

## É TEMPO DE PREAMAR. A POLÍTICA CULTURAL DE PAES LOUREIRO NO PARÁ, EM 1987-1990

Fábio Fonseca de Castro<sup>1</sup>  
Marina Ramos Neves de Castro<sup>2</sup>

### RESUMO

O artigo discute a ação cultural do professor João de Jesus Paes Loureiro à frente da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, entre 1987 e 1990. Procura-se compreender a sua política cultural, a partir de suas fontes discursivo-ideológicas principais. Apresenta-se também uma descrição dos programas centrais da sua gestão, discutindo-os à luz dessas matrizes discursivas.

**Palavras-chaves:** Política cultural. Amazônia. Identidade.

### ABSTRACT

The article discusses the cultural action of Professor João de Jesus Paes Loureiro at Secretariat of Culture of the State of Pará, from 1987 to 1990. It seeks to understand its cultural policy from its main ideological-discursive sources. It also presents a description of the core programs of its administration, discussing them in relation with these discursive matrices.

**Keywords:** Cultural policy. Amazon. Identity.

### INTRODUÇÃO

A experiência de política cultural desenvolvida pela Secretaria da Cultura do Estado do Pará, no período entre 1987 e 1990, quando foi dirigida pelo poeta João de Jesus Paes Loureiro, constituiu um marco referencial, não apenas para as políticas culturais desse Estado, mas também para a própria produção cultural local, a medida que legitimou um processo social ético-estético baseado no “resgate” e na valorização dos elementos culturais ribeirinhos amazônicos, e na conseqüente conformação de padrões identitários, discursivos e, ainda, políticos.

Com efeito, a ação cultural de Paes Loureiro está na raiz do longo processo de valorização e de resignificação das fontes culturais ribeirinhas, que constituirá o fenômeno que Castro (2011) identifica como “moderna tradição amazônica”, e cujos efeitos podem ser observados na efervescência cultural crescente do Estado do Pará,

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia. Professor do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia – UFPA. e-mail: fabio.fonseca.decastro@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestre em Estudo das Sociedades Latino-americanas. Mestranda em Artes pela UFPA. e-mail: mrndecastro@gmail.com.

desde os anos de 1980. Paes Loureiro participou desse processo, inicialmente, como poeta e escritor, mas, em seguida, também como gestor cultural.

Se sua ação autoral constitui uma contribuição importante para a conformação do *ethos* estético referido, sua atuação como gestor foi fundamental para a legitimação do processo e para o estabelecimento de mecanismos institucionais. Nosso objetivo, neste artigo, é discutir os elementos que conformaram essa situação, descrevendo, num primeiro momento, os anos Paes Loureiro à frente da Secult-PA e, em seguida, discutindo as fontes e influências que caracterizaram sua ação cultural.

### **A gestão Paes Loureiro à frente da Secult-PA**

João de Jesus Paes Loureiro foi e é um ator social de expressão no cenário intelectual do Pará. Sua trajetória literária, iniciada em 1967, bem como sua trajetória acadêmica, iniciada em 1979, já contava com grande reconhecimento social quando, em 1987, foi convidado a assumir a presidência da recém-criada Fundação Cultural do Pará e, meses mais tarde, passou a acumular o cargo de Secretário de Estado da Cultura (Secult).

Sua ação cultural produziu um efeito social de longa duração e constituiu um marco referencial, ao mesmo tempo, político e estético, como dissemos. Ela estava centrada na missão, explicitada em um Relatório de Governo, de:

assegurar a progressiva realização das potencialidades da população local, a defesa de sua identidade, a difusão de seus valores, a preservação de seu patrimônio e memórias culturais, a democratização do acesso e serviços culturais. (GOVERNO DO PARÁ, 1988, p. 174)

Se bem percebemos, essa missão conforma um discurso formal, demarcado por termos vagos e que procuraram se adequar à expectativa geral que a classe política – e o espaço público, em geral – tem do que deva ser uma política cultural. Porém, se qualquer política cultural pudesse adotar essas palavras como sua proposição geral, nem todas poderiam, efetivamente, realizá-las.

Ao observarmos a ação cultural de Paes Loureiro à frente da Secult, constatamos que essas palavras não constituíram um qualificativo vago e superficial. Os programas e projetos empreendidos, de fato, voltaram-se para o cumprimento dessas metas e dessa percepção de identidade. Constatamos, em verdade, que a

palavra identidade, na gestão Paes Loureiro, não constituiu um qualificativo vago, mas, sim, um índice político concreto, um valor, um dispositivo de leitura. Efetivamente, é esse o diferencial da ação cultural da Secult no período 1987-1990.

Em nossa avaliação, a gestão Paes Loureiro à frente da Secult teve quatro programas que podem ser considerados estratégicos, e que reúnem as grandes diretrizes de sua política cultural:

A Projeto Preamar – O Pará e a Expressão Amazônica;

B Fórum Estadual de Cultura;

C Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas;

D Mapeamento das Zonas Culturais do Estado.

O Projeto Preamar foi o carro-chefe da sua política cultural. Constituía um grande festival de cultura paraense, no qual os diversos municípios do Estado enviavam para Belém seus produtores culturais mais tradicionais e reconhecidos. Entre eles, tinham destaque os chamados grupos folclóricos e parafolclóricos – utilizando a categorização empregada pela própria Secult, à época, para descrevê-los. Porém, também afluíam a Belém diversos produtores culturais que escapavam a essa classificação, como músicos, artistas plásticos e grupos teatrais locais.

Esse encontro – notar o sentido da palavra Preamar, expressão que quer dizer enchente da maré, transbordo – ocorria duas vezes por ano, nos meses de junho e outubro, épocas festivas tradicionais da cidade de Belém, em função da quadra junina e do período do Círio de Nazaré, respectivamente. O Preamar ocupava, simultaneamente, todos os espaços do prédio da Fundação Cultural do Pará: teatro, cinema, centro de convenções, galeria, biblioteca e as três praças contíguas, onde era montado um palco no qual, ao longo de cerca de vinte dias, os grupos se apresentavam. Os demais espaços eram preenchidos com outras apresentações, shows, exposições, debates, seminários, cursos e oficinas.

Era no Preamar que o resultado dos demais projetos realizados no interior do Estado, tais como o financiamento das atividades locais de “resgate” das tradições, eram postos em evidência. O Preamar era um ‘palco’, era para onde tudo afluía; ele tirava as manifestações culturais de seu espaço original e, ao levá-las a novos espaços e ao conhecimento de outros campos da sociedade, criava as condições necessárias à sua mediação, valorização e conseqüente legitimação.

Durante os quatro anos da gestão Paes Loureiro, o Preamar abrigou 416 espetáculos, 56 cursos e oficinas, 44 exposições de artes plásticas e 17 debates públicos.

O Fórum Estadual de Cultura, segundo o programa estratégico da gestão, tinha a finalidade de compartilhar, com os municípios paraenses, o planejamento e a execução da política cultural do Estado. Para isso, desenvolvia duas estratégias: a) repassar subvenções destinadas a implementar projetos culturais locais; e b) fornecer, aos municípios, o assessoramento técnico necessário ao seu desenvolvimento cultural. Com essa prática, pretendia-se uma descentralização das decisões sobre a área cultural e, ainda, a promoção de uma maior integração entre os municípios. A Secult fazia o papel de mediador desse debate.

O Fórum tinha reuniões trimestrais. Ele envolveu, no período de quatro anos, 80 diferentes municípios, dos 123 então existentes no Pará, criando condições para um planejamento conjunto e amplificador da política cultural do Estado.

O Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas, institucionalizado em 1988, tinha o objetivo de potencializar a ação cultural de 115 bibliotecas, em 78 municípios do Pará, através de doações de livros e da prestação de serviços de orientação e assistência técnica. Suas atividades foram desenvolvidas, a partir de um convênio firmado com o Instituto Nacional do Livro, do Governo Federal. Durante a gestão Paes Loureiro, o acervo dessas bibliotecas foi ampliado expressivamente. Além disso, foram construídas 44 novas bibliotecas públicas no Estado e, ainda, a primeira biblioteca em braile. Várias bibliotecas foram reformadas e equipadas com estantes e salas de leitura climatizadas. Também o setor de obras raras, de microfilmagem de jornais da Biblioteca Pública Arthur Vianna, de Belém, recebeu importantes investimentos.

Por fim, referimos o programa de Mapeamento das Zonas Culturais do Estado, que resultou no Inventário Cultural do Estado do Pará, a um ciclo de publicações que, nos quatro anos da gestão, editou volumes referentes a quatro “zonas culturais” do Pará – Bragantina, Salgado, Baixo Tocantins e Marajó. Esse mapeamento buscou conhecer, aprofundar e criar um arquivo de informações culturais, possibilitando a concepção de novos projetos pertinentes à realidade de cada região.

Pode-se observar a coerência estrutural existente entre esses quatro programas. A procura pelo interior do Estado constituía, neles, uma ação regular, muitas vezes empreendida como uma espécie de encontro purificador com as fontes culturais do Estado.

Acompanhando os Relatórios de Gestão da Secult, componentes do Relatório de Gestão do Governo do Estado, anualmente encaminhado à Assembleia Legislativa pelo Executivo, bem como a extensa coleção de publicações de divulgação das ações da Secretaria de Cultura, observa-se um campo semântico pontuado por termos como “identidade”, “resgate”, “preservação” e “patrimônio”.

Esse campo semântico assinala a permanência de um determinado *ethos* no universo mental, intersubjetivo, da “moderna tradição amazônica” e, em particular, de Paes Loureiro. Podemos compreendê-la melhor quando exploramos as fontes discursivas e ideológicas presentes em Paes Loureiro e em sua ação cultural.

### **Fontes discursivas e ideológicas da política cultural de Paes Loureiro**

Paes Loureiro produz, fundamentalmente, um pensamento identitário. Tanto por meio de sua obra literária, como por meio de sua ação de política cultural, a objetivação e a proteção de uma «identidade» caboclo-ribeirinha, amazônica, constitui sua principal preocupação. Observando o desenvolvimento de sua ação frente à Secult – mas também nos outros cargos de gestão pública que ocupou, notadamente enquanto idealizador e primeiro dirigente do Instituto de Artes do Pará – podemos identificar o que seriam algumas fontes discursivas e ideológicas de seu pensamento, e a maneira como elas impactaram na política cultural que desenvolveu.

Identificamos três fontes principais:

- O debate sobre o “nacional popular”, cujo principal mote – a ideia de que o intelectual possui a missão de objetivar e defender a cultura – é perceptível na maneira como se deu o engajamento de Paes Loureiro na promoção da “identidade cultural” amazônica;
- A “ideologia do controle”, conformada pela experiência de gestão do regime militar brasileiro, segundo a qual a proteção da cultura como

missão do Estado, que influenciou o modelo gestor instaurado por Paes Loureiro na área cultural;

- A crítica da indústria cultural, motor de avaliação do processo e de estabelecimento de missões na política cultural de Paes Loureiro, presente como um espectro, ou melhor, como um “protopadrão” da política cultural de Paes Loureiro.

Avaliemos a forma como se deram essas influências e seu impacto sobre a política cultural de Paes Loureiro.

### *A defesa da cultura como missão do intelectual*

A estratégia de ação cultural produzida por Paes Loureiro insere-se, em primeiro lugar, numa tradição intelectual presente em toda a América Latina, a convicção, tida pelos intelectuais do continente, que lhes compete uma responsabilidade essencial na construção da nação: a objetivação, a síntese, a evidenciação e a posterior defesa, proteção, da cultura de seus «povos». O intelectual teria um papel social na organização da vida nacional, um papel com uma dimensão histórica inerente, relacionada à construção do caráter, e, talvez, do espírito da «nação».

Discutindo a evolução dessa tradição no Brasil, Pécaut (1990) descreve dois momentos sucessivos de maturação da ideia: as gerações intelectuais dos anos 1920-1940 e aquela dos anos 1954-1964.

A primeira dessas gerações, angustiada diante da questão da “identidade nacional”, empenhou-se, firmemente, no propósito de redefinir a dimensão institucional relacionada à cultura. Seu ponto de partida era a convicção de que o País possuía, efetivamente, uma peculiaridade cultural, o que correspondia a uma maneira de ser própria. A prova desse processo era o “folclore”, as práticas de sociabilidade e de solidariedade, a memória comum de hábitos e práticas. Não obstante, essa peculiaridade era obscurecida pela modernidade das instituições republicanas, todas elas inspiradas em modelos estrangeiros liberais, que acabavam por esconder, por obscurecer, o magma cultural nacional.

Com essa crítica geral, os intelectuais dessa geração se davam a missão de “organizar” a nação (PÉCAUT, 1990, p. 14), o que queria dizer: reformar as instituições e produzir direcionamentos que recolocassem nos eixos devidos a cultura e a identidade do País. Desejavam criar instituições que lhes permitissem atuar de forma positiva, incentivando a população a valorizar suas próprias referências culturais, como amas-secas, como babás, mestres da cultura popular e como professores de cultura, com os objetivos de estimular a autoestima da população e de incentivá-la a passar de um estágio de amadurecimento, ainda precário, para uma fase cultural *mais sólida*.

Com essa disposição, consubstancializava-se um papel que se atribuíam esses intelectuais, enquanto porta-vozes da nação. Veem-se como uma elite dirigente, capaz de guiar o povo no caminho da correta valorização de sua própria cultura. Em geral, recusam a democracia representativa e advogam o fortalecimento das funções do Estado, subjetivamente e, às vezes, explicitamente, defendendo uma hierarquização da ordem social (PÉCAUT, 1990). Aliás, como diz Pécaut, eles convergem na reivindicação de um *status* de elite dirigente, em defesa da ideia de que não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir *de cima*, de *dar forma* à sociedade (1990, p. 15).

A geração seguinte, a de 1954-1964, posiciona-se num lugar bem diferente, mas preservando a mesma percepção hierárquica de seu papel social, enquanto intelectuais. Partilham, com a geração anterior, a percepção de que o Brasil possui um magma cultural-identitário extremamente rico. Dela discordam, no entanto, sobre o estágio de amadurecimento da população em relação à própria cultura. Creem que o povo não precisa de guias ou incentivadores. Com isso, dispensam a posição de elite, antes reivindicada, trocando-a, de bom grado, pela posição de porta-vozes (PÉCAUT, 1990).

Essa geração procura se igualar ao povo, pensar como ele, usando das condições de projeção social e de fala de que dispõem, enquanto intelectuais, para valorizar a batalha da cultura do povo contra a cultura massificada e imperialista. O centro discursivo dessa geração é a noção de que o Brasil, movido por um rápido processo de modernização, está em vias de se tornar uma sociedade de classes semelhante ao modelo predominante nos países desenvolvidos, o que constituiria, num horizonte próximo, um perigo decisivo para a cultura e a identidade nacionais.

Por essa razão, caberia, aos intelectuais, a missão de esclarecer a população desse perigo iminente. De acordo com Pécaut, os intelectuais dessa geração se atribuíram uma dupla missão:

De um lado, têm a missão de ajudar o povo a tomar consciência de sua vocação revolucionária; de outro, cabe-lhes demonstrar, enquanto ideólogos, que o desenvolvimento econômico, a emancipação das classes populares e a independência nacional são três aspectos de um mesmo processo de libertação, ou seja, de um mesmo 'projeto'. (1990, p. 15)

Há uma continuidade teórica e militante entre essas duas gerações. Trata-se, pois, de um aprendizado que atravessa décadas, constituindo um dos núcleos da inteligência nacional brasileira. Os intelectuais de 1954-1964 são tributários diretos da geração 1920-1940: avançam seu pensamento, produzindo sínteses que resultam de práticas realmente vivenciadas e experimentadas.

À primeira geração pertencem os modernistas. Os de primeira hora, ligados à Semana de Arte Moderna paulista, os modernistas mineiros e os regionalistas pernambucanos, e os de depois, os da chamada "Segunda Geração Modernista", que renovou o modernismo a partir das múltiplas, ricas e variadas experiências de realismo modernista, socialismo, regionalismo etc. Pertencem a ela nomes como Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, que, dentre seus contemporâneos, tiveram um papel preponderante na gestão pública da cultura, da cultura por meio da educação e na formulação de políticas culturais, dentre as quais a própria criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural Nacional, órgão-farol do processo descrito.

Já a segunda geração, com múltiplos grupos de intelectuais dispersos por todo o País, é mais facilmente descrita quando evocamos suas principais instituições: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o Movimento de Educação de Base (MEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC).

O pensamento e a ação política de Paes Loureiro é tributária direta desse processo. Reconhecendo a importância da geração 1920-1940 na conformação da geração seguinte, podemos localizar, nesta última, o núcleo do saber cultural que servirá de pressuposto à política cultural empreendida em sua gestão.

Podemos, de fato, sistematizar esse saber cultural.

Tal como os intelectuais dessa geração, transpondo seus códigos de um plano nacional para outro regional, Paes Loureiro acredita que existe uma experiência social imaterial profunda na sociedade amazônica. Trata-se da experiência da sociedade cabocla, a sociedade ribeirinha amazônica. Esse é o primeiro elemento a destacar.

O segundo elemento deriva do fato de que, tal como seus contemporâneos, percebe a missão do intelectual como um sujeito bem posicionado para atuar como porta-voz dessa cultura e dessa identidade, auxiliando os indivíduos a valorizarem seus códigos simbólicos e, num plano mais amplo, auxiliando a sociedade, como um todo, a se posicionar, mais criticamente, na tarefa de resgate de valores e de projeção desses valores, frente ao avanço da *sociedade de classes* – termo posteriormente substituído por *sociedade globalizada* – sobre o espaço tradicional da identidade e da cultura regionais.

Por fim, um terceiro elemento decorre da convicção de que as armas para fazer essa luta estão presentes na própria experiência social de uma cultura popular, não havendo nenhuma necessidade de indução, de estímulo ou de formação, por parte do intelectual, em direção à ação cultural das camadas populares, num movimento hierárquico: o intelectual, igualado a essas camadas populares, por vezes delas saído, se une a elas na batalha titânica da cultura.

O universo ideológico de Paes Loureiro, a considerar sua militância e seu envolvimento político-estudantil, bem como sua aproximação à esquerda católica, em sua juventude, se produziu num contexto bastante afim ao da geração 1954-1964. Nascido em 1939, ele não pertence, obviamente, à geração dos isebianos, mas a experiência do Centro Popular de Cultura (CPC) parece estar profundamente entranhada em sua formação – e na formação da sua geração.

O CPC foi criado no ano de 1961, no âmbito da União Nacional dos Estudantes, a UNE. Sua proposta foi mais claramente consolidada por meio de um Manifesto – comumente chamado de Anteprojeto do Manifesto do CPC – idealizado pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, o primeiro diretor do Centro, e divulgado em 1962. Esse texto expressa a missão de tornar a cultura nacional um instrumento revolucionário de ação. Propunha-se a usar de todas as linguagens artísticas para, de maneira “didática”, “esclarecer” a população. Nesse processo, o intelectual tem um papel chave: engajado, militante, provocador, ele deve impulsionar as iniciativas e se

empenhar na análise crítica do processo nacional. Deve estimular a população a se politizar e a produzir coletivamente uma arte popular refletida, sempre com base no mote político.

É central, no pensamento do CPC, a compreensão da arte como um instrumento de retirada, das massas, de um lugar social de submissão e de alienação. Por conseguinte, o papel do intelectual e da instituição cultural era o de mover, num esforço intenso, o enquadramento às necessidades da massa.

Outra experiência importante do CPC foi a UNE-Volante, uma excursão de três meses por várias capitais do País, com a missão de estabelecer contatos com estudantes, secundaristas e universitários, camponeses e operários. Em Belém, a UNE-Volante recebeu uma acolhida calorosa e produziu frutos importantes, dentre os quais a publicação de poemas de Paes Loureiro na série Violão de Rua.

Em paralelo, cabe ser citada outra experiência dessa geração, que parece ter contribuído grandemente para a conformação do pensamento de Paes Loureiro, no setor da política cultural: o Movimento de Cultura Popular (MCP), criado no Recife por Paulo Freire, Ariano Suassuna, Abelardo da Hora, Francisco Brennand e vários outros intelectuais pernambucanos. O MCP tinha um vínculo institucional com o poder público que, possivelmente, deve ter servido de modelo para a ação cultural de Paes Loureiro. Era financiado pela Prefeitura de Recife, desenvolvendo atividades diversas de educação e cultura, com particular atenção para o teatro. A raiz da proposta era similar à do CPC e à de toda a geração: contribuir para a ação popular revolucionária por meio da cultura.

### *A proteção da cultura como missão do Estado*

Pode parece despropositado relacionar, num mesmo tópico, a práxis do regime militar de 1964-1985 com a política cultural de Paes Loureiro. O professor sempre foi um democrata e sempre esteve comprometido com as conquistas da democracia e com o projeto da justiça social. Além disso, foi perseguido pelo regime militar que, inclusive, confiscou e destruiu a edição de seu primeiro livro de poemas, denominado *Tarefa*. Porém, no jogo das práticas sociais e dos sistemas institucionais, é possível perceber que certos elementos da política cultural de Paes Loureiro possuíam uma

influência direta da maneira como os governos militares organizaram sua ação cultural.

A política nacional de cultura estabelecida pelo regime militar tinha, por projeto, a formatação, a padronização e a consolidação de uma identidade nacional brasileira, através da codificação do controle sobre o processo cultural, por meio de instituições e práticas de apoio. Essa política se incumbia da missão de dar evidência a uma identidade nacional, operação por meio da qual pudesse defender a unidade política do País contra as interferências estrangeiras. A definição de cultura presente nas Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, de 1973, e no Plano Nacional de Cultura, de 1975, segundo Cohn, supõe que:

a cultura contribui para a formação e a identificação da personalidade nacional: é mesmo sua expressão mais alta, e sua defesa impõe tanto quanto a do território, dos céus e dos mares pátrios. (COHN, 1984, p. 90)

A política cultural de Paes Loureiro, acreditando em uma matriz identitária amazônica, também buscou se apresentar como uma missão pública, encarregada de dinamizar o processo cultural. O diferencial é que essa codificação se passou a nível regional. A base ideológica e discursiva estava na crença da existência de um homem genuinamente amazônico, com os elementos culturais próprios que o caracterizavam – o tema da identidade caboclo-ribeirinha, sempre presente –, e na justificativa da ação de Estado como uma ação de consolidação desses elementos culturais.

Pode-se compreender essa disposição como um identitarismo, como a suposição de que o Estado é um agente capaz de compreender e de estabelecer associações entre os elementos culturais da sociedade, de uma maneira superior a de quaisquer outros agentes sociais, fossem eles pertencentes ao campo cultural – como artistas, críticos e pesquisadores – ou não.

Outros dois elementos que caracterizam a política do Estado militar brasileiro, além do identitarismo, é o patrimonialismo e o preservacionismo. Observamos que esses três elementos foram herdados – seja pelos governos militares, seja pela política de Paes Loureiro – de um pensamento essencialista e instrumentalista, desenvolvido por intelectuais brasileiros, num processo que teve suas raízes no século XIX, e que foi se desenvolvendo através de muitas gerações de intelectuais próximos, ou mesmo financiados pelo Estado.

Ao nível nacional, o patrimonialismo e o preservacionismo tiveram seu momento fundador na criação, ainda em 1937, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), confiada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. A ênfase ideológica dessa instituição recaía sobre processos de tombamento, restauração e revitalização do patrimônio cultural material que caracterizava a identidade nacional. Essa primeira política de preservação do patrimônio cultural nacional marcou o cenário cultural profundamente, e foi reelaborada pelo regime militar.

O que mudou, no cenário imposto pelos militares? Pensamos que, principalmente, o fato de que o patrimonialismo passou a ser pensado de maneira reducionista. A política cultural do regime *pinçou* alguns elementos, na experiência social, em detrimento de outros. Procurou legitimar esses elementos por meio de estratégias de promoção e visibilidade, em geral procurando uma *simplificação*, ou, para dizer melhor, um *reduccionismo*, dos mesmos, sempre diminuindo ou mascarando a complexidade e a conflitualidade que naturalmente existem em todo elemento cultural.

A política cultural de Paes Loureiro, tal como várias outras, no Brasil, após o ciclo militar ter chegado ao fim, acabou procedendo da mesma maneira. Paes Loureiro também *pinçou* os elementos que acreditava fazerem parte da caracterização do homem genuinamente amazônica, e defendeu certas especificidades locais, destacando elementos identificados com a cultura cabocla, práticas indígenas e quilombolas, bem como autos e festejos populares urbanos, como ladainhas, pastorinhas, pássaros juninos e bois-bumbás, utilizando o equipamento e os recursos públicos para dar maior visibilidade – e, portanto, legitimidade – a esses elementos. Ao elegê-los, naturalmente deixou de fora outros, que também poderiam ser reconhecidos como simbólicos da identidade regional e local, excluindo da política oficial do Estado as práticas culturais de periferia, as culturas urbanas, as efervescentes cenas musicais híbridas belemenses, como o brega, o tecno, o melody e as guitarradas (então não reconhecidas como gênero e pouco prestigiadas) etc.

A estratégia de ação cultural de Paes Loureiro, nesse sentido, foi similar àquela adotada pelo regime militar. Identitarismo, patrimonialismo e preservacionismo, que caracterizam a política do Estado militar brasileiro, se tornaram formas estratégicas da ação cultural brasileira, um paradigma, replicado nas

gestões estaduais e municipais, mesmo que estas tivessem compromissos com a democracia e com a luta contra o autoritarismo.

### ***O protopadrão da política cultural de Paes Loureiro***

Entre o final da década de 1960 e o começo dos anos de 1980, momento de formação e de envolvimento político de Paes Loureiro, bem como do início de sua atividade docente na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará, era difícil fugir a uma análise das dinâmicas socioculturais que não passasse pelos temas da indústria cultural e da cultura de massa e, mais especificamente, de uma abordagem centrada no referencial da Teoria Crítica. Na verdade, nesse momento da cultura acadêmica brasileira, tanto para a percepção mais crítica e politizada, como para a percepção funcional e instrumental da ação política e das políticas públicas, o referencial frankfurtiano – utilizado de fato ou meramente sugerido – pautava a percepção dos fenômenos da indústria cultural e da cultura de massa.

Porém, independentemente do referencial em que o fenômeno era abordado, era evidente o crescimento efetivo da indústria cultural brasileira nesse momento, particularmente em função da formação das redes nacionais de televisão, particularmente da Rede Globo, da efervescência do mercado editorial e do surgimento das grandes gravadoras musicais. Ortiz (1988) refere-se a esse momento da história cultural brasileira, discutindo como as formas de mediação cultural, impostas pela indústria cultural sobre a sociedade brasileira, alcançaram, durante o ciclo militar, uma dimensão estruturante da própria sociedade.

Em 1970 existiam 4 milhões e 259 mil domicílios com aparelhos de televisão, o que significava que 56% da população era atingida pelo veículo; em 1982 este número passa para 15 milhões 855 mil, o que corresponde a 73% do total de domicílios existentes. (ORTIZ, 1988, p. 130)

Informa Ortiz (1988), demonstrando o impacto que a jovem indústria cultural brasileira tem sobre a sociedade. Um impacto real, que impunha a necessidade de refletir sobre a cultura num contexto diferente de sua ambientação puramente antropológica, literária ou folclórica.

Não se tratava de pensar a cultura, ou o papel do Estado em relação a ela, de forma absolutamente crítica, ou de forma absolutamente instrumental, mas de

participar de um paradigma que demandava um modelo de pensamento regido pela onipresença do tema da indústria cultural, percebida como a principal instância a modelar o campo cultural e os processos de mediação cultural próprios da realidade social contemporânea.

Mais do que participar do campo dos *apocalípticos*, ou do campo dos *integrados* (cf. ECO, 1996), tratava-se de mediar a compreensão da realidade por meio desse modelo, ou melhor, desse protopadrão de produção de sentidos. Esse processo foi percebido tanto na estratégia do regime militar como na postura crítica ao regime.

Analisando a concepção oficial de política cultural do regime militar, Cohn observa que:

[...] a primeira metade da década [1970] seria caracterizada pela elaboração de propostas pragmáticas mais abrangentes mas com escassos efeitos, e o período subsequente se caracterizaria pela diversificação e redefinição dos temas relevantes, numa ótica mais operacional e cada vez propriamente política, e pela renovação institucional, iniciada pela criação da Funarte em 1975. (1984, p. 87)

O divisor de águas entre esses dois momentos foi, de acordo com Cohn, o texto “Política Nacional de Cultura”, de 1975, um texto profundamente influenciado pela compreensão das mediações da indústria cultural na realidade social, e que, a partir dela, propunha a ação cultural pública como uma estratégia de controle do processo social e, simultaneamente, de neutralização da produção de forças adversárias (1984, p. 188).

Nesse importante documento, as exigências de uma política cultural pública seriam as seguintes:

- Defesa da cultura;
- Promoção de sua acumulação;
- Valorização internacional;
- Intensificação das atividades culturais;
- Garantia da nacionalidade; e
- Integração do processo cultural no desenvolvimento nacional.

Pode-se perceber a influência do paradigma da indústria cultural nessa concepção de política pública. De outra forma não haveria menções a dinâmicas como *promoção, acumulação, valorização, intensificação, garantia e desenvolvimento*.

Naturalmente que se trata de uma interpretação funcionalista do debate aberto por Horkheimer e Adorno, e mesmo, talvez, uma leitura impulsionada pelo desenvolvimentismo, de índole nacionalista e protecionista, do regime militar brasileiro. Mas o fato é que não seria possível colocar nesses termos o objeto e a função de uma política cultural, se não fosse o profundo impacto do protopadrão, ou do paradigma, lançado pelo impacto das indústrias culturais nas formas de mediação da cultura brasileira.

Quando deslocamos essa reflexão para o campo de atuação de Paes Loureiro, podemos perceber que, mesmo com o interregno de uma década, entre a produção do texto “Política Nacional de Cultura” e o início de sua ação cultural, pode-se perceber a permanência, a duração de uma compreensão da cultura como um processo de mediação demarcado pelos modelos da indústria cultural. Quatro elementos parecem caracterizar esse modelo:

1. A concepção da cultura como uma unidade conceitual;
2. A atribuição, à política cultural, da responsabilidade de gerenciar conteúdos;
3. Um instinto de difusão; e
4. Uma mística de derivação de fontes, raízes e referências.

Em relação ao primeiro deles, percebe-se que a noção de cultura presente na política cultural de Paes Loureiro corresponde a uma formulação precisa, que não admite meios-termos e nenhum padrão híbrido: trata-se de conceber cultura sem os conflitos inerentes, tanto aos fenômenos e práticas culturais como à sua observação.

O protoconceito de cultura introduzido pela escola funcionalista da *mass communication research*, mas também pela crítica frankfurtiana, concebe cultura como uma unidade em si mesma, apartando-a de todo processo social híbrido e, portanto, dos mundos cotidianos do trabalho, da saúde, do conflito etc. Ou seja, a cultura é objetivada como uma unidade em si mesma, e não como uma dinâmica presente nos demais processos sociais.

A unidade conceitual da cultura, para Paes Loureiro, é a identidade. Essa definição estabelece o ponto de referência que, por sua vez, estabelece os limites da ação cultural. Os limites da política pública são encetados por essa concepção de cultura.

O segundo elemento caracterizador do protopadrão de política cultural derivado da noção de indústria cultural, que diz respeito à atribuição de responsabilidade de gerar conteúdos, resulta na percepção produtivista de que a cultura consiste num resultado concreto e acabado da culminação de um processo artístico e/ou identitário.

Essa concepção produz um efeito de sentido que exige que o resultado da ação cultural seja palpável, ou visível, ou material. Por meio dela, a ação cultural passa a conceber-se como quantificável e a atividade cultural como finalística.

Trata-se de uma equação econômica que também resulta no terceiro elemento do modelo, o instinto de difusão, ou seja, de distribuição, reprodução, multiplicação, talvez a alma da concepção de indústria cultural, enquanto modelo da mediação cultural.

Na gestão Paes Loureiro, tanto a responsabilidade de gerir conteúdos como esse instinto de difusão, estavam presentes. Procurava-se objetivar o fazer cultural para gerar a impressão de que a materialidade da cultura era evidente e, além disso, evidenciável, por meio da política cultural.

O quarto e último elemento do processo seria a mística de derivação das fontes, raízes e referências no fazer da política cultural. É nessa dinâmica que a política pública para o setor se incumbe de ser a guardiã da identidade e da unidade social, apresentando-se como o resultado culminante dessas fontes, raízes e referências que, a partir de seu ponto de vista, conformam como cultura.

### **Algumas conclusões**

A ação cultural da gestão Paes Loureiro à frente da Secult foi responsável por um processo social dos mais importantes na história recente do Estado do Pará: a institucionalização de um marco referencial para o que seria a identidade cultural paraense. Sua ação cultural está na raiz de movimentos diversificados, nos campos da

produção artística, intelectual e mesmo na implementação de modelos de gestão para a área cultural. Numa primeira instância, sua ação cultural contribui, decisivamente, com um processo social em curso de objetivação do que seria uma unidade referencial para a identidade amazônica e, particularmente, para a identidade paraense. Numa segunda instância, ela contribui, decisivamente, para a legitimação desse modelo.

É preciso lembrar que Paes Loureiro é, antes de tudo, um poeta. E que, na construção de seus referenciais estéticos e éticos, a vivência da Amazônia ribeirinha constitui um programa de pesquisa e uma matriz referencial fundamental. O Paes Loureiro gestor público no campo da cultura é, na verdade, um sujeito que decorre desse poeta. Enquanto poeta, ele participou do que Castro (2011) identifica como “moderna tradição amazônica”, um movimento social espontâneo de produção de referências identitárias e culturais que teve lugar na vida intelectual de Belém, a partir dos anos de 1970, atravessando as duas décadas seguintes, e que foi motivado pela transformação e integração do espaço amazônico à sociedade nacional brasileira. Enquanto gestor cultural, Paes Loureiro consolida as posições desse processo, estabelecendo condições de legitimação para a “moderna tradição amazônica”.

É importante perceber como é a partir da ideia de “identidade”, que se opera a ação cultural de Paes Loureiro, tanto como poeta quanto gestor cultural.

Paes Loureiro produz, fundamentalmente, um pensamento identitário. As fontes discursivas e ideológicas de seu pensamento, aqui discutidas, se produzem, se autoproduzem, em função desse compromisso com a ideia de identidade. O debate sobre o “nacional popular”, a “ideologia do controle”, e a crítica da indústria cultural constituem panos de fundo que orientam a percepção de Paes Loureiro sobre identidade e que, assim, influenciam nas escolhas empreendidas.

## Referências

- CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística de Belém. Belém: Labor, 2011.
- COHN, Gabriel (1984). A Concepção Oficial da Política Cultural nos Anos 70. In: MICELI, Sérgio. (Org.). **Estado e cultura do Brasil**. São Paulo: Difel, 1984, p. 5-19.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. **Relatório de Governo**. Enviado à Assembléia Legislativa do Estado. Belém: Imprensa Oficial, 1988.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. Rio de Janeiro: Olho D'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

Artigo recebido em novembro de 2012 e aprovado em dezembro de 2012.