decimos que una acción es política cuando involucra la participación de diversos agentes sociales en la atención de asuntos que comportan objetivos públicos”

mas também, dos modos de vida, dos direitos fundamentais do ser humano, do sistema de valores, das tradições e das crenças; É a cultura que dá ao homem a capacidade de refletir sobre si mesmo. É cultura que nos faz especificamente humanos, seres racionais, dotados de um juízo crítico e um sentido de compromisso moral. Através dela que discernimos os valores e fazemos escolhas. É através da cultura que o homem exprime, torna-se consciente de si mesmo, reconhece o seu caráter incompleto, questiona suas próprias conquistas, busca incansavelmente novas significações e cria obras através das quais ele transcende suas limitações. (UNESCO, 1982, p.01, tradução nossa)¹⁰

Esta concepção alargada vai influenciar na compreensão acerca da cultura, reorganizando as políticas culturais em todo o mundo (NÍVON BOLAN, 2006). Apesar do reconhecimento dos ganhos que a noção ampliada trouxe para o pensamento e discussão sobre a cultura, operou-se também um grande impasse no sentido de que este entendimento implica em uma significação ampla demais, na qual é difícil estabelecer suas fronteiras e demarcações, implicando sérios desafios para a delimitação do campo em que se operam as políticas culturais.

Sobre o âmbito de pertença das políticas culturais, vale citar o debate desenvolvido por Isaura Botelho no sentido de fazer necessárias distinções entre a dimensão sociológica e a dimensão antropológica de cultura.

Assim, a dimensão antropológica está contemplada no conceito de cultura elaborado pela Unesco (1982), como visto anteriormente. No entanto, Botelho argumenta que as duas dimensões implicam em estratégias diferentes, sendo a distinção entre elas de fundamental importância, tanto para a formulação das intervenções político culturais, quanto para a análise dessas políticas (BOTELHO, 2001). Tais intervenções variam em diferentes lugares (países, estados ou cidades) de acordo com o modo que se aplica o conceito. Em alguns se tem trabalhado com o conceito mais ampliado, e em outros têm delimitado as ações ao universo específico das artes. Segundo a autora 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 individuo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. Desse modo, a cultura fornece aos indivíduos aquilo que é chamado por Michel de Certeau, de 'equilíbrios simbólicos, contratos

¹⁰ No original: "In its widest sense, culture may now be said to be the 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; (...) is culture that gives man the ability to reflect upon himself. It is culture that makes us specifically human, rational beings, endowed with a critical judgement and a sense of moral commitment. It is through culture that we discern values and make choices. It is through culture that man expresses himself, becomes aware of himself, recognizes his incompleteness, questions his own achievements, seeks untiringly for new meanings and creates works through which he transcends his limitations."

de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários'. (BOTELHO, 2001, p. 74)

Esta dimensão, por ser considerada a mais nobre e mais democrática, tende a ser a mais privilegiada nas concepções das políticas culturais (e nos discursos políticos). No entanto, sua aplicação encontra dificuldades pelo fato de que uma política cultural por si só não conseguir atingir a dimensão antropológica, uma vez que a cultura, entendida desta forma, necessita ser encarada como uma diretriz que alcance todo o plano de um governo e não apenas como responsabilidade que cabe a um setor específico.

Para que a cultura, tomada nessa dimensão antropológica, seja atingida por uma política, é preciso, fundamentalmente, que haja uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos. Ou seja, o processo depende de mudanças radicais, que chegam a interferir nos estilos de vida de cada um, nível em que geralmente as transformações ocorrem de forma mais lenta. (Idem, ibidem, p.74)

A outra dimensão à que se refere Isaura Botelho é a sociológica. Esta é a dimensão da especialização e costuma ser o alvo mais comum das políticas culturais por se conformar como um campo delimitado e organizado socialmente, portanto mais palpável, onde as interferências e os resultados tornam-se mais visíveis. Segundo a autora, 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. (Idem, ibidem, p.74)

Ao analisarmos as duas dimensões chega-se a conclusão de que para pensar as políticas culturais deve-se trabalhar e articular ambas de maneira a realizar políticas mais democráticas, em que as tais dimensões não impliquem em necessárias disjunções.

Apesar de ser este um campo e um objeto de estudos relativamente novo¹¹, este caráter de certa “novidade” não significa que a bibliografia sobre o assunto seja limitada. Ao contrário, cada vez mais se produzem trabalhos, se pensa e analisa as políticas culturais. Apesar disso ainda não existe consenso em relação a este conceito. Conforme já indicado por Canclini, tais conceitos - de cultura e políticas culturais, assim como outros relacionados ao campo de estudos da cultura - são *definições em transição*. Porém, para que se possam desenvolver as investigações neste campo, mais especificamente para o desenvolvimento deste trabalho, é necessário fazer algumas distinções e opções. Nesta análise optamos por utilizar a noção de políticas culturais desenvolvida por García Canclini

Os estudos recentes tendem a incluir no âmbito deste conceito o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, as instituições civis e os grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social. Porém esta maneira de caracterizar o âmbito das políticas culturais necessita ser ampliada tendo em conta o caráter transnacional dos processos simbólicos e materiais da atualidade. Não pode haver políticas somente nacionais em um tempo onde as maiores intervenções em cultura e os fluxos comunicacionais mais influentes, ou seja as indústrias culturais, atravessam fronteiras, nos agrupam e conectam de forma globalizada, ou ao menos por regiões geoculturais ou linguísticas. Esta transnacionalização cresce também, ano a ano, com as migrações internacionais que colocam desafios sem precedentes a gestão da interculturalidade para além das fronteiras de casa país. (GARCÍA- CANCLINI, 2001, p.65, tradução nossa)¹²

Percebe-se que esta noção não encerra o debate, indicando novos desafios postos ao pensamento de políticas culturais no mundo contemporâneo, Albino Rubim enumera algumas

¹¹ Como campo e como objeto de estudos as políticas culturais são relativamente recentes, sua conformação contemporânea data de meados do século XX. Para alguns autores a demarcação que inaugura ou ‘inventa’ as políticas culturais é a criação do Ministério de Assuntos Culturais na França no período pós segunda-guerra com André Malraux à sua frente. Segundo RUBIM “Se historicamente a relação entre cultura e política era sempre caracterizada pelo domínio da finalidade política e pela instrumentalização da cultura, agora acontece uma radical guinada nesta história, inaugurando uma nova conexão, na qual a cultura era o fim e a política apenas o recurso para atingir este fim. Assim, André Malraux, com seu Ministério de assuntos Culturais, ‘inventou’ no dizer de Philippe Urfalino(...) a política cultural em sua acepção contemporânea. Além de l’invention de la politique culturelle (...) o experimento de Malraux à frente do Ministério de Assuntos Culturais produziu também outra contribuição essencial para o desenvolvimento das políticas culturais. Ele fez emergir modelos iniciais paradigmáticos de políticas culturais, com os quais ainda hoje se lidam os dirigentes e os estudiosos do tema.” (RUBIM, 2009, p.95)

¹² 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 de 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. No puede haber políticas sólo nacionales en un tiempo donde las mayores inversiones en cultura y los flujos comunicacionales más influyentes, o sea las industrias culturales, atraviesan fronteras, nos agrupan y conectan en forma globalizada, o al menos por regiones geoculturales o linguísticas. Esta transnacionalización crece también, año tras año, con las migraciones internacionales que plantean desafíos inéditos a la gestión de la interculturalidad más allá de las fronteras de cada país.”

proposições analíticas inerentes aos estudos destas políticas tais como: a análise das noções de política e de cultura acionadas; a investigação das formulações, planejamentos e das ações executadas assim como as contradições entre elas; o estudo dos objetivos e metas como forma de se conhecer as concepções de mundo que orientam tais políticas; a demarcação dos atores envolvidos e dos públicos pretendidos; a verificação dos instrumentos, meios e recursos acionados; a análise dos momentos que compõem o sistema cultural (criação, difusão, circulação, fruição e organização); a análise das interseções com áreas afins, tais como educação e comunicação; e por fim, a necessidade de encarar estes itens de forma complexa, como afirma o autor:

Todos estes itens analíticos elencados como imanentes às políticas culturais e ao seu estudo não se apresentam como coisas isoladas e estanques, mas sua combinação complexa e variada constitui-se elemento decisivo para a caracterização do tipo de política cultural formulado e implementado. Assim, as articulações realizadas entre estes variados componentes; a compatibilidade e coerência presentes dão consistência ao grau de sistematicidade existente nas políticas culturais. (RUBIM, 2007b, p.149-153)

Demarcadas tais dimensões analíticas, podemos agora partir para o estudo ao que se propõe este capítulo. Porém, antes de discutirmos as políticas culturais empreendidas pelos governos do PSDB no Pará, faz-se necessário traçar um breve percurso sobre o histórico da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, até chegarmos à administração a que se pretende analisar mais profundamente.

A SECULT /PA: UM BREVE HISTÓRICO

O ‘evento fundador’ das políticas culturais no Estado do Pará deu-se em 18 de novembro de 1975, com a criação da Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo (SECDET). Antes desta data as políticas culturais estatais eram inexistentes no estado. Apesar de existir uma Secretaria de Estado de Educação e Cultura, criada em 1951, sua atuação era centrada na área de educação, que a esta altura era administrada e planejada de forma isolada da cultura. Conseqüentemente, a pasta de educação era detentora de todos os recursos orçamentários destinados à Secretaria. Assim, com o desmembramento do setor cultural da secretaria de educação, surge a nova secretaria que teria como finalidade a atuação em três setores: o cultural, o desportivo e o turístico. A Lei nº 4.589 de 19 de novembro de 1975

publicada no Diário Oficial do Estado do Pará decreta como finalidades da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo:

- a) Promover a preservação do patrimônio histórico, literário, artístico e científico;
 - b) Promover o desenvolvimento do turismo no Estado;
 - c) Proporcionar apoio aos esportes e estimular o desenvolvimento das atividades desportivas em todas as suas modalidades.
- (PARÁ, 1975, p. 2)

A criação da SECDET acontece em meio à ditadura militar, em um momento histórico caracterizado pela “abertura” lenta e gradual do regime ditatorial no Brasil, que culminaria, em 1985, com o fim da ditadura no país. Este período é marcado por modificações nos modos como o Estado lida com a cultura, pois é um momento de retomada de iniciativas na área cultural e diminuição do uso da força física.

Surge em 1975 o primeiro Plano Nacional de Cultura, além da criação de várias instituições culturais em nível federal, como a Fundação Nacional das Artes (1975), o Centro Nacional de Referência Cultural (1975), o Conselho Nacional de Cinema (1976), a RADIOBRÁS (1976), a Fundação Pró-Memória (1979), entre outras.

Os debates acerca da criação da Secretaria, no Pará, se deram quase exclusivamente por intelectuais da cidade de Belém, revelando a recorrência da *triste tradição*¹³ de centralização das questões relacionadas à cultura. Como as decisões sobre as políticas culturais do estado eram centralizadas na capital, acontecia a subordinação a interesses das elites belenenses, representados pela Academia Paraense de Letras e pelo Conselho Estadual de Cultura, ambas as instituições tinham intervenção direta na política cultural da SECDET.

Na primeira gestão da secretaria, de 1976 a 1981, esteve à frente o secretário Octávio Lyra Maya que, ao tentar desenvolver uma política cultural no Estado enfrentou problemas relativos à baixa institucionalização do setor cultural no estado. Os agentes culturais, que eram responsáveis pela implementação das políticas, expuseram estas dificuldades no Relatório das Atividades da Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, de 1979, nele apareciam as principais reivindicações dos executores das políticas setoriais da secretaria:

- Carência de recursos humanos especificamente treinados para atender as atividades múltiplas dos segmentos culturais;
- Capacitação orçamentária deficitária;

¹³ Albino Rubim argumenta que a trajetória das políticas culturais no Brasil foram marcadas por tristes tradições. Elas seriam: o autoritarismo, o caráter tardio, a descontinuidade, a desatenção, os paradoxos, impasses e desafios, em decorrência do perfil autoritário e elitista do país. (RUBIM, 2007a ,p.11).

-Dificuldade de deslocamento pela extensão territorial do Estado;
-Falta de conscientização da comunidade para a importância e valor dos bens culturais. (PARÁ, 1979)

Tais reivindicações e problemas enfrentados pela secretaria culminaram na implantação da Lei nº 4.953, de 18 de março de 1981, que reorganizava administrativamente a secretaria. Assim, percebe-se um movimento mais consolidado de institucionalização da cultura no Estado. Datam desta gestão o início das obras do equipamento cultural que seria, futuramente, o CENTUR – Centro Cultural e Turístico (que só foi inaugurado em 1986), assim como a primeira restauração do Teatro da Paz e a conformação da sede própria do Teatro Experimental Waldemar Henrique (1979). É também durante esta gestão que a Companhia Paraense de Turismo (PARATUR), criada em 1971, passa a ser gerida pela SECDDET, sendo agora um órgão de administração indireta.

Pode-se ainda citar algumas ações que constam no Relatório de Atividades da Secretaria, desenvolvidos de 1979 a 1981, muitos deles vinculados a uma ideia de cultura erudita, como o projeto intitulado “Formação Cultural de Novas Plateias” que apresentava shows de música erudita, teatro e dança para um público estudantil entre 11 e 18 anos; o “Projeto Jaime Ovalle” que realizava apresentações de música instrumental no Teatro da Paz e o “Projeto Padre José Maurício”, que promovia concertos em Belém e Santarém em 1980. É importante assinalar que estas são algumas das ações implementadas neste momento, mas que dão forma ao entendimento da noção de cultura operada pela gestão. Aqui a ideia de democratização da cultura e de ‘formação’ de plateias está fortemente presente, no sentido de que a cultura era entendida como algo de valor que se pudesse adquirir, ou como algo privilegiado a uma parte da população que devesse ser “repassada” ou ensinada.

A segunda gestão da SECDDET, de 1982 a 1985, esteve à frente da secretária o jornalista e escritor Acyr Castro, membro desde 1981 da Academia Paraense de Letras, é uma figura importante e engajada no setor cultural paraense, sendo um dos fundadores da Associação de Críticos de Cinema do Pará, em 1963.

Um dos marcos de sua administração foi a construção do espaço físico do Museu da Imagem e do Som (MIS) – que já existia desde 1971 – e o

Início de uma discussão sobre o que seria a cultura popular paraense, além do início de um tímido processo de interiorização da cultura, começando a sair da região metropolitana de Belém, com ações de fomento de publicação de pequenos cadernos de cultura pelo interior (MATTOS, 2009, p. 5)

A terceira gestão, de João de Jesus Paes Loureiro, do final de 1986 a 1990 foi marcada por diversas mudanças na secretaria. Poeta e professor universitário, como intelectual de destaque na cena belenense, Paes Loureiro já havia sido secretário da SEMEC – Secretaria de Educação e Cultura do Município de Belém – onde inaugurou um tipo de gestão compartilhada, experiência que trouxe para a secretaria de estado.

Inicialmente, Paes Loureiro foi convidado a ser o superintendente da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves e logo foi chamado a assumir a Secretaria Estadual de Cultura. Com a publicação da Lei nº 5.397, de 13 de outubro de 1987, se realizaram modificações na organização estrutural da secretaria que também teve seu nome modificado para Secretaria de Estado de Cultura – Secult.

Além de ações que buscaram reorganizar a secretaria com fins de promover uma institucionalização maior, Paes Loureiro implementou uma política cultural no estado que modificou as formas de se pensar a cultura no Pará. Sua gestão tem como momentos mais marcantes o Projeto Preamar e o Fórum de Secretários de Cultura do Estado do Pará.

O “Preamar” era resultante de um trabalho realizado em todo o Estado. As ações deste projeto se iniciavam com o mapeamento de grupos culturais, artísticos, teatrais, dos escritores, e outras figuras relacionadas a atividade cultural nas várias regiões do Pará. Este mapeamento acontecia com o apoio das secretarias municipais ao longo do ano e culminava em uma mostra cultural que acontecia na capital paraense. Paes Loureiro, em entrevista, narra o projeto:

O projeto Preamar seria desenvolvido ao longo do ano pelos municípios com apoio nosso [da secretaria de estado], na apresentação e seleção dos melhores grupos de cultura popular dos municípios, mas também os escritores, pintores, etc. também de Belém. Para que durante 15 dias do mês de outubro, época da festa de Nazaré, houvesse um painel de apresentação de todos esses grupos selecionados em Belém. Ao mesmo tempo, convidávamos grupos de estados da região que quisessem vir se apresentar neste painel e, paralelamente, ocorria um seminário cultural com a participação de pessoas convidadas, jornalistas de fora, pessoas importantes da área do ministério ou de grupos culturais de outros estados. Experiências importantes que valeriam a pena ser conhecidas. Participavam deste seminário todos os produtores culturais e artistas do interior que estavam presentes na cidade. De modo que o Projeto Preamar era de um impacto grande em Belém e de uma repercussão grande pros estados, porque as pessoas se sentiam orgulhosas dessa participação e procuravam caprichar nelas. (PAES LOUREIRO, 2007)

Neste período a agitação cultural do estado e da cidade era intensa, o projeto Preamar conseguiu grande visibilidade não somente no Pará, mas também no restante do País, segundo Paes Loureiro:

Foi uma movimentação que foi crescendo de tal maneira, que se tornava uma referência. Jornalistas do sul vinham fazer cobertura aqui sem que a gente pagasse, vinham porque era um fato de grande interesse (Idem, ibdem)

Assim o projeto Preamar era, como denomina Paes Loureiro, uma mostra cultural. Ele incitou à época não somente uma maior produção, circulação e consumo cultural no estado como também uma maior discussão sobre as políticas culturais, pois possibilitava debates acadêmicos sobre cultura, políticas culturais e gestão. Esta discussão dava melhores subsídios para que a administração compartilhada executada por Paes Loureiro pudesse acontecer. Ele explica como aconteceu esta gestão empreendida por ele e sua equipe:

A gestão compartilhada da cultura era uma gestão do planejamento da cultura e da arte no Estado de uma forma compartilhada com os grupos culturais e com os municípios. Exatamente como se denomina hoje de gestão participativa, só que na época apenas o trabalho que eu desenvolvia que executava este tipo de estratégia, ou seja, não era um projeto de governo, tanto que 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)

Outra faceta desta política foi a criação do Fórum de Secretários de Cultura do Estado do Pará, que proporcionava uma maior aproximação entre a esfera estadual e os municípios, a dinâmica do fórum acontecia desta maneira:

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. (Idem, ibdem)

Foi também criado durante sua gestão um mecanismo de repasse de recursos aos municípios, possibilitada pelo Fórum de Secretários Municipais de Cultura. A política cultural efetuada por Paes Loureiro também criou editais de cultura para diversas áreas, inaugurando este tipo de prática no Estado. No entanto, apesar dos esforços do professor, os avanços de sua política não encontraram continuidade. Apesar dos quatro anos de trabalho na cena cultural paraense, que foram importantes para a visibilidade de grupos do interior do

estado e para um desenvolvimento mais democrático da cultura no Pará, durante o governo de Jader Barbalho a direção das políticas culturais do estado voltaram novamente ao centralismo na capital, com ações pontuais em outros municípios do Estado.

O gestor neste momento, de 1991 a 1994, era Guilherme Maurício Souza Marcos de La Penha. Engenheiro, cientista e matemático, de La Penha era conhecido por sua inserção brilhante no meio acadêmico. Ao assumir a Secult, não deu continuidade aos projetos desenvolvidos e já consolidados na gestão anterior e pôs fim à política de editais do Estado. Suas ações se concentraram nas relações entre cultura e turismo. As ações no interior do estado se desenvolvem no sentido de criar festivais locais¹⁴, com vistas ao incremento do turismo nestas regiões, e assim tem início os festivais temáticos por cidades (festival do camarão, do açaí, da castanha, etc).

Na capital, as ações de La Penha se concentraram em atuações e políticas para áreas artísticas, como as artes plásticas. Neste sentido, ele criou o Salão Paraense de Artes Plásticas e instalou o Museu do Estado do Pará (nas dependências do Palacete Bolonha e do Centur, posteriormente este museu foi deslocado para o prédio projetado pelo arquiteto italiano Antônio Landi, onde se encontra até os dias atuais).

Após a administração de La Penha, com a eleição do governador Almir Gabriel, assume a secretaria Paulo Chaves Fernandes. Essa gestão na Secretaria de Cultura tem um período de duração de 12 anos consecutivos (com duração de dois mandatos de Almir Gabriel, primeiro governador reeleito do estado do Pará e, também durante o governo do seu sucessor, Simão Jatene, ambos pertencentes ao Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB). É sobre este momento que iremos nos dedicar de modo mais detalhado a partir de agora, por ser durante esta gestão que se concebe e inaugura o espaço ED, objeto mais específico deste trabalho.

AS POLÍTICAS CULTURAIS DO PSDB NO PARÁ

A este momento, a organização institucional do Estado Pará já contava com um aparato constituído de fundações, órgãos e arquivo público, todos vinculados direta ou

¹⁴ Tais festivais foram possibilitados pelo mecanismo de repasse de recursos aos municípios criado na gestão Paes Loureiro.

indiretamente à secretaria. Assim a cena institucional da cultura do Estado do Pará era composta por:

QUADRO 2 ÓRGÃOS ESTADUAIS DE CULTURA NO ESTADO DO PARÁ EM 1995

Órgãos	Descrição	Ano de surgimento
Fundação Cultural do Pará "Tancredo Neves"	A Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, sediada no complexo do Centur, tem a missão de possibilitar o acesso à produção, circulação e intercâmbio de bens culturais, de forma democrática e descentralizada, bem como a salvaguarda de obras de interesse à preservação e da memória cultural paraense..	1986
CENTUR - Centro Cultural e Turístico.	É um espaço multifuncional com Auditório; salas para Cursos, Teatro; Cinema; Biblioteca Pública; Galeria de Arte; Fonoteca, além de uma área de 4.530m ² coberta, destinada a montagem de feiras, exposições, shows e festivais folclóricos. Possui estacionamento, posto bancário, serviços telefônicos, serviço reprografia. A Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves foi criada para administrá-lo.	1986
Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico	Autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, responsável por preservar a diversidade das contribuições dos diferentes elementos que compõem a sociedade brasileira e seus ecossistemas. Esta responsabilidade implica em preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros, bem como assegurar a permanência e usufruto desses bens para a atual e as futuras gerações.	1979
Fundação Carlos Gomes	É a instituição do Governo do Estado do Pará responsável pela política cultural musical do Estado, além de fomentar o ensino técnico e científico da música.	1986
Fundação Curro Velho	Desenvolve atividades de formação em diversas linguagens artísticas. Destina-se preferencialmente à iniciação de alunos de escolas públicas do Estado.	1988
Fundação de Telecomunicações do Pará	Coordena, planeja e executa a implantação do sistema estadual de repetição e retransmissão de sinais de televisão, com 79 estações repetidoras e retransmissoras de TV espalhadas pelo interior do Estado, além da Rádio e TV Cultura do Pará	1977
O Museu Histórico do Estado do Pará	Seu acervo versa sobre a trajetória histórica do Estado e do Palácio Lauro Sodré, sede do referido Museu.	1983
Museu do Círio	Desenvolve estudo antropológico dos bens culturais e preserva a história do Círio de Nossa Senhora de Nazaré e de suas manifestações culturais.	1986
Museu da Imagem e do Som	Idealizado pela escritora paraense Eneida de Moraes, o museu preserva e disponibiliza a consulta, pesquisa e difusão, o registro em áudio e imagem da memória cultural do estado, através de ações integradas de salvaguarda dos bens culturais e de produção de novos registros	1971
Teatro da Paz	Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional é considerado um dos principais teatros-monumentos brasileiros.	1878

Teatro Experimental Waldemar Henrique	O espaço abriga principalmente espetáculos de teatro e dança de caráter experimental onde é possível combinar diversos tipos de palco e plateia, é também recebe apresentações de música, geralmente de grupos da cena alternativa.	Em 1979 ganha sede própria
Teatro Margarida Schiwazzappa	Faz parte do Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (Centur).	1987
Companhia Paraense de Turismo	Empresa de turismo de economia mista, faz parte da administração indireta do Governo do Estado do Pará.	1971
Arquivo Público do Estado do Pará	Possui uma massa documental estimada em cem mil metros lineares, ou aproximadamente quatro milhões de documentos. Encadernados ou avulsos, esses documentos, cobrem o período que vai do século XVII ao XX.	1894
Conselho Estadual de Cultura	O conselho esta instituído, mas encontra-se desativado	1968

Fonte: <http://www.secult.pa.gov.br/>. Elaboração da autora.

Diante deste quadro, pode-se ter uma ideia de como se configurava a organização da esfera estadual da cultura no Estado do Pará. A observação de seus dados servirá como base para a análise das políticas implementadas nesta gestão, assim como para a comparação e exame das ações que ampliaram este escopo institucional.

Um das primeiras modificações executadas pelo governo Almir Gabriel visava instituir um novo modelo de gestão pública, com vistas á diminuição da máquina estatal e modificações na estrutura organizacional e administrativa no estado. Dentre as modificações que foram realizadas está a exclusão da folha de pagamento do Estado cerca de 2.300 “servidores fantasmas” através do recadastramento dos servidores e da dispensa de temporários, foi também implementado o Programa Estadual de Desestatização que culminou com a privatização de uma serie de empresas no Estado do Pará. Realizaram-se, ao mesmo modo, modificações no modelo de gestão do poder executivo com a criação das Secretarias Especiais de Estado. Assim cada secretaria de estado era organizada ao lado de outras secretarias, justapostas por afinidade. O objetivo era a agregação de esforços e maior eficiência por meio de uma atuação articulada. Surgiram então grupos de integração que foram denominados de: promoção social; justiça e segurança social; planejamento e gestão governamental; dinamização econômica; e proteção social. Desta forma, a Secretaria de Estado de Cultura estava agora no grupo de integração denominado Secretaria Especial de Promoção Social, que incluíam também a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves - CENTUR; a Fundação Carlos Gomes; a Fundação Curro Velho; a Fundação de

Telecomunicações do Pará - FUNTELPA; a Secretaria Executiva de Cultura - Secult; a Secretaria Executiva de Educação - Seduc; a Secretaria Executiva de Esporte e Lazer - Seel e a Universidade do Estado do Pará - UEPA. Apesar deste novo desenho, foram poucas as políticas de governo concebidas de maneira realmente integradas, conforme veremos.

Podemos, agora, nos debruçar sobre as políticas culturais pensadas e implementadas por esta gestão no intuito de compreender a noção de política cultural acionada. Assim, na primeira gestão que se inicia em 1995, a Secult vai executar uma política cultural muito voltada à questão do patrimônio histórico, com uma pretensão declarada da recuperação da autoestima paraense (através do paraensismo), diretrizes que serão marcantes durante todo o período da gestão, como se verá.

A DEMARCAÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL: OS PRIMEIROS PASSOS DO “PARAENSIMO”

Desde o primeiro momento, delineia-se na administração cultural uma linha de ação que será marcante em toda a gestão de Paulo Chaves, pautada, sobretudo, em uma concepção identitária, com objetivos claros de demarcação do que seria uma cultura legitimamente paraense. No primeiro documento de avaliação apresentado em fevereiro de 1999, que traz a avaliação e a descrição das políticas públicas implementadas na área da cultura, pode-se perceber tais concepções:

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 conduta uma política que, sem o paternalismo e o provincianismo reductivo 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 perder de vista a importância e a riqueza dos valores universais. (PARÁ, 1999, p. 95)

Neste texto introdutório, que precede às informações sobre as políticas efetuadas, percebe-se um discurso que pretende uma noção antropológica de cultura, levando em consideração as manifestações culturais e levantando a importância da não exclusão de outros movimentos a partir da exaltação dos valores universais.

Porém, apesar desta concepção ampla de cultura, o que se verificou foi a execução de uma política segmentada e delimitadora, que procurou a “recuperação” da cultura paraense a partir de uma visão reducionista, que em suas ações se conformou como uma política materializada fortemente no patrimônio histórico, assim como às atividades artísticas consideradas “tradicionais” da cultura paraense e que se ‘encaixavam’ no modelo de cultura paraense proposto.

Um elemento marcante que se pode destacar é o objetivo de “recuperar” a verdade relativa à identidade paraense. Aqui se pode afirmar que a política cultural empreendida é uma política identitária, que pretende uma única identidade essencialista, tomada como verdade. As referências que servem a esta demarcação da identidade paraense foram estratégicas na tentativa de formulação de uma coesão para o estado do Pará.

No entanto, tais referenciais não foram elaborados apenas por estes governos, a invenção desta identidade é resultado de um processo histórico anterior e dinâmico, fenômeno que o sociólogo Fábio Castro, identificou como *Moderna Tradição Amazônica*. Ele identifica este processo como:

A moderna tradição amazônica, compreendida como um fenômeno de vitalismo social e como um tecido intersubjetivo de negociação de sentidos, surge nesse cenário, enquanto processo intelectual de referenciação de uma ‘identidade’ amazônica. Essa moderna tradição amazônica constitui uma representação social coerente e disseminada, hoje, pelo espaço amazônico. Ela manifesta-se, centralmente no campo artístico-intelectual da cidade, constituindo uma representação reificada de o que seria uma “identidade” amazônica. No entanto, pode-se ver como, progressivamente, ela vai ganhando espaço na mídia, sendo também incorporada pelo discurso político e, dessa maneira, vai se tornando assimilável, por uma vasta parcela do conjunto social. (CASTRO, 2005, p. 7)

CASTRO (2005), através da observação de produções culturais (livros, discos, jornais, revistas) desenvolvidas e consumidas, principalmente na cidade de Belém, desde as últimas décadas do século XX até os dias atuais, identifica este processo como:

Uma preocupação social partilhada em demarcar o espaço de o que seria uma ‘cultura’ amazônica. Essa preocupação constitui códigos de significação, formas de controle do discurso, comportamentos e hábitos de consumo cultural (Idem, Ibidem, p.1).

Portanto, é necessário compreender o discurso identitário estatal como um discurso que tem grande legitimidade, principalmente quando elege temas e referências, ou seja, quando a identidade é tomada como pressuposto, como realidade dada e inquestionável. É possível afirmar que muitas práticas artísticas, políticas e simbólicas ficam de fora do projeto

identitário, sendo assim impossível, aos que não se enquadram na proposta de coerência, a realização do objetivo da “*formação da cidadania de um povo*”.

Segundo Alexandre Barbalho, “tradicionalmente, um dos principais elementos motivadores da intervenção pública na área da cultura tem sido a tentativa de criar uma identidade cultural” (BARBALHO, 2008, p. 89). Esta tradição de atuação em torno de projetos que pretendem criar um “ser” que paira unívoca e estavelmente sobre os conflitos sociais e/ou diferenças presentes nos estados ou nações conforma-se como um fenômeno político, uma vez que na medida em que se delimita determinada identidade, como no caso a paraense, tudo o que não está contemplado nesta elaboração simbólica/discursiva passa a ser o outro. Neste sentido, Souza Santos complementa: “(...) é crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados”. (SANTOS 1993, apud CASTRO 2006, p.9).

No caso da identidade paraense, proposta pelos governos do PSDB – resultantes de uma apropriação dos valores do fenômeno da *Moderna Tradição Amazônica*- a proposta identitária não abarca os inúmeros povos que compõem o Pará, menos ainda em relação à totalidade da Amazônia brasileira. O Plano Amazônia Sustentável, elaborado pelo Ministério da Integração, indica que existem aproximadamente “160 povos indígenas falando cerca de 160 línguas de 14 diferentes troncos-famílias linguísticas, além de 11 línguas consideradas isoladas” (BRASIL, 2004,p. 14).

Além da população indígena, compõem a população amazônica ribeirinhos, caboclos, seringueiros, castanheiros, quebradeiras de coco, pescadores artesanais, migrantes do nordeste, sul e sudeste brasileiros, entre os migrantes estrangeiros destacam-se os japoneses e os advindos dos países vizinhos como Bolívia e Guiana Francesa, além da imigração portuguesa datada da colonização. Esta diversidade da população Amazônica revela uma região compósita, resultante da história de sua ocupação marcada por relações sociais de autoritarismos e violências físicas e simbólicas.

Assim, a estratégia de adoção de uma coesão identitária significa uma proposição estratégica das elites hegemônicas com objetivos de negligenciar e silenciar discursos, diferenças e conflitos presentes na região, neste caso no estado do Pará. Canclini fala sobre as consequências de conceber uma identidade mediante estratégias isoladoras

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras

heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. XXIII)

BARBALHO também discute os efeitos de uma política cultural identitária

Quando uma política pública de cultura promove o discurso identitário ela corre um grande risco de, no fim das contas, colocar em ordem, gerenciar, o processo de diferenciação, que é um movimento de instabilidade, de dispersão. Ela acaba por instaurando o idêntico lá onde pulsam as diferenças. (BARBALHO, 2008, p.129)

Neste sentido, CASTRO enumera alguns movimentos surgidos recentemente na Amazônia, que não fazem parte da coerência identitária proposta pelos poderes instituídos nessa sociedade. A tais identidades silenciadas por este discurso essencialista de Amazônia ela dá o nome de “identidades emergentes”:

‘Novos índios’, remanescentes de quilombos, coletores dispersos na floresta, movimentos sociais e culturais organizados nas grandes cidades da região seriam índices de um amplo processo de reorganização das referências e das perspectivas identitárias (CASTRO 2006, p.1).

Aqui é importante demarcar o entendimento que se tem das identidades culturais, surgidas a partir das novas configurações dos processos culturais da sociedade contemporânea. Com a aceleração dos processos de trocas simbólicas das dinâmicas de globalização há uma alteração da noção de sujeito, antes percebido como unificado, que agora desloca-se para uma vivência mais problemática, abalando os quadros de referência que proporcionavam ao indivíduo uma “ancoragem estável” no mundo social, fragmentando este indivíduo e fazendo surgir novas identidades e novas disputas sociais. Estas identidades culturais ocupam uma posição estratégica no debate político e cultural da sociedade contemporânea.

As lutas identitárias reivindicam posições de sujeito as mais variadas, podendo um mesmo indivíduo ocupar diferentes posições de acordo com o contexto e as reivindicações empreendidas por este. Percebe-se, portanto, a identidade enquanto um fenômeno processual, um processo de negociação permanente de sentido de caráter provisório e temporário. Ou seja, as identidades são mutáveis, resultantes de negociações, produções constantes e dinâmicas.

Conforme indica BARBALHO (2008, p.97): “Uma política cultural que trata de questões identitárias tem que dar conta das diferenças e das relações de poder que se estabeleçam entre elas e da transitoriedade de todas elas, identidades e diferenças”

PATRIMÔNIO: PALCO DA ENCENAÇÃO DAS IDENTIDADES

A noção de patrimônio cultural é geralmente entendida como referente às expressões culturais - materiais ou imateriais - de um povo, consideradas dignas de serem preservadas. Essa visão está relacionada com a noção de *acervo* de obras apreciadas como valiosas; tem como característica pensar o patrimônio como algo natural. Neste modo de entender o patrimônio é visto como estático, uma verdade dada e inquestionável. É tomado também como o lugar onde se ultrapassam as diferenças culturais e sociais de uma sociedade. Mantecón fala sobre esta noção de patrimônio ligada à noção de acervo, muito presente na América latina:

Na América Latina, a concepção de patrimônio como *acervo* tem prevalecido, sobretudo nas disciplinas diretamente responsáveis de seu cuidado – arqueologia, arquitetura, restauração –. Esta maneira de conceituar o patrimônio é, em maior ou menor medida, estática: assume que a definição e apreciação dos bens culturais está à margem de conflitos de classes e grupos sociais. Dizemos em maior ou menor medida porque há grupos que, ainda que defendendo a concepção de patrimônio como acervo, reconhecem uma certa gama de conflitos a respeito dos possíveis usos do patrimônio e buscam defendê-lo da voracidade privada ou oficial que o afeta, na questão da exploração de seu prestígio simbólico. À luz desta conceituação, a legitimidade do patrimônio tem aparecido como inquestionável e seu caráter de excepcionalidade tem levado aos investigadores a desconsiderar as análises de sua relação com os diferentes setores de uma sociedade dada. Esta relação não poderia ser outra a não ser a da admiração e do cuidado que, em caso de não acontecer, geralmente se explica por negligência ou ignorância. (MANTECÓN, 1998, p. 5, tradução nossa)¹⁵

¹⁵No original: “En América Latina, la concepción del patrimonio como acervo ha prevalecido sobre todo en las disciplinas directamente responsables de su cuidado —arqueología, arquitectura, restauración—. Esta manera de conceituar el patrimonio es, en mayor o menor medida, estática: asume que la definición y apreciación de los bienes culturales está al margen de conflictos de clases y grupos sociales. Decimos en mayor o menor medida porque hay grupos que, aun enarbolando la concepción del patrimonio como acervo, reconocen una cierta gama de conflictos respecto de los posibles usos del patrimonio y buscan defenderlo de la voracidad privada u oficial que lo afecta, en aras del aprovechamiento de su prestigio simbólico. A la luz de esta conceituação, la legitimidad del patrimonio ha aparecido como incuestionable y su carácter de herencia excepcional ha llevado a los investigadores a desconsiderar el análisis de su relación con los diferentes sectores de una sociedad dada. Esta relación no podría ser otra que la de la admiración y el cuidado que, en caso de no darse, generalmente se explica por la desatención y la ignorancia.”

García-Canclini realiza uma discussão bem próxima quando fala da simulação social resultante das atividades destinadas a definir, preservar e difundir o patrimônio:

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. (GARCÍA-CANCLINI, 1994, p. 96)

Esta visão harmônica do patrimônio desaparece se realizarmos um estudo de outros aspectos da vida social considerando as diferenças presentes em uma sociedade complexa como a nossa em que grupos e classes se apropriam de formas diferenciadas de elementos da cultura e essas apropriações resultam frequentemente em elementos de identificação coletiva em oposição a outros segmentos. Como aponta a antropóloga Eunice Durham, as diversas formas de trabalho, as diferenças regionais, o conjunto de etnias e tradições históricas contribuem para aumentar a heterogeneidade que a divisão de trabalho social constantemente produz, assim essas diferenças culturais são muito valorizadas pelos grupos na sua relação uns com os outros e também implicam no desenvolvimento de padrões estéticos e morais próprios.

O fato de que as relações sociais são permeadas por poder significa que certos grupos consigam, até certo ponto, impor os seus gostos e padrões, decidir o que é melhor para os outros ou, inversamente, impedir a segmentos dominados ter acesso a bens culturais altamente privilegiados. De certa forma, as classes dominantes dirigem a produção material e cultural coletiva da qual dominam privilegiadamente. Isto significa que os bens culturais disponíveis para os setores dominantes não só são diferentes, mas muitas vezes melhores e mais elaborados do que os que estão disponíveis para os demais. (...) é necessária certa quantidade de ócio e recursos econômicos para possuir e usar uma obra que demanda muito trabalho e um trabalho de qualidade superior. E, efetivamente, existem produtos que são superiores em termos de qualidade e de quantidade de trabalho que neles foi investido. É muito diferente construir uma casa contando com trabalhadores qualificados, arquitetos, engenheiros e vastos recursos materiais, do que ter que construir uma casa na favela sem nenhum desses elementos. (DURHAM, 1998, p.135, tradução nossa)¹⁶

¹⁶ No original: “El hecho de que las relaciones sociales estén permeadas por el poder significa que ciertos grupos logren, hasta cierto punto, imponer sus gustos y patrones, decidir lo que es mejor para los otros o, inversamente, impedir a segmentos dominados tener acceso a bienes culturales altamente privilegiados. En cierto modo, las clases dominantes dirigen la producción material y cultural colectiva de la cual se adueñan privilegiadamente. Eso quiere decir que los bienes culturales a disposición de los sectores dominantes son no solamente diferentes, sino con frecuencia mejores y más elaborados que los que están a disposición de los demás. (...) Es necesaria una cierta cantidad de ocio y de recursos económicos para poseer y utilizar una obra que demande mucho trabajo y un trabajo de calidad superior. Y, efectivamente, existen productos que son superiores en función de la calidad

Assim, se adotarmos a sugestão de García-Canclini e analisarmos a noção de patrimônio sob a ótica da reprodução social, veremos como a ideia de um patrimônio comum com significados comuns a toda uma sociedade é cada vez menos plausível

Os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem realmente a todos, ainda que formalmente pareçam ser de todos e estejam disponíveis ao uso de todos. (...). Esta variada capacidade de relacionamento com o patrimônio se origina, primeiro, da participação desigual dos grupos sociais em sua formação (...) existe uma hierarquia dos capitais culturais: vale mais a arte que os artesanatos, a medicina científica que a popular, a cultura escrita que a oral. (CANCLINI, 1994, p. 97.)

Para Canclini o patrimônio é o lugar onde as ideologias dos grupos hegemônicos da América Latina sobrevivem, ele existe como força política na medida em que é teatralizado. Segundo ele

A teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje. Essa é a base das políticas culturais autoritárias (CANCLINI, 2008, p. 162).

Deste modo é importante ao refletirmos sobre o patrimônio incorporar sua dimensão conflitiva, tanto na sua conformação histórica quanto nos seus usos atuais. Pensar o patrimônio, portanto, dentro de uma operação dinâmica, “enraizada no presente, a partir do qual se reconstrói, seleciona e interpreta o passado” (MANTECÓN, 1994, p. 5 – tradução nossa) ¹⁷

Ao analisar as políticas de preservação desenvolvidas no Brasil, Rogério Proença Leite destaca a relação sempre próxima das práticas de patrimônio com as concepções oficiais de cultura:

No Brasil, as práticas de patrimônio surgem como iniciativa do Estado e assumem um lugar de destaque na formulação de uma concepção oficial de cultura, voltada à construção de uma ideia de nação. (LEITE, 2001, p. 37)

Assim, tais políticas estiveram em consonância com uma concepção identitária:

As origens da política de preservação no Brasil, no entanto, não foram diferentes da maioria das experiências de outros países, estando relacionadas à consolidação de

y de la cantidad de trabajo que en ellos se ha invertido. Es muy diferente hacer una casa contando con mano de obra especializada, arquitectos, ingenieros y vastos recursos materiales, que tener que construir una casa en la *favela* sin ninguno de esos elementos.”

¹⁷ No original : “enraizada en el presente, a partir de la cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado.”

uma imagem política e cultural da *nação*, tendo o Estado como seu principal artífice. Os bens culturais que integram o patrimônio cultural são, em geral, selecionados, para tombamento, em função de sua capacidade de expressar – de forma modelar – a história oficial como suposta síntese da memória, tradição e identidade cultural. O patrimônio, enquanto lugar por onde circulam “fantasmas do passado e os imperativos do presente” (..), é, ele próprio, através dos seus intelectuais, um agente que constrói e inventa tradições. (LEITE, 2001, p. 42, grifos no original)

Aqui se alude à concepção de nação não apenas remontado à ideia de uma entidade política, mas, também, como algo que produz sentidos em um sistema de representação cultural (HALL, 1998, p. 49). Deste modo não podemos descartar a força simbólica que os significados do patrimônio cultural têm na construção social dos *lugares*.

Aqui cabe a discussão feita por Leite sobre as diferenças entre as noções de *espaço* e *lugar*. Segundo o autor a concepção de *lugar* é menos abrangente do que a de espaço, se caracterizando por práticas que lhe atribuem sentidos diferenciados:

A noção de lugar, menos genérica e abrangente do que a de espaço, retém uma distinção: podemos entender os lugares como demarcações físicas e simbólicas no espaço, cujos usos os qualificam e atribuem sentidos de pertencimento, orientando ações sociais e sendo por estas delimitados reflexivamente. (LEITE, 2001, p.21)

Neste sentido as políticas de preservação do patrimônio cultural, empreendidas no Pará, ao articular questões da tradição e cultura “paraense” estabeleceu nexos entre identidade e *lugar*. Ao eleger determinados espaços como patrimônio a consequência é o que De Certeau (1997) denominou como a criação de espaço estriados na cidade, ou seja a criação de *lugares*. Para De Certeau

Estes espaços estriados, nos quais as ‘ilhas’ do patrimônio se transformam em ‘fantasmas do passado’ muitas vezes narram apenas os ‘espíritos do lugar’ porque falam de um passado estranho, cuja existência está desprovida de atualidade. (DE CERTEAU, 1997, p.184).

O que acaba por acontecer é a alienação do patrimônio quando este se dissocia das práticas sociais cotidianas. O patrimônio neste sentido, como *lugar*, se torna o meio pelo qual se dá forma e conteúdo às abstrações da “identidade” e do “local”.

Assim podemos passar às políticas patrimoniais executadas pela Secult no estado do Pará. Tais ações tiveram grande destaque dentro das políticas culturais, através de dois programas implementados pela secretaria que se iniciaram em 1995 e tiveram vida, sendo grandes protagonistas da política cultural, durante os 12 anos da gestão de Paulo Chaves.

Estes projetos eram chamados de Feliz Lusitânia e de Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural.

O projeto Feliz Lusitânia era descrito pela secretaria como,

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. (SECULT, 1997, p. 01)

O projeto Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural tinha como objetivo “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.” (SECULT, 2006, p. 15).

Os objetivos destes dois programas são claros em relação à visão que se aplicou sobre o patrimônio cultural, são escolhidos para estas intervenções patrimônios materiais já legitimados, resultantes da história da colonização portuguesa na capital paraense. Ao lado desta visão encontra-se uma clara intervenção no sentido de tornar este patrimônio rentável, uma concepção mercantilizada e fortemente ligada ao turismo.

Os resultados destas políticas ganharam muita visibilidade, ao intervir em espaços já consagrados da “alta cultura” belenense, como o Teatro da Paz. A política cultural psdbista vai ganhando formas em que transparecem, a cada dia da gestão, a centralidade de atuação na capital paraense. Podemos ver isto nas obras realizadas, durante os 12 anos da gestão, dentro destes dois projetos.

No projeto Feliz Lusitânia 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.

No Projeto Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural: Restauração dos teatros Waldemar Henrique e do Teatro da Paz; criação do Parque da Residência que consistiu na restauração do Palacete Residencial, dotado de um anfiteatro, de um teatro e restaurante de exploração privada; o Polo Joalheiro – São José Liberto que

consistiu da desativação do presídio São José para se transformar em um centro de referência joalheiro e de artesanato, com oficinas e local para exposição e venda de peças produzidas, e também abriga o museu de Gemas do Pará; criação da ED, objeto deste estudo, que aprofundaremos nos próximos capítulos, mas que resumidamente consistiu na reestruturação dos Armazéns 1, 2 e 3 da Companhia das Docas do Pará, transformados em um complexo cultural- turístico- gastronômico; Construção do Parque Mangal das Garças complexo turístico voltado à questão ambiental que conta com museu naturalístico, restaurante de exploração privada e Memorial Amazônico da Navegação; a revitalização do Quartel de Óbidos que foi equipado e transformado em centro cultural.

Todas essas intervenções e criações de museus e equipamentos culturais foram realizadas na cidade de Belém, à exceção do Centro Cultural do Quartel de Óbidos, situado no município de Óbidos.

Ainda que constatada esta centralidade na cidade de Belém, pode-se afirmar que a distribuição desses equipamentos culturais não se deu de forma equitativa no território urbano do município. Analisando o mapa do município de Belém dividido por bairros (ver anexo) vemos os locais referentes a todas as intervenções. No mapa os bairros assinalados em tons de cinza se referem à localização das intervenções patrimoniais da Secult na capital. Percebe-se que tais intervenções se deram exclusivamente nas áreas mais centrais, em bairros como a Cidade velha, Campina, Nazaré, que são ocupados majoritariamente por classes médias e altas (à exceção do bairro da Campina que tem como características ser um bairro comercial).

A política de Estado para a cultura, mesmo se dando primordialmente na cidade de Belém, conformou-se como uma política de caráter exclusivista, acionando o patrimônio arquitetônico e cultural de maneira elitista, este procedimento corrobora com a clássica visão patrimonial autoritária presente em grande parte das políticas culturais do Brasil. Ao exemplificar o patrimônio tombado desde o período Vargas, pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico nacional (SPHAN), Rubim demonstra a principal fragilidade do órgão “o Serviço, depois Instituto ou Secretaria, opta pela preservação do patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental.” (RUBIM, 2007a, p.17). Com a atuação na capital, tais ações ganham visibilidade, mas correspondem apenas aos anseios de um grupo hegemônico. Ao se interessar por um patrimônio já legitimado e de alto prestígio, na capital, o Estado usa sua atuação como meio para obter legitimidade e consenso.

É importante reafirmar que essa diretriz de governo, voltada ao patrimônio, continuou sendo seguida mesmo com a troca do governador (em 2003 Simão Jatene assume o governo

do Estado) como se pode verificar na mensagem do governo referente ao ano de 2003, em tópico intitulado “O Paraensismo”:

Em nenhum outro setor da vida cotidiana paraense a diversidade de elementos é tão marcante quanto no cultural. As influências indígenas, europeias e africanas formam a pluralidade do paraensismo, característica humana sócio-cultural que o Governo Almir Gabriel procurou resgatar desde 1995, deslançando em todo o Estado um processo contínuo da afirmação da autoestima paraense e das potencialidades regionais, que haviam se perdido ao longo da história. (PARÁ. 2003, p. 99.)

Fica claro nestes documentos aqui analisados a importância das políticas referentes ao patrimônio cultural da cidade de Belém na construção deste sentimento de pertença. É importante pensarmos, portanto, em como a relação dos indivíduos com os lugares históricos da cidade pode gerar (e gerir) sentidos que possibilitem a identificação de seus lugares no mundo e a construção de suas identificações ou alteridades. Sobre essa questão Carlos Fortuna fornece uma discussão edificante, partindo de duas perguntas

Serão as ruínas, monumentos e os museus manifestações espaciais e artefatos que decoram a cidade que habitamos, ou ao contrário serão eles elementos históricos, artísticos e culturais que atualizam o passado e lhe dão vida? Com eles temporalizamos o espaço ou espacializamos o tempo? (FORTUNA, 1994, p.5)

O autor afirma que, apesar das novas relações sociais que as ruínas ou prédios históricos abrigam no presente, estas não deixam, por isso, de funcionar como marcador social de distinção

Reservada que foi, noutros tempos, às diferentes elites sociais que lhe deram uso como barreira autoprotetora diante do contato com os estratos sociais inferiores, a arquitetura histórica e monumental das cidades não é socialmente neutra (...). A concomitante perda da sua aura, ainda que possa contribuir para a destituição desse patrimônio construído do efeito de diferenciação social, fã-lo só parcialmente e não lhe retira, e eventualmente até reforçará, a sua capacidade de funcionar como instrumento a serviço de estratégias simbólicas de autopromoção e de integração social, sobretudo por parte das classes médias, detentoras de crescentes capitais e competências culturais. (Idem, Ibidem, 1994, p.6)

Assim, a discussão que Georg Simmel faz das ruínas da cidade pode também ajudar a desvelar alguns fragmentos para compreensão das relações entre o passado e o presente. Em um pequeno texto intitulado “A Ruína”, Simmel ensaia sobre a constante luta entre a natureza e o espírito, ou a contingência e a vontade humana. Ele fala das sensações de paz que as ruínas, entendidas como uma forma de equilíbrio entre duas forças contrárias (a natureza e o

espírito) trazem aos seres humanos. Este sentimento, no entanto, não se refere a todo o tipo de ruína, pois se trata de uma sensação advinda da estetização do lugar

O valor estético da ruína unifica o desequilíbrio, o eterno devir da alma que luta consigo mesma, com o contentamento formal, com a delimitação fixa da obra de arte. Por isso, onde não há mais restos da ruína suficientes para fazer sentir a tendência à elevação, ela perde sua sedução metafísico-estética. Os restos das colunas do Fórum Romanum são simplesmente feios e nada mais, enquanto uma coluna espedaçada até a metade pode desenvolver um máximo de sedução (SIMMEL,2005, p.141)

A ruína quando se mostra um amontoado de pedras, ou se pensarmos na cidade com prédios abandonados, depredados, desocupados assinalam não apenas cidade destruída, mas a cultura arruinada.

Quando o passado é um destroço, o presente fica hipotecado e, ainda seguindo o pensamento de Simmel (...), pode-se dizer que, para salvar o passado e respeitar o presente, será preciso uma política capaz de manter e preservar o nosso patrimônio e, persistentemente, ‘ revesti-lo de máximo encanto ’ (...). O que importa reter é que a paz e a harmonia que exalam da ruína se constituem em indispensável evasão do presente. Elas podem projetar-nos para fora de nós próprios, para um lugar e um tempo fantásticos, sem limites, através da nossa ‘ passividade positiva, pela qual o homem se torna cúmplice da natureza ’. (FORTUNA, 1994, p. 8)

Podemos pensar que a estetização destes lugares históricos levam a uma transgressão de sentidos¹⁸. Ou seja, trata-se de um processo em que os significados históricos e sociais se tornam esvaziados, tanto em favor do conforto dos visitantes, quanto da viabilidade turística do empreendimento de ‘ revitalização ’ do patrimônio histórico e da mercadorização da memória.

Em artigo publicado na revista do IPHAN, destinado à discussão sobre cidades e patrimônio, Canclini afirma que existem pelo menos quatro paradigmas político-culturais a partir dos quais se definem os objetivos da preservação do patrimônio. O tradicionalismo substancialista, o mercantilista, o conservacionista monumentalista e o participacionista. Entendendo cada um desses paradigmas como espécies de “tipos ideais” pode-se afirmar que as políticas culturais desenvolvidas na cidade de Belém pelo governo estatal podem se encaixar em mais de um destes paradigmas.

Tradicionalismo substancialista, é o dos que julgam os bens históricos unicamente pelo valor que têm em si mesmos, e por isso concebem sua conservação independente do uso atual. Consideram que o patrimônio está constituído por um mundo de formas e objetos excepcionais, onde não contam as condições de vida e

¹⁸ FORTUNA, 1994.

trabalho de quem as produziu. (...) Seu traço comum é uma visão metafísica, a-histórica, da humanidade do “ser nacional”, cujas manifestações superiores teriam se dado num passado desvanecido, sobrevivendo hoje apenas nos bens que o rememoram. Ficam fora desta política os bens precários ou cambiantes, os que só documentam práticas populares ou acontecimentos culturais, sem que consigam, assim, alcançar um lugar de relevância na história culta das formas e dos estilos.

Os que veem no patrimônio uma ocasião para valorizar economicamente o espaço social ou um simples obstáculo ao progresso econômico sustentam uma concepção mercantilista.(...) A este modelo corresponde uma estética exibicionista na restauração: os critérios artísticos, históricos e técnicos se sujeitam à espetacularidade e à utilização recreativa do patrimônio com o fim de incrementar seu rendimento econômico.(...) O papel de protagonista do Estado na definição e promoção do patrimônio se funda em um imaginário conservacionista e monumentalista. Em geral, as tarefas do poder público consistem em regatar, preservar e custodiar especialmente os bens históricos capazes de exaltar a nacionalidade, de serem símbolos de coesão e grandeza. Ante a magnificência de uma pirâmide maia ou de um palácio colonial, não lhe ocorre minimamente pensar nas contradições sociais que expressam. (...) é grande a tentação de associar o Estado às heranças monumentais para legitimar o sistema político vigente: afirma-se assim ele mesmo, buscando identificar o enraizamento histórico de quem conserva e “reinaugura” os monumentos, depois de restaurá-los. O quarto paradigma, que denominamos participacionista, concebe o patrimônio e sua preservação relacionado-os com as necessidades globais da sociedade. As funções anteriores – o valor intrínseco dos bens, seu interesse mercantil e sua capacidade simbólica de legitimação – são subordinados á demandas presentes dos usuários.(GARCÍA-CANCLINI, 1994, p. 105)

Assim, as políticas executadas por Paulo Chaves podem ser encaixadas ao mesmo tempo em políticas preservacionista de cunho tradicional substancialista, devido a sua visão metafísica dos bens culturais e a concepção de que estes representam o “ser” paraense. É também uma política mercantilista quando, ao intervir em prédios históricos, executa projetos de “revitalização” dos espaços, criando assim espaços de alto consumo voltados para o turismo, geralmente muito elitizados, ou seja, espaços de distinção. A faceta conservacionista monumentalista se dá quando o Estado se põe como o grande protagonista da tarefa de recuperação da cultura através do patrimônio. Em entrevista, o próprio secretário Paulo Chaves pontua sua participação nesta tarefa:

Eu me sinto cúmplice de um processo de renascimento que ajuda a cidade a superar o longo período de decadência, de destruição de seus bens, de perda de sua memória. As pessoas começam a ver que Belém tem um patrimônio que vale a pena ser recuperado. (CHAVES, 2005a,s/n)

Em outro momento, Chaves, também ressalta seu papel de “descobridor das belezas” da cidade de Belém

A cidade que mexeu com o ego de todos nós paraenses e encanta a quem vem nos visitar, é fruto de um trabalho pontual, apesar da grande extensão de algumas dessas intervenções urbanas feitas com rigor e paixão, descortinando uma cidade que estava

aí e “não conhecíamos”, como a Feliz Lusitânia, a Estação das Docas, o Parque da Residência, o São José Liberto, a completa restauração e modernização do Theatro da Paz, o Theatro Waldemar Henrique, os tantos museus e memoriais instalados. (CHAVES, 2004, p. 4)

É necessário ressaltar a atuação personalista do secretário. Ele é o autor de **todos** os projetos de restauração, intervenção e construção executados pela secretaria, evidenciando a sua faceta não participacionista, único paradigma que não se emprega às atuações da secretaria. Tais projetos partiram diretamente do secretário, que os projetava e os acompanhava pessoalmente, não havendo consultas populares, nem ao menos pesquisas sobre os usos que se faziam em tais locais como forma de adequação das intervenções às aspirações e necessidades reais da população.

A apropriação do patrimônio teve como referentes simbólicos construções que remetem à ocupação portuguesa na cidade de Belém em seu momento fundacional. Assim, percebe-se que no movimento da formulação da identidade paraense (este desejo de retorno às origens) as referências que conformam esta identidade se relacionam não somente aos povos ribeirinhos e primitivos da Amazônia, mas também com as imagens e imaginários da colonização portuguesa no Estado, principalmente em Belém. Ainda como fonte imagética, ou seja, como princípio atuante na conformação do imaginário desta identidade, identifica-se muitas referências à chamada *Belle Époque* paraense, situada historicamente entre 1860 e 1920. Por vezes identificada também como a “Era da Borracha”, tempo em que se verificou um grande crescimento econômico e demográfico da cidade de Belém.

A população de Belém cresceu cerca de 1,200%. De cerca de 18 mil habitantes no final da guerra civil de 1835, passou a contar com um número em torno de 180 mil em 1912. Um crescimento intenso, baseado, principalmente, na imigração portuguesa e nordestina, mas que contou também com fluxos migratórios espanhóis, franceses e italianos, além de fluxos do interior paraense. A renda interna da Amazônia cresceu, nesse período, em torno de 2.800%. (CASTRO, 1995, p. 12)

A história urbana de Belém tem como grande ponto de constituição, as reformas e o planejamento urbano implementados pelo seu então intendente Antônio Lemos, durante a chamada “Era da borracha” ou a *Belle-Époque* paraense. A economia seringueira teve seu período de auge entre os anos de 1880 e 1912, época em que grandes transformações urbanas e culturais aconteceram na cidade.

As reformas na capital paraense foram inspiradas nas obras executadas pelo Barão de Haussmann no século XIX que transformaram Paris em um modelo de cidade moderna, fundados sobre a ideia de eficácia e funcionalidade, pautada na estética urbana de linhas retas,

que abriu grandes *boulevards* e avenidas de interligação ampliando a perspectiva urbana daquela cidade. O ferro era grande protagonista destas transformações representando o conceito de superação constante do ideário moderno, do progresso intermitente e processual.

A economia da região amazônica, até as primeiras décadas do século XIX, baseava-se na exportação de drogas do sertão, em uma atividade predominantemente extrativista de subsistência voltada aos mercados europeus, atividades sem grande expressão na economia do país. As mudanças neste quadro, que aconteceram a partir da segunda metade do século XIX eram resultantes da exploração e comercialização do látex em grande escala para os comércios europeus, impulsionadas pela descoberta do processo de vulcanização da borracha.

O monopólio mundial da produção do látex inseriu a Amazônia na economia mundial e permitiu intenso investimento público e privado na cidade de Belém.

Em 1905 o município de Belém possuía uma área de 40.156.568 m² com 24.103.972 m² de área edificada, o que correspondia a 53 ruas e avenidas, 52 travessas, um número incalculável de ‘corredores’ e pequenos caminhos, 22 largos, 790 construções assombradas, inclusive ‘palacetes’, 9.152 prédios, 2.600 pequenas casas e onze grandes trapiches nos portos. (CASTRO, p. 101, 1995)

As grandes obras efetuadas tinham um objetivo de assepsia pública, em uma política de higienização da cidade de Belém. Assim aconteceram as instalações da usina de incineração de lixo, o necrotério municipal, a ampliação do Porto de Belém, a instalação e padronização de mercados e quiosques de vendas de produtos, a padronização arquitetônica com o intuito de regulamentar as formas de escoamento de água e ventilação, a construção do asilo de mendicância, assim como a instituição de leis que regulamentavam o transporte de cargas e de posturas públicas (a proibição da mendicância e a regulamentação da assepsia privada).

Foram também implementadas medidas que mudaram e direcionaram a ocupação da cidade, como a urbanização de bairros rurais como vistas à tornarem-se bairros residenciais, a construção de novos bairros ampliando o espectro urbano em direção a periferia, a abertura de novas vias que iriam estruturar a ocupação urbana, a arborização da cidade com a plantação de mangueiras, instalação de bosques e praças, o calçamento urbano, a inauguração de bonde elétricos, assim como a instalação da iluminação elétrica.

Sob essas mudanças urbanas, surgia uma elite da borracha muito ligada aos ideários modernizadores europeus, uma metrópole mais ligada em suas trocas comerciais e culturais com as capitais européias, do que propriamente com o restante do Brasil. Dominada por um francesismo, era chamada de “Paris n’América”, ou a “Paris dos trópicos”. Essa ligação com

Paris era marcante nas roupas, produtos consumidos (muitos deles vindos da capital Francesa), padrões estéticos da arquitetura eclética e da *art nouveau*. Era corriqueiro à época os filhos da elite paraense serem enviados à Paris para completar os estudos.

É comum também em narrativas referentes a esta época, a citação de ‘histórias’ que afirmam o costume da elite do látex de mandar lavar as roupas em Paris, ou que afirmam que os barões da borracha acendiam seus charutos com notas de dinheiro. Essas narrativas constroem uma imagem de uma Belém, luxuosa, cosmopolita e moderna, esta imagem reverbera e marca fortemente a constituição dos imaginários relacionados à cidade de Belém até os dias atuais, conformando uma narrativa constituída de memórias de um tempo de glórias (datam desta época as construções mais reverenciadas da cidade vistas como patrimônio histórico a ser preservado).

A experiência da perda, decorrente da rápida queda da economia da borracha, também marca essas “histórias”. Em 1912, devido do crescimento da produção da borracha no oriente, esta suplantou a produção amazônica, que constituiu a experiência da falência e da impossibilidade da continuação do projeto modernizador de Belém.

Nos dias que se seguiram, cerca de 160 estabelecimentos comerciais fecharam as portas. Dias tumultuados, que a memória oral preenche com aparições de fantasmas, dramas individuais e uns sessenta suicídios. Dias que marcaram também a queda dramática de uma oligarquia, a dos ‘Lemistas’, no poder desde 1897 e uma procura nunca antes registrada por passagens de navios e fretes de embarcações. A situação atingia gravemente, também, a administração pública. A prefeitura de Belém devia mais de 2 milhões de libras esterlinas e o governo do Estado do Pará quase a mesma quantia. (CASTRO, p. 12, 1995)

A experiência da prosperidade e da decadência da “Era da Borracha” está ainda fortemente presente na cidade de Belém. Na formulação de imagens e imaginários desta cidade é frequente observar referências à Belém como “*a cidade do já teve*”, uma alusão direta ao *débâcle* da economia da borracha e suas consequências à vida econômica e cultural da capital. Os referenciais a esta época, também são utilizadas no sentido “positivo” no que tange à idealização de Belém como a metrópole da Amazônia e como uma cidade cosmopolita.

A referência a este passado da *belle époque* paraense foi marcante nas definições de cultura da secretaria, assim como na determinação dos espaços a sofrerem intervenção. Em entrevista a uma revista local, o secretário revela suas inspirações:

É a Belém redescoberta, que retomou os seus sonhos de esperança e modernidade, como aconteceu em momentos fortes da sua história: a Belém Pombalina dos meados do século XVIII, a Belém de Landi, da “belle époque” de Antonio lemos, no período da borracha. (CHAVES, 2004, p.4)

Este desejo de “re-modernizar” a capital paraense, acabou por conformar uma política cultural que tinha como preocupação a difusão cultural. Ao privilegiar na sua política de cultura a construção (ou revitalização) de equipamentos culturais, o incentivo à frequência a museus, teatros e festivais de ópera, o Estado acaba por ter um entendimento míope das reais aspirações e práticas cotidianas da população. Constitui um equívoco a elaboração de políticas culturais pautadas na crença de que o aumento das ofertas culturais atraem toda a população de maneira natural. A questão que se põem às políticas de cultura que pretendam ser mais democráticas é exatamente esta mudança de paradigma, da democratização da cultura para uma democracia cultural. Botelho fala desta questão:

Não se trata de falar de democratização cultural, que foi o objetivo central das maiorias das políticas culturais mundo afora. Trata-se sim, de aceitar a diversidade de padrões de cultura e, considerando o conjunto do que é produzido e colocado à disposição, observar de forma mais efetiva a existência de vários públicos. Ou seja, não existe público, no singular, e um padrão de resposta a qualquer mudança que se promova na oferta. O que há é um conjunto de públicos diferentes, com respostas diferentes conforme localização espacial, faixa etária, condições de classe, história familiar, bagagem cultural. (BOTELHO, 2004, p.3)

Ou seja, as desigualdades e diferenças de diversos tipos incidem nas dinâmicas do consumo cultural, tais como a origem de classe, a formação escolar, o meio cultural em que se vive “tem um efeito estruturador e limitador sobre o repertório de estratégias discursivas ou decodificadoras de que dispõem os diferentes setores de uma audiência” (MANTECÓN, 2009, p. 7, tradução nossa)¹⁹

Isso não significa uma necessária disjunção das noções de democratização e de democracia cultural, uma vez que a noção de democratização está embutida na de democracia cultural sendo uma de suas dimensões, mas não a única. Neste sentido podemos entender a democracia cultural partindo da concepção antropológica de cultura. Entendendo como “espaços da cultura” não somente os lugares já legitimados e historicamente aceitos como tal (teatros, centros culturais, museus, etc.), mas também os ambientes do cotidiano (ruas, bairros, escolas, etc.), lugares em que acontecem práticas de significação e práticas sociais. Botelho define a noção de democracia cultural:

¹⁹ No original: “Tienen un efecto estructurador y limitador sobre el repertorio de estrategias discursivas o decodificadoras de que disponen los diferentes sectores de una audiencia”

Democracia cultural (...) tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para deles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências. Ela pressupõe a existência não de um público, mas de públicos, no plural. (BOTELHO, 2001, p.24)

Assim, uma política cultural que pretenda a democracia cultural exige uma mudança de foco, ou seja, trata-se de não encarar as políticas culturais como ações com o objetivo de colocar a “cultura” ao alcance de todos, mas sim de possibilitar que todos os grupos constituintes da população possam viver e desenvolver sua própria cultura de acordo com as suas necessidades e seus aparatos simbólicos e de significação próprios.

POLÍTICAS CULTURAIS DO PSDB NO PARÁ: UM RESUMO

Até aqui foram feitas análises das principais diretrizes tomadas pela administração do PSDB na área das políticas culturais. Isso não quer dizer que a atuação desta gestão tenha se limitado a estes projetos. Podem-se citar outras ações e planos desenvolvidos por esta secretaria, tais programas, no entanto, não receberam a atenção vultuosa característica dos projetos já analisados tanto em investimentos, quanto em publicidade e divulgação, mesmo em seus documentos de balanço.

Para fins de uma visualização, podemos observar os quadros abaixo elaborados a partir de documentos oficiais. Pode-se verificar uma síntese das ações divulgadas nos documentos de balanço do governo, separadas por gestões:

QUADRO 3 AÇÕES E PROJETOS DESENVOLVIDOS PELA SECULT NA GESTÃO 1995/1998.

Período	Ações/ Projetos	Descrição	Âmbito de Atuação
1995-1998	Projeto Feliz Lusitânia	Obras de restauração da Igreja de Santo Alexandre e do Palácio Episcopal. Criação do museu de arte sacra no local .	Belém
	Programa de Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural	Restauração e reequipamento do Teatro Waldemar Henrique; instalação de novos equipamentos no Teatro Margarida Schiwazzapa e no Teatro da Paz; Restauração do Palacete Residencial, criação do Parque da Residência.	Belém
	Projeto Arrastão Cultural	Tinha como objetivos mapear, organizar e difundir a diversidade e a singularidade da cultura no Pará.	27 municípios
	Projeto paixão do Boi: Festa da Gente	Apresentações de manifestações culturais da quadra junina.	Municípios do nordeste

			paraense
	Pará – O Mundo Místico Dos Caruanas Nas Águas do Patu-anu	Tema de desfile da escola de samba Beija-Flor no carnaval 1998.	Rio de Janeiro
	I Fórum Pan-Amazônico de Cultura, Educação e Meio Ambiente	Evento realizado com a coordenação da Secult em parceria com diversos organismos tinha como objetivo a formação do Merconorte Cultural e de possibilitar a consolidação de um intercâmbio de artes cinematográficas, teatral, editorial, etc.	Belém
	I e II Feira Pan-Amazônica do Livro	Objetivos: incentivar a movimentação do mercado editorial de Belém, reunindo no Estado importantes autores, editores e produtores culturais de todos os países amazônicos.	Belém
	Criação da Lei Semear (incentivos fiscais)	Lei Estadual de Incentivo á cultura.	Abrangência para todo o estado

Fonte: PARÁ, 1999.

QUADRO 4 AÇÕES E PROJETOS DESENVOLVIDOS PELA SECULT NA GESTÃO 1999/2002

Período	Ações	Descrição	Âmbito de Atuação
1999-2002	Programa de Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural	Criação do Polo Joalheiro São José Liberto; Reabertura da Capela do Museu do Estado do Pará; Ampliação da Fundação Carlos Gomes; Criação da Estação das Docas; Restauro e revitalização do Teatro da Paz.	Belém
	Projeto Feliz Lusitânia	Restauro e revitalização do Forte do Castelo e da casa das Onze Janelas. Revitalização e implantação de equipamento cultural no Centro Cultural Quartel de Óbidos.	Belém e Óbidos
	III, IV, V e VI Feira Pan- Amazônica do Livro	Incentivar a movimentação do mercado editorial de Belém, reunindo no Estado importantes autores, editores e produtores culturais de todos os países amazônicos.	Belém

Fonte: PARÁ, 2001, 2002.

QUADRO 5 AÇÕES E PROJETOS DESENVOLVIDOS PELA SECULT NA GESTÃO 2003/2006

Período	Ações	Descrição	Âmbito de Atuação
2003 – 2006	Programa de Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural	Revitalização e preservação do Prédio da Reitoria da Universidade Estadual do Pará, da Fundação Curro Velho, da Casa da Linguagem e da Fundação Carlos Gomes; Construção do Parque Mangal das Garças; Início das obras do Hangar: centro de convenções da Amazônia.	Belém
	Festivais de Música	Festival Bidu Sayão de canto lírico, e I Festival de Musica do Pará, Festival de Ópera do Teatro da Paz, programação cultural “ Nazaré em Todo o Canto” e “Natal com Arte em Toda Parte”, XVII Festival Internacional de Musica do Pará	À exceção do I Festival de Musica do Pará, que teve eliminatórias em 6 municípios paraenses, os outros eventos foram realizado em

			Belém.
	VII, VIII, IX e X Feira Pan- Amazônica do Livro	Incentivar a movimentação do mercado editorial de Belém, reunindo no Estado importantes autores, editores e produtores culturais de todos os países amazônicos	Belém

Fonte: PARÁ, 2005; SECULT, 2006.

Pode-se observar que projetos interessantes como o Arrastão Cultural, não tiveram continuidade nas gestões seguintes, tendo desaparecido dos relatórios de governo e dos balanços da Secult. Esta ação resultaria em um Museu da Cultura Popular, que fazia parte da agenda mínima da gestão 2004/2007, porém não foi executado.

Algumas ações governamentais como exposições, shows, edições de livros e CDs não se encontram nos quadros devido à falta de dados específicos sobre estes eventos. Os documentos oficiais obtidos nesta pesquisa não trazem especificações em relação a essas ações.

Outra questão importante, no que tange ao governo de Almir Gabriel e às políticas culturais que não foi abordado neste capítulo, é a criação, em 2002, do IAP – Instituto de Artes do Pará. Importante órgão de formação artística no estado, porém a criação deste se deu de forma apartada da atuação da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, ou seja, o órgão não foi criado pela secretaria. Em entrevista, João de Jesus Paes Loureiro, fundador da instituição, nos revela como aconteceu o seu nascimento:

Inicialmente ele [o governador Almir Gabriel] me convidou para a Secretaria de Educação, depois da secretaria de educação ele me pediu para criar o IAP, mas não estava ligado à secretaria de cultura, estava ligado ao gabinete dele inicialmente e depois àquela supersecretaria, a Secretaria Especial de Promoção Social, nunca houve uma relação com a Secult era uma relação paralela. (...) A função do IAP é ser um espaço aberto à pesquisa, experimentação artística e à revelação resultados (...). (PAES LOUREIRO, 2007)

Mesmo que tenha se dado de forma separada é importante situar o IAP como instituto de formação artística no Estado (pois realiza ações de interiorização, apesar de estar situado na cidade de Belém), ainda que os produtos desenvolvidos no instituto não encontrem formas de circulação nos equipamentos culturais do Estado.

Ainda em relação ao governo de Almir Gabriel é importante situar o convênio travado entre a Fundação de Telecomunicações do Pará- Funtelpa- e uma grande empresa de comunicação. Apesar de esta ser uma fundação independente da Secult (é uma fundação de direito privado, mas tem como provedor de recursos diretos o governo do Estado), é um órgão

importante no campo cultural do Estado do Pará, aqui podemos retomar as indicações de Rubim no que tange às análises das políticas culturais:

Tomando em consideração o caráter transversal da cultura na contemporaneidade, uma das facetas constitutivas das políticas culturais hoje atende pelo nome de interfaces, pretendidas e acionadas. Como a cultura perpassa diferentes esferas sociais, torna-se substantivo analisar as interfaces, em especial com áreas afins, tais como educação e comunicação etc.(RUBIM, 2007, p.153)

Neste sentido as ações da Funtelpa como principal órgão de comunicação do governo tem grande interface com as políticas culturais do Estado. O convênio travado entre Funtelpa e a Tv Liberal, afiliada da Tv Globo no Pará, consistia em um pagamento mensal que o governo do Estado destinava a Tv Liberal para que esta utilizasse seus re-transmissores no interior do Estado do Pará. Em contrapartida a empresa de comunicação destinava grandes espaços de publicidade tanto em seu jornal (O liberal), quanto na programação televisiva. Conseqüentemente o sinal da TV pública do estado do Pará chegava apenas à região metropolitana de Belém, nos outros 78 municípios que possuíam retransmissores públicos o sinal que chegava era o da Tv Liberal.

O governo do estado permitiu que uma empresa privada se tornasse a executora e formuladora de conteúdos que foram repercutidos para todo o Estado do Pará, mantendo uma relação de tutela e clientelismo com esta empresa.

Na primeira cláusula do documento publicado em 27 de outubro de 1997 no Diário Oficial do Estado do Pará, pode-se verificar como objetivo do convênio “a maior integração da comunidade paraense quanto a seus problemas e suas aspirações” (PARÁ, 1997)

Numa sociedade em que os significados simbólicos circulam, principalmente, através dos meios de comunicação de massa e das indústrias culturais, a construção da democracia e do espaço público é amplamente afetada por uma política que delega o campo comunicacional, um dos principais campos estratégicos de construção de imaginários sociais, ao mercado, sob a ideologia de *integração e desenvolvimento*.

Uma política de comunicação que realmente visasse tal integração da comunidade paraense deveria ser pautada na possibilidade de ampliação e no aprofundamento de espaços públicos alternativos, e não na sua restrição e monopolização a partir da circularidade de um único discurso midiático. Um posicionamento de viés mais democrático tenderia a pensar a mídia como um espaço que deve ser disputado, partindo de pressupostos de politização da cultura, que reverberariam do e no tecido social.

Tal convênio, que se iniciou em 1997 e teve duração durante os outros governos do PSDB foi estratégico, pois esta relação de proximidade entre a principal rede de televisão do estado do Pará e o grupo político que compunha o governo do estado proporcionava uma larga vantagem deste em relação aos outros grupos políticos. Além de possuírem a máquina administrativa do Estado, tinham também uma ininterrupta campanha publicitária durante quase 10 anos.²⁰

Para que possamos finalizar este capítulo podemos verificar o crescimento do aparato institucional da cultura no Estado. Assim iremos fechar este capítulo demonstrando o novo quadro dos órgãos de cultura no estado do Pará, podendo este ser comparado ao quadro demonstrado no início do capítulo.

QUADRO 6 ÓRGÃOS ESTADUAIS DE CULTURA NO ESTADO DO PARÁ EM 2006

Órgãos	Descrição	Ano de surgimento
Estação das Docas	Complexo cultural e turístico. Com cine- teatro, anfiteatro, espaço para exposições e palco para shows, restaurantes, lojas, etc.	2000
Mangal das Garças	Parque que reproduz num espaço naturalístico as diferentes macroregiões da flora paraense: as matas de terra firme, as matas de várzea e os campos.	2004
Museu de Arte Sacra	Localiza-se no Palácio Episcopal.	2002
Teatro Maria Sylvia Nunes	Localiza-se na Estação das Docas.	2000
Teatro Estação Gasômetro	Localiza-se dentro do Parque da Residência.	1997
Casa das Onze Janelas	Espaço que conta com museu de arte moderna e contemporânea, além de restaurante e área externa á beira da Baía do Guajará.	2002
Corveta Museu Solimões	Navio-museu, que tem como base a concepção original do navio. Geralmente fica ancorado na casa das Onze janelas.	2004
São José Liberto	Antigo presídio , o prédio data de 1749. Foi transformado em complexo cultural. Abriga o Museu de Gemas do Pará, o Pólo Joalheiro, a Casa do Artesão, um anfiteatro e espaço para exposições.	2002
Museu de Gemas do Pará	Localizado no São José Liberto.	2002
Museu do Forte do Presépio	Museu Histórico e arqueológico.	2002
Memorial Amazônico da Navegação	Tem como temática a história dos transportes fluviais na região, desde o descobrimento do Brasil até os dias atuais.	2004
IAP – Instituto de Artes do Pará	Órgão estadual voltado à inclusão, capacitação e aperfeiçoamento permanente do artista e do profissional técnico da área artística, bem	2002

²⁰Já discutimos amplamente o caso Funtelpa/ Tv Liberal. Ver: FREITAS, A. & MATTOS (2009a e 2009b).

	como à valorização, experimentação e pesquisa das mais diversas manifestações artísticas e de expressão de identidade, para a divulgação da arte e da diversidade cultural amazônica, numa perspectiva contemporânea.	
Fundação Cultural do Pará "Tancredo Neves"	Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, sediada no complexo do Centur.	1986
Fundação Carlos Gomes	É a instituição do Governo do Estado do Pará responsável pela política cultural musical do Estado, além de fomentar o ensino técnico e científico da música.	1986
Fundação Curro Velho	Desenvolve atividades de formação em diversas linguagens artísticas. Destina-se preferencialmente à iniciação de alunos de escolas públicas do Estado.	1988
Fundação de Telecomunicações do Pará	Coordena, planeja e executa a implantação do sistema estadual de repetição e retransmissão de sinais de televisão, com 79 estações repetidoras e retransmissoras de TV espalhadas pelo interior do Estado, além da Rádio e TV Cultura do Pará	1977
CENTUR - centro cultural e turístico	É um espaço multifuncional com Auditório; salas para cursos, Teatro; Cinema; Biblioteca Pública; Galeria de Arte; Fonoteca, além de uma área de 4.530m ² coberta, destinada a montagem de feiras, exposições, shows e festivais folclóricos. Possui estacionamento, Posto bancário, serviços telefônicos, serviço de reprografia. A Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves foi criada para administrá-lo.	1986
O Museu Histórico do Estado do Pará	Seu acervo versa sobre a trajetória histórica do Estado e do Palácio Lauro Sodré, sede do referido Museu.	1983
Museu do Círio	Desenvolve estudo antropológico dos bens culturais e preserva a história do Círio de Nossa Senhora de Nazaré e de suas manifestações culturais.	1986
Museu da Imagem e do Som	Idealizado pela escritora paraense Eneida de Moraes, o museu preserva e disponibiliza a consulta, pesquisa e difusão, o registro em áudio e imagem da memória cultural do estado, através de ações integradas de salvaguarda dos bens culturais e de produção de novos registros.	1971
Teatro da Paz	Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional e considerado um dos principais teatros-monumentos brasileiros, o Teatro da Paz foi construído durante a "Era da Borracha" pela iniciativa privada.	1878
Teatro Experimental Waldemar Henrique	O espaço abriga principalmente espetáculos de teatro e dança de caráter experimental onde é possível combinar diversos tipos de palco e plateia, também recebe apresentações de música.	Em 1979 ganha sede própria
Teatro Margarida Schiwazzappa	Faz parte do Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves (Centur).	1987
Companhia Paraense de Turismo	Empresa de economia mista da administração indireta do Governo do Estado do Pará.	1971
Arquivo Público do Estado do Pará	Possui uma massa documental estimada em cem mil metros lineares, ou aproximadamente quatro milhões de documentos. Encadernados ou avulsos, esses documentos, cobrem o período que vai do século XVII ao XX.	1894
Conselho Estadual de Cultura	O conselho esta instituído, mas encontra-se desativado	1968

Fonte: <http://www.secult.pa.gov.br/>. Elaboração da autora.

Neste capítulo buscamos a contextualização da dimensão cultural no mundo contemporâneo, acentuando as interfaces que possibilitam a transversalidade da cultura, o que nos auxilia na aproximação das questões relativas às políticas culturais e suas imbricações produtivas de sentido. Assim, analisamos o processo de implementação da política cultural do PSDB no Pará, buscando compreender os vínculos dessa política com as questões relacionadas ao patrimônio e suas intersecções com a formulação de uma identidade paraense. Foi necessário traçar um histórico das políticas culturais no estado do Pará, para melhor perceber o processo de construção social de sentidos relacionados à ED.

No próximo capítulo iremos desenvolver uma análise mais ampla e detida sobre o equipamento ED e os processos de construção de sentido relacionados a ela. O que vai nos interessar, além da análise do projeto da ED, é também a discussão que esta obra suscitou na sociedade paraense, principalmente através da mídia impressa. Além desse debate, um segundo momento desse capítulo trará a discussão sobre como a ED está inserida no processo contemporâneo de *gentrification* dos espaços públicos, posicionando a cidade de Belém no contexto da concorrência intercidades e contribuindo assim para amalgamar uma complexa rede de funções e sentidos em torno do equipamento.

A ESTAÇÃO DAS DOCAS: CONCEPÇÕES, VISÕES E DEBATES

No capítulo anterior pudemos ter uma visão ampla sobre as políticas culturais executadas pela Secult do estado do Pará no período de 1995 a 2006. Pôde-se perceber, ao analisar os dados, uma política cultural fortemente baseada no patrimônio histórico, sempre marcada por uma concepção identitária e elitista de cultura e patrimônio.

Neste capítulo iremos nos deter na criação do espaço ED e entendê-lo dentro do desenho desta política cultural. Neste sentido iremos, primeiramente, discutir sobre os processos de *gentrification* e suas implicações políticas e sociais e posteriormente sobre as representações e imagens do espaço difundidas tanto pelos criadores do espaço, quanto pelas mídias locais.

Tais análises nos possibilitarão uma visão mais abrangente dos debates que ocorreram à época da criação do complexo, assim como o contexto em que surgiu tal empreendimento.

NOVAS PRÁTICAS GLOBAIS DE INTERVENÇÃO URBANA

O termo *gentrification*, utilizado neste trabalho se refere às práticas de intervenção urbana que tem como características a criação de novas centralidades (econômicas e culturais) nas cidades e que contam com investimentos públicos e privados. Tais intervenções aliam demandas de desenvolvimento econômico com apelo à diferenciação cultural. Muitas vezes protagonizadas em regiões centrais das cidades a partir do patrimônio cultural e histórico, tais intervenções não se referem apenas às chamadas “revitalizações” arquitetônicas do patrimônio, mas também podem ter relação com novos empreendimentos e com a atribuição de novos usos para tais áreas.

As políticas *gentrification* ou enobrecimento das cidades se caracterizam frequentemente pelo uso da cultura como um recurso (YÚDICE, 2004), muitos autores se referem a este movimento como uma “culturalização dos espaços”, tal uso diz respeito ao modo como essas práticas reelaboram tradições e passam a dialogar com o mercado simbólico de bens culturais globalizado. O conceito de *gentrification* utilizado foi problematizado e complexificado por Rogério Proença Leite, e é baseado em autores como Smith (1996), Zukin

(1995), Featherstone (1995) e Harvey (1992). O conceito refere-se “às aquelas intervenções urbanas voltadas ao *city marketing*, cujas práticas compreendem um conjunto de intervenções voltadas à transformação de degradados sítios históricos em áreas de entretenimento urbano e consumo cultural”. (LEITE, 2005, p.79)

A gênese do termo remonta às políticas urbanas praticadas nos EUA na década de 60 que tinham como objetivo a “reabilitação” de determinadas áreas das cidades para fins residenciais. Tais práticas tinham como finalidade a ocupação de áreas centrais das cidades consideradas degradadas para torná-las áreas habitacionais para uma nova classe média. Consequentemente, tais reabilitações implicavam em deslocamento de populações que habitavam estes locais anteriormente, geralmente pertencentes às classes mais populares, seja através da intervenção governamental direta ou como consequência do aumento do padrão de consumo no local. (aumento de aluguéis, surgimento de pontos comerciais de alto padrão etc.).

São variados os modelos de *gentrification* nos países centrais. Nos EUA e na Inglaterra o fenômeno é, de forma geral, atribuído às práticas desencadeadas por iniciativas privadas com o intuito de valorização imobiliária ou por novos grupos que passam a morar em determinados locais por conta dos baixos preços dos imóveis gerando novos padrões econômicos e culturais. Um dos exemplos mais ilustrativos de *gentrification* é o da área da Times Square em Nova York que era um local de divertimento popular e barato, com casas de prostituição, cinemas populares e venda de drogas e que, por volta dos anos 1990, através de uma reestruturação urbana com investimentos públicos privados se tornou uma área de entretenimento sofisticado e um dos maiores símbolos da indústria cultural norte americana.

Enquanto nos EUA e na Inglaterra os atores principais das mudanças gentrificadoras são a iniciativa privada, na França, Itália e Espanha as mudanças estão inseridas nas políticas públicas urbanas e /ou culturais, geralmente fazendo parte de estratégias de desenvolvimento para as cidades no contexto da globalização e da competição por investimentos globais. Dessa forma as intervenções não mais se centram em habitação, mas na construção de centros culturais, museus, bibliotecas etc.

Na América Latina o processo se dá de forma parecida, com um papel central e determinante dos poderes públicos nas intervenções. Mas as consequências e conotações de tais empreendimentos se mostram mais controversos uma vez que os problemas sociais de tais países são mais patentes, as cidades são mais afligidas por problemas estruturais, crescimento urbano sem planejamento e inchaço populacional.

No Brasil as primeiras políticas urbanas e culturais que podem ser caracterizadas como políticas de *gentrification* aconteceram nos anos de 1990. Segundo Leite (2007) a reforma do Pelourinho em Salvador pode ser considerada a precursora de tais políticas no Brasil por ter determinadas características como a ausência de uma política que levasse em consideração os usuários e habitantes do local e seus usos do espaço, resultando em consequente deslocamento da população que ali residia anteriormente à intervenção; pela concepção de tornar o espaço predominantemente comercial; e finalmente por tratar o patrimônio como mera mercadoria cultural sem levar em consideração os significados simbólicos do lugar para a população.

As reformas em áreas nos centros históricos das cidades brasileiras tornaram-se um modelo deste tipo de intervenção no país. Assim aconteceu no bairro do Recife Antigo na cidade de Recife, no centro histórico de São Luis no Maranhão, no bairro da Lapa no Rio de Janeiro, no projeto novo centro em São Paulo, assim como as obras no centro histórico de Belém.

Esta nova perspectiva, que encara o patrimônio como “mercadoria cultural” e não mais como bem simbólico, surgida na década de 90, é perpassada pela lógica de preenchimento das necessidades do mercado e no consumo cultural, não raro implicam em intervenções urbanas em que a escolha se dá mais propriamente pela possibilidade de usufruir retornos financeiros, do que simplesmente voltados à valorização dos significados arquitetônicos e históricos dos bens. Neste sentido, a cultura passa a ser utilizada como mercadoria, Leite (2005) problematiza a questão

Essa dimensão mercadológica implica que a racionalidade da preservação tem seu foco para as práticas que podem agregar valor aos bens culturais, no sentido de possibilitar uma rentabilidade dos investimentos aplicados, acrescidos dos lucros potenciais que o bem restaurado pode propiciar. Falar do patrimônio como mercadoria cultural significa ressaltar o seu valor de troca, a partir da ampliação do espectro econômico dos seus valores de uso. O problema central dessa perspectiva não é a existência de uma dimensão econômica da cultura, mas a redução do valor cultural do patrimônio, resultando em uma espécie de ‘fetichização’ da cultura. (Ibidem, p.81).

Assim, tais políticas de enobrecimento pretendem promover uma estetização da vida cotidiana (FEATHERSTONE, 1995, p.111), em que a cidade passa a ser uma paisagem, uma paisagem a ser consumida, comprada. Tal estetização não se refere apenas à criação de espaços excludentes através de consumo, mas também tem relação com “estilos de vida de uma classe média urbana, cujos hábitos e sensibilidades estéticas parecem cada vez mais marcados pela busca de certas áreas públicas que ofereçam, ao mesmo tempo, lazer e

segurança” (LEITE, 1997, p.67). Grandes projetos urbanos são construídos e reconstruídos para tornarem-se cartões postais, imagem publicitária, seguindo a lógica de espetáculo²¹, caracterizados por grandes obras, de grande investimento (estatal e privado), e geralmente assinadas por arquitetos de renome. Assim, a gestão das cidades muitas vezes se aproxima aos conceitos de gestão de marcas, instrumentalizando as políticas culturais e urbanas como políticas de divulgação e criação de imagens.

Necessário para esta delimitação do fenômeno da *gentrification* é fazer sua distinção de termos como revitalização ou re-desenvolvimento (*redevelopment*, no inglês) comumente utilizados como sinônimos de *gentrification*. Tais usos se mostram inapropriados uma vez que a própria origem da palavra revitalização sugere que tais espaços estavam mortos (cultural e economicamente), o que na maioria das vezes não condiz com as áreas afetadas por tais práticas já o redensenvolvimento sugere novas construções em áreas já desenvolvidas. Para o geógrafo Neil Smith tais diferenças se dão de maneira clara:

Redensenvolvimento não envolve a reabilitação de antigas estruturas, mas a construção de novos prédios em regiões anteriormente desenvolvidas. Uma série de outros termos são frequentemente usados para se referir ao processo de gentrificação, e todos eles expressam uma particular atitude em relação ao processo. "Revitalização" e "renascimento" sugerem que os bairros envolvidos foram de alguma forma desvitalizados ou estão culturalmente moribundos. Enquanto isto é, por vezes, o caso, na maioria das vezes a verdade é que muitas comunidades vivas da classe trabalhadora estão sendo desvitalizadas através da gentrification.(SMITH, 1982, p. 139-140, tradução nossa)²²

Diante de tais diferenciações pode-se constatar que tais práticas de *gentrification* implicam em mudanças que vão além da paisagem urbana, mas que também sugerem novas concepções sobre a cidade e novos modos de viver para seus habitantes, tanto para os que consomem o novo espaço, quanto para os que foram excluídos de seus locais de moradia.

Como o surgimento de tais políticas urbanas quase sempre tem como pano de fundo a associação dos centros urbanos das grandes cidades com imagens de abandono e concentração de determinados grupos sociais, geralmente associados à prostituição, pobreza e violência, não é possível ignorar suas implicações políticas. A elitização de determinados espaços (que deu origem ao próprio termo *gentrification*, um neologismo que surgiu da palavra *gentry* em inglês, que se refere às pessoas da alta sociedade, nobres), não pode ser justificada apenas

²¹ DEBORD, 1997.

²²No original: “Redevelopment involves not rehabilitation of old structures but the construction of new buildings on previously developed land. A number of other terms are often used to refer to the process of gentrification, and all of them express a particular attitude toward the process. "Revitalization"and "renaissance" suggest that the neighborhoods involved were somehow devitalized or culturally moribund. While this is sometimes the case, it is often true that very vital working class communities are devitalized through gentrification.”

pelo discurso do desenvolvimento, do turismo ou da alta lucratividade dos espaços, pois também implica em uma política de higienização social e ocultação das classes populares, uma política segregadora e pouco democrática que, na maioria das vezes, tem como objetivo o silenciamento de tais populações, suas reivindicações, lutas e demandas.

Um exemplo é o caso de *Baltimore* aonde tais intervenções vieram como respostas aos distúrbios decorrentes do assassinato de Martin Luther King (LEITE, 2007) . O objetivo era criar uma cidade higienizada que proporcionasse a sensação de segurança através de reformas urbanas que pulverizaram as manifestações populares e afastou do centro urbano as populações consideradas “perigosas”.

Tal estratégia política aliada a reformulações urbanas remontam às reformas de Haussmann na Paris bonapartista. Já em fins do século XIX é possível identificar intervenções e reformas urbanas com objetivos estratégicos. Walter Benjamin no artigo “Paris, capital do século XIX” já falava sobre o “embelezamento estratégico” resultante das obras do barão em Paris:

A verdadeira finalidade da obra de Haussmann era precaver a cidade contra a guerra civil. Ele queria tornar impossível, definitivamente, a construção de barricadas em Paris. (...) A largura das calçadas deveria impedir a sua construção e as novas ruas abertas deveriam conduzir, o mais rapidamente possível, das casernas aos bairros da classe trabalhadora. Os contemporâneos batizaram o empreendimento de “embelezamento estratégico”. (BENJAMIN, 1997, p. 76)

Apesar da experiência da Paris do século XIX diferir das políticas de *gentrification* da contemporaneidade, Neil Smith (1996) considera a experiência como uma importante antecessora de tais políticas de intervenção e importante modelo de *protogentrification*. A diferença marcante entre as intervenções de Haussmann e as operadas no capitalismo pós-guerra e intensificadas pós 1968 nos EUA e Europa é a faceta mercadológica desta última, marcada pela disputa global intercidades no mercado mundial. O fenômeno das práticas de *gentrification* se expandiu e está presente em políticas urbanas e culturais em todo o mundo, ainda segundo Smith, “a gentrificação evoluiu em muitos casos no sentido de uma estratégia urbana crucial para as municipalidades, em comum acordo com o setor privado.” (SMITH, 2006, p. 74).

UMA POLÍTICA DE GENTRIFICATION NO PARÁ

No caso da capital paraense a tendência global se confirmou. As políticas de cultura, principalmente as que trabalhavam com o conteúdo relacionado ao patrimônio histórico foram reformuladas e passaram a ser pensadas como ferramentas estratégicas de desenvolvimento do turismo. Concebidas dentro de uma estratégia ao mesmo tempo global de competição intercidades, mas partindo de apelos locais, que reformulam determinadas características regionais de forma a criar uma característica única ao patrimônio e torná-lo, desta forma, elemento culturalmente diferenciado.

Esta “requalificação” de bens históricos pode ser entendida pela necessidade das cidades se tornarem competitivas no âmbito do mercado turístico e de investimentos mundiais, o que implica na ambígua busca da conciliação da flexibilização dos conteúdos culturais, necessários para participar dos mercados de bens culturais mundiais e, ao mesmo tempo, na re-tradicionalização ou “re-enraizamento” que legitima seus processos de diferenciação cultural e enobrecimento.

Foi a partir desta tendência que foram formuladas as políticas culturais do governo do Estado do Pará a partir de 1995. Com o Programa de Revitalização e Preservação da Memória e Identidade Cultural concebido pela Secult, que conforme já pudemos observar no capítulo anterior, foi o principal programa da Secretaria de Cultura do Estado, vários projetos foram desenvolvidos como o “Parque da Residência”, “Feliz Lusitânia” e a “ED”, entre outros que se seguiram. Dentro deste projeto da secretaria um dos maiores destaques, tanto no que se refere à quantidade de verbas investidas, quanto no que se refere ao debate público que se seguiu, foi o projeto que deu origem à “ED”.

O contexto imediato que antecede a implantação do projeto na capital paraense, era de uma grande discussão que visava a recuperação da relação ribeirinha na qual se originou a cidade. Tratava-se da constatação de que anos de crescimento desordenado da capital paraense haviam gerado uma desvinculação da cidade com o rio, esta tendo crescido de “costas” para os Rios Pará e Guamá que quase cercam totalmente o município. A consequência de tal ocupação era uma cidade que, sendo quase uma ilha, não tinha vistas para a sua orla, pois esta havia sido ocupada por uma série de propriedades particulares, tais como armazéns, portos, galpões, serrarias, fábricas, empresas, assim como havia sofrido a ocupação

desordenada de populações menos favorecidas 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 desta, conforme Ponte destaca:

Curiosamente, nos últimos tempos surge uma série de retóricas acerca da “retomada” das águas na cidade e em seu entorno, inclusive com afirmativas intrigantes sobre a cidade ter crescido “de costas para o rio”. Isto é contraditório se considerarmos a estruturação da cidade na história, mas é expressivo da construção simbólica, cultural, da ideia de quem deve de fato reocupar e retomar as margens fluviais da região de Belém/PA. Ou de quais usos são considerados mais adequados para este processo de uso e apropriação destas águas. (PONTE, 2007, p.01)

O desejo de retomada da orla era um elemento de um debate que vinha crescendo há pelo menos 20 anos na cidade, conforme indica Ponte:

Não é de hoje que as burguesias dominantes, ilustradas pelas recomendações da saúde, da ciência e mesmo pela predileção da contemplação paisagística, passaram a consumir o litoral, a beira da água, como espaço privilegiado das amenidades, do ócio e do lazer. No caso de Belém/PA, alguns grupos vêm construindo a ideia de uma potencial “orla” fluvial como espaço desejável para a cidade pelo menos desde o final dos anos 1980. (Idem, ibdem, p. 04)

Tais discussões geraram projetos urbanísticos concebidos tanto pela prefeitura da cidade de Belém, quanto pelo governo do Estado que foram chamados de “janelas para o rio”. Tais planos tinham como objetivo a mudança paisagística da cidade, incorporando na paisagem urbana a vista para o rio através de uma nova concepção urbanística que visava a reapropriação da orla para fins de lazer, cultura e turismo.

Resultante desse desejo de retomada da orla, assim como de uma pretensa identidade ribeirinha da cidade, foram realizadas intervenções como a reforma do Ver-o-Peso e a construção do Ver-o-Rio²³ empreendidas pela prefeitura de Belém assim como os executados pelo governo do Estado do Pará, já citados. Apesar de ambas as administrações, prefeitura e governo do Estado estarem empenhadas em planejamento urbano e cultural semelhantes (ao menos com os mesmos propósitos de abrir “janelas para o rio” e requalificar as relações da população com este), as intervenções se deram de forma independente. Por questões de incompatibilidade política, sendo a prefeitura gerida à época por Edmilson Rodrigues do Partido dos Trabalhadores (PT) e o governo do Estado por Almir Gabriel do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), tais projetos foram sendo realizados sem a necessária

²³ Para mais informações sobre tais projetos ver: AMARAL (2005.)

integração que geraria melhores resultados quando se pensa em uma política de intervenção urbana e cultural.

A falta de integração entre as obras do Ver-o-Peso e da ED se torna ainda mais problemática, uma vez a ED faz parte conjunto arquitetônico e paisagístico do Ver-o-Peso, tombado pelo Iphan em 1977, que abrange também o conjunto de casas e prédios históricos situados ao longo da Boulevard Castilhos França. Na imagem abaixo temos uma visão parcial do conjunto arquitetônico do Ver-o-Peso, mas podemos ter uma ideia clara da proximidade entre este e a ED.



IMAGEM 1 VISTA ÁREA PARCIAL DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO DO VER-O-PESO. IMAGEM DE SATÉLITE. ELABORAÇÃO DA AUTORA

Tal proximidade deveria implicar uma integração entre os projetos, pois os objetivos anunciados pelo governo do Estado da preservação do patrimônio histórico e da dinamização do turismo na cidade não poderiam excluir o núcleo histórico que deu origem a cidade assim como não deveria excluir um dos mais conhecidos pontos turísticos da capital paraense (o Ver-o-Peso). Além disso, poderia ter sido desenvolvido uma política cultural que, ao integrar a feira com o novo equipamento cultural, pudesse ampliar os usos da própria ED assim como propiciar aos usuários do Ver-o-Peso um espaço cultural próximo ao trabalho, um lugar democrático de usos e práticas culturais. Porém o projeto foi construído não apenas ignorando a possibilidade de integração com a feira, mas também excluindo esta integração de maneira ostensiva, através da implantação de uma grade que isola o lugar.



IMAGEM 2 A GRADE QUE SEPARA OS DOIS AMBIENTES. ANTES DA GRADE A ESTAÇÃO DAS DOCAS, DEPOIS DA GRADE O VER-O-PESO. ALÉM DA GRADE FOI INSTALADA UMA PLACA METÁLICA QUE IMPEDE QUE PESSOAS PULEM DE UM LADO PARA O OUTRO. IMAGEM DA AUTORA.

Segundo Amaral (2005) que desenvolveu um trabalho comparativo de tais intervenções no âmbito do planejamento urbano, além das diferenças estéticas na realização de tais projetos, uma das diferenças mais marcantes entre os projetos da prefeitura e do Estado se deu na forma como estes foram concebidos. Enquanto os projetos da prefeitura buscaram adequá-los às demandas da população através de consultas populares, os projetos do governo do Estado foram concebidos de forma vertical, ou seja, pensados dentro da Secult e apresentados a população já prontos sem ouvir suas demandas reais.

Outras características destes projetos, embora já discutidas, devem ser ressaltadas tais como a centralização dos projetos na capital e nos bairros centrais desta, e a articulação da ideia de patrimônio com uma noção identitária o que acabou por criar espaços altamente segmentados e exclusivistas na cidade. Apesar de tais áreas, na sua maioria, terem entrada gratuita ou a baixos preços, seus códigos tanto de apropriação espacial, quanto de consumo (estético ou material) não estão acessíveis a todos. Tais concepções geraram verdadeiros enclaves no centro histórico e comercial de Belém que contrastam com as atividades do entorno, assim como não foram pensadas a partir de necessidades reais dos que já eram usuários destas áreas.

O objetivo do projeto previa que, a partir da intervenção na ED, o casario de arquitetura neoclássica situado em frente a este, na Avenida Boulevard Castilhos França, logo

sofreria intervenções de ordem privada tornando-se bares, restaurantes, teatros e galerias. Porém tal investimento não ocorreu, ficando o empreendimento de certa forma isolado, como um enclave, um espaço desvinculado com seu entorno, tanto no que se refere às práticas comerciais, quanto às práticas culturais e aos sujeitos que frequentam tal espaço. Neste sentido podemos perceber que a tentativa de *gentrification* aconteceu de forma bastante localizada, ficando concentrada apenas no espaço da ED, não afetando diretamente o seu entorno. É interessante destacar que este processo ainda está em curso, sendo esta análise válida apenas para os primeiros anos da construção do complexo, podendo ao longo dos anos se observarem mudanças no seu entorno.

Neste sentido, apesar do objetivo de transformar todo o entorno da ED em espaço *gentrificado* não ter sido concretizado totalmente, ainda assim entendemos que o projeto resultou em uma prática de *gentrificação*. Alguns autores (ARANTES, 1998; HARVEY, 1992.) afirmam que tais intervenções promovam uma uniformização dos lugares, através da criação de espaços homogêneos e deslocalizados, em que a segurança e a estética seriam elementos essenciais para o esvaziamento do caráter político e conflitivo do espaço público. Apesar de reconhecermos que tais políticas culturais criem espaços de segregação, entendemos que existem outras possíveis sociabilidades, inclusive as conflitantes, que não necessariamente ao frequentar tais espaços irão se adequar a esta concepção.

Neste sentido compreendemos a Estação das Docas como espaço público na acepção similar à utilizada por Rogério Proença Leite ao analisar o Bairro do Recife Antigo, na cidade de Recife. O autor faz a conceituação a partir das interfaces entre a concepção de espaços urbanos e esfera pública:

Uma noção de *espaço público* (...) construída a partir das interfaces entre os conceitos de esfera pública (da qual retira a categoria ação) e do espaço urbano (do qual retém a sua referência espacial), necessitaria contemplar as relações de reciprocidade causal entre a construção social do espaço e a espacialização das ações sociais. Pode-se dizer, afinal que, a partir dessa relação entre *espaço* e *ação*, as práticas interativas atribuem sentidos aos lugares, que por sua vez contribuem para a estruturação dessas ações, promovendo reflexivamente a confluência entre espaço urbano e esfera pública, construtos dos quais a noção de *espaço público* retira suas principais categorias: espaço e ação(...).Uma noção de *espaço público* que não considere as práticas interativas entres os agentes envolvidos na construção social do seu espaço, estaria apenas se referindo ao espaço urbano; assim como a noção que prescindir de uma referencial espacial para as ações interativas entres os agentes seria uma esfera pública. (LEITE, 2001, p.220-221)

Portanto entendemos o equipamento cultural Estação das Docas como um Espaço Público, *lugar de significação* e também de conflito, negociação. Apesar da tentativa de

disciplinar as formas de apropriação do equipamento, assim como a vinculação deste com um alto padrão de consumo e lugar de distinção social, algumas práticas de uso não previsto, ainda que discretamente, são observadas no local, criando novos sentidos e maneiras de apropriação do espaço, estes muitas vezes conflitivos.²⁴

No caso da ED, o projeto foi resultado de um concurso público realizado antes da administração de Almir Gabriel, em 1992 que tinha como objetivo a construção de um polo de lazer, cultura e turismo em área portuária na capital paraense. Tal concurso teve como vencedor o então arquiteto Paulo Chaves Fernandes, futuro secretário de cultura, que em 1997 iniciou a implantação de seu próprio projeto já no governo Almir Gabriel. Quando da aprovação deste, a obra foi orçada em 6,2 milhões de reais, valor que foi assinado no contrato inicial, sendo posteriormente ampliado para 9.3 milhões, tendo sido inaugurada a um custo final de 24 milhões de reais. Neste montante 19 milhões foram financiados pelo Estado e 5 milhões de reais investidos pela iniciativa privada.

A partir da reforma de 4 galpões cedidos pela Companhia das Docas do Pará (CDP), o governo do Estado executou o que a imprensa chamou de “menina dos olhos” daquela administração. A obra resultou em um espaço de 32 metros quadrados à beira da Baía do Guajará com cerca de 33 pontos comerciais, 1 cine-teatro, 1 anfiteatro, espaço para exposições e feiras, lojas de diversos tipos, serviços turísticos tais como troca de câmbio e plataforma para passeios fluviais, ampla praça gastronômica e área para a passeio à beira-rio²⁵.

Sob a condição da implantação de um terminal fluvial para embarcação de passageiros provenientes de localidades ribeirinhas do estado e da cobrança de aluguel dos galpões, a CDP cedeu a área para a intervenção. Porém, tal implantação não aconteceu, e o terminal nunca foi instalado, apesar de constar no projeto inicial da obra. Consequentemente tais passageiros que dependem exclusivamente do transporte ribeirinho para acessar a cidade de Belém sofrem até os dias atuais com a falta de estrutura deste tipo de transporte que acontece em área improvisada em meio a um porto de cargas sem a necessária estrutura para embarque/desembarque de passageiros. É interessante a relação direta que se pode verificar entre a não finalização do terminal e o fato de ele ser usado primordialmente por classes populares que não fazem parte da idealização do público-alvo da ED.

²⁴ Tais práticas serão descritas no próximo capítulo.

²⁵ A descrição detalhada do espaço físico da Estação das Docas já foi feita na introdução deste trabalho, por este motivo a autora não irá repetir detalhadamente a descrição física do espaço, de forma a não ficar um texto exaustivo.

Outras cláusulas contratuais assinadas entre a CDP e o Governo do Pará não foram cumpridos. Além do terminal, o contrato previa a apresentação de estudo de viabilidade econômico-financeira e social do empreendimento para realização da análise e da decisão quanto à forma de sua implantação, assim como quanto a forma de exploração comercial e de gestão do complexo. Apesar do governo do Estado ter se comprometido a apresentar tais informações antes do início das obras, tal determinação se deu apenas às vésperas de sua inauguração, três meses antes.

A preocupação em relação à sustentabilidade econômica e a autonomia política do equipamento por parte do governo tanto quanto dos investidores privados culminou na escolha de uma nova forma de gerenciar o espaço. Foi escolhida a criação de uma Organização Social (OS) a Pará 2000. Uma entidade privada (pessoa jurídica de direito privado) sem fins lucrativos, que é responsável pelo gerenciamento dos aluguéis dos pontos comerciais, da verba mensalmente enviada pela Secult, assim como é responsável pela organização de eventos culturais no espaço. Porém 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.

A OS Pará 2000 é formada por oito sócio-fundadores, um conselho de administração e um conselho fiscal, sendo fiscalizada pela Secult. Os sócio-fundadores foram indicados pelo próprio secretário Paulo Chaves e têm o título indefinidamente, tendo direito tanto de voto, quanto de fiscalização e veto. O conselho de administração é composto da seguinte forma: 20% de representantes do poder público, 30% representantes da sociedade civil, 20% representantes dos sócio-fundadores e 30% representantes de entidades de classe. À época, tanto a indicação dos sócio-fundadores, quanto dos componentes do conselho de administração aconteceu de forma velada, não tendo sido publicizadas, sendo anunciadas à população somente quando já estavam firmadas.

O notável criador [Paulo Chaves] esperava que quando sua obra estivesse concluída, em algum prazo e a que custo fosse, ele as dividisse entre amigos e aderentes conforme sua vontade absoluta. A reação externa o obrigou a encontrar uma alternativa legal, entre a licitação pública, que não queria fazer, e a outorga direta, que escapou ao seu poder. Recorreu à OS (Organização Social), uma recente figura do direito administrativo, que permite desobrigar de ônus a empresa de direito privado, caso ela destine seu lucro a obras de interesse público, assistenciais, de caridade ou culturais. Apesar da “forção de barra”, como se diz por aí, a saída era legal. Mas todos os 10 membros fundadores da OS Pará 2000 são amigos,

associados ou subordinados de PC Fernandes. O ingresso de novos membros na entidade dependerá da aprovação desse conselho de notáveis, formado por indicação exclusiva do secretário de cultura, sem a menor abertura à participação externa, sem um aviso público, sem um edital de convocação. (PINTO, L. 2000c, p. 7)

Fica claro o caráter verticalizado que deu origem à ED. Sendo um equipamento público, sua concepção desde o início foi privada e exclusivista, o próprio presidente da Os e também sócio fundador, Carlos Freire, empresário do ramo hoteleiro e turístico, em entrevista a um jornal local reafirma o caráter impositivo e não democrático tanto do projeto quanto da nomeação dos componentes da Pará 2000, apesar de não considerar tal prática um problema:

Diário – Assim como a construção da Estação das Docas foi imposta de cima pra baixo, sem discutir seu mérito com a sociedade, na composição da Os Pará 2000, seus membros também foram escolhidos, a dedo, pelo secretário Paulo Chaves?

Freire – Eu não tenho de responder a esta crítica porque não considero isso uma crítica. Nós que compomos os segmentos já referidos, corremos atrás disso. Participar daqui foi um pleito nosso. Isso não impede que outros venham brigar por outros espaços. A Os é uma novidade pra todo mundo, inclusive pra nós. (ESTAÇÃO DE LUXO..., p. 5)

Assim, a política cultural posta em ação pelo secretário Paulo Chaves, se afinava a um discurso mundial de reabilitação das cidades através de obras de qualificação urbana e novos modos de consumo cultural, pautados num modelo de desenvolvimento semelhante ao que David Harvey chama de “empresariamento urbano”, que entende a gestão das cidades semelhantes à gestão de uma empresa. Algumas características de tal tipo de gestão são facilmente detectadas nos empreendimentos dos governos Almir Gabriel e Simão Jatene tais como as parcerias público-privadas, sendo que em muitos casos “o setor público assume o risco e a iniciativa privada fica com os benefícios” (HARVEY, 1996,p.50), a ênfase em projetos de desenvolvimento do turismo e consumo cultural como formas de recuperação de economias degradadas, através da construção de uma nova imagem que promova a cidade, assim como a consequente produção de um desenho urbano fragmentado resultado de intervenções pontuais na cidade.

Dessa forma tais políticas culturais e urbanas partiam de um discurso de retomada de tradição e/ou da identidade como via de inserção do Estado do Pará e mais especificamente a cidade de Belém na competição *intercidades* para captação de investimentos e na viabilização da indústria do turismo. Belém entraria no rol das cidades ditas “pós-modernas”.

A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO

A intenção de inserir a capital do Pará nas dinâmicas da globalização, através do turismo, da requalificação de seu patrimônio histórico, assim como de um discurso identitário, teve como grandes protagonistas projetos arquitetônicos, inseridos dentro de uma política cultural. A estética de tais projetos foi determinante para a promoção de uma ideia de desenvolvimento e modernização tanto da cultura como da economia da cidade de Belém e, também, de revitalização da identidade cultural “ribeirinha” da cidade.

Neste sentido, muitos aspectos arquitetônicos foram fundamentais na criação simbólica deste espaço que pretendia articular, ao mesmo tempo, elementos como o velho/novo, local/global. Global por sua característica de megaempreendimento de estilo faraônico, direcionado ao turismo, que por sua vez seguia os padrões contemporâneos de arquitetura ao utilizar materiais sofisticados e promover um espaço amplo e esteticamente limpo, destinado à contemplação. A característica “local” é percebida em detalhes que, ao serem incorporados ao projeto garantem sua diferenciação cultural, conforme veremos.

Essa intenção de articular local e global, tradicional e moderno estava presente em texto no site da ED, que descrevia o local:

Num dos mais nobres pontos em que Belém abre suas janelas para o rio, um belo cais nos convida a embarcar no rumo da arte e do lazer. Na orla entre a modernidade e a cultura ribeirinha, a Estação das Docas prova que a inovação arquitetônica e a recuperação do patrimônio histórico podem viajar juntas e em perfeita harmonia. (ESTAÇÃO DAS DOCAS, 2006)

A principal intervenção arquitetônica nos galpões do antigo porto foi a remoção das paredes de ferro substituídas por vidro, conservando apenas suas estruturas metálicas. No projeto de concepção do espaço é possível verificar o “conceito” arquitetônico que justificava esta intervenção:

A substituição por vidro, dos panos de vedação lateral dos armazéns, desobstruiu a integração visual da Baía com o continente e vice-versa. A transparência resultante valorizou, ao mesmo tempo, o panorama aquático, o casario neoclássico no *Boulevard*, e o próprio espaço retido pela arquitetura de ferro. Abriu-se assim, uma “janela” com duas vias, revelando uma atraente perspectiva de fruição da paisagem em proveito do usuário e da cidade como um todo. Nas fachadas que dão para a rua, nos casos em que a visualidade devia ser contida – cozinhas, depósitos etc. – o uso do vidro reflexivo possibilita a unidade material dos acabamentos, preserva

parcialmente a transparência e reflete a cena do *Boulevard* no seu jogo de luzes, formas e cores. (SECULT, 2000, p.03)



IMAGEM 3 VISÃO DO ARMAZÉM 01 DA ESTAÇÃO, COM SUAS PAREDES DE VIDRO. IMAGEM DA AUTORA

Assim eram abertas janelas não apenas para o rio como para a própria cidade, proporcionando um novo ponto de vista de apreciação dos prédios de arquitetura histórica localizados no entorno do equipamento. A implantação de paredes de vidro assim como a de túneis, também transparentes, ligando os armazéns entre si possibilitam ao transeunte a sensação de continuidade do espaço, mas também criam espaços liminares, uma vez que cada um desses galpões tem funcionalidades e ocupação diferenciada.

Os três armazéns e o terminal hidroviário foram interligados com túneis vedados em chapas de vidro transparente e cobertos com chapas de policarbonato, guarnecidos com uma leve estrutura metálica. São nódulos de passagem quase imperceptíveis, que articulam os ambientes e protegem da chuva, sem impedir a visão. Transparências, ocultamentos, reflexos e sombras constituem uma série de oposições e diferenças entre os espaços de dentro e de fora, despertando a curiosidade e a antecipação. (...) Os ambientes internos dos armazéns – graças aos grandes vãos de entrada, nódulos de passagem e a transparência dos panos de vedação – se interpenetram entre si e com os espaços externos, criando recintos integrados e, ao mesmo tempo, distintos, intangíveis. (SECULT, 2000, p.04)

As múltiplas possibilidades de andar, entrar e sair de cada espaço dentro da ED conformam um andar sem trajetórias fixas, um caminhar sem direção, uma rota sem desenho, criada no momento. Tais possibilidades dão ao ambiente um caráter fragmentário, podendo o

transeunte deslocar-se a um lugar evitando outros, criando caminhos, ora por dentro dos galpões refrigerados, ora pela orla, ou ainda pelo estacionamento.

Propôs-se uma relação de dramaticidade do caminhar, lúdica, imprevista, sedutora. A cada passo, a surpresa da perspectiva, o prazer de ângulos inimagináveis. Como contraponto, a sensação, a cada momento, de que tudo pode ser percebido em uma unidade pelo olhar. (SECULT, 2000, p.05)

Ainda no projeto da ED, encontramos uma preocupação de seus criadores em não truncar uma suposta “essência” do local, ou seja, a intenção de preservar no local um “ar” portuário ainda do século XIX.

Antes adaptar do que intervir. Esta foi a regra geral pela qual nos orientamos. No entanto, a indicação de um novo uso para uma área e equipamentos vocacionados a práticas tão diferentes da proposta atual, demandou algumas intervenções. Estas, quando absolutamente inevitáveis (...) foram propostas com o cuidado de não truncarem a "essência" do local. Os elementos introduzidos procuraram manter uma linguagem articulada com a concepção, proporções e o processo construtivo do início do século, mas receberam tratamento diferenciador, tanto na plasticidade quanto na definição cromática, para preservar a "verdade" arquitetural de cada época. (SECULT, 2000, p.03)

A intenção de possibilitar ao visitante uma “viagem” (ao menos parcial) à “verdade arquitetural” do século XIX fez com que alguns elementos históricos fossem integrados à cena, como uma máquina à vapor e os guindastes de fabricação francesa (já sem uso) que foram mantidos, possibilitando ao local uma atmosfera ainda portuária:

Aos velhos e obsoletos guindastes de fabricação francesa, testemunhas silenciosas da economia da borracha, reservamos uma digna "aposentadoria": retomaram a plenitude da forma, como se a qualquer momento estivessem prestes a funcionar.(...) os guindastes – escultóricas reminiscências – que recebem, como guardiãs da memória, uma discreta iluminação de efeito cênico. (SECULT, 2000, p.03)

Outros recursos cênicos que remetem à Belém da Bella Époque são os “habitantes” dos jardins da Estação. Espécies de displays com fotografias de pessoas em tamanho real retiradas de cartões postais da cidade de Belém do início do século XIX, sendo posicionadas em alguns jardins do complexo que fazem referência direta tanto aos antigos frequentadores do local quanto à época da expansão da economia da borracha. O Museu do Porto também é elemento referente ao passado e traz peças encontradas nas prospecções arqueológicas da área do antigo Forte São Pedro Nolasco.



IMAGEM 4 OS GUINDASTES DE FABRICAÇÃO FRANCESA GARANTEM A ATMOSFERA PORTUÁRIA DO LOCAL. IMAGEM DA AUTORA.



IMAGEM 5 A MÁQUINA À VAPOR GARANTIA ENERGIA PARA ATIVIDADES DO PORTO. IMAGEM DA AUTORA



IMAGEM 6 UM DOS “HABITANTES DOS JARDINS” SAÍDOS DE CARTÕES POSTAIS DO SÉCULO XIX. NA IMAGEM O VENDEDOR DE JASMINIS. IMAGEM DA AUTORA.

Pode-se verificar na estética do projeto arquitetônico da ED uma mistura de elementos, da intenção lúdica (como nos “habitantes” vindos do passado), assim como a hibridização do novo/velho, características do que se classifica frequentemente como arquitetura pós-moderna, segundo Featherstone:

Com o pós-modernismo, assiste-se ao ressurgimento de formas vernáculas e de representação, combinada, de forma lúdica com o uso do pastiche e de colagens de estilos e tradições. (...) A reconstrução de espaços urbanos e de zonas ribeirinhas, do início do boom financeiro global da década de 80, deu origem a uma enorme variedade de edifícios sob a forma de centros comerciais, hipermercados, museus, marinas e parques temáticos. (...) Um dos traços mais recorrentes da caracterização deste tipo de arquitetura é a sua função lúdica. É claro que muitos espaços e fachadas foram projetados para produzirem uma sensação de encantamento, de desorientação ou de espanto, à medida que se entra em lugares que recriam velhas tradições ou alimentam fantasias futuristas ou infantis. (FEATHERSTONE, 1997, p.94)

Pode-se verificar que as representações imagéticas que alimentaram a concepção do lugar provêm, principalmente, da época da Belém da Belle Époque. Quando se trata da sua relação ribeirinha, está é representada muito mais pela sua localização à beira rio, assim como nos conteúdos culturais que ali têm lugar²⁶, voltados fortemente para uma ideia de revalorização das manifestações ditas “folclóricas” do Estado. Acredita-se que estas representações não fazem parte das referências do passado da maioria da população belenense

²⁶ Tais conteúdos serão discutidos no terceiro capítulo deste trabalho, ao analisarmos as programações culturais do complexo.

e, dessa maneira, esta reinvenção do passado encontra sentido apenas para algumas camadas da população, pois os códigos de significação não estão dados *a priori* a todos. Desse modo, o que se pretende como preservação da memória da cidade como totalidade, acaba por se tornar preservação da memória das classes dominantes, conforme afirmação de Lemos:

A classe dominante, quase sempre, tem seu prestígio herdado e, por isso, gosta de preservar e recuperar os testemunhos materiais de seus antepassados numa demonstração algo romântica ou saudosista, constituindo tudo isso de afirmação elitista. Vive-se do passado, das glórias dos outros tempos. A preservação de bens culturais para ela constitui a obrigação de manter a memória viva dos avós. (LEMOS, 1987, p.31)

No entanto, tais representações do espaço sugeridos pela arquitetura, assim como pelas programações culturais são apenas indicações de leitura que irão sempre ser negociadas com outras representações sugeridas tanto pelos *midia* quanto pela experiência de vida de cada indivíduo. Neste sentido os meios de comunicação, principalmente os jornais da capital, foram grandes debatedores do espaço e sugeriram também as suas interpretações e imagens sobre o empreendimento.

A GUERRA DE SENTIDOS

A partir do levantamento dos discursos que circulavam á época sobre o novo equipamento cultural é fácil constatar uma guerra de sentidos em relação à ED que vai interferir conseqüentemente nos usos e nas formas de apreensão do equipamento. Isso não quer dizer que apenas tais discursos tenham o poder de qualificar tal espaço, mas é importante considerá-los na formulação da imagem deste, uma vez que as relações sociais muitas vezes são mediadas e/ou estruturadas pelo campo midiático.

Portanto para se pensar a sociedade contemporânea é imprescindível falar do papel que a comunicação exerce, tanto nas dinâmicas de sociabilidade, quanto na legitimação de discursos, na circulação de bens simbólicos como nas modificações de vivência do espaço-tempo. Todas essas novas formas de sociabilidade e do viver contemporâneo constituem o que RUBIM chama de “Idade Mídia”, ou seja, uma “*sociedade estruturada e ambientada pela comunicação*” (RUBIM, 2000, p. 26).

Os *media* são capazes de alcançar amplas faixas da população, publicizar e gerar sentidos, além de sua capacidade de persuasão e mobilização, RUBIM (2000) enumera algumas das características da mídia na sociedade contemporânea:

3- (...) como modo (crescente e até majoritário) de experienciar e conhecer a vida, a realidade e o mundo (...) 4 – Presença e abrangência das culturas midiáticas como circuito cultural, que organiza e difunde socialmente comportamentos, percepções, sentimentos, ideários, valores, etc. Dominância e sobrepujamento da cultura midiática sobre os outros circuitos culturais existentes (...) 6 – prevaência das mídias como esfera de publicização (hegemônica) na sociabilidade (...) dentre os diferenciados ‘espaços públicos’ socialmente existentes, articulados e concorrentes. (RUBIM, 2000. P.30)

As práticas adotadas pela Secult na gestão de suas políticas culturais, assim como na gestão de suas obras (algo inédito no Estado, pois a responsável por obras a rigor seria a Secretaria de Obras Públicas, o que não aconteceu com as que foram projetadas, geridas e captadas pela própria Secult) geraram várias discussões na imprensa paraense. Os jornais de maior circulação no estado repercutiam as polêmicas com discursos antagônicos.

Nesta guerra midiática ficavam também expostos muitos interesses políticos. De um lado o grupo de *O Liberal*, protagonistas de convênio com o Estado através da Funtelpa²⁷, era a principal empresa de comunicação que veiculava a propaganda governamental, de outro lado o jornal *Diário do Pará*, integrante do grupo de empresas de propriedade de Jader Barbalho do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, fazia a oposição, trazendo à discussão as polêmicas que giravam em torno das obras e práticas da Secult.

Outro veículo de menor circulação, mas não menos importante no debate midiático também refletiu tais discussões. O *Jornal Pessoal*, publicação quinzenal do jornalista Lúcio Flavio Pinto, apesar da pouca tiragem - 2 mil exemplares - é uma publicação de impacto, tanto por conta do prestígio nacional de seu autor, como intelectual e pensador dos problemas Amazônicos, quanto pelo fato de ser independente, não necessitando de contratos publicitários para garantir sua circulação o que garante uma maior liberdade de conteúdo e abordagem. Por levantar questões polêmicas, sua cobertura dos problemas amazônicos e mais especificamente paraenses, consegue pautar assuntos na mídia de grande circulação e tem repercussão nos meios intelectuais na cidade de Belém.

Assim o *Jornal Pessoal* foi o primeiro veículo a levantar questões polêmicas em torno das obras da ED, em 1999, ano anterior à inauguração do equipamento, foram publicadas 09

²⁷ No primeiro capítulo deste trabalho falamos sobre o convênio celebrado entre o Governo do Estado e Grupo O Liberal.

matérias sobre a Estação ou citando o complexo, sendo 07 matérias de capa, além de outras menções em notas. As matérias publicadas por Lucio Flávio traziam à tona vários assuntos e adjetivavam a obra como um “elefante branco” em matéria veiculada na capa de uma das edições de julho de 1999. Segundo a manchete: “Estação das docas. Elefante branco tucano” que se seguia do seguinte lead:

A Estação das Docas deveria custar R\$6,2 milhões. Como estourou em 50% o que estava orçado, uma nova concorrência teve que ser aberta. A obra poderá custar, no final, 100% acima do que se previa, ou até além. Será um autentico elefante branco da administração Almir Gabriel. Mas o autor do projeto não se importa: a conta será apresentada ao povo. Como de praxe. (PINTO, L., 1999a,p.01)

Na reportagem além de discutir o valor da obra, Pinto também fazia questionamentos sobre a licitação da construtora, as alterações do projeto com a obra já em curso, as formas de comercialização do espaço, o custo da obra e a sustentabilidade comercial do complexo. Outros temas correlatos também foram apresentados pelo jornalista tais como a falta de integração entre as obras da prefeitura e do Estado

A orla fluvial da capital paraense exemplifica uma das causas do atraso do Estado. Cada um dos grupos políticos que disputam o controle do poder só pensa nos seus próprios interesses. Por isso, não há relação entre as obras do governo do Estado e as da prefeitura. Ao executá-las, os chefes pensam na hora de inaugurá-las para faturar prestígio. Não pensam no melhor uso que delas poderia ser obtido em benefício do cidadão. (PINTO,L., 1999b, p.01)

Tais reportagens anunciavam o debate que acompanharia a inauguração do equipamento. Em janeiro de 2000 o governo do Estado em resposta à repercussão da polêmica sobre a funcionalidade do projeto anunciou que o estudo de viabilidade econômica e financeira havia sido realizado em 1997 por uma empresa particular e que o mesmo atestava a viabilidade financeira do empreendimento. Porém tal estudo levava em consideração apenas o viés comercial. O governo e a Secult durante os anos que antecederam a inauguração da ED demonstraram que a sua preocupação premente era o sucesso econômico do equipamento, pouco levando em consideração questões como acesso da população, usos e práticas do espaço, cidadania e democracia cultural. O próprio projeto de apresentação da obra apesar de afirmar que

A ideia de reabilitação dos antigos armazéns da zona portuária de Belém deve-se à iniciativa do Governo do Estado, através de um programa de preservação do patrimônio histórico, dentro de uma perspectiva de desenvolvimento urbano

direcionado ao social, ao turismo cultural e à recuperação do patrimônio edificado. (PARÁ, 1997, p. 01.)

Nada esclarece sobre os possíveis ganhos sociais e culturais da obra, se limitando a descrever o projeto com uma linguagem técnica de arquitetura e à descrição das intervenções físicas feitas no local. Assim existia à época uma precariedade de informações sobre os objetivos culturais reais e suas possibilidades, até mesmo sobre como a ED se encaixaria no planejamento das políticas culturais do Pará. O plano apresentado pelo governo do Estado se limitava a informar que a ED iria “manter, estimular e consolidar aspectos de caráter, imagem, tradição e cultura de uma cidade centenária à beira do rio” (PARÁ, 1997, p.07) fato que possibilitaria a incrementação do setor turístico, a partir da preservação do patrimônio histórico

A reabilitação de parte dessa área portuária, dando-lhe um novo uso, a exemplo de grandes centros como New York, San Francisco, Buenos Aires, etc, contribuirá, junto com outras ações paralelas, para revitalizar o Centro Histórico de Belém, além de proporcionar um novo impulso ao retorno do turismo à “Capital da Amazônia”, interligando a cidade, a partir de um polo turístico cultural, à região das ilhas (sendo a do Marajó a mais importante) e ao curso do rio Amazonas e seus afluentes. (PARÁ, 1997, p.07)

Apesar da falta de informações específicas sobre as possibilidades culturais e as políticas públicas de cultura para o novo equipamento, o governo do Estado realizava uma grande campanha publicitária para promover o novo espaço. No mês de inauguração do novo equipamento cultural o debate midiático se intensificou, assim como a propaganda governamental. No quadro abaixo pode-se ter uma visão geral, que traz a quantidade de notas, matérias, capas e anúncios citando a ED no mês de sua inauguração.

QUADRO 7: REFERÊNCIAS A ESTAÇÃO DAS DOCAS NOS JORNAIS O LIBERAL E DIÁRIO DO PARÁ NO MÊS DE MAIO DE 2000.

Tipos de Referência	Jornal O Liberal	Jornal Diário do Pará
Capas	03	02
Matérias	06	11
Notas	11	05
Charges	00	02
Anúncios assinados pelo Governo do Estado	04	00
Total:	24	21

Elaboração da autora.

Embora o número de referências seja bem aproximado, os conteúdos das abordagens eram dispares, conforme veremos.

O jornal *O liberal* tratava o empreendimento de forma entusiástica como pode-se observar na manchete de capa veiculada em 28 de maio de 2000:

Obras dão cara a metrópole de Belém. A cidade tem novos postais para substituir Ver-o-Peso sujo e as Igrejas caindo aos pedaços: do programa Belém Metrópole, lançado pelo governo Almir Gabriel, sete obras já foram concluídas, três estão em andamento e 11 serão iniciadas ainda este ano. A Estação das Docas, última obra a ser concluída, virou *point* da cidade e ganha aprovação dos paraenses. (OBRAS..., 2000, p.01)

De outro lado a abordagem do jornal *Diário do Pará* trazia em suas reportagens geralmente um discurso em tom de denúncia. As matérias falavam sobre o custo da obra, a investigação do Ministério Público sobre a mesma, assim como os problemas estruturais identificados à época de sua inauguração (vazamento de água, etc.). Em matéria publicada na edição de 31 de maio de 2000, o jornal abordou o remanejamento de ambulantes que antes da intervenção ocupavam a área da Avenida Boulevard Castilhos França:

Os ambulantes que foram remanejados da Boulevard Castilhos França para a praça dos Estivadores, durante a construção da Estação das Docas, reclamam da falta de movimento comercial da área que ocupam agora e do esquecimento do governo do Estado em relação ao acordo feito quando houve o remanejamento. (AMBULANTES ACUSAM ..., 2000, p.03)

Em outra reportagem abordando o mesmo assunto são colocadas declarações do secretário de cultura Paulo Chaves, assim como de um dos ambulantes. A discrepância entre as duas falas fica clara:

“Nós estamos criando um espaço aberto, democrático para toda a sociedade. Não tem sentido permitir que camelôs impeçam a visão para o rio. Ninguém pagará nada para entrar aqui e se a pessoa que visitar a Estação não tiver dinheiro para comprar uma pipoca ou um refrigerante, vai no mínimo assistir a um belo pôr-do-sol”, disse o secretário. Mas para os ambulantes da área, o local não é para eles. “O espaço é completamente burocrático, imagina se um trabalhador assalariado vai ter como entrar aí. Só se for para se sentir humilhado com tanto luxo que nós não temos condições de adquirir”, disse Hermínio Dias. (AMBULANTES TERÃO..., 2000, p. 5)

A discussão sobre o caráter elitista da obra ganhou espaço nas páginas do jornal. Algumas charges foram publicadas, chamando a ED de “ver- o-rico”²⁸ assim como matéria de

²⁸ Referencia à obra Ver-O-Rio da prefeitura de Belém que tinha como característica ser um local também às margens do rio, porém com viés de consumo mais popular.

página dupla com a manchete “Estação de luxo, passageiros sem vintém” (Diário do Pará, 28 de maio de 2000) que trazia além de entrevista com o presidente da OS Pará 2000, enquete com os recém-frequentadores que se dividiam em suas opiniões pró e contra o empreendimento.

O Jornalista Lucio Flávio Pinto, através de seu jornal pessoal, assim como assinando colunas em jornais tais com o Diário do Pará, também abordou o caráter elitista da obra,

A CDP (Companhia das Docas do Pará), ao ceder três galpões do porto de Belém ao Estado para a Estação das Docas, exigiu que a obra incluísse um terminal de passageiros para atender os antigos usuários do local antes de sua metamorfose em complexo turístico-cultural (e, agora, shopping Center). O convênio assinado entre as duas partes documenta esta exigência. Mas Paulo Chaves Fernandes acabou excluindo-a de sua obra, certamente, por achar que a enfeiaría (*sic*) – física e humanamente – o espaço que concebeu para a gente fina da cidade. (PINTO, L., 2000a, p.07)

Assim, podem-se elencar os conteúdos sempre recorrentes nos debates midiáticos sobre a ED, á época de sua inauguração. De um lado temas como o superfaturamento, desvio de verbas e elitização do espaço

Em Belém o governo construiu R\$ 25 milhões de áreas exclusivamente para os ricos, esquecendo o povão. São vários metros de janela para o rio. Mas é preciso admirar a baía e ficar de costas para os restaurantes e bares do local. Está tudo pela hora da morte. Um prato de maniçoba a R\$ 8 reais, por exemplo, só se for pra inglês comer.(TORRES, 2000, p. 4)

O Governador Almir Gabriel carimbou como de primeiro mundo a Estação das Docas. No mundo real, que tenta sobreviver para além das fronteiras dessa climatizada escandinava incrustada nesses tristes tórridos, qualquer semelhança com o faz-de-conta almirífico será tomado como escárnio. (PINTO, E., 2000, p. 04)

(...) o erário fora sangrado, dois princípios da administração pública (a moralidade e a economicidade) violados, os interesses da sociedade ignorados, e eu não conseguia me sentir relaxado, como se sentiria um cidadão do primeiro mundo, tido como parâmetro para fazerem os paraenses subirem numa moto de volta ao futuro, se ele fosse o que dizem que ele é na nossa Calcutá. Já frequentei outras estações e galerias espalhadas pelo mundo, mas, que me lembre, em nenhuma houve essa conurbação promíscua (...) entre a razão do Estado e o interesse particular. (PINTO, L., 2000b, p. 05)

A entrevista do secretário de cultura Paulo Chaves, ontem, na Tv Cultura, sobre a Estação das Docas, foi recheada de preciosismo barato. Questionado pelos telespectadores sobre a obra ter custado, para o Estado, R\$19 milhões, Chaves preferiu atacar jornalistas e a imprensa, do que explicar em detalhes como o dinheiro foi usado. (INEXPLICÁVEL, 2000, p. 03)

Os camelôs acreditaram na proposta do governo do Estado de indenizá-los e se retiraram pacificamente da frente do projeto Estação das Docas. A saída deles do local não é só uma questão de preservação da “beleza” do empreendimento. Ao

contrário, reforça o preconceito de que pobre tem que ficar longe das obras voltadas para a elite. (MARCA..., 2000, p.03)

De outro lado abordagens que tratavam a ED como um novo ponto de lazer pra cidade, uma nova “janela para o rio”, assim como veiculava a imagem do equipamento com o patrimônio histórico, um empreendimento inovador e também como gerador de emprego e renda para a população.

Em meados da semana passada, circulou no Ver-o-Peso e avenida Presidente Vargas uma notícia de que os camelôs estavam “liberados” pela Prefeitura de Belém para ocupar o entorno da Estação das Docas, o novo brinco da cidade. Verdadeira ou não, a notícia provocou um ouriço tão grande que obrigou o Governo do Estado a tomar precauções. Queiram ou não os adversários do governador, a Estação é um empreendimento de dar orgulho a qualquer cidadão de Belém, natural ou adotivo. Inviabilizar a obra logo de cara é uma total irresponsabilidade política. O ciúme do prefeito que só tem obras “bererés”, de gosto e duração duvidosos, não pode sobrepor-se aos fatos reais. (FREITAS, L., 2000, p. 03)

De acordo com Paulo Chaves, a nova Estação das Docas é uma obra de primeiro mundo e mesmo com o requinte proporcionado por sua arquitetura, o valor do metro quadrado é um dos mais baratos do Brasil. (ESTAÇÃO SAI..., 2000, p.03)

Orgulho é a palavra que melhor define a opinião de políticos, juristas e profissionais liberais presentes à inauguração da Estação das Docas. O secretário de Promoção Social, Marcos Ximenes, disse que o projeto representa uma prova da grande sensibilidade do governo com o acervo cultural do Estado. “Fico também satisfeito porque mostrou também a competência técnica paraense no trabalho de recuperação, já que tudo foi feito no Pará. Fico satisfeito em ver o resgate de um espaço de convivência e valor histórico para nosso Estado. (BELÉM RECEBE..., 2000, p. 07)

Ontem foi o dia do povo conhecer a Estação das Docas. A demora de dois anos compensou às milhares de pessoas que fizeram do domingo das mães um verdadeiro “domingo alegre” nas dependências climatizadas do complexo projetado pelo secretário de cultura Paulo Chaves. Deslumbramento é a palavra que melhor define a reação das pessoas, que não perderam tempo e foram conhecer o maior empreendimento na área de lazer e turismo nos últimos tempos. (NOVA..., 2000, p.07)

O complexo Estação das Docas, segundo os últimos dados, abre 800 novos empregos diretos e mais de 1600 indiretos. Só o setor de gastronomia deverá ter 70 empregados por turno em cada restaurante. (OPORTUNIDADE..., 2000, p. 06)

(...) comparando o passado e o presente, o ontem e o hoje, a tradição e o moderno, o que ficou e o que já passou, sobrevivendo ainda na alma do povo, na poesia de tantas recordações, é que vejo a insubstituível relação entre o espaço físico de uma cidade e o mundo interior de seus habitantes. A Estação das Docas formou uma ideia de cidade de Belém: somente ela saberá dizer qual a força, o tom, a forma que aquela imagem deve ter. (...) Transformamos o que era inútil. Apesar do calor, da chuva de todos os dias, da claridade intensa da cidade, da sesta depois do almoço, da sobremesa de açaí, esta é a capital mais brasileira do Brasil, aquela que melhor soube preservar as raízes da nossa cultura e de nossa raça.(SANTOS, J., 2000, p. 02)

Ainda concorria nesta guerra de sentidos o discurso oficial, divulgado tanto em propagandas veiculadas na televisão e rádio quanto na mídia impressa. O volume de anúncios foi maciço, ocupando páginas inteiras ou duplas concentradas no Jornal O Liberal. A seguir pode-se ler o texto extraído de uma das peças publicitárias assinadas pelo governo do Estado para a divulgação da ED:

O Governo abre um janelão para o rio. Estação das Docas: o melhor de Belém está aqui. A Estação das Docas, maior complexo de lazer e turismo da Amazônia, é sua. Pode entrar e visitar, passear, olhar a baía do Guajará, sentir a brisa e acompanhar o por do sol [*sic*], tomar um drinque, um chope, jantar, assistir um show, um espetáculo, fazer compras. Tudo de melhor que se pode fazer numa cidade a beira-rio, agora pode ser feito na Estação das Docas. Numa área de 32.000 m², você tem um calçadão de 500 metros na beira da baía, 17 lojas, 5 restaurantes, bar, café, sorveteria, bufê de comida a quilo, lanchonetes, açai, uma verdadeira fábrica de chope, um teatro, banco, estacionamento e até um cais flutuante. Você escolhe: fica na área refrigerada ou ao ar livre, tomando brisa. Três antigos galpões da Companhia Docas do Pará, parceira deste empreendimento, transformados em um lugar para você e toda a família, através de um trabalho de alto padrão. Novos negócios, mais emprego, mais renda. A Estação das Docas pertence a todos. E vai ser ótimo para todos, porque é uma nova opção de lazer. É o novo cartão postal da cidade. O ponto turístico que faltava para atrair milhares de novos visitantes para o estado. É mais um sonho que vira realidade. São novos negócios que empregam muita gente. São 600 empregos diretos e 1.600 indiretos. Em torno da Estação, novas oportunidades de bons negócios vão surgir, gerando milhares de outros empregos. E não é só isso. Resultado do investimento de R\$18,3 milhões do Governo do Pará, a um custo de R\$570 por metro quadrado, a Estação das Docas faz parte de um amplo projeto de recuperação e revitalização do centro histórico de Belém, que começou com o projeto Feliz Lusitânia, do qual já foi entregue o Museu de Arte Sacra. Depois da Estação das Docas, o governo vai concluir a segunda etapa do Feliz Lusitânia. Na terceira reformar o Forte do Castelo e abrir uma outra janela para o rio onde hoje são instalações do Exército. Com isso grande parte da área antiga de Belém vai voltar a ter o brilho de outrora. A metrópole da Amazônia mostra que sabe cuidar do seu patrimônio. Com as novas obras do Governo somadas ao aeroporto internacional, à avenida Júlio César, Museu de Arte Sacra, Parque da Residência e ao Planetário, Belém finalmente alça o seu voo mais alto rumo ao progresso. Com seriedade, honestidade e competência, o Governo faz o que ninguém fez pelo Pará. (O GOVERNO ABRE, 2000, p. 03)

No discurso do governo é interessante verificar adjetivos como “alto padrão”, ou que afirmam que Belém voltaria a ter o brilho de outrora, referência clara ao ciclo da borracha. Ainda podem-se verificar as práticas previstas para o espaço “entrar e visitar, passear, olhar a baía do Guajará, sentir a brisa e acompanhar o por do sol [*sic*], tomar um drinque, um chope, jantar, assistir um show, um espetáculo, fazer compras”, assim como a adjetivação do espaço como novo ponto de lazer e cartão postal da cidade. O texto deixa claras as intenções de criação de uma nova centralidade tanto no que se refere à vivência e ocupação urbanística da cidade, quanto na centralidade cultural.

Portanto tais sentidos que circulavam no estado do Pará e com mais força na capital paraense, e que começaram a ser difundidos antes da inauguração do espaço, formavam elementos de construção simbólica do equipamento. Nesta guerra discursiva, o discurso governamental, que se coadunava com o discurso do jornal *O Liberal*, partia com uma certa vantagem no que diz respeito a sua legitimidade, uma vez que o Estado é detentor de um metacapital, segundo Bourdieu:

O Estado é resultado de um processo de concentração de diferentes tipos de capital, capital de força física ou de instrumentos de coerção (exército, polícia), capital econômico, capital cultural, ou melhor, de informação, capital simbólico, concentração que, enquanto tal constitui o Estado como detentor de uma espécie de metacapital, com poder sobre os outros tipos de capital e sobre seus detentores. (BOURDIEU, 1996, p.99, tradução nossa).

Para entender esta concepção de metacapital do autor é importante delimitar sua conceituação sobre as formas do capital: econômico, cultural e social. Para Bourdieu “o capital é trabalho acumulado, seja de forma material, seja de forma interiorizada ou incorporada” (BOURDIEU, 2000, p. 131)²⁹. Neste entendimento de capital, Bourdieu propõe uma visão que vai além da concepção da teoria econômica sobre este, uma vez que em tal concepção o universo de troca das relações sociais fica reduzido à simples troca de mercadorias.

Portanto para Bourdieu o capital econômico é aquele orientado para a maximização de benefícios através da troca de mercadorias. O capital cultural por sua vez, pode existir em três formas: interiorizado ou incorporado, objetivado e institucionalizado.

A acumulação da cultura em estado incorporado (...) pressupõe um processo de interiorização, no qual, para tanto implica um período de ensino e aprendizagem, custa tempo. E um tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor. Semelhante a aquisição de um físico musculoso ou de um bronzado, a incorporação de capital cultural não pode realizar-se por meio de outra. Aqui está excluído o princípio da delegação. (BOURDIEU, 2000, p. 139, tradução nossa).³⁰

A segunda forma seria o capital cultural objetivado que se materializa sobre os bens simbólicos (uma coleção de pinturas, por exemplo), estes podem ser materialmente

²⁹No original: “El capital es trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o ‘incorporada’.”

³⁰No original: La acumulación de La cultura en estado incorporado (...) presupone un proceso de interiorización, El cual, en tanto que implica un periodo de enseñanza y de aprendizaje, cuesta tiempo. Y un tiempo, además, que debe ser invertido personalmente por el inversor. Al igual que la adquisición de un físico musculoso o de un bronzado, la incorporación de capital cultural no puede realizarse por medio de otro. Aquí está excluido el principio de delegación.

transferíveis, porém sua apreensão cognitiva dependerá do capital incorporado ou institucionalizado. “Portanto, os bens culturais podem ser apropriados ou materialmente, o que pressupõe o capital econômico, ou simbolicamente, o que pressupõe o capital cultural.” (Bourdieu, 2000, p. 144, tradução nossa).³¹

O capital cultural institucionalizado é uma forma de objetivação do capital incorporado, este sendo delegado por instituições que legitimam ao titular a posse de tal capital. Neste sentido tais instituições possuem uma legitimidade para outorgar um título que funciona como “prova” do capital cultural adquirido. Barbalho traz a discussão desse tipo de capital:

O capital cultural institucionalizado encontra-se, em grande parte, sob o controle do Estado, pois sua esfera de domínio alcança direta ou indiretamente a maioria das instituições que a opinião pública considera como legítimas: escolas, universidades, museus, bibliotecas etc. (BARBALHO, 2005, p. 75)

Por fim, o capital social, segundo Bourdieu

Está constituído pela totalidade de recursos potenciais ou atuais associados à posse de uma rede duradoura de relações mais ou menos institucionalizadas de conhecimento e reconhecimento mútuos. Dito de outra forma, se trata da totalidade de recursos baseados no *pertencimento a um grupo*. (BOURDIEU, 2000, p.148, tradução nossa, grifos no original).³²

A manutenção do capital social é realizada através das trocas constantes entres os membros do grupo, em que os aspectos materiais e simbólicos são inseparáveis. Desta forma um indivíduo possui mais capital social na medida da sua rede de relações pode mobilizar, assim como o volume de capital desta rede, seja capital econômico, simbólico ou cultural.

Na verdade, o capital social não é nunca totalmente independente do capital econômico e cultural de um indivíduo determinado, nem da totalidade de indivíduos relacionados com este, apesar de que não é menos certo que não pode reduzir-se imediatamente a nenhum dos dois. Isto se deve a que o reconhecimento institucionalizado das relações de intercambio pressupõe o reconhecimento de um mínimo de homogeneidade objetiva entre quem mantém tais relações, assim como ao fato de que o capital social exerce um efeito multiplicador sobre o capital efetivamente disponível. (BOURDIEU, 2000, p. 150, tradução nossa);³³

³¹No original “Por lo tanto, los bienes culturales pueden ser apropiados o bien materialmente, lo que presupone capital económico, o bien simbólicamente, lo que presupone capital cultural.”

³²No original: “Está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento e reconocimiento mutuos. Expresado de otra forma, se trata aquí de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo”.

³³No original: “En efecto, el capital social no es nunca totalmente independiente del capital económico y cultural de un individuo determinado, ni de la totalidad de individuos relacionados con este, si bien no es menos cierto que no puede reducirse inmediatamente a ninguno de ambos. Esto se debe a que el reconocimiento

Partindo destas noções de capital podemos afirmar que ao mesmo tempo em que o governo possuía forte capital econômico, cultural e social que legitimavam seus discursos, estes estavam em conflito com o capital cultural e social de jornalistas como Lúcio Flavio Pinto que empreendia discurso opositor, assim como do jornal Diário do Pará. Neste sentido é difícil quantificar de forma objetiva qual discurso era o mais forte, nem é esse o intuito deste trabalho, mas é importante situar um contexto de grande oposição discursiva na mídia para que se possa observar o eco de tais discursos nas práticas de apropriação do equipamento e de atribuição de significado pelos usuários deste.

É importante reiterar que tais significados divulgados pela mídia, ao serem lidos, sofrem processos de mediação, interpretação e negociação, ou seja, a recepção nunca acontece de forma passiva, mas negocia com outros códigos e representações que são inúmeras variáveis. Por essa razão o consumo cultural, os usos, assim como os sentidos dados à ED não serão necessariamente respectivos nem ao discurso do Estado, nem ao do O Liberal e ao do Diário do Pará, mas também não estarão livres da influencia de tais cargas simbólicas.

DA AUSÊNCIA DO DEBATE SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS AO RECONHECIMENTO DA ESTAÇÃO COMO EQUIPAMENTO CULTURAL.

A surpresa ao analisar tal disputa midiática, principalmente os discursos mais críticos, é constatar a ausência do debate sobre políticas culturais, sendo esta obra projeto da secretaria de cultura. Até no que se refere ao tratamento da notícia dentro da diagramação dos jornais, sendo este assunto presente nos cadernos referentes à matérias da cidade, ou atualidades, não tendo sido publicado nenhuma matéria no caderno de cultura de nenhum dos dois jornais. O que se via frequentemente eram comentários que entendiam outras questões como prioritárias ao investimento como a criação de escolas, hospitais e a realização de obras de saneamento.

A Estação das Docas vai consumir, na melhor das hipóteses, R\$16,2 milhões. Mas bem que pode chegar a R\$ 20 milhões se houver novos aditamentos até o limite legal máximo. Esse valor representa mais de um terço dos recursos próprios do

institucionalizado en las relaciones de intercambio presupone el reconocimiento de un mínimo de homogeneidad objetiva entre quienes mantienen dichas relaciones, así como al hecho de que el capital social ejerce un efecto multiplicador sobre el capital efectivamente disponible.”

Estado comprometidos no programa de macrodrenagem das baixadas, o maior em execução em Belém (e em muitos anos). (PINTO, L.1999b, p. 4)

Os colunistas que prestigiaram a inauguração da Estação das Docas, mesmo já cansados com o tour-de-force, ainda conseguiram calcular, na ponta do lápis quantos hospitais (ou escolas), o governador poderia ter construído no interior com os R\$24 milhões que gastou para suprir Belém de bares, restaurantes e sorveteira. Tipo umas 15 unidades de P.S.M [pronto socorro municipal]. (É BELÉM ISSO, 2000, p. 03)

Da totalidade das matérias divulgadas em maio de 2000 o assunto “políticas culturais” emergiu em apenas uma entrevista concedida para o jornal O Liberal em que a coordenadora da equipe de arquitetos da Secult Rosário Lima, fala sobre as diversas obras executadas pela Secult e dá pistas sobre os objetivos culturais de tais empreendimentos e a concepção do Estado sobre o impacto dos novos equipamentos revitalizados na política cultural da cidade:

[O Liberal] – Como você avalia a importância de investir em projetos desse tipo?

[Arquiteta] – É de uma importância muito grande para a cultura. O resgate da história do lugar durante o processo de execução do projeto traz um conhecimento e referências históricas importantíssimas. E dá um novo acesso a esses bens, que são novamente inseridos na vida da sociedade. Eu vejo uma grande importância para o resgate da nossa história.

[O liberal] – Há um trabalho complementar desenvolvido pela Secult, após a conclusão dos projetos?

[Arquiteta] – Sim, nós fazemos um trabalho de orientação para que o cidadão valorize o patrimônio, e temos uma preocupação muito grande com a manutenção desses bens. A equipe acompanha o espaço depois da revitalização e a gente sente que as pessoas respeitam aquele espaço pelo cuidado e atenção que é dado a ele. O cidadão sente-se até constrangido em não preservar. Observamos então que, aos poucos, vai voltando um amor das pessoas pela cidade. Cria-se uma nova cultura que há muito tempo não via mais. E nós da Secult, tentamos manter essa postura de zelo em relação a isso.

[O Liberal] – De que forma os projetos desenvolvidos pela sua equipe interferem na vida e nos hábitos culturais do belenense?

[Arquiteta] – Eu acredito que projetos desse tipo abrem um leque muito grande, porque aumenta o limite de cultura das pessoas. Para citar o exemplo do Museu de Arte Sacra, nós temos espaços de convivência, como o café, pátio, a galeria de artes diversas, que atraem um público cada vez maior, e desperta o interesse pela arte sacra em si. E o objetivo é exatamente esse, criar atrativos para trazer público das mais variadas faixas etárias. Muita gente ainda reclama de ter que pagar ingresso para visitar o museu, mas aqui em Belém, como em qualquer lugar do mundo, há um dia na semana em que a entrada é gratuita, e isso leva cultura a qualquer camada da população. (PINTO, E., 2000.p. 5)

Fica claro na entrevista uma concepção de cultura voltada ao entendimento desta na sua dimensão sociológica³⁴. Tal concepção foi utilizada pela Secult na criação de tais empreendimentos, ao tratar a cultura na dimensão da especialização, como algo que possa ser adquirido ou acessado. Rosário de Lima afirma a existência de um trabalho de orientação do cidadão em relação à conservação do patrimônio, porém tal ação se deu exclusivamente

³⁴ A discussão e conceituação sobre a dimensão sociológica de cultura encontra-se no capítulo 1 deste trabalho.

através de um grande efetivo de segurança particular contratado para patrulhar os espaços, não tendo acontecido qualquer política em conjunto com a Secretaria de Educação no sentido de sensibilização de jovens ou ainda em conjunto com os trabalhadores da região central da cidade de Belém, no intuito de promover uma integração de tais usuários dessas áreas com as intervenções em curso.

Tal ausência da discussão sobre a política cultural em si mesma, ou seja, de como os equipamentos novos construídos pela secretaria iriam se inserir na produção, circulação e fruição cultural do Estado, ou sobre importância de tais equipamentos para uma democracia cultural demonstram uma clara carência de tal tipo de debate na sociedade paraense. Desde seus gestores até seus intelectuais e a imprensa demonstram não perceber a cultura de modo antropológico, suas implicações políticas, cotidianas e da esfera da cidadania, assim como sua importância para a construção de uma sociedade mais democrática e igualitária.

Aos poucos as discussões sobre o caráter polêmico da ED sumiram das pautas midiáticas, fazendo com que o debate se esfriasse. O complexo passa então a aparecer nos cadernos culturais dos principais jornais, principalmente nos destinados à divulgação de eventos. Tal divulgação acontece graças a programações concebidas pela OS, tais como o Projeto Pôr-do-som e Teatro ao Pôr-do-sol, ou então a feiras e eventos empresariais que passaram a ocorrer no local.

As festividades de comemoração do primeiro ano da ED foram temas de matérias tanto do Diário do Pará, quanto de O Liberal. Apesar de ainda serem constatadas algumas críticas em relação à falta de público, como em nota divulgada no Diário do Pará, em que afirmava que “A Estação das Docas chega hoje ao seu primeiro aniversário enfrentando falta de público. Só enche em dias especiais”. (REPORTER DIÁRIO, 2001, p. 03), a data recebeu ampla cobertura jornalística.

Na comemoração de seus 5 anos, a Estação era capa do caderno de cultura do jornal O Liberal :“Vamos à Estação? Há cinco anos esse convite é sempre ouvido, em Belém. Passear na Estação das Docas é um dos programas frequentes do belenense. E obrigatório para o turista.” (VAMOS..., 2005, p. 01)

Com ampliação dos eventos fixos do espaço ao longo dos anos, o equipamento foi se consolidando na cidade como espaço cultural e ponto de encontro. Assim entre os anos de 2000 e 2008 contatou-se uma frequência semanal de notas e matérias sobre a programação cultural do espaço.

Segundo dados divulgados em 2005 pela Os Pará 2000, a frequência diária da ED era de 6.000 frequentadores³⁵, tal número se mostra expressivo ao compararmos com equipamentos culturais como o Dragão do Mar em Fortaleza que em seu quarto ano de funcionamento registrou uma média de 2.523 visitantes por dia (GONDIM, 2007, p.131), dada a comparação que Fortaleza possuiu um fluxo de turismo muito mais expressivo que do que o da cidade de Belém, tais números são surpreendentes.

Não cabe neste momento discutir a veracidade de tais números, tampouco a metodologia de contagem dos visitantes. O que nos interessa é constatar que, o equipamento foi inserido na dinâmica cultural da cidade. Quem são esses usuários, as motivações que levam estes públicos a frequentar o local, assim como suas práticas de consumo cultural serão assuntos do próximo capítulo.

³⁵ Fonte: site da Estação das Docas. A Os não esclareceu a metodologia de contagem do público.

CONSUMO CULTURAL: OS PÚBLICOS DA ESTAÇÃO

Como vimos no capítulo anterior, a construção e implantação da ED foram acompanhadas de discussões polêmicas e opiniões distintas, porém, apesar das previsões de que este se tornaria um “elefante branco” e não sobreviveria durante muito tempo, a ED completou (em março 2010) 10 anos de funcionamento mantendo um índice de visitação bastante elevado. Segundo números divulgados pela OS Pará 2000 o equipamento recebe em média 6.000 visitantes por dia, um número significativo se compararmos com outros centros culturais como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura situado na cidade de Fortaleza, que em seus primeiros anos de funcionamento, entre 1999 e 2002, registrava uma média de 2.523 visitantes ao dia (GONDIM, 2007, p. 191).

Neste capítulo iremos nos debruçar com mais atenção ao estudo destes públicos, especificamente aos que frequentam os eventos culturais gratuitos oferecidos nos espaços da ED, conforme definido na introdução deste trabalho. Nesta abordagem iremos discutir os estudos sobre consumo e consumo cultural, bastante recentes nas análises sociológicas e culturais da América Latina, trazer alguns dados quantitativos referentes ao panorama geral de consumo cultural brasileiro e paraense resultantes de pesquisas realizadas pelo IPEA e pelo IBGE, assim como apresentar alguns resultados de pesquisas realizadas pela OS que administra a ED e, a partir daí, faremos os cruzamentos com os resultados e observações consequentes da pesquisa de campo aplicada exclusivamente para este estudo.

AS FACES DO CONSUMO

Os estudos sobre consumo, em especial sobre consumo cultural, tem ganhado espaço nos chamados “Estudos Culturais”, principalmente no âmbito dos países latino-americanos. Tal enfoque se deve a uma crescente discussão sobre a importância de se compreender tal esfera para além dos entendimentos clássicos baseados em estudos economicistas, desenvolvendo enfoques transdisciplinares, ou seja, trata-se de compreender os fenômenos do consumo cultural em suas relações econômicas, sociológicas e antropológicas.

Tal mudança de enfoque não se restringe ao consumo cultural, sendo cada vez mais aplicado aos estudos de consumo em geral. Trata-se de encarar as práticas de consumo para além da racionalidade ou da irracionalidade total e do entendimento deste processo apenas sob o enfoque da reprodução e controle social. Muitos autores tem se destacado como “pensadores do consumo” e suas relações políticas e sociais, construindo aportes teóricos para se pensar e entender os sentidos gerados nestas práticas, tal como De Certeau (2007) Garcia-Canclini (1999, 2006) e Mary Douglas (1996). Neste sentido, as construções teóricas sobre o consumo têm deslocado as discussões do âmbito econômico para o entendimento de outras dimensões sociais.

Segundo Mary Douglas “O consumo é a própria arena em que a cultura é objeto de lutas que lhe conferem formas” (DOUGLAS, 1996, p. 103). Assim, as práticas de consumo ganham outras conotações que inferem não somente no aspecto material das sociedades, mas também, no simbólico e no político. Nesta concepção, o consumo é visto como algo altamente social, correlativo e ativo, “os bens são neutros, seus usos são sociais; podem ser usados como cercas e como pontes” (Idem, *Ibidem*, p.36). O consumo, portanto, pode servir como demarcador social, mas ele também é comunicacional: diz algo, é relacional, assim como é um processo ativo que constantemente cria e recria significados.

A função essencial do consumo é sua capacidade de dar sentido. Esqueçamos a ideias da irracionalidade do consumidor. Esqueçamos que as mercadorias são boas para comer, vestir e abrigar, esqueçamos sua utilidade e tentemos em seu lugar a ideia de que as mercadorias são boas para pensar: tratemô-la como um meio não verbal para a faculdade humana de criar. (Idem, *Ibidem*, p.108)

García-Canclini entende o consumo como “o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (GARCÍA-CANCLINI, 2006, p. 60). Para o autor, as pesquisas sobre consumo reproduzem a segmentação e a desconexão existente entre as ciências sociais

Temos teorias econômicas, sociológicas, psicanalíticas, psicossociais e antropológicas sobre o que ocorre quando consumimos. Há teorias literárias sobre a recepção e teorias estéticas sobre a fortuna crítica das obras de artísticas. Mas não existe uma teoria sociocultural do consumo (Idem, *ibidem*, p. 60)

Na tentativa de superar tais desconexões e com o objetivo de participar de uma conceituação global de consumo, Garcia-Canclini propõe uma análise multidisciplinar para o estudo das dinâmicas de consumo, reconhecendo a importância das várias abordagens teóricas, em seus mais variados sentidos na sociedade contemporânea. O autor enumera várias

linhas de interpretação na tentativa de observar alguns pontos de confluência entre as principais correntes de pensamento sobre o consumo. Segundo o autor, existem seis modelos de pensamento sobre o consumo.

O primeiro deles é o que pensa o consumo como lugar de reprodução da força de trabalho e de expansão do capital. Nesta perspectiva todos os atos de consumo são entendidos como meios de renovação da força de trabalho e de ampliação dos ganhos dos produtores, além disso, neste modelo, o consumo é provocado pela oferta, que por sua vez é controlada por grupos hegemônicos que através da publicidade incitam ao consumo e criam necessidades “artificiais”.

Sem dúvida o isolamento deste aspecto na organização do consumo leva ao economicismo e a uma visão maquiavélica: conduz a analisar os procedimentos através dos quais o capital ou “as classes dominantes”, provocam nas dominadas necessidades “artificiais” e estabelecem modos de satisfazê-las em função de seus interesses. Se não existem necessidades naturais, tampouco existem as artificiais; ou digamos que todas o são, pois resultam de condicionamentos socioculturais. (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p.35, tradução nossa)³⁶

O segundo modelo é que concebe o consumo como o lugar onde as classes e os grupos competem pela apropriação do produto social, ou seja, como lugar onde as disputas políticas e sociais acontecem, onde os conflitos de classe têm continuidade na distribuição e apropriação dos bens.

Essa mudança de perspectiva serve para retificar o enfoque unidirecional exposto no modelo anterior. De ver o consumo como um canal de imposições verticais passamos a considerá-lo um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pela maneiras de usar-los. Reconhecer este caráter interativo do consumo e sua importância na vida cotidiana tem contribuído para que os movimentos políticos não se deem somente nas lutas laborais e incorporem demandas referidas à apropriação dos bens. (Idem, ibidem, p.36, tradução nossa)³⁷.

O terceiro modelo entende o consumo como um lugar de diferenciação social e distinção simbólica entre os grupos, ou seja, um lugar de construção e comunicação de

³⁶No original: “Sin embargo, el aislamiento de este aspecto en la organización del consumo lleva al economicismo y a una visión maquiavélica: conduce a analizar los procedimientos a través de los cuales el capital, o “las clases dominantes”, provocan en las dominadas necesidades “artificiales” y establecen modos de satisfacerlas en función de sus intereses. Si no hay necesidades naturales, tampoco existen las artificiales; o digamos que todas lo son en tanto resultan de condicionamientos socioculturales.”

³⁷No original: “Este giro de la mirada sirve para rectificar el enfoque unidireccional expuesto en el modelo anterior. De ver al consumo como un canal de imposiciones verticales pasamos a considerarlo un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo. Reconocer este carácter interactivo del consumo y su importancia en la vida cotidiana ha contribuido a que los movimientos políticos no se queden sólo en las luchas laborales e incorporen demandas referidas a la apropiación de los bienes.”

diferenças sociais, porém tal diferenciação se dá muito mais nas formas de utilização de tais bens do que na sua posse.

Uma dificuldade que ocorre nestas investigações sobre o consumo é que estas se ocupam preferencialmente em como se constrói a distinção de cima para baixo: as obras de arte e os bens de luxo tornam possível separar os que tem dos despossuídos. Mas também, se considerarmos as festas populares, seus gastos suntuosos e suas maneiras próprias de construção simbólica, é possível perceber quanto a diferenciação dos “de baixo” se configura nos processos significantes e não somente nas interações materiais. Tanto nas classes hegemônicas como nas populares o consumo transborda o que poderia se entender como necessidades, se as definirmos como o indispensável para a sobrevivência. A desigualdade econômica torna os setores subordinados mais dependentes do material, que o experimentam como necessidade e até como urgência, mas sua distância a respeito dos grupos hegemônicos se constrói também pelas diferenças simbólicas. GARCIA-CANCLINI, 1999, p. 36, tradução nossa)³⁸

O quarto modelo considera o consumo como sistema de integração e comunicação, neste sentido o consumo é visto não apenas como demarcador de diferenças sociais, mas, também, como elemento integrador e comunicativo, segundo o autor:

Ainda nos casos em que o consumo se apresenta como recurso de diferenciação, constitui, ao mesmo tempo, um sistema de significados compreensível tanto para os incluídos como para os excluídos. Se os membros de uma sociedade não compartilham os sentidos atribuídos aos bens, sua posse não servirá para distingui-los: um diploma universitário ou a moradia em certo bairro diferenciam aos seus possuidores se o seu valor é admitido por quem não os têm. Consumir é também, portanto, intercambiar significados. (idem, ibidem, p.38, tradução nossa)³⁹

O quinto modelo entende o consumo como cenário da objetivação de desejos, neste sentido o autor entende os desejos para além das necessidades, ele sugere o exemplo das comidas que satisfazem uma necessidade mas não necessariamente o desejo de comer.

³⁸No original: “Una dificultad que suele haber en estas investigaciones sobre el consumo es que se ocupan preferentemente de cómo se construye la distinción de arriba hacia abajo: las obras de arte y los bienes de lujo hacen posible separar a los que tienen de los desposeídos. Pero también si consideramos las fiestas populares, sus gastos suntuarios y sus maneras propias de elaboración simbólica, es posible percibir cuánto de la diferenciación de «los de abajo» se configura en los procesos significantes y no sólo en las interacciones materiales. Tanto en las clases hegemónicas como en las populares el consumo desborda lo que podría entenderse como necesidades, si las definimos como lo indispensable para la supervivencia. La desigualdad económica hace depender más a los sectores subalternos de lo material, a experimentarlo como necesidad y hasta como urgencia, pero su distancia respecto de los grupos hegemónicos se construye también por las diferencias simbólicas.”

³⁹No original: “Aun en los casos en que el consumo se presenta como recurso de diferenciación, constituye, al mismo tiempo, un sistema significados comprensible tanto para los incluídos como para los excluídos. Si los miembros de una sociedad no compartieran los sentidos asignados a los bienes, su posesión no servirá para distingui-los: un diploma universitario o la vivienda en cierto barrio diferencian a los poseedores si su valor es admitido por quienes no lo tienen. Consumir es también, por tanto, intercambiar significados.”

O desejo não pode ser ignorado quanto se analisa as formas de consumir. Tampouco a dificuldade de inserir esta questão no estudo social nos desculpa de omitir, no exame do consumo, um ingrediente tão utilizado pelo design, a produção e a publicidade dos objetos, que joga um papel inevitável na configuração semiótica das relações sociais. (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p. 40, tradução nossa)⁴⁰

O último modelo analisado pelo autor entende o consumo como um processo ritual, este mecanismo possibilita a fixação de significados, através de acordos coletivos, ou seja, “os rituais (...) servem para conter o curso dos significados e fazer explicitas as definições públicas do que o consenso geral julga valioso” (Idem, ibidem, p. 40, tradução nossa)⁴¹

Ao observarmos tais modelos, pode-se concluir o caráter amplo dos processos de consumo e suas possibilidades vastas de significação. Para além da simples satisfação de desejos ou necessidades, a apropriação, através do consumo, é carregada de significados sociológicos, econômicos, psicológicos e antropológicos.

Porém, pode-se observar que, conforme indica García-Canclini nenhum dos modelos é autossuficiente nesta análise global, sendo necessário, nos estudos referentes a tais processos um esforço teórico e metodológico para possibilitar análises transversais. Este ainda é um grande desafio nos estudos sobre consumo.

O CONSUMO CULTURAL

As discussões sobre consumo cultural têm ganhado espaço nas teorias sociais e também entraram na agenda dos Estudos Culturais Latino-Americanos, como um aspecto fundamental para o entendimento sobre as sociedades modernas. Tais discussões têm gerado análises que contribuem para a conformação de um campo de estudos, assim como geram vários debates quanto a questões teórico-metodológicas.

Essas questões giram em torno da definição mesma do que seria entendido como consumo cultural, uma vez que, conforme vimos todo consumo tem conotações simbólicas, distingue socialmente, comunica e ritualiza. Daniel Mato é um dos autores que traz à tona esta discussão e que propõe a dissolução das categorias de “consumo cultural” e indústria

⁴⁰No original: “El deseo no puede ser ignorado cuando se analizan las formas de consumir. Tampoco la dificultad de insertar esta cuestión en el estudio social nos disculpa de omitir, en el examen del consumo, un ingrediente tan utilizado por el diseño, la producción y la publicidad de los objetos, que juega un papel insoslayable en la configuración semiótica de las relaciones sociales.”

⁴¹No original: “Los rituales (...) sirven para conter el curso de los significados y hacer explicitas las definiciones públicas de lo que el consenso general juzga valioso”.

cultural”. Sua argumentação consiste em considerar todos os tipos de indústria e/ou consumo, em maior ou menor grau, como culturais, na medida em que todas as práticas sociais possuem também, uma dimensão simbólica e tais categorizações (o adjetivo “cultural”) obstruem algumas possibilidades de investigação.

Toda modalidade de consumo é cultural, quer dizer, simbolicamente significativa e contextualmente relativa. Toda modalidade de consumo corresponde a um sentido comum ou a um sistema de representações compartilhado entre as pessoas de certos grupos sociais ou populações humanas, e também, de maneira associada, constrói esse sentido comum, ou contribui para questioná-lo e para produzir outros alternativos. Para compreender o sentido “cultural” das práticas de consumo não devemos focar em o que se consome, e sim no como se consome o que se consome. Se queremos destacar que certos consumos constroem sentido de maneira muito evidente, ao menos quando se os compara com outros, então devemos observar com mais cuidado e ver que essa maneira mais evidente não depende simplesmente do que se consome, se não de como se consome aquilo em particular que se consome. O que lhe pode fazer ganhar ênfase no caráter “cultural” à certas práticas de consumo em contraste com outras não depende dos objetos consumidos, e sim do sentido que quem consome e quem se relaciona com eles atribuem a esses objetos e/ou a essas práticas. (MATO, 2008, p.21, tradução nossa)⁴²

Por outro lado, outros autores argumentam que a utilização da categoria de “consumo cultural”, se justificaria pela parcial independência dos campos artísticos e culturais a partir da modernidade. Além disso, os “bens” consumidos durante o “consumo cultural” têm como características principais serem práticas sociais, onde o valor simbólico é predominante.

Os produtos denominados culturais têm valores de uso e troca, contribuem para a reprodução da sociedade e, às vezes, à expansão do capital, porém nestes os valores simbólicos prevalecem sobre os utilitários e mercantis. Um automóvel usado para transportar-se inclui aspectos culturais, sem dúvida, se inscreve em um registro distinto que um automóvel que essa mesma pessoa – suponhamos que seja um artista- coloca em uma exposição ou usa em uma performance, nestes casos, os aspectos culturais, simbólicos, estéticos predominam sobre os utilitários e mercantis. (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p. 42, tradução nossa)⁴³

⁴²No original: “Toda modalidad de consumo es cultural, es decir, simbólicamente significativa y contextualmente relativa. Toda modalidad de consumo responde a un sentido común o a un sistema de representaciones compartido entre las personas de ciertos grupos sociales o poblaciones humanas, y también, y de manera asociada, construye ese sentido común, o bien contribuye a cuestionarlo y producir otros alternativos. Para comprender el sentido "cultural" de las prácticas de consumo no debemos enfocarnos en qué se consume, sino de cómo se consume lo que se consume. Si queremos destacar que ciertos consumos construyen sentido de manera muy saliente, al menos cuando se los compara con otros, entonces deberemos observar con más cuidado y ver que esa manera más saliente no depende simplemente de qué se consume, sino de cómo se consume aquello en particular que se consume. Lo que le puede hacer ganar el énfasis en el carácter "cultural" a ciertas prácticas de consumo en contraste con otras no depende de los objetos consumidos, sino del sentido que quienes consumen y quienes se relacionan con ellos le atribuyen a esos objetos y/o esas prácticas”.

⁴³No original: “Los productos denominados culturales tienen valores de uso y cambio, contribuyen a la reproducción de la sociedad e a veces a la expansión del capital, pero en ellos los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles. Un automóvil usado para transportarse incluye aspectos culturales; sin embargo, se inscribe en un registro distinto que el automóvil que esa misma persona –supongamos que es un artista- coloca en una exposición o usa en un performance: en este segundo caso, los aspectos culturales,

É importante compreender o debate teórico e epistemológico que envolve o conceito de consumo cultural exemplificados aqui nas afirmações de Daniel Mato e García-Cacnlini. No entanto, a visão deste último e sua busca por uma delimitação teórico-metodológica sobre o tema, tem sido a abordagem mais utilizada em investigações sobre o consumo cultural na América Latina, e é inegável a sua contribuição para o desenvolvimento de pesquisas nesta área e seu crescimento, desde os anos 90.

Neste sentido, a conceituação sobre consumo cultural mais utilizada nos estudos que se tem desenvolvido nesta área é a operacionalizada por esse autor, que define consumo cultural como “O conjunto de processos de apropriação de produtos em que o valor simbólico prevalece sobre os valores de uso e troca, ou onde ao menos estes últimos se configuram subordinados à dimensão simbólica” (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p. 42, tradução nossa)⁴⁴. Tal conceituação torna possível a construção de um objeto bem delimitado para os estudos do consumo cultural e tem sido um dos mais influentes aportes teóricos de García-Canclini aos estudos desenvolvidos no âmbito da cultura.

OS ÍNDICES DA CULTURA: CONSUMO CULTURAL E EQUIPAMENTOS

As pesquisas sobre cultura e consumo cultural no Brasil são recentes. Ao contrário de países como a França, onde tais pesquisas são realizadas desde a década de 60 de forma sistemática, no Brasil a construção de tais indicadores teve início em 2003. Iniciativa do Ministério da Cultura (MINC) em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), tais estudos tem gerado índices sobre dispêndio familiar em cultura, equipamentos culturais, gastos públicos e outras informações quantitativas que possibilitam um olhar mais apurado ao campo cultural, assim como, no futuro, possibilitarão a comparação de dados e uma melhor análise tanto das políticas públicas implementadas quanto do próprio mercado cultural. A importância dos indicadores se dá não somente para análise das políticas públicas de cultura implementadas,

simbólicos, estéticos, predominan sobre los utilitarios y mercantiles.”

⁴⁴ No original: “El conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica.”

mas também para a formulação de tais políticas em face do melhor conhecimento de demandas da população.

Para este estudo interessa observar alguns dados obtidos pela pesquisa do IPEA denominada “Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento”, publicada em 2007. Com um capítulo dedicado ao consumo cultural das famílias brasileiras, o estudo trabalhou com dados recolhidos na Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) no ano de 2002 e traz indicadores dos montantes de gastos culturais das famílias, a disponibilidade de equipamentos nos domicílios e nas cidades e regiões metropolitanas, mostrando disparidades tanto entre as regiões brasileiras, quanto entre regiões metropolitanas e formas de consumo (domiciliar e extra domiciliar).

O consumo cultural das famílias brasileiras, segundo a pesquisa do IPEA, atinge a casa dos R\$ 30 bilhões e equivale a 2,4% do Produto Interno Bruto (PIB). Outro dado importante no que diz respeito a estes números é o relativo aos investimentos públicos (aportados pelos três níveis de governo) que representam um pouco mais de R\$ 2 bilhões, o que indica uma baixa preocupação governamental em relação a uma ação ordenada nas cadeias de produção cultural.

Tal pesquisa entende como bens culturais “aqueles que se relacionam com necessidades materiais e culturais, úteis para proporcionar informações, entretenimento e posicionar social e estruturalmente as pessoas umas em relação às outras.” (BRASIL, 2007, p.109) e relaciona alguns itens culturais :

- Leitura (livros didáticos e não didáticos, revistas, jornais etc., ou seja, mídia escrita);
- Fonografia (CDs, discos de vinil, aparelhos ou equipamentos);
- Espetáculo vivo e artes (circo, artes, teatro, balé, show, musica etc.);
- Audiovisual (cinema, práticas amadoras, TV a cabo, equipamentos e conteúdos);
- Microinformática (equipamentos e internet); e
- Outras saídas (boates, danceteria, zoológico etc.). (Idem, Ibidem, p.109)

A pesquisa revelou que 82% dos gastos com consumo cultural se referem a práticas realizadas em domicílio (televisão, vídeo, música e leitura) enquanto que 17,8% dos gastos referem-se a práticas que acontecem fora do domicílio. A tabela 1 sintetiza a composição:

TABELA 1 DISTRIBUIÇÃO DO DISPÊNDIO CULTURAL POR ITENS E CARACTERÍSTICAS DA PRÁTICA

ITENS DE DESPESA CULTURAL	%
Audiovisual (cinema, fotografia, aparelhos óticos e audiovisuais, equipamento de TV, TV a cabo, vídeo, etc.)	41,2
Espetáculo ao vivo e artes (teatro, circo, danças, museus etc.)	6,7
Indústria Fonográfica (instrumentos, shows, cd, vinil, equipamentos etc.)	14,6
Leitura (didáticos, periódicos, livros etc.)	15,6
Microinformática (internet, acessórios de micro, microcomputador e microequipamento.)	14,6
Outras saídas (boate, danceteria, zoo etc.)	7,3
Consumo Cultural Total	100,00
Práticas Fora de casa	17,8
Práticas de Audiovisual (cinema, TV a cabo, vídeo)	18,3
Práticas (sem bens duráveis)	54,2

Fonte: BRASIL, 2007. Adaptação do autor

Tal predominância se dá por fatores como os avanços tecnológicos e aumento do acesso a esses tipos de equipamentos, o crescimento desordenado das cidades e a consequente concentração de equipamentos culturais em determinados setores, assim como as dificuldades de acesso, transporte e segurança que inibem práticas extradomiciliares e aumentam as realizadas em casa.

Para este estudo interessa focar nos dados sobre as práticas extradomiciliares que representam 17,8% do total dos gastos em cultura e nelas predominam as atividades de lazer relacionadas com práticas artísticas. Para os efeitos da pesquisa foram consideradas tanto práticas culturais como teatro, shows, circo, cinema etc. como práticas ligadas ao divertimento como zoo, discotecas, etc. Assim as práticas culturais representam 10,5% e as de divertimento 7,8%, juntas representam um gasto de R\$ 5,6 bilhões.

Outros dados interessantes revelados na pesquisa é a relação entre as características socioeconômicas das famílias e suas práticas e despesas culturais, ou seja, fatores como escolaridade e renda mostram ter efeitos importantes na despesa cultural, porém outros itens são demonstrados como influenciadores destes gastos como a distribuição dos equipamentos domiciliares, a oferta institucional e a concentração espacial dos equipamentos, conforme se verifica nas tabelas abaixo.

TABELA 2 PORCENTAGEM DO DISPÊNDIO CULTURAL DAS FAMÍLIAS POR ESCOLARIDADE DA PESSOA DE REFERÊNCIA NO TOTAL

ITENS DE DESPESA CULTURAL	ATÉ 11 ANOS DE ESTUDO	12 ANOS OU + DE ESTUDO
Cinema	2,7	5,7
Fotografia, aparelhos óticos e audiovisuais	5,6	6,5
Tv a cabo	4,3	11,1
Tv (equipamento)	18,0	7,0
Vídeo (conteúdo)	6,8	8,7
Vídeo (equipamento)	3,3	3,1
Audiovisual	40,8	42,2
Circo	0,1	0,0
Artes (teatro, dança, museus etc.)	4,0	4,7
Música (instrumentos, shows etc.)	2,5	2,4
Espectáculo ao vivo e artes	6,5	7,1
Cd, vinil, fita etc.	3,7	4,1
Equipamento de som	14,3	4,7
Indústria fonográfica	18,0	8,8
Didática	3,6	2,3
Livro	1,2	2,7
Periódicos (jornal, revista etc.)	8,9	13,6
Leitura	13,7	18,6
Acessório de micro	0,3	0,9
Internet	1,3	4,4
Microequipamento	3,7	2,6
Microcomputador	7,4	9,7
Microinformática	12,8	17,5
Outras saídas (boate, danceteria, zoo etc.)	8,2	5,7
Consumo cultural	100,0	100,0

Fonte: BRASIL, 2007.

TABELA 3 PROPORÇÃO DE CADA BEM NO TOTAL DOS DISPÊNDIOS CULTURAIS POR CLASSE DE RENDA (EM %)

ITENS DE DESPESA CULTURAL	A/B	C	D/E	TOTAL
Cinema	5,2	3,4	1,7	3,8
Fotografia, aparelhos óticos e audiovisuais	6,1	6,1	5,5	6,0
Tv a cabo	11,4	4,3	1,0	6,9
Tv (equipamento)	7,5	13,8	26,5	13,7
Vídeo (conteúdo)	9,2	7,8	3,8	7,6
Vídeo (equipamento)	3,6	3,9	1,6	3,2
Audiovisual	43,0	39,4	40,1	41,2
Circo	0,0	0,1	0,1	0,1
Artes (teatro, dança, museus etc.)	4,5	4,1	3,9	4,3
Música (instrumentos, shows etc.)	2,8	2,2	1,8	2,4
Espectáculo ao vivo e artes	7,3	6,4	5,8	6,7
Cd, vinil, fita etc.	3,8	3,9	3,9	3,9
Equipamento de som	5,3	11,5	20,7	10,7
Indústria fonográfica	9,2	15,4	24,6	14,6
Didática	2,5	2,7	5,1	3,1
Livro	2,1	1,7	1,1	1,8
Periódicos (jornal, revista etc.)	12,5	11,0	6,8	10,8
Leitura	17,1	15,4	13,0	15,6
Acessório de micro	0,8	0,4	0,1	0,5
Internet	4,2	1,4	0,3	2,4
Microequipamento	2,8	4,3	3,0	3,3
Microcomputador	9,8	10,0	3,3	8,4

Microinformática	17,4	16,1	6,7	14,6
Outras saídas (boate, danceteria, zoo etc.)	5,9	7,3	10,0	7,3
Consumo cultural	100,0	100,0	100,0	100,0

Fonte: BRASIL, 2007.

Outros dados resultantes da pesquisa pareceram importantes para os efeitos desta análise como a relação entre o consumo cultural e a concentração espacial dos equipamentos nas regiões metropolitanas do Brasil. Na pesquisa do IPEA foi avaliado o quanto as regiões metropolitanas (RMs) do Brasil representam no total do consumo cultural do País, sendo assim o Brasil metropolitano representa 41,2% do consumo cultural do país, porém ao analisarmos cada uma das RMs podemos perceber que cada uma das regiões apresenta dados diversos.

O Sudeste como grande região é responsável por 58,9% do consumo cultural das famílias, vindo em seguida o Sul (16,2%) e o Nordeste (14,6%). No entanto, o sudeste metropolitano é responsável por 71% dos gastos culturais das famílias metropolitanas. O sudeste metropolitano representa quase a metade do consumo cultural (49,6%) da mesma região, enquanto essa participação é de 31,4% no sul, 33,7% no nordeste e assim por diante. Da mesma forma, o sudeste metropolitano representa 29,2% do gasto cultural das famílias brasileiras(...). Essas diferenças apresentam, de forma indireta, as heterogeneidades do consumo e dos padrões de organização sociocultural entre as regiões. Isso decorre do fato de o consumo vir acompanhado de institucionalidades específicas no que se refere à disponibilidade de equipamentos e formas de uso do espaço urbano e do tempo de lazer. (BRASIL, 2007, p. 132)

Ainda sobre estes números a Região Norte apresenta resultado irrisório, representando apenas 4,1% do consumo cultural das famílias brasileiras, e 18,3% de participação metropolitana na região, tais números podem ser visualizados na Tabela 4 abaixo:

TABELA 4 GRANDE REGIÃO E REGIÃO METROPOLITANA: DISPÊNDIOS CULTURAIS (EM%)

GRANDE REGIÃO	CONSUMO	REGIÃO METROPOLITANA	CONSUMO CULTURAL	PARTICIPAÇÃO METROPOLITANA NA REGIÃO	PARTICIPAÇÃO METROPOLITANA NO BRASIL
Norte	4,1	Norte metropolitano	1,8	18,3	0,8
Nordeste	14,6	Nordeste metropolitano	12,0	33,7	4,9
Sudeste	58,9	Sudeste metropolitano	71,0	49,6	29,2
Sul	16,2	Sul metropolitano	12,3	31,4	5,1
Centro-oeste	6,2	Centro-oeste metropolitano	2,8	18,8	1,2
Brasil	100,0	Brasil metropolitano	100,0	41,2	41,2

Fonte: Brasil, 2007, p. 133

Ao analisarmos tais números podemos verificar a relação direta entre a concentração de equipamentos nas regiões metropolitanas e a maior ou menor frequência de práticas de consumo cultural, assim como a disparidade dos resultados entre as regiões com maiores índices (Sul e Sudeste) e a região Norte com os menores índices.

Também se pode analisar os resultados demonstrados na Tabela 5 que trazem os tipos de equipamentos culturais presentes nos municípios das regiões metropolitanas, nesta síntese a RM de Belém aparece como uma das regiões com maior concentração de equipamentos, uma vez que sua RM é composta de 5 municípios podemos perceber que apenas 20% contam com teatros, cinemas e museus, ou seja, apenas 1 município concentra tais equipamentos, neste caso podemos deduzir a partir de observação, tratar-se do município de Belém.

TABELA 5 EQUIPAMENTOS CULTURAIS PRESENTES NOS MUNICÍPIOS DE REGIÃO METROPOLITANA. (EM%)

Região Metropolitana	Número de municípios	Vídeo- Locadora	Loja de Disco	Livraria	Teatro	Museus	Internet	Cinema
Belém	5	100,0	40,0	60,0	20,0	20,0	20,0	20,0
Belo Horizonte	15	100,0	86,7	80,0	60,0	40,0	66,7	40,0
São Paulo	39	100,0	87,2	71,8	66,7	38,5	66,7	30,8
Curitiba	26	92,3	57,7	50,0	30,8	30,8	30,8	3,8
Fortaleza	13	92,3	69,2	46,2	38,5	30,8	15,4	7,7
Goiânia	20	90,0	35,0	35,0	15,0	20,0	20,0	15,0
Porto Alegre	31	100,0	90,3	83,9	48,4	58,1	64,5	29,0
Recife	14	100,0	92,9	85,7	42,9	35,7	35,7	35,7
Rio de Janeiro	17	94,1	76,5	58,8	58,8	29,4	41,2	52,9
Salvador	13	84,6	76,9	76,9	53,8	15,4	15,4	15,2
Brasil Metropolitana	193	95,9	74,6	65,8	46,6	35,2	44,0	25,4

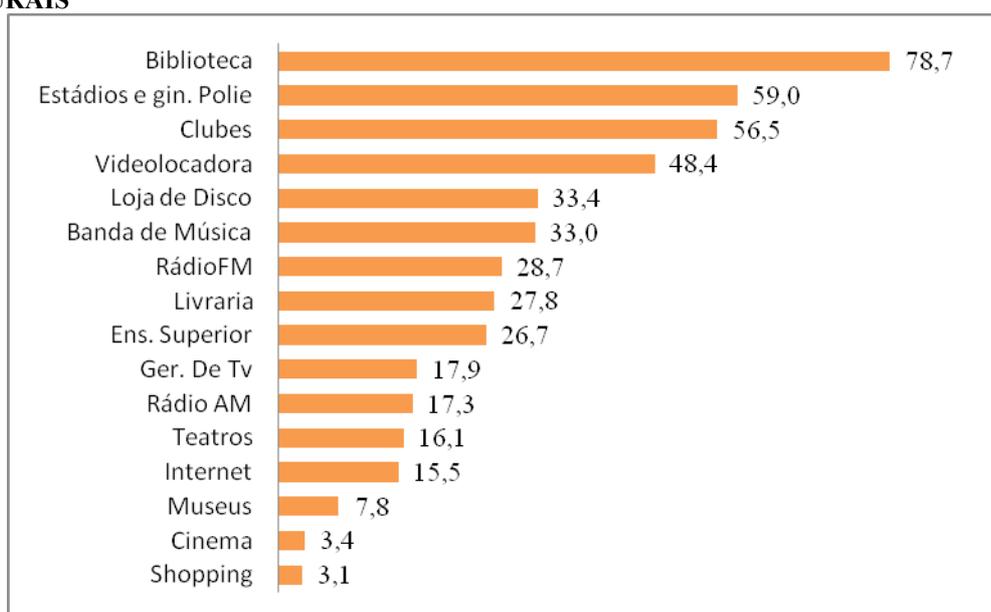
Fonte: BRASIL, 2007, p.129

Esta publicação do IPEA também trouxe um capítulo intitulado “Distribuição Regional dos Equipamentos Culturais Municipais no Brasil em 2001” que traz dados relativos à densidade de oferta de equipamentos culturais em alguns municípios brasileiros, para este estudo a metodologia da pesquisa considerou como equipamentos culturais

Biblioteca, museu, teatro ou sala de espetáculo, cinema, clubes ou associações recreativas, estádio ou ginásio poliesportivo, banda de música, orquestra, unidade de ensino superior, videolocadora, livraria, loja de disco, CD e fita, shopping Center, estação de rádio AM, estação de rádio FM, geradora de TV, provedor de internet. (BRASIL, 2007, p. 77)

A pesquisa revelou que entre os 5.556 municípios brasileiros apenas 53 possuem todos os equipamentos culturais e 152 não possuem nenhum deles. Os resultados em relação à região norte mostraram que a maior parte dos municípios conta com bibliotecas (78,7%) mas apenas 27,8% têm livrarias, a incidência de outros tipos de equipamentos pode ser verificada no gráfico 1 :

GRÁFICO 1 PORCENTAGEM DE MUNICÍPIOS DO NORTE POR TIPO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS



Fonte: BRASIL, 2007.

Para a análise da densidade da oferta de equipamentos nos municípios a equipe de análise do IPEA criou alguns agrupamentos:

Tomando os 15 equipamentos, considerou-se “alta densidade” a incidência de pelo menos 12 equipamentos (80%), com presença superior a 50% nos municípios; “média intensidade”, a presença de pelo menos 6 (40%) dos equipamentos, com presença superior a 50% nos municípios e “baixa intensidade”, a presença de menos de 6 equipamentos com presença superior a 50% nos municípios. (BRASIL, 2007, p.71)

A partir de tais grupamentos foi criada uma tabela que traz o percentual de municípios com equipamentos culturais por agrupamento. Segundo tais dados verifica-se que 82% dos municípios apresentam baixa densidade de equipamentos culturais, na região Norte 85% dos municípios estão nesta categoria. Ainda em relação a esta região alguns números surpreendem com municípios que apresentam alta densidade de oferta de equipamentos: são municípios dos estados de Roraima (6,67%) e do Acre (4,55%) que aparecem ao lado de municípios dos

estados de São Paulo (2,64%) e Rio de Janeiro (3,26%). A tabela 06 traz os dados completos, assim pode-se notar a classificação do estado do Pará que possui 84,6% dos municípios com baixa densidade de equipamentos.

TABELA 6 PERCENTUAL DE MUNICÍPIOS COM EQUIPAMENTOS CULTURAIS POR GRUPAMENTO

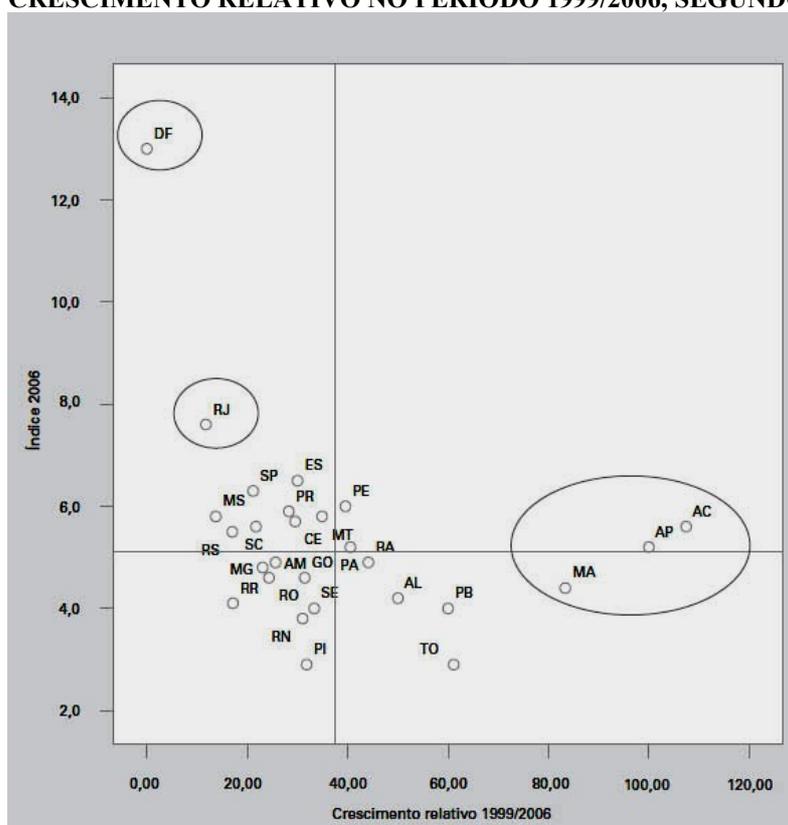
Região	UF	DENSIDADE DA OFERTA		
		Alta	Média	Baixa
Centro-Oeste	GO	0,8	15,0	84,1
	MS	-	31,2	68,8
	MT	0,7	23,0	76,3
Total Centro-Oeste		0,6	20,1	79,2
Norte	AC	4,5	18,2	77,3
	AM	1,6	19,4	79,0
	AP	-	18,8	81,3
	PA	0,7	14,7	84,6
	RO	-	19,2	80,8
	RR	6,7	-	93,3
	TO	-	8,1	91,9
Total Norte		0,9	13,7	85,4
Nordeste	AL	-	7,8	92,2
	BA	0,5	9,6	89,9
	CE	0,5	20,7	78,8
	MA	-	7,8	92,2
	PB	0,4	6,3	9,3
	PE	0,5	14,1	85,4
	PI	0,5	6,8	92,8
	RN	0,6	7,2	92,2
	SE	1,3	8,0	90,7
Total Nordeste		0,9	21,3	77,8
Sul	PR	1,0	20,6	78,4
	RS	0,8	20,0	79,2
	SC	1,0	24,7	74,3
Total Sul		1,6	19,6	78,8
Sudeste	ES	1,3	19,2	79,5
	SP	2,6	24,3	73,0
	MG	0,6	13,5	85,9
	RJ	3,3	43,5	53,3
Total Sudeste		0,9	16,6	82,5
Total Geral		0,9	16,4	82,7

Fonte: BRASIL, 2007, p.71

Ainda que os números trabalhados pela pesquisa se refiram ao ano de 2001 e 2002, em relação ao estado do Pará tal defasagem não representa grande mudança. Comparando estes

números com o índice de crescimento relativo dos equipamentos culturais e meios de comunicação no estado do Pará, índice este elaborado pela pesquisa sobre o Perfil Cultural dos Municípios Brasileiros (Munic), realizada em 2006 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística pode-se perceber que apenas na capital Paraense houve algum crescimento em relação aos equipamentos culturais. Estando o estado ainda abaixo da média nacional no que se refere à quantidade de equipamentos.

GRÁFICO 2 ÍNDICE DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS E MEIOS DE COMUNICAÇÃO EM 2006 E CRESCIMENTO RELATIVO NO PERÍODO 1999/2006, SEGUNDO AS UNIDADES DA FEDERAÇÃO



Fonte: IBGE, 2007, p.108

Tais dados mostram as dinâmicas do consumo cultural no Pará, revelando um consumo modesto em comparação a outros estados brasileiros (inclusive em comparação a estados do norte e nordeste que possuem características sócio-econômicas semelhantes). São também relevantes os dados em relação ao número de equipamentos culturais no Pará, mostrando uma concentração em poucos municípios e uma baixa densidade na maioria das cidades.

OS PÚBLICOS DA ESTAÇÃO

Durante os dez primeiros anos de existência da ED, a OS que administra o espaço encomendou duas pesquisas com o intuito de conhecer o perfil dos frequentadores assim como fazer um levantamento de demandas. Apesar de alguns aspectos da pesquisa se concentrarem em fatores de cunho mercadológico, ou seja - o levantamento informações sobre os pontos comerciais mais frequentados, avaliações sobre o atendimento e questões como limpeza dos espaços e segurança - alguns resultados podem ser relevantes para o conhecimento desses públicos.

A primeira pesquisa foi realizada em abril de 2005 e a segunda em abril e maio de 2008, ambas realizadas pela empresa Bureau de Marketing e Pesquisa (BMP) adotaram metodologias semelhantes⁴⁵ o que possibilita a comparação de resultados. Há que se observar que parte da pesquisa não foi realizada com públicos que estavam no local⁴⁶, ou seja, foram realizadas com “prováveis públicos” o que traz uma complicação para a credibilidade dos resultados. Podemos visualizar esta dificuldade analisando os resultados da pesquisa realizada em 2005 e que em resposta à seguinte pergunta aberta: “Palavra ou frase que melhor retrata o complexo Estação das Docas”, dos entrevistados em domicílio 38% responderam que não conhecem a ED, desdobrando este total são 46,6% das classe E/D, 40% da classe C e 15,9% das classes A/B. Esses números comprometem o restante da pesquisa uma vez que na descrição metodológica desta não há esclarecimentos sobre o descarte dos que não conhecem a ED para responder ao restante da pesquisa. Já na pesquisa de 2008 os resultados são diferentes, em resposta à mesma pergunta 10,6% afirmam que não conhecem a ED ou não opinaram, sendo 14,3% das classes E/D, 7,2% da classe C e 8,4% das classes A/B.

⁴⁵ A pesquisa foi realizada a partir da seguinte metodologia: “Público-Alvo: População residente nos bairros de influência direta, indireta e transeuntes nos dias 30/04 e 01/05, de todas as Classes Econômicas, com idade igual e maior de 14 anos. Tipo de Abordagem: Direta, domiciliar com um único entrevistado por domicílio, observada as exigências requeridas pela pesquisa. Critério de seleção: Sistemática com os transeuntes (salto de 5 em 5), observada também as exigências do plano amostral. Observações Gerais: Possíveis diferenças nos somatórios de resultados (diferente de 100%), são originados pelo arredondamento inerente ao software empregado na geração dos resultados. As respostas espontâneas fornecidas pelos entrevistados, para as questões abertas, estão transcritas neste relatório, tal qual emitidas pelos respondentes.” (BMP, 2005, 2008 p.02). As diferenças metodológicas se dão no tamanho da amostra, tendo sido entrevistadas 500 pessoas na pesquisa realizada em 2005, enquanto a realizada em 2008 entrevistou 850. É também diferente o período de aplicação: a primeira pesquisa foi realizada entre os dias 30 de abril e 03 de maio de 2005, enquanto que a segunda foi realizada entre os dias 15 de abril e 05 de maio de 2008.

⁴⁶ Os resultados das pesquisas são apresentados de forma dividida entre os entrevistados em domicílio e os transeuntes. Não há informações sobre os locais em que tais transeuntes foram abordados: se na própria ED ou em outros lugares.

Ainda em relação a esta pergunta, é interessante observar que entre os entrevistados em domicílio no ano de 2005 a palavra “cultura” foi respondida como a que melhor retrata o complexo por apenas 0,2% dos entrevistados, já com relação aos transeuntes, ela aparece em 2,0% das respostas. Nas pesquisas realizadas em 2008, a palavra “cultura” aparece em apenas 0,1% das respostas, apesar disso muitas palavras respondidas pelos entrevistados têm significado próximo ou estão no âmbito do que se poderia considerar cultura. No quadro abaixo podemos ver os resultados.

TABELA 7 PALAVRA OU FRASE QUE MELHOR RETRATA O COMPLEXO ESTAÇÃO DAS DOCAS EM 2005. (EM %)

RESPOSTA ESPONTÂNEA	Tipo de cliente		Total
	Domiciliar	Transeunte	
BONITO/ LINDO	31,4	5,0	18,2
BOM PARA PASSEIO/ PASSEAR	6,7	2,0	4,3
LEGAL	5,5	6,0	5,7
MARAVILHOSO	4,5	9,0	6,7
CONFORTO	2,2	2,0	2,1
LAZER	1,2	13,0	7,1
PONTO TURÍSTICO/ TURISMO	1,0	1,0	1,0
FEITO PARA BURGUESES/ CARO/ ELITE	3,5	2,0	2,7
ÓTIMO	0,7	0,0	0,3
EXCELENTE	0,5	0,0	0,2
MUDOU A CIDADE/ NOVA CARA PARA BELÉM	0,5	2,0	1,2
SENSACIONAL	0,5	5,0	2,75
ELEGANTE	0,2	0,0	0,1
INTERESSANTE	0,2	0,0	0,1
PROGRESSO	0,2	0,0	0,1
PERFEITO	0,2	0,0	0,1
ME SINTO BEM	0,2	0,0	0,1
CARTÃO POSTAL	0,2	2,0	1,1
VARIEDADE	0,2	0,0	0,1
VALIOSO	0,2	0,0	0,1
MAR	1,2	0,0	0,6
EXPLORAÇÃO	0,2	0,0	0,1
ORGANIZADO	0,2	0,0	0,1
FÚTIL	0,2	0,0	0,1
ESTRELA DE BELÉM	0,2	0,0	0,1
CHIQUE	0,2	0,0	0,1
CULTURA	0,2	2,0	1,1
TRANQUILIDADE PAZ	0,0	10,0	5,0
BELEZA	0,0	7,0	3,5
AGRADÁVEL	0,0	6,0	3,0
DIVERSÃO/ENTRETENIMENTO	0,0	5,0	2,5
SEGURANÇA	0,0	3,0	1,5
PAISAGEM/PAISAGEM DO RIO	0,0	5,0	2,5
EXUBERANTE	0,0	3,0	1,5
NATUREZA	0,0	2,0	1,0
SOSSÊGO	0,0	2,0	1,0
ARQUITETURA	0,0	1,0	0,5

VER-O-PÔR-DO-SOL	0,0	1,0	0,5
ALMA DE BELÉM	0,0	1,0	0,5
NECESSÁRIO	0,0	1,0	0,5
OSTENTAÇÃO	0,0	1,0	0,5
GASTRONOMIA	0,0	1,0	0,5
NÃO CONHECE A ESTAÇÃO DAS DOCAS	38,8	0,0	19,4
TOTAL	100,0	100,0	100,0

Fonte: BMP, 2005

TABELA 8 PALAVRA OU FRASE QUE MELHOR RETRATA O COMPLEXO ESTAÇÃO DAS DOCAS EM 2008. (EM %)

RESPOSTA ESPONTÂNEA	Tipo de cliente		Total
	Domiciliar	Transeunte	
BONITO/LINDO/ MARAVILHOSO/EXUBERANTE/AGRADÁVEL/LUXUOSO/RI O LINDO	43,0	45,9	43,9
PONTO TURÍSTICO	23,5	12,5	20,2
ÁREA DE LAZER	16,8	14,1	16,0
CARTÃO POSTAL/PONTO DE ENCONTRO	2,4	3,5	2,7
AMBIENTE PARA BURGUESIA/DESIGUALDADE SOCIAL	2,5	0,8	2,0
TUDO É MUITO CARO	2,7	0,0	1,9
BOM EMPREENDIMENTO	0,7	1,2	0,8
TRANQUILIDADE	0,0	2,4	0,7
COISA DE 1º MUNDO	0,2	0,4	0,2
EMBELEZAMENTO DA CIDADE	0,3	0,0	0,2
SEGURANÇA	0,3	0,0	0,2
MELHORAR O ATENDIMENTO COM OS POBRES	0,2	0,0	0,1
RESTAURANTE	0,2	0,0	0,1
LOCAL MUITO HIGIÊNICO	0,2	0,0	0,1
DESENVOLVIMENTO DA CIDADE	0,2	0,0	0,1
TIRAR O POVO QUE FICA NA FRENTE	0,2	0,0	0,1
CULTURA	0,2	0,0	0,1
NÃO OPINOU/NÃO CONHECE O COMPLEXO	6,4	19,2	10,6
TOTAL	100,0	100,0	100,0

Fonte: BMP, 2008

Avaliando estes dados, percebe-se que ainda que tenham surgido respostas que inferem uma avaliação negativa para o equipamento, a maioria sugere uma imagem positiva deste. Apesar disto, a resposta à pergunta “O complexo é destinado para toda população, somente para os pobres ou somente para os ricos?” revelou uma grande percentagem de entrevistados que enxergam a ED como um lugar exclusivista. Na pesquisa de 2005, realizada em domicílio, 47,45% responderam que achavam que o complexo era destinado apenas para os ricos, 40,95% para toda a população, 8% não opinaram ou não souberam avaliar e ninguém respondeu “somente para os pobres”. Em 2008, os números indicam opiniões semelhantes, porém com algumas modificações: 52,4% acham que o lugar é destinado somente para os ricos, 44,5% para toda a população, 1,2% acham que é somente para os pobres e 1,9% não sabe avaliar ou não opinou.

Outros dados que interessam analisar são os que resultaram da pergunta “O que mais motiva o entrevistado a frequentar a ED?”. Na primeira pesquisa, 59% responderam entretenimento/lazer/passeio, 21,1% fazer refeições/lanchar/bebericar e 3,9% assistir eventos culturais e artísticos. Em 2008, 21,6% responderam apreciar o rio/passeio, 16,7% restaurantes e 16% teatro e outros eventos culturais. Ainda que os resultados em relação a eventos culturais e artísticos tenham recebido poucas respostas (com aumento nos resultados de 2008), pode-se levar em consideração que entretenimento, lazer e passeio ainda são categorias referentes a práticas culturais e ao convívio público, entendendo o conceito de cultura de maneira antropológica e não apenas ligada às artes.

Em relação à frequência da ED, percebe-se que o número de pessoas que não conhecem a ED ou que não frequentam teve uma queda considerável, porém ainda é grande o número dos que frequentam raramente, conforme se pode visualizar na tabela 09.

TABELA 9 FREQUÊNCIA DE TEMPO QUE O ENTREVISTADO VISITA A ESTAÇÃO DAS DOCAS

RESPOSTA ESTIMULADA	2005	2008
OCASIONALMENTE/RARAMENTE	31,45	56,80
PELO MENOS UMA VEZ NO MÊS	22,60	21,40
PELO MENOS UMA VEZ NA SEMANA	19,70	11,20
DIARIAMENTE	1,65	6,20
NÃO FREQUENTA/NÃO CONHEÇE	24,60	4,40

Fonte: BMP, 2005 e 2008. Elaboração da autora.

Ainda que tais pesquisas revelem alguns dados consideráveis em relação aos frequentadores da ED, não revelam maiores detalhes sobre as práticas de tais públicos, sua interação com o espaço e principalmente sua relação com as programações culturais oferecidas pela administração deste, uma vez que a maioria das perguntas se relacionavam com questões tais como segurança, higiene e pontos comerciais que mais frequentam. Tais pesquisas também foram realizadas com o público interno, ou seja, entre os empresários e funcionários que ocupam e trabalham nos espaços comerciais da ED. O intuito era avaliar a imagem da OS junto a estes e as demandas dos empresários em relação aos serviços da OS.

Com o objetivo de fazer um mapeamento de outras práticas dos públicos foi aplicado um questionário com a finalidade de compreender melhor os públicos das programações “Projeto Pôr-do-Som” e “Teatro ao pôr-do-sol”. As entrevistas foram realizadas durante os meses de maio e julho de 2009, foram também levadas em consideração observações realizadas no espaço.

OS PÚBLICOS DO PROJETO “PÔR-DO-SOM”

Conforme já foi descrito na introdução deste trabalho, o projeto Pôr-do-som é uma das mais antigas programações culturais oferecidas pela administração da ED. Nele acontecem apresentações de música, teatro e dança, sempre às sextas-feiras. Segundo a descrição da própria administração do espaço, tais apresentações sempre estão inseridas na categoria “parafolclórica”:

Projeto que tem como objetivo, aliar a beleza de uma infra-estrutura que é abençoada pelo belíssimo espetáculo do Por do Sol, apresentando ao público frequentador da Estação das Docas, folclore, teatro, música, dança e grandes espetáculos da cultura paraense, promovido no Caminho do Sol e no Anfiteatro do Forte de São Pedro Nolasco. O Pôr-do-som (...) acontece todas às sextas-feiras, às 18h, fazendo uma celebração do pôr-do-sol (...), seguido de apresentação de grupos de danças parafolclóricas, na orla da Estação das Docas. (...) Os grupos que se apresentam no local trazem ao público grandes manifestações da cultura paraense e amazônica, entre elas o Carimbó, a Marujada, o Siriá, além de cantores e grupos populares de outros ritmos amazônicos. Os artistas fazem os visitantes dançarem e conhecerem cada vez mais o folclore paraense. (ESTAÇÃO DAS DOCAS, site, 2008.)

Ao observarmos as apresentações, foram notadas algumas especificidades. Uma delas se relaciona aos locais onde acontecem. Tratam-se de espaços destinados ao passeio público, o que promove uma rotatividade grande de público. Ao observarmos o seu comportamento, pudemos verificar que muitos chegam ao meio do espetáculo e não ficam até o final, sendo esta uma dinâmica constante. É comum que, ao avistarem a apresentação, alguns se aproximem, tirem fotografias se detenham por alguns instantes e logo se retirem. Outra especificidade se relaciona com aqueles indivíduos que chegam antes dos shows se iniciarem e permanecem durante toda a apresentação, inclusive dançando e cantando.

A dinâmica de apresentação do projeto também demonstra que seu público, em dados quantitativos, é bastante variável. Durante a observação, constatou-se que existem dias em que o público não ultrapassa 30 pessoas, assim como há dias em que a aglomeração em torno do grupo que se apresenta chega a 150 pessoas. Tal inconstância é equivalente à combinação de algumas variáveis, tais como o fator clima (chuva) e a localização das apresentações⁴⁷.

⁴⁷ As apresentações variam de local, sendo na maioria das vezes apresentada em um espaço chamado “Caminhos do Sol” que se localiza em frente ao Galpão 3 (local distante dos restaurantes). Quando ocorre chuva, as apresentações acontecem dentro do Galpão 3 (que é um local destinado a feiras e eventos, estando mais frequentemente vazio). O outro lugar em que acontecem as apresentações é no terminal hidroviário, este localizado ao lado do Galpão 1, em meio ao complexo de restaurantes e em frente ao terminal destinado aos

Observou-se que quando as apresentações acontecem mais próximas ao complexo de restaurantes e ao terminal turístico, o público aumenta consideravelmente, inclusive pela possibilidade de se assistir ao espetáculo sentado em algum restaurante e também pela proximidade ao local mais movimentado da ED (o complexo gastronômico e turístico).

Outra constatação, resultante da pergunta “Como você ficou sabendo do projeto?” é que uma grande parte dos entrevistados afirmou ter tido conhecimento da apresentação naquele momento. Respostas tais como “Estava passando aqui e vi, resolvi parar e assistir” ou “Fiquei conhecendo por coincidência, vim para Estação em uma sexta e descobri que tinha essa programação” foram as mais comuns. Poucos responderam ter tido conhecimento prévio do evento através do site da ED ou outros meios.

Em relação à pergunta “É a primeira vez que você vem ao projeto” a maioria respondeu que sim. Entre os que responderam negativamente e os que afirmaram conhecer o projeto há muito tempo e serem frequentadores deste, constatou-se que eram pessoas do meio artístico, notadamente pertencentes a grupos que já se apresentaram ou que se apresentam na ED. Ou seja, o público mais frequente nestas apresentações são os artistas, membros dos próprios grupos de dança ou teatro.

É interessante observar que a própria administração da ED tem consciência de que os membros dos grupos são um dos maiores frequentadores da programação. Em entrevista realizada em 11 de maio de 2008, com uma das gerentes de programação cultural da Os Pará 2000⁴⁸, esta afirmou que apesar de saber que grande parte deste público era composto por pessoas pertencentes a tais grupos artísticos, os públicos-alvo da programação eram os turistas, pessoas da 3ª idade e cadeirantes.

O público do “carimbó” [expressão que a entrevistada utilizou para se referir ao Projeto pôr-do-som] são os turistas, o público da terceira idade, os cadeirantes e os próprios grupos. Eles gostam de vir assistir uns aos outros por conta de uma rixa saudável, eles ficam comparando as roupas e as coreografias dos outros grupos. (M.P., 2008)

Percebe-se a incompatibilidade entre os públicos imaginados pela administração e os públicos reais, uma vez que nas observações de campo não foram constatadas durante as apresentações, nenhuma pessoa que se encaixasse na categoria cadeirante, e as que se encaixavam no público da 3ª idade, apesar de estarem presentes, não constituíam a maior parcela do público.

passeios turísticos.

⁴⁸ Optou-se por não revelar o nome real da entrevistada. Assim iremos nos referir a ela como M.P.

Importante destacar que a grande presença de componentes de outros grupos nas apresentações, ao contrário de revelar alguma “rixa” entre estes aparece muito mais como uma forma utilizada para garantir a continuidade do projeto, através da transformação de tais artistas em públicos. A prática observada pode ser descrita como uma *tática* destes artistas, uma vez que nas entrevistas realizadas com tais pessoas foram comuns afirmações em que o projeto era adjetivado como um “espaço único” de exposição de seus trabalhos, e o mais importante espaço dentro do contexto cultural da cidade de Belém, ou seja, uma possibilidade de maior visibilidade.

Alguns artistas relataram que, durante as apresentações, alguns grupos receberam convites para expor seus trabalhos em outros países, e que tais apresentações eram realizadas muito mais com o intuito de garantir o conhecimento e reconhecimento de seus trabalhos do que propriamente um meio de sobrevivência (uma vez que o cachê pago pela ED equivale a R\$400,00 por apresentação). Muitas foram as queixas em relação ao valor do cachê, uma vez que este, segundo os entrevistados, é irrisório e não cobre nem as despesas de transporte e figurino dos grupos.

Ainda em relação à composição dos públicos, pode-se perceber que os turistas representavam uma parcela pequena em relação ao total. Estes geralmente eram os que menos ficavam nas apresentações, tiravam fotografias, faziam alguns vídeos e rapidamente se dirigiam a outros ambientes do complexo. Observou-se, assim, mais uma vez a incompatibilidade entre a visão da administradora e as práticas reais, quando esta afirma que “o público local não valoriza a ‘cultura paraense’, por isso o público maior são os turistas” (M.P, 2008). Discurso similar apareceu na entrevista de uma dançarina, integrante de um dos grupos que já se apresentou no local “muita gente não valoriza a cultura do Estado. As pessoas valorizam a cultura dos outros lugares, quem mais valoriza nossa cultura são pessoas de fora”. Estes tipos de discursos, com forte viés identitário, estavam presentes apenas entre os espectadores que faziam parte de algum grupo artístico e nas falas dos organizadores.

Em resposta à pergunta “porque você veio ao projeto?” foram comuns, entre os “públicos-artistas” afirmações do tipo: “é importante pra manter viva a tradição paraense”; “porque esse é o espaço pra divulgação da cultura do Estado”; “porque resgata a cultura paraense”; “porque é importante pra preservação da cultura” e “Porque acho muito importante não só para os turistas, mas também para as pessoas da terra, isso aumenta a auto-estima do povo”. Entre os entrevistados que não tinham relações profissionais no âmbito da cultura, houve respostas como: “porque é uma opção de acesso à cultura gratuita”. Porém,

como uma grande parte dos entrevistados revelou que não tinha conhecimento prévio do evento, a maioria das respostas foram: “estava aqui ocasionalmente”, “por curiosidade”, “para tirar fotos” ou “agente escutou a música e veio ver o pessoal dançar”. Neste sentido, podemos verificar que o discurso identitário encontra eco maior entres os próprios grupos, mas não teve presença significativa entres os outros públicos, que acabaram revelando estar ali por curiosidade, por coincidência e alguns até responderam não saber dizer o porquê de estar ali.

Em relação aos números brutos de público do projeto, a OS divulgou no site da ED que, entre janeiro de 2001 e dezembro de 2006, a média de público era de 360 pessoas. Em entrevista a gerente de eventos da OS, reafirmou esta média de público. Porém, em resposta a pergunta “Como é medida a frequência do público desses projetos?”, esta afirmou que “o controle da frequência destes públicos é feita por ‘olhômetro’, até porque nós não possuímos técnicos suficientes para esta função” (M.P, 2008). Com base na observação de campo pode-se afirmar que tais números estão superestimados, pois durante a pesquisa que foi realizada inclusive em datas comemorativas (durante o aniversário da ED), feriados (dia das mães) e mês de férias (julho), a observação constatou que mesmo em dias em que as apresentações conseguiam agregar muitos espectadores, esses números não ultrapassavam 150 pessoas.

Outra pergunta feita aos públicos presentes nas apresentações foi “Pra você o que é a ED?”, o objetivo deste questionamento era o de observar se as pessoas entendiam a ED como um equipamento cultural. Entre o público do Projeto Pôr-do-som a palavra equipamento cultural não foi citada, porém a maioria vê a ED como lugar de sociabilidade. Encontramos respostas como: “é um ponto de lazer, para encontrar com amigos, aqui é um *point*”; “é um lugar para passear, tomar sorvete, ver coisas que estão ‘rolando’, ver pessoas”; “uma área de lazer, para ver a natureza” e “aqui todo mundo se encontra”. Foram comuns também, respostas que indicavam a ED como um ponto turístico, como: “é um cartão postal, um ponto turístico”, “aqui é um lugar bom pra gente trazer as visitas de fora”.

Quando se perguntou o motivo pelo qual vinham à ED, as repostas mais comuns indicavam também aspectos referentes à sociabilidade como: “venho pra passear”; “geralmente venho pra comer e reunir com os amigos”. Algumas respostas se relacionavam com o aspecto estético e do contato com a natureza: “eu venho ver o pôr-do-sol”, “venho porque aqui é tranquilo, pra ver o rio”. Apenas duas pessoas afirmaram frequentar a ED para ir a espetáculos ou assistir um filme.

A partir destas respostas, podemos afirmar que, apesar de muitos entenderem a ED como espaço de sociabilidade, poucos o entendem como espaço cultural da cidade, pelo menos no sentido mais formal da apropriação e do consumo cultural, o que não infere que um espaço de sociabilidade não seja por si só espaço de significação cultural, uma vez que a interação entre pessoas e grupos diversos gera significação e experiências culturais.

Analisando as repostas à pergunta “O que você mudaria na ED?”, pôde-se constatar que os que responderam mais criticamente foram aqueles que tinham atividades profissionais ligados ao campo artístico-cultural. Neste sentido, as críticas se relacionavam a aspectos das apresentações: “eu mudaria a divulgação, é muito restrita, por isso não é frequentado pelas pessoas mais carentes. Poderiam estender [o projeto pôr-do-som] para o sábado e domingo no mesmo horário”; “eu mudaria o local das apresentações, acho que seria melhor serem sempre mais perto dos restaurantes”. Mas também se relacionavam a aspectos de estrutura, acessibilidade e preços praticados: “faltam quiosques mais próximos ao rio”; “colocaria mais opções de restaurantes; é muito caro pra quem não tem dinheiro”; “deviam ajudar os moradores de rua que ficam ali na praça [se referindo á Praça Pedro Teixeira localizada ao lado da ED]”; “eu mudaria a alimentação cara, mas não há problemas com a qualidade e segurança”; “a acessibilidade para pessoas deficientes”. Porém, uma grande parte dos entrevistados deu respostas tais como “não sei” e “ não mudaria nada”.

Em relação ao perfil socioeconômico dos entrevistados, optou-se por utilizar alguns indicadores que pudessem substituir a variável renda, tais como nível de escolaridade e profissão. Em relação ao nível de escolaridade entre os que foram entrevistados, pôde-se observar que 8,4% tinham ensino fundamental, 50% ensino médio e 41,6% ensino superior. Destes, os mais representativos eram as parcelas relacionadas aos profissionais ligados ao meio artístico 26,5%, 16,6% eram profissionais liberais, os estudantes representavam 16,3% (ver tabelas 10 e 11). Ao analisarmos tais dados, podemos afirmar que a maioria do público se relaciona aos mais altos estratos da pirâmide social, e contrasta com o perfil da maioria da população de Belém.

TABELA 10 ENTREVISTADOS SEGUNDO NÍVEL DE ESCOLARIDADE

ESCOLARIDADE	%
Ensino Fundamental	8,4
Ensino Médio	50,0
Ensino Superior	41,6

TABELA 11 ENTREVISTADOS SEGUNDO ATIVIDADE PROFISSIONAL

ATIVIDADE PROFISSIONAL	%
------------------------	---

Profissional ligado à atividades artísticas⁴⁹	26,5
Profissionais liberais⁵⁰	16,6
Estudantes	16,3
Prestador de serviço⁵¹	8
Aposentado	8,3
Dona-de-casa	8,3

Em relação ao perfil demográfico os números eram relativamente equilibrados entre homens e mulheres, dos entrevistados eram 41% homens e 58% mulheres. Entre estes, a maioria eram jovens e adultos entre 21 e 50 anos, representando 75,1% do total, na categoria 3ª idade, ou seja, com mais de 60 anos apareciam 8,3% dos entrevistados.

TABELA 12 ENTREVISTADOS SEGUNDO IDADE

IDADE	%
Até 20	8,3
21 a 30	25
31 a 40	25,1
41 a 50	25
51 a 60	8,3
Mais de 60	8,3

Pelo fato da intenção desta pesquisa ter sido fazer uma análise mais qualitativa dos públicos, muitas vezes aconteceram conversas que foram além das perguntas previstas nos questionários. Por esta razão, surgiram falas que foram consideradas importantes, não pela recorrência quantitativa de tais relatos, mas como falas que talvez retratem alguns comportamentos e ideias frequentes em relação aos **não usuários** da ED. Em uma destas entrevistas, uma senhora que estava ali assistindo ao projeto juntamente com seus filhos, relatou que entres os seus conhecidos muitos não frequentam a ED, pois pensam que ali serão mal tratados ou até impedidos de entrar, segundo ela “aqui é publico né, mas no meu ver eu pensava que era mais pras pessoas de alta sociedade, porque agente é de baixa renda, né? Antes eu pensava que não poderia vir. Eu já vi muita gente deixar de vir aqui por isso, pensam que tem que pagar ou que aqui não é pra eles”. Este relato pareceu revelador de uma barreira simbólica. Tal barreira nos remete à discussão sobre a problemática ideia de que a gratuidade possa promover uma democratização da cultura, ou seja, de que bastaria a facilitação de acesso através da gratuidade para que acontecesse o desenvolvimento cultural e uma equidade de acesso. Na prática, isso não se dá de forma tão simples, são várias as dificuldades para que

⁴⁹ Dançarino(a), coreógrafo(a), produtor cultural, músico, atriz, ator, etc.

⁵⁰ Administrador, contador, advogado, engenheiro, etc.

⁵¹ Garçom, caixa, servente, etc.

isso aconteça, desde a localização geográfica (dada à dificuldade de deslocamento físico nas grandes cidades), até a existência de padrões de consumo cultural diversos.



IMAGEM 7 PROJETO PÔR-DO- SOM SENDO APRESENTADO DENTRO DO GALPÃO 3.IMAGEM DA AUTORA.



IMAGEM 8 PROJETO PÔR-DO-SOM SENDO APRESENTADO EM FRENTE AO TERMINAL FLUVIAL. IMAGEM DA AUTORA

O que acaba por acontecer é que intervenções centradas na concepção tradicional de consumo cultural como teatros, cinemas, museus e bibliotecas, ou a vinculação destes espaços com esferas mais elitizadas da sociedade acabam por beneficiar aqueles que já são usuários de equipamentos similares e distanciar aqueles que entendem este tipo de prática como de elite. Tais premissas que concebem a cultura relacionada a tais práticas legitimadas não são correlatas à pluralidade de padrões culturais de uma população. Assim as barreiras que impedem o encontro do público com tais equipamentos vão além da questão geográfica ou da falta de capital cultural ou econômico. Segundo Mantecón:

O não comparecimento pode resultar não só do afastamento geográfico, da falta de capital cultural ou econômico. Podemos também identificar barreiras simbólicas que impedem o acesso. A magnificência das construções em que se mostram as ofertas culturais, sua vinculação com a alta cultura e os setores mais ricos pode ser um fator de expulsão. O medo resulta também em muitas ocasiões uma barreira intransponível: o que dirão, a entregar-se a atividade cuja utilidade não está bem definida; ao evidenciar nossa ignorância frente aos mais jovens, ao desconhecido – pela desigual qualidade do que se oferece – ou ao não entender o que se apresentará. Barreiras e tabus, (...), se reforçam uns aos outros: a ausência de livros em casa, a imposição do "útil" sobre o agradável, a desconfiança a respeito do que se pensa que "não é para si"; a resistência à mudança: as práticas culturais podem ser "o prelúdio de uma cidadania ativa e os seres humanos têm uma relação muito ambivalente com o movimento, a novidade, a liberdade, o pensamento, que pode ser, por um lado o objeto de um forte desejo, mas também de certos medos na medida desse desejo. (MANTECÓN, 2009, p. 9, tradução nossa)⁵²

OS PÚBLICOS DO PROJETO “TEATRO AO PÔR-DO-SOL”

Em seu início, o projeto cultural Teatro ao pôr-do-sol tinha o objetivo de ser um projeto voltado para públicos de todas as idades. Além disso, segundo o site da ED, o objetivo era a apresentação de peças com conteúdo popular e que também fizessem leituras de lendas amazônicas. As apresentações sempre acontecem no anfiteatro São Pedro Nolasco, construído

⁵² No original: La no asistencia puede ser producto no sólo de la lejanía geográfica, la falta de capital cultural o económico. Podemos identificar también barreras simbólicas que impiden el acceso. La magnificencia de las construcciones en las que se muestran las ofertas culturales, su vinculación con la alta cultura y los sectores más pudientes pueden ser un factor de expulsión. El miedo resulta también en múltiples ocasiones una barrera infranqueable: al qué dirán, a entregarse a actividades cuya utilidad no está bien definida; a evidenciar nuestra ignorancia frente a los menores, a lo desconocido –por la desigual calidad de lo que se ofrece- o a no entender lo que se presentará. Obstáculos y tabúes, (...), se refuerzan unos a otros: ausencia de los libros en el hogar, la imposición de lo “útil” sobre lo placentero, la desconfianza respecto a lo que se piensa que “no es para uno”; resistencia al cambio: las prácticas culturales pueden ser “el preludio para una ciudadanía activa y los seres humanos tienen una relación muy ambivalente con el movimiento, la novedad, la libertad, el pensamiento, los cuales pueden ser por un lado el objeto de un fuerte deseo, pero también de ciertos miedos a la medida de ese deseo”

a partir do aproveitamento das ruínas do forte de mesmo nome. A característica das peças é a ausência de efeitos cênicos, tais como cenários e a pouca utilização de recursos de iluminação. As apresentações acontecem todo domingo às 18h e 30 minutos.

Segundo relato da gerente M.P, o projeto foi reformulado a partir da observação da grande presença de crianças, e que por este motivo são realizadas, em sua maioria, peças voltadas a este público, que comparecem juntamente com seus pais.

Através de observações, pode-se constatar que os públicos deste projeto são mais constantes, ou seja, a média numérica de público varia pouco. Nos dias em que a pesquisa foi realizada, constataram-se um grande número de pessoas que ocuparam todos os lugares disponíveis no anfiteatro e nos arredores, inclusive pessoas sentadas no chão ou mesmo em pé, observando a apresentação.

Em resposta a pergunta “É a primeira vez que você vem ao projeto?”, a maioria⁵³ das pessoas responderam “não” e muitos complementaram com a afirmação “eu sempre venho”. Em relação à pergunta “Como você tomou conhecimento do projeto?”, as respostas foram diversas, tais como: “eu vi um cartaz aqui na Estação”, “na televisão”, “no jornal”, ou “na mídia”. Neste sentido, pôde-se constatar que as pessoas estavam mais informadas sobre o projeto do que os públicos do Pôr-do-Sol, mesmo estes sendo divulgados pelos mesmos meios e com a mesma frequência.

Em resposta à pergunta “Por que você veio/vem ao projeto?”, as mais comuns foram as que se referem ao diferencial de este ser um espetáculo destinado ao público infantil: “eu venho trazer o meu filho, porque são poucas as opções de lazer pra crianças” ou as que se referem ao aspecto da própria sociabilidade do ambiente como “porque eu gosto de teatro, do espaço ao ar livre, de ver o pôr-do-sol, gosto de ver pessoas, constituir novas amizades”, “porque eu gosto do ambiente, é agradável, bonito ” ainda foram citados aspectos de segurança “porque aqui agente fica tranquilo, é seguro, não tem com o que se preocupar”.

Observou-se uma maior diversidade de pessoas, ainda que as crianças constituam a maioria numérica, era frequente também a presença de homens, mulheres, idosos, e até mesmo alguns cadeirantes. Outro aspecto constatado foi a pouca presença de turistas, mesmo as apresentações sendo realizadas em local muito próximo aos restaurantes e ao porto fluvial.

Em relação ao perfil demográfico, ficou claro nas observações que a maioria era constituída de crianças, sempre acompanhadas de seus pais, porém como a pesquisa focou-se em entrevistar pessoas maiores de 18 anos, o perfil dos entrevistados não necessariamente

⁵³ Foram entrevistadas apenas pessoas acima dos 18 anos acompanhadas ou não de crianças.

refletem a maioria do público, mas os perfis dos adultos (pais ou não) que frequentam o projeto. Assim, constatou-se uma maioria de mulheres representando 77,8% enquanto os homens foram 22,2%. Em relação ao perfil socioeconômico, constatou-se que 55,5% tinha o nível médio e 44,5% nível superior. Entre os entrevistados, nenhuma pessoa relatou ter nível de escolaridade fundamental. Entre o perfil de atividades profissionais, 22,2% eram profissionais ligados a atividades artísticas, 44,4% eram profissionais liberais, 11,2% estudantes e 22,2% prestadores de serviço.

TABELA 13 ENTREVISTADOS SEGUNDO NÍVEL DE ESCOLARIDADE

NÍVEL DE ESCOLARIDADE	%
Nível fundamental	0
Nível médio	55,5
Nível Superior	44,5

TABELA 14 ENTREVISTADOS SEGUNDO ATIVIDADE PROFISSIONAL

ATIVIDADE PROFISSIONAL	%
Profissional ligado à atividades artísticas ⁵⁴	22,2
Profissionais liberais ⁵⁵	44,4
Estudantes	11,2
Prestadores de serviço ⁵⁶	22,2

TABELA 15 ENTREVISTADOS SEGUNDO IDADE

IDADE	%
Até 20	12,5
21 a 30	37,5
31 a 40	50
41 a 50	0
51 a 60	0
Mais de 60	0

Em relação à pergunta “Para você o que é a ED?” foram mais frequentes neste público respostas que adjetivavam o espaço como cultural: “é um espaço de atrações culturais”; “é um ponto a mais para diversão e cultura aqui em Belém”; também surgiram respostas semelhantes aos do público do Pôr-do-Som em relação à entender o espaço como lugar de sociabilidades e relacionados ao caráter turístico: “é um lugar pro lazer”; “é um ponto de encontro, um lugar pra passear, por mais que não tenha dinheiro para gastar. Eu gosto daqui por conta da segurança, prefiro aqui do que a praça [da república]”; “aqui é um ponto turístico”. Apareceram também respostas críticas em relação ao espaço: “aqui em duas vertentes bem definidas e claras, uma é a estrutura física de bares que tem um custo alto e a

⁵⁴ Atriz, ator.

⁵⁵ Administrador, contador, pedagoga, advogado, engenheiro, etc.

⁵⁶ Garçon, caixa, costureira, artesã, vendedor (a), etc.

outra é o espaço aberto que se pode contemplar”; “ aqui é um lugar agradável, mas não é acessível a todas as rendas”.

Em resposta ao que mudariam na ED, a maioria afirmou que mudaria alguma coisa, entre as respostas mais comuns e significativas foram: “sinto falta de mais espetáculos e pra todos os públicos”; “deveria ter mais espaço para pessoas humildes”; “ [mudaria] os preços, acho muito salgados”; “gostaria que as atividades culturais acontecessem mais vezes, porque tem mês que não acontece nada aqui”; “[eu] atrairia outros públicos”; “[eu] mudaria a estrutura para as apresentações”. Analisando as entrevistas observamos que o público do teatro mostrou-se mais crítico em relação ao espaço e percebe a ausência de estrutura e atrações para outros públicos.

Durante a observação dos públicos do Teatro ao pôr-do-som pode-se observar uma prática frequente que se pode chamar de *táticas* desses públicos. Esta consistia em consumir bebidas de vendedores ambulantes que ficavam do lado de fora da ED. Tais vendedores se posicionavam no Ver-o-Peso e vendiam bebidas para os frequentadores da ED através da grade que separa os dois ambientes (vide imagem 9).

Em conversa com um dos vendedores este revelou que tal prática é frequente, quando perguntado por que ele se posiciona naquele local, ele afirmou “Não deixam eu entrar ai na Estação, antigamente eles não deixavam nem eu vender aqui do lado de fora, eles implicavam com a gente, diziam pra gente sair, agora que eles já deixam.” O vendedor ainda afirma: “No governo passado [se referindo ao governo do PSDB], quando tinha evento grande eles tapavam aqui tudinho, colocavam um tapume e ninguém podia ficar aqui, nem na calçada da frente.”

Ao conversarmos com os frequentadores que consomem bebidas do lado de fora, foram frequentes afirmações como: “só assim pra agente vir, porque aqui o preço de tudo é muito salgado”, “agente não tem dinheiro pra ficar gastando nos restaurantes, isso não é pra nós”, “se os preços daqui fossem mais acessíveis, agente não precisava comprar de fora, né?”. Para inibir tais práticas existe uma figura no quadro de funcionários da ED que exerce a função de Orientador de Público. Em conversa com um desses orientadores, ele esclarece suas atribuições

A minha função aqui é mais orientar o público sobre banco, a localização dos restaurantes, o horário de saída das embarcações, mas eu também exerço a função de segurança, quando tem alguns problemas a gente tenta resolver, mas a gente é pacato, ninguém agride ninguém aqui, se o problema for grave então a gente chama a polícia militar. As vezes agente tem problema com pedinte, porque é próximo a área do Ver-o-Peso, então temos problemas com esse pessoal do Ver-o-Peso. Mas

aqui é uma área pública, todos podem entrar aqui. O que não pode é pedinte e vendedor ambulante, ai nesses casos nós temos que abordar porque não é permitido, porque tem lojas aqui dentro vendendo o que eles estão vendendo. (J. S, 2008)



IMAGEM 9 VENDEDOR FICA NO VER-O-PESO E VENDE BEBIDAS PARA OS FREQUENTADORES DA ED. IMAGEM DA AUTORA.

Em relação aos públicos idealizados pela OS, a gerente de programação cultural (M.P) afirmou que os públicos do teatro são principalmente as crianças, apesar de esta reconhecer que existe uma variedade grande de público no projeto. Ela firmou ainda que “o público de teatro aqui de Belém não valoriza as apresentações locais, as pessoas de classe mais baixa são as que valorizam mais, o público de classe A e B valorizam só as peças de fora”, ainda sobre o sucesso de público que frequenta o teatro esta afirmou que “criança não tem classe social” ao que ela atribui o sucesso de público do projeto.

Percebe-se que esta é uma análise deturpada do sucesso de público do projeto, afinal, as crianças as quais ela atribui não ter classe social, fazem parte de um sistema de classes independente de sua consciência ou não uma vez que estas são levadas até ali por seus pais. Em relação à composição do público, pode-se inferir que a maioria não é composta de públicos de baixa renda, os indicadores de escolaridade e atividade profissional demonstram que a maioria dos frequentadores são pessoas de classe média e alta.

Ainda durante a entrevista, M.P, afirma que os grupos de teatro “reclamam muito, não são criativos, não tem preparo” e atribuiu a estes fatos o desinteresse de alguns públicos pelo teatro paraense. Em conversa com os grupos de teatro, estes reclamam da estrutura oferecida no anfiteatro, afirmam que o palco está quase caindo e que sempre pedem mais oportunidades

para se apresentar no Teatro Maria Silvia Nunes (que é localizado na ED). Entre as dificuldades para se apresentar neste, são os valores da pauta e as condições dos editais que, segundo os grupos, disponibilizam apenas 3 dias de apresentação durante a semana para os grupos locais, não sendo disponibilizados dias de sexta-feira, sábado e domingo. Segue um trecho da entrevista realizada com um dos atores do grupo que se apresenta no local:

Nós temos um público fantástico, nós temos sempre um público muito bom, e é um público que ainda é carente, porque não tem espetáculo e as portas estão fechadas. Você muitas vezes passa na porta do Teatro da Paz ou do Maria Silvia Nunes no final de semana e você vê que não tem nada, e você coloca pauta e os caras querem te escaupelar, é mil e quinhentos reais a pauta, quer dizer, não dá. A gente é muito mal tratado aqui [no projeto Teatro ao Pôr-do-sol], a gente não tem nem camarim pra se arrumar, nós tivemos que usar o banheiro das mulheres. A divulgação também é muito ruim, eles só divulgam que vai haver o evento, mas não dizem qual a peça e nem o grupo que vai se apresentar, isso é ruim. O que é que custa você valorizar a sua prata? O que custa dizer: olha gente o cachê não é muito, o cachê é pouco, mas eu vou divulgar vocês legal. Aqui nem apresentam agente, não dizem nem o nome do nosso grupo. Vocês viram que agente começou [o espetáculo] na marra, né? O negócio aqui é abaixo de amator. (D.F, 2008)

É evidente o embate que existe entre a gerência do espaço e os grupos que se apresentam, assim como são dispares as percepções sobre os públicos que estes têm.

A entrevista realizada com a gerente de programação cultural da ED foi reveladora também do caráter amator e da falta de diálogo entre a ED e a Secretaria de Cultura do Estado. Em resposta à pergunta “As diretrizes da política cultural do governo do estado influenciam de que maneira a programação cultural da Estação?”, M.P afirma que desconhece tais diretrizes e que a Secult apenas repassa a verba destinada a OS, mas não exerce influência alguma na montagem e concepção da programação cultural, pois “isto já está delimitado no estatuto da OS”. Quando questionada sobre os critérios para a seleção dos grupos que se apresentam em ambos os projetos, a entrevistada afirma que houve um cadastramento de grupos e que estes são chamados aleatoriamente, porém ela afirma que quando os grupos pedem a ela alguma ajuda para realização de viagens ou aquisição de figurinos ela chama tais grupos 3 ou 4 vezes seguidas, para ajudar nestas demandas.

A entrevistada também descreve uma prática comum, que ela chama de “geladeira” que consiste em suspender determinados grupos que não respeitam as regras da OS. Tais regras se referem ao respeito dos horários, o cuidado com a indumentária, o comportamento dos participantes, o respeito com os limites de volume da ED, entre outros. Segundo ela “os grupos só querem receber, não vão atrás de outras oportunidades de crescer, além disso, muitos grupos não respeitam as regras de apresentação da OS, não são profissionais”.

Em entrevista com um dos componentes de um grupo que se apresenta no Projeto Pôdo-som, este reafirma tal prática e diz que não foi criada nesta gestão. Ele relata que, na gestão anterior, um dos grupos mais famosos de dança folclórica se recusou a participar de uma propaganda do governo e que por este motivo foi colocado na “geladeira”, não sendo mais chamado a se apresentar no projeto durante aquela gestão.

É interessante observar nestes relatos um claro conflito de poderes, assim como uma gestão do equipamento cultural baseada em critérios pessoais, não estratégica e que não segue diretrizes gerais da Secult, órgão à que seria teoricamente ligado. Neste sentido, pode-se afirmar que a gestão da OS mais se aproxima do modelo de empresa privada do que de órgão público, não esclarecendo de forma transparente suas ações e critérios, à semelhança da sua própria criação que se deu de maneira exclusivista e a portas fechadas.

Neste jogo de embates e poderes, ficam prejudicados não somente os grupos, mas os públicos também, que se ressentem em relação a pouca diversidade do que lhes é oferecido. Fica claro na pesquisa que, apesar do espaço ter seu caráter elitista, as práticas que ali se desenrolam poderiam ser mais democráticas e plurais se a administração do espaço concebesse a ED como um equipamento cultural, e não apenas como um complexo gastronômico.



IMAGEM 10 PROJETO TEATRO AO PÔR-DO-SOL. IMAGEM DA AUTORA



IMAGEM 11 PÚBLICOS DO TEATRO AO PÔR-DO-SOL . IMAGEM DA AUTORA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Estação das Docas é um dos projetos resultantes das políticas culturais desenvolvidas durante uma gestão que durou 12 anos no estado do Pará. Esta gestão, como vimos, objetivava inserir a capital paraense de modo mais competitivo na indústria do turismo e nas dinâmicas da competição intercidades para captação de investimentos e visibilidade internacionais. O que pudemos perceber é que tal tentativa de inserção resultou em uma política cultural centralizada na capital paraense com forte apelo a um discurso identitário e uma tentativa de construção cultural que foi chamado de “Paraensismo”.

Muitas das obras resultantes de tal política demonstraram um viés elitista, uma vez que se concentraram na construção e recuperação de equipamentos essencialmente voltados ao que conhecemos como “belas-artes”. Além disso, conforme foi discutido, são equipamentos que em sua concepção arquitetônica, nos seus modos de implantação e nos seus conteúdos tem uma forte ligação com o padrão de consumo das classes mais abastadas.

Pôde-se perceber ainda que não estiveram presentes nesta política cultural interações com políticas educacionais, que pudessem proporcionar uma maior democratização de acesso a estes equipamentos e conteúdos. Menos presentes ainda foram ações que pudessem possibilitar uma democracia cultural. No caso da ED, estas ações foram flagrantes nas concepções do projeto e na própria implementação do equipamento que aconteceu sem nenhuma consulta popular.

Esta política constituiu-se baseada nos conceitos de *gentrification*, que promoveram uma “revitalização” de áreas ocupadas pelas classes populares e passaram a ser lugares de alto consumo, através da remoção de tais populações consideradas “indesejadas”, visto que não correspondiam ao projeto modernizador e elitista que o governo do Estado do Pará estava desenvolvendo. Vimos que tal modificação de espaços na cidade, apesar de buscar a higienização de espaços e a criação de lugares teoricamente homogêneos e não conflitivos, acabaram por criar lugares que possuem fortes barreiras simbólicas, mas que não necessariamente estão livres de conflitos.

Vimos também que o discurso do *paraensismo* e a tentativa de criação de uma homogeneidade discursiva no estado do Pará resultaram em uma política cultural centrada na capital paraense.

Ao pesquisarmos os públicos de dois projetos culturais que são oferecidos gratuitamente na ED, pudemos observar que tais públicos não são homogêneos e que muitos

desenvolvem certas *táticas* que possibilitam frequentar aquele espaço tais como o consumo de bebidas de vendedores localizados no Ver-o-Peso, assim como artistas que se tornam públicos para garantir a continuidade de seus espaços de visibilidades. Outro dado resultante da pesquisa foi a constatação de um conflito entre os artistas que se apresentam em ambos os projetos e a administração da ED. O que se percebe é que a ED, sendo lugar de grande visibilidade para o trabalho artístico, ainda sofre com uma administração personalista, baseada na troca de favores, interesses políticos e em práticas que não condizem com um equipamento público.

Reconhecemos que os públicos destas programações analisadas não representam a maioria dos públicos da ED, porém tais projetos significam uma porta de entrada para pessoas que talvez nunca pudessem ter acesso a outro evento cultural naquele espaço. O que ficou claro nas falas destes públicos foi o desejo por mais programações e maiores possibilidades de entrar em contato com atividades culturais. Por parte dos artistas entrevistados, mostrou-se a mesma demanda: o desejo por mais oportunidades para mostrar seus trabalhos, assim como um respeito maior por parte dos administradores da ED em relação aos artistas e grupos artísticos da cidade.

Ainda em relação aos administradores da ED, ficou clara uma visão míope dos desejos dos públicos, seus gostos e preferências. Apesar de a OS investir em pesquisas quantitativas para conhecer seus públicos, estas se revelaram frágeis em demonstrar quem realmente são estes e o que desejam.

Em relação à inserção da ED no contexto cultural da cidade de Belém e no estado do Pará, a administração mostrou-se totalmente desintegrada e desinformada sobre as diretrizes da política cultural do Estado promovendo uma política cultural “própria” pouco integrada com outras ações da Secult⁵⁷. Apesar de algumas ações da secretaria estarem utilizando a ED, este ainda é um equipamento sub-utilizado no que se refere à ocupação de seus espaços. Dada a grande visibilidade que o lugar adquiriu como “cartão postal da cidade” este deveria ser intensamente ocupado por programações que utilizariam suas áreas livres, ou seja, suas áreas não ocupadas comercialmente. Existem grandes possibilidades pra isso, seja para exibição de produtos resultantes de outros órgãos e projetos culturais do estado (como os Pontos de Cultura, o Instituto de Artes do Pará, O Curro Velho), seja para uma maior possibilidade de exibição de peças teatrais, bandas de música ou para exibições de expressões da cultura

⁵⁷ A Secult aos poucos tem inserido a ED nas suas políticas culturais. A partir de 2008, já na gestão do Partido dos Trabalhadores a ED foi inserida em uma programação que abrangia vários equipamentos em toda a cidade de Belém. O evento foi chamado de Pixurum e consistia em uma mostra cultural que se iniciou por ocasião do Fórum Social Mundial realizado na cidade de Belém em 2009.

urbana (brega, hip-hop etc.) o espaço existe. Há que se promover um diálogo entre a Secult, a OS Pará 2000, os artistas e a sociedade, para que o espaço mude o seu destino segregador e possa alargar suas possibilidades, ampliando os espaços numa perspectiva mais democrática, em uma cidade que deseja ampliar seus horizontes de contatos culturais, mas que ainda não se abriu para o diálogo e o entendimento interno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Márcio Douglas. **A guerra das Águas**: Concepções e práticas de planejamento e gestão urbana na orla fluvial de Belém (PA). Dissertação de Mestrado. Belém: UFPA, 2005.

ARRUDA, Euler Santos. **Porto de Belém do Pará**: origens, concessão e contemporaneidade. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

ARANTES, Otilia. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp, 1998

BARBALHO, Alexandre. **A modernização da cultura**: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/1987-1998). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

_____. **Textos Nômades: política cultura e mídia**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: FORTUNA, Carlos (org). **Cidade, cultura e globalização**. Lisboa: Celta, p. 67-80, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Poder, derecho y clases sociales**. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São. Paulo: Edusp, 2007

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papiрус, 1996.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. **Revista São Paulo em perspectiva**. São Paulo: v.15, nº2, p.73-83. 2001

_____. [Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública.](#) In: **Espaço e Debates - Revista de Estudos regionais e urbanos** - n.43/44 São Paulo, 2004.

_____. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Albino & BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador, 2007, p.109-132.

BRASIL, Ministério da Integração. **Plano Amazônia Sustentável**. vol 1. Brasília, 2004.

_____. Ministério da Cultura. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. Frederico A. Barbosa da Silva, autor – Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

BUREAU DE PESQUISA E MARKETING. **Estudo de Prospecção do Mercado. Segmento: Centros de Consumo e Lazer Estações das Docas**. Belém: BPM, 2005

_____. **Pesquisa de Avaliação cliente interno Segmento: Centros de Consumo e Lazer Estação das Docas** : Belém: BPM, 2008

CASTRO, Fábio. **A encenação das identidades na Amazônia contemporânea**. Paper do laboratório de Sociomorfologia. Belém: UFPA, 2005.

_____. **Reorganizações identitárias na Amazônia brasileira**. Paper do Laboratório de Sociomorfologia. Belém, UFPA, 2006.

_____. **A cidade Sebastiana. Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade**. Dissertação de Mestrado – Programa de mestrado da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília: Brasília, 1995.

CHAVES, Paulo. **Projeto Design**. Entrevista concedida a Éride Moura.2005a, Disponível em < <http://74.125.47.132/search?q=cache:7bV6rl2CnCOJ:www.arcoweb.com.br/entrevista/entrevista68.asp+%22paulo+chaves%22&cd=4&hl=pt-BR&ct=clnk> > acesso em 7 de fevereiro de 2008.

_____. **O arquiteto da nova Belém**. Revista Pará Turismo. Belém. ano 1, nº3 , p. 3-6. Setembro de 2004. Entrevista concedida a Ronaldo Brasiliense.

_____. **Estação das Docas é o maior destaque**. Revista Pará Turismo. Belém. Ano 2 nº4, p.18-19. Agosto de 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____, et all. **A invenção do cotidiano: 2 Morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1997.

DOUGLAS, Mary & Isherwood, Baron. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996

DURHAM, Eunice Ribeiro. Cultura, patrimonio, preservación. **Revista Alteridades**. México, v.8, nº16, p. 131-136, jul-dez, 1998.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Sociologia dos Públicos**. Portugal: Porto editora, 2006.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós modernismo**. São Paulo:Studio Nobel, 1995.

FREITAS, Ana Paula & MATTOS, Fabrício. **“Integração e desenvolvimento”: políticas de comunicação na Amazônia contemporânea**. In: Anais do II Colóquio Brasil México de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2009^a. Disponível em:
<<https://www.espm.br/ConhecaAESPM/Mestrado/Documents/COLOQUIO%20BXM/S3/ana%20paula%20e%20fabricio.pdf>>

_____. **Políticas de comunicação na Amazônia contemporânea: um estudo sobre a construção de hegemonias sociais**. In: Anais da II Reunião Equatorial de Antropologia. Natal, 2009b. Disponível em
<<http://www.cchla.ufrn.br/REA2009/files/linkgt/publicaovirtual/GT-24.zip>>

FORTUNA, Carlos. As Cidades e as Identidades: Narrativas, patrimônios e memórias. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Anpocs, n.33, 1994.

_____. Destradicionalização e imagem da cidade. In: FORTUNA, Carlos (org). **Cidade, cultura e globalização**. Lisboa: Celta, p. 231-258, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. Definiciones en transición. In: MATO, Daniel (org). **Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO. pp. 69-81, 2005

_____. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do IPHAN**, Nº 23. p. 94-115, 1994.

_____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. El consumo cultural: una propuesta teórica. In: SUNKEL, Guillermo(org). **Consumo cultural en América Latina**. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. **O Dragão do Mar e a fortaleza pós-moderna: cultura, pratimônio e imagem da cidade**. São Paulo: Anablume,2007.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22,nº 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

IBGE. **Perfil dos Municípios Brasileiros: Cultura**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007

LEITE, Rogério Proença. **Espaço público e política de lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo**. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2001.

MANTECÓN, Ana Rosas. Presentación. **Revista Alteridades**. México, v.8, nº16, p. 3-9, jul-dez, 1998.

_____. Que es el público?. Apresentação na Mesa Estudos da Cultura durante o **V ENECULT Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador: 27 de maio de 2009. (sem publicação - disponibilizado pela autora)

MATO, Daniel. Los “Estúdios de Cultura” pueden y deben salir del ghetto. In: RUBIM, L. & MIRANDA, N. (orgs). **Transversalidades da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MATTOS, Fabrício. 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.

NÍVON BOLÁN, Eduardo. **La política cultural: Temas, problemas y oportunidades**. México: CONACULTA/FOCA, 2006.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Entrevista** concedida a Fabrício Santos de Mattos. 2007.

PARÁ, DIÁRIO OFICIAL DO. **Lei nº4.589 de 18 de novembro de 1975**. Belém: IOEPA, 18 de novembro de 1975

_____. **Convênio que entre si celebram**. Belém: IOEPA, 27 de outubro de 1997.

PARÁ. **Relatório das Atividades. Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo**. Editora: SECDDET, 1979

PARÁ. (Governador). **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: 2002.

_____. **Mensagem à Assembléia Legislativa: apresentada em 15 de fevereiro de 2003**. Belém: 2003

_____. **Mensagem à Assembléia Legislativa: apresentada em 15 de fevereiro de 2005**. Belém: 2005.

PENTEADO, Antônio Rocha. **O Sistema Portuário de Belém**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Albino & BARBALHO, Alexandre (orgs). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador, 2007a.p11-36.

_____. Políticas Culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSBAUMER(org). **Teorias e Políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007b. p.139-158.

_____. Políticas Culturais e novos desafios: **Revista Matrizes**, São Paulo, v.2, nº2, p.93-116, 1º semestre de 2009.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2002.

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

_____. **Projeto de preservação e revitalização: Estação das Docas**. Belém: Secult, 2000.

_____. **Relatório de Atividades: Balanço 2006**. Belém: Secult, 2006.

SIMMEL, George. A ruína. In: SOUZA, Jessé & ÖELZE, Berthold (orgs). **Simmel e a modernidade**. Editora Universidade de Brasília, 2005.

SMITH, Neil. **The new urban frontier: gentrification and revanchist city**. London and New York: Routledge, 1996.

_____. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana global. In: BIDOUC-ZACHARIASEN, Catherine (org). **De volta à cidade dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos**. São Paulo: Anablume, p. 59-87, 2006

UNESCO. **Mexico City Declaration on Cultural Policies**. World Conference on Cultural Policies. **Mexico: 1982**.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZUKIN, Sharon. **The Culture of cities**. Cambridge: Blackwell, 1995.

REFERÊNCIAS HEMEROGRÁFICAS

AMBULANTES acusam governo do estado. **Diário do Pará**, Belém, 31 maio. 2000. Cidades, p.03

AMBULANTES terão de sair da calçada. **Diário do Pará**, Belém, 12 maio. 2000. Cidades, p.05

BELÉM recebe a estação das docas. **O liberal**, Belém, 15 maio. Cidade, p. 07.

ESTAÇÃO sai por R\$24 milhões. **O Liberal**, Belém, 12 maio. 2000.Cidade,p.03.

FREITAS, Luiz Paulo. Depois da Estação, o Mangueirão. **O Liberal**, Belém, 14 maio. 2000. Cartaz, p.03.

INEXPLICÁVEL. **Diário do Pará**, Belém, 13 maio.2000. Cidades, p.03.

MARCA tucana. **Diário do Pará**, Belém, 13 maio.2000. Cidades, p.03.

NOVA JANELA atrai visitantes. **O liberal**, Belém, 15 maio. Cidade, p. 07.

OPORTUNIDADE de renda para 2.400 famílias. **O liberal**, Belém, 13 maio. Cidade, p. 06.

OBRAS que dão cara de metrópole a Belém. **O Liberal**, Belém, 28 maio.2000. Capa, p.01.

PINTO, Elias Ribeiro. Estação de Luxo, passageiros sem vintém. **Diário do Pará**, Belém, 28 maio. 2000. Cidades, p. 4-5

PINTO, Lúcio Flávio. Estação das Docas: Elefante Branco Tucano. **Jornal Pessoal**, Belém, 1ª quinzena jul. 1999a.

_____. Belém: A lei da Selva. **Jornal Pessoal**, Belém, 2ª quinzena jul. 1999b.

_____. Estação Expansiva. . **Jornal Pessoal**, Belém, 2ª quinzena março.2000a.

_____. Tucanato: Go Home. **Diário do Pará**, Belém, 28 maio. 2000b. Cidades, p.05.

_____. A Estação das docas: à imagem do dono. **Jornal Pessoal**, Belém, 1ª quinzena de março de 2000c.

SANTOS, José Bráulio dos. Estação das Docas. **O Liberal**, Belém, 25 maio. 2000. Cidade, p.02.

TORRES, Arnaldo. Ver o rico. **Diário do Pará**, Belém, 28 maio. 2000. Caderno D, p.04
É BELÉM ISSO. **Diário do Pará**, Belém, 18 maio. 2000. Cidades, p.03.

SITES:

<<http://www.secult.pa.gov.br> > Acesso em maio de 2009

<<http://www.estacaodasdocas.com.br>>. Acesso em maio de 2009

ANEXO – Mapa do Município de Belém e bairros que o conformam



Fonte: Prefeitura Municipal de Belém