

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
GRADUAÇÃO
BACHARELADO EM CANTO
CURSO DE MÚSICA

Carolina Bertolini

A ÓPERA COMO EIXO CENTRAL DA POLÍTICA CULTURAL
PROMOVIDA PELA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO
AMAZONAS ENTRE 1997 E 2017

Manaus

2017

CAROLINA BERTOLINI

**A ÓPERA COMO EIXO CENTRAL DA POLÍTICA CULTURAL
PROMOVIDA PELA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO AMAZONAS
ENTRE 1997 E 2017**

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito
para a obtenção do título de Bacharel em Canto do
Curso de Música da Universidade do Estado do
Amazonas – UEA

Orientador: Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita

MANAUS

2017

**TERMO DE
APROVAÇÃO**

Carolina Bertolini

**A ÓPERA COMO EIXO CENTRAL DA POLÍTICA CULTURAL
PROMOVIDA PELA SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO
AMAZONAS ENTRE 1997 E 2017**

Trabalho de Conclusão de Curso como
requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Canto do Curso de Música da
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bernardo Thiago Paiva Mesquita – UEA

Prof. Msc. Hirlandia Milon Neves

Márcio Braz dos Santos Santana

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. A França como modelo e a retomada da “Manaus Belle Époque” na política cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas entre 1997 e 2017.....	9
1.1. A música como engrenagem do processo civilizatório no período republicano	9
1.2. A cultura burguesa da Belle Époque.....	14
1.3. O “renascimento” da ópera e o Programa Manaus Belle Époque.....	18
2. De volta para o passado: uma reflexão sobre a apologia ao passado como “idade de ouro”.....	33
2.1. O Teatro Amazonas e o mito da lírica.....	33
2.2. “De costas para o futuro”.....	36
2.3. “O que temos para hoje”.....	42
3. O Plano Estadual de Cultura como possibilidade de perspectiva futura.....	49
Considerações Finais.....	69
Referências Bibliográficas.....	74

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Capa do livro Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos. / Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.....36

Imagem 2: Vista do Parque Jefferson Peres a partir da Avenida Sete de Setembro. Foto tirada em 30 de novembro de 2017.....70

Imagem 3: Painel do artista Arab Amazon na recepção da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Foto tirada em 30 de novembro de 2017.....71

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CPT	Central Técnica de Produção
FAO	Festival Amazonas de Ópera
INM	Instituto nacional de Música
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PNC	Plano Nacional de Cultura
PPA	Plano Plurianual
SICONV	Sistema de Convênios
SNC	Sistema Nacional de Cultura
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UNESP	Universidade Estadual Paulista

INTRODUÇÃO

Ainda são poucos os estudos realizados¹ sobre as políticas públicas para a cultura no Estado do Amazonas. Neste sentido, e considerando que este trabalho de conclusão de curso possui limitações em sua abordagem, o mesmo pode representar um convite ao desenvolvimento de uma pesquisa mais aprofundada sobre o tema e sobre a própria gestão e período focalizados. Por hora, apresentaremos um recorte feito no intuito de entender e refletir sobre a utilização da ópera como eixo principal da política cultural promovida pelo Estado, buscando, a partir de fontes bibliográficas e históricas, entrevistas, palestras assistidas e observações realizadas, entender o modelo e a mentalidade em que se basearam as políticas culturais estaduais ao longo dos últimos 20 anos.

Esta pesquisa foi instigada por meus questionamentos enquanto musicista e pesquisadora, e a ideia de trazê-los sob a forma de um TCC se deu principalmente a partir da pesquisa² que desenvolvi durante o mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia, na qual abordei a performance musical e o reconhecimento identitário de um grupo musical formado por crianças Sateré Mawé e Tikuna de uma das aldeias Sateré existentes na cidade de Manaus. A partir deste trabalho, ficou evidente que as músicas indígenas ainda possuem pouca visibilidade e incentivo na pluriétnica Manaus, e este reconhecimento, em maior ou menor grau, depende da gestão e do interesse em incluir estes grupos nas políticas públicas para a cultura. Foi no ano de 2017 que pela primeira vez uma cantora indígena, Djuena Tikuna, realizou seu show no palco do Teatro Amazonas junto de indígenas de diferentes povos.

Este trabalho também foi motivado pelos questionamentos inerentes a me encontrar inserida em um sistema de ensino musical por vezes engessado e que, nas palavras de Coriun Ahanorian³, tem sido arma fundamental de submissão colonial, com o eurocentrismo inibindo tentativas de buscar iniciativas musicais próprias e criativas. Em Manaus, uma das poucas

¹ Ver COSTA, Rila Arruda da. Políticas culturais no Amazonas (1997-2010). Fundação Casa de Rui Barbosa.

² BERTOLINI, Carolina. Performance musical e reconhecimento: A etnomusicologia da relação entre os povos Sateré-Mawé e Tikuna através do estudo do grupo musical Kuiá, da Aldeia Inhãa-bé, Manaus – AM, 2016

³ Professor e compositor uruguaio, especialista em educação musical.

possibilidades que se apresentaram para que eu continuasse estudando canto foi a partir do viés do canto lírico. O lugar de onde falo também se baseia em minha trajetória dentro da universidade, que começou com a graduação no curso de Geografia da UNESP, e no aprendizado que adquiri ao longo dos últimos 6 anos como colaboradora e pesquisadora do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia.

Assim, o primeiro capítulo se debruça sobre uma perspectiva histórica, abordando o cenário sociocultural do Brasil e do Amazonas na virada do século XIX para o XX, e sobre as iniciativas de uma política cultural que buscou reproduzir este cenário urbano e sua aura cultural na Manaus de 100 anos depois. No capítulo seguinte, destacou-se a relação do Teatro Amazonas com a lírica e como esta foi-se fazendo mito e tradição reinventada nos dias atuais, analisando as iniciativas desta política cultural sob a perspectiva de Eduard Said, dos renascimentos e do colonialismo musical.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta algumas possibilidades de perspectiva futura para a política cultural do Estado a partir da construção de um Plano Estadual de Cultura. Este, sob a forma de uma lei, estabeleceria metas a serem cumpridas a médio e longo prazos, no intuito de atender a uma diversidade de produções artísticas, consumo e circulação cultural na capital e nos demais municípios do Amazonas.

1. A França como modelo e a retomada da “Manaus Belle Époque” na política cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas entre 1997 e 2017

Este capítulo busca entender como a influencia francesa para a formação do pensamento musical no Brasil na virada do século XIX para o XX, e como as mudanças sociais e urbanas promovidas pela Belle Époque brasileira no mesmo período, foram tomadas como referencia para o direcionamento das políticas públicas para cultura realizadas pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas a partir de 1997, ano em que se inicia a gestão do secretário de cultura Robério Braga, a qual foi desenvolvida e estruturada ao longo dos últimos 20 anos.

1.1. A música como engrenagem do processo civilizatório no período republicano

O positivismo de linha comtiana é considerado importante corrente filosófica para o pensamento social brasileiro do período republicano, sendo utilizado para legitimar este novo regime iniciado em 1889. Dentre as ideias positivistas que se destacavam no Brasil no referido período, estavam: i) o progresso, que levaria a nação a um alto grau de civilização a partir das instituições nascidas com a proclamação da república; ii) o otimismo em relação ao futuro, o que incluía a constituição de uma autêntica e sólida escola de música nacional; iii) a necessidade de educar o povo; iv) o patriotismo; e v) a Grécia⁴ e a França como modelos. O paradigma positivista e o ideário francês, quase um sinônimo de cosmopolitismo no século XIX, influenciaram a forma de ver e de buscar soluções para o desenvolvimento da música no Brasil (ANDRADE, 2013, p. 130 e 188).

Segundo Carvalho ([1990] 2009, p. 132 apud ANDRADE, 2013, p. 190), na estética positivista a arte não se afasta da realidade definida pela ciência, e deveria "agir" politicamente, como uma espécie de idealização que ressaltasse

⁴ Benjamin considera que os gregos, pelo estágio de sua técnica, produziram valores eternos, e que “devem a essa circunstancia o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior” (BENJAMIN, 1987, p. 175).

os valores sociais e os indivíduos considerados modelos para a humanidade. Pautada na estética das belas artes, o belo se subordinaria a uma noção de verdade científica a serviço do bem.

No Brasil do século XIX o discurso da arte é utilizado como signo da missão civilizadora, colaborando para a construção de uma imagem simbólica para o Brasil república, algo que se aproximasse dos paradigmas civilizatórios da Europa. Nesta construção, os artistas e intelectuais, sobretudo os músicos, seriam como “obreiros do progresso social” (G.M., 1891, n.3, p. 4 apud ANDRADE, 2013, p. 120). O pensamento da época fica evidente pelas publicações da pequena revista fluminense *Gazeta Musical*, publicada entre 1891 e 1893:

Os autores da *Gazeta Musical* acreditavam que "o grau de adiantamento" de um país podia ser aferido pelo seu estágio de refinamento artístico. Nesse processo, a música tinha um especial destaque e serviria para educar o gosto musical do povo. A educação musical era vista, na *Gazeta Musical*, como uma engrenagem essencial ao processo de civilização do país, auxiliando na consolidação do sistema político republicano e de enaltecimento do mesmo, na afirmação de um patriotismo exacerbado e no desenvolvimento da educação moral e cívica (ANDRADE, 2013, p. 110).

O estágio ou grau de adiantamento do Brasil seria aferido pela bitola das belas artes (G.M. 1891, n. 3, p. 1 apud ANDRADE, 2013, p. 119), e a utilização da arte como ferramenta de transformação da sociedade tem suas raízes no iluminismo do século XVIII, o qual fundamentou as ideias de Comte, e na revolução francesa (ANDRADE, 2013, p. 189). A França aparece como modelo a ser seguido na área da música no Brasil a partir de diferentes facetas: com a ideia de que a modificação do gosto musical do povo melhoraria a índole do mesmo, a partir das formas de institucionalização da música e pelo auxílio dos governos às belas artes. Em relação à modificação do gosto musical do povo,

a música instrumental seria acessível somente a uma elite, aos "iniciados", enquanto a ópera e os demais gêneros cantados poderiam, se bem orientados (com técnicas que combinassem harmoniosamente as vozes, enriquecendo a "melodia primitiva"), e elevar o nível estético do povo (ANDRADE, 2013, p. 124).

Com a ópera sendo o gênero predileto do grande público do século XIX, as diferenças sociais e de posição política ficavam evidentes na estreia de uma nova ópera, pois o teatro transformava-se em ponto de encontro de diferentes grupos e classes sociais.

Exemplo de incentivo ao consumo de espetáculos de ópera no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX foi o projeto de ópera a preços reduzidos no Teatro Recreio, acessível a todas as classes sociais, o que para seus promotores representaria o início ou a transição de uma audição banal, “baixa” da música para audições de música séria e elevada:

A ópera lírica a preços baratos do Recreio educa a camada mais baixa da nossa sociedade [...] preparando o público, difundindo o gosto pela música, elevando um e outro o sentimento estético d'este povo, educando e disciplinando convenientemente as nossas orquestras, fazendo aparecer regentes que muito raros hoje são e que é preciso que tenhamos (G.M., 2013, n. 18, p.285).

Andrade destaca que após a proclamação da república foram adotadas uma série de medidas de “regeneração musical” no intuito de diferenciar a estética musical brasileira associada ao império daquela que se referia ao novo regime. Algumas dessas medidas foram a “desvalorização da ópera italiana; um maior refinamento na linguagem musical associada à valorização da música alemã; e a valorização do “moderno” na linguagem musical, e da harmonia em detrimento da melodia”. Embora houvesse tais esforços que partiam de uma elite musical fluminense, a qual estava à frente do Instituto Nacional de Música e da revista *Gazeta Musical*, “o público fluminense não deixou de frequentar mágicas, operetas, óperas italianas e demais espetáculos ‘ímorais’ e ‘sem valor artístico’” (ANDRADE, 2013, pp. 152-153).

Estas propostas de regeneração da música brasileira a partir da década de 1890 guardam semelhanças com as reformulações da música francesa a partir da derrota da França para a Prússia em 1871, o que gerou uma série de mudanças na maneira como os franceses viam seus costumes, valores culturais e modo de vida em comparação aos seus vizinhos germânicos. Estas mudanças atingiram também a estética musical do período, com Wagner passando a ser o representante da mais moderna linguagem musical

(ANDRADE, 2013, p. 151). Este refinamento, para o qual a onda wagneriana era representativa, chegou aos brasileiros por intermédio da França.

O wagnerismo passou a representar a “música do futuro” com o desenvolvimento da harmonia e da orquestração unida à melodia simples e “primitiva”, a qual estaria baseada na cultura do povo, em seus cantos e suas lendas. Wagner também era enaltecido pela “perfeita união” entre a música e a poesia, pois música e libreto eram compostos pelo próprio Wagner, algo que não era comum na música erudita até então. Sua obra chegou a ser comparada a um “organismo no seu mais perfeito equilíbrio funcional”, o que explicava a arte musical pelas leis da ciência natural, evidenciando o caráter positivista. Encenar a ópera Tannhauser no Rio de Janeiro em 1892 representava a “elevação do sentimento estético” do Brasil (ANDRADE, 2013, p. 155, 159, 160, 161).

Embora a França e a linguagem moderna, wagneriana, fossem inspiração e modelo à música brasileira, estava estabelecido que o bom compositor não deveria copiar, mas compor música original e nacional com base na “ciência musical” europeia (Ibid., p. 111).

Entre 1870 e 1930 os maiores símbolos da identidade nacional brasileira na música foram o indianismo e as convenções nacionais para a descrição da paisagem. Estas últimas, estabelecidas pelos compositores românticos, foram base para as reformulações realizadas por Villa Lobos, que transformou a descrição da paisagem em “essência” da música nacional (Ibid., p. 134).

Para alguns músicos e críticos em música do período, a música no Brasil estaria em fase de transição na virada do século XIX para o XX, e os pontos fundamentais para o estabelecimento de uma base sólida para o desenvolvimento de uma autêntica música nacional seriam: i) o papel central do Estado no fomento e organização da arte musical brasileira, ii) a convergência das decisões para uma elite técnica e científica agindo no meio musical, iii) o papel integrador da educação para elevar o gosto musical do povo, iv) a incorporação das músicas populares à música erudita (Ibid., p. 189).

Em relação ao papel do Estado, este deveria dar total apoio financeiro ao Instituto Nacional de Música (INM). A música deveria ser instituída primeiro no Rio de Janeiro, capital federal à época, e posteriormente nos outros estados brasileiros, com o INM “organizando as bandas militares, as orquestras dos

municípios e os concertos populares, além de supervisionar o ensino de música nas escolas primárias”. Assim, o instituto funcionaria como um “quartel general” da institucionalização da música no país, sendo coordenado pela elite musical fluminense (Ibid., p. 208).

As artes eram consideradas o parâmetro do “grau de adiantamento” de uma civilização. Dentre elas, a música teria maior poder e proximidade com o “povo”, sendo capaz de transformar o caráter do mesmo. Essa crença era baseada nos exemplos da França e da Alemanha, principalmente em relação ao canto coral, o qual deveria ser ensinado no Brasil em todas as escolas para a educação e desenvolvimento do sentimento patriótico.

Na França, entre 1833 e 1865, o governo auxiliou a fundação de sociedades corais, e o grau de desenvolvimento dos mesmos foi associado à diminuição de crimes. As sociedades corais eram vistas como “elemento civilizador e reformador dos usos do povo” (Ibid., pp. 140-141)

O canto coral teve os primórdios de seu desenvolvimento na Alemanha do século XVI, e devido a este estudo é que muitos acreditam que os alemães ganharam destaque neste ramo entre as nações cultas. O canto coral era considerado “o mais belo, o mais arrebatador, o que mais fala aos sentidos, o que traduz mais facilmente os sentimentos humanos” (Ibid., p. 147).

Outro modo de alcançar rapidamente um maior número de pessoas com a música em um país de grandes dimensões como o Brasil seria pela reforma das bandas militares.

Além da música na educação para reformar os costumes de um povo, seria necessário primeiramente conquista-lo com a música popular, seja folclórica ou urbana, as quais lhe eram familiar e espontânea, inserindo as melodias folclóricas, por exemplo, na prática do canto orfeônico, para que posteriormente houvesse condições de apreciar a música universal. A inclusão da música popular no meio erudito, com gêneros que não comprometessem a moral⁵, poderia equivaler, para o campo da música, à integração do proletariado à sociedade, uma das principais metas positivistas da época (Ibid., p. 178, 193).

⁵ “as serestas, as modinhas e os gêneros populares urbanos instrumentais são considerados “bons”: não são imorais. Aqueles que servem para animar as danças nas sociedades da época são gêneros “menores”, imorais e sem valor para elevar o país a um grau superior de civilização” (ANDRADE, 2013, p. 195).

1.2. A cultura burguesa da Belle Époque

Considerando um cenário mais amplo, pois a música foi apenas um dos campos que recebeu influência francesa no Brasil, temos o modelo de sociedade francês como base de relações sociais e mentais que identificaram diversas cidades da América Latina e Europa com a cultura burguesa da Belle Époque.

A valorização da cultura europeia no Brasil no final de 1800 tem suas matrizes duas décadas antes da proclamação da república, durante o governo do imperador D. Pedro II. Em um país dominado pela escravidão e pelo analfabetismo, a prática do mecenato por D. Pedro II funcionou como instrumento político voltado à promoção da cultura acadêmica. Um dos subsídios comuns realizado pelo monarca era o financiamento de viagens de estudo de artistas e cientistas pela Europa. O mecenato representava também um instrumento para a construção e manutenção da imagem de um Brasil imperial culto e civilizado, além de representar um monarca sábio e amante das artes e dos artistas.

Essa imagem de D. Pedro II como grande incentivador da arte, da ciência e da cultura, tendo como espelho a civilização europeia, prevaleceu sobre o imaginário das elites letradas do império, se reproduzindo, já no período republicano, com outros agentes e sujeitos sociais. Assim, na cidade de Belém, no final do século XIX, podemos destacar o mecenato do intendente Antônio Lemos e do governador Augusto Montenegro, e em Manaus, não sendo reconhecido diretamente como um mecenas, mas promovendo ações como tal, destaca-se Eduardo Ribeiro, governador do Estado do Amazonas entre 1890 e 1896, responsável por obras emblemáticas que representaram a primeira grande alteração urbana da cidade, sendo reconhecido por transformar a “aldeia” Manaus na “Paris dos trópicos”: “Manaus era uma aldeia. Ele transformou a cidade. Fez um plano urbano, trouxe água encanada, luz elétrica, telégrafo. Construiu o porto, o Teatro Amazonas, o Palácio da Justiça, o Palácio do Governo. Também reformou e modernizou o ensino, a saúde, e

aumentou a arrecadação do Estado com um plano de gestão financeira”⁶. Neste sentido, Coelho ressalta que o mecenato no Pará e no Amazonas

Não se limitou a uma relação de favorecimento dos governantes para com determinados artistas, homens de letras e de ciências, como se deu no segundo reinado. Aqui, o mecenato também foi praticado em torno de obras públicas de grande significado social [...], ou ainda a abertura de espaços urbanos, de praças e soluções paisagísticas europeias (COELHO, 2014, p. 21).

Essa diversidade de incentivos, que abrangiam também a alteração das estruturas urbanas das referidas capitais amazônicas, seguiam a estratégia de manter um corpo simbólico que remetesse à Paris matricial e metafórica da Belle Époque. De acordo com o referido autor, a belle époque configura-se em

Um complexo processo de relações culturais, sociais e mentais desenvolvidas no interior de um corpus reconhecido historicamente com o da cultura burguesa e da sua afirmação no interior dos quadros hegemônicos do capitalismo industrial do final de século XIX (COELHO, 2014, p. 25).

Em outras palavras, as novas condições econômicas e dominantes no mundo do capital suscitaram a emergência de sujeitos sociais cuja identidade representou um determinado tempo. Belle Époque implica em “reconhecer linguagens, gostos, atitudes, estéticas, sociabilidades” produzidas nos centros hegemônicos da economia do capitalismo industrial e reproduzidas em escala planetária em reestruturações urbanas e nas formas de ser e de agir em um momento histórico de ênfase no progresso e afirmação da civilização (COELHO, 2014, p. 25).

Em Belém, Manaus ou Rio de Janeiro, a grande imagem era Paris. Cenários essenciais da cultura e da sociabilidade urbana e burguesa de Paris haviam sido transpostos para as cidades brasileiras em causa:

Paris emerge, no final do século XIX, na condição de uma grande e poderosa metáfora, espaços síntese de uma

⁶ Entrevista com o então secretário de cultura, Robério Braga, sobre o museu “Casa Eduardo Ribeiro”. ROMANELLI, Cristina. A ‘belle époque’ de Manaus: Casa de governador do Amazonas no século XIX é reconstruída e vira museu.

forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada. Os mecanismos e os comportamentos da sociabilidade burguesa produziam, assim, imagens de uma idade de ouro da vida social cujas vias e veias de circulação orgânica eram os boulevards de Paris (COELHO, 2014, p. 25).

Toda uma série de valores, códigos e rituais da cultura da Belle Époque espalhavam-se e transitavam em diferentes graus, por Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, Belém, Manaus, Rio de Janeiro, cidades que eram canais de circulação de mercadorias, de capitais e dos bens de produção.

Manaus foi uma cidade construída e planejada sob um urbanismo que pretendeu-se grandioso, espelhado na Paris do prefeito Haussmann, para atender a uma demanda do capital internacional gerada pelo extrativismo do látex. Em “A ilusão do Fausto – Manaus 1890-1920”, Edineia Mascarenhas revela uma outra Manaus resultante do apogeu do ciclo econômico da borracha, debruçando-se sobre as contradições da cidade que vivia o primeiro grande surto de urbanização; sobre as condições de vida e de trabalho que se configuraram para receber com grande luxo uma elite extrativista e altamente favorecida; sobre os beneficiados e excluídos das políticas de melhoramentos públicos; bem como sobre a cidade oculta que recebeu imensas levas de imigrantes que vinham de diferentes lugares em busca das riquezas do látex (DIAS, 2007, p. 17)

A autora traz à tona os custos sociais de um período de luxo efêmero em que o projeto de modernização pensado pelas elites do Amazonas ambicionando transformar uma pequena aldeia em uma cidade moderna foi estruturado com base em estratégias de exclusão social da pobreza urbana.

O embelezamento da cidade traduziu-se em uma forte política de higienização do espaço público central que objetivava disciplinar o transeunte, o vendedor, o ambulante, o mendigo, o trabalhador comum, e excluir os pobres, desocupados, doentes, pedintes, prostitutas, vadios, transferindo-os para as áreas mais periféricas da cidade (DIAS, 2007, p. 120)

Assim, a autora desmistifica a aparência do fausto da Belle Époque manauara, mostrando as consequências de um progresso inconstante. Já na

década de 1920 a produção amazônica do látex passou a ser irrisória em relação ao consumo mundial, o que significou a decadência da “grande vida”:

Do dia pra noite, se foram acabando o luxo, as ostentações, os esbanjamentos e as opulências sustentadas pelo trabalho praticamente escravo do caboclo seringueiro lá nas brenhas da selva. Cessou bruscamente a construção dos grandes sobrados portugueses, dos palacetes afrancesados, dos edifícios públicos suntuosos. Não se mandou mais buscar mármore e azulejos na Europa, ninguém acendia mais charutos com cédulas estrangeiras. O enxoval das moças ricas deixou de vir de Paris. Os navios ingleses, alemães e italianos começaram a escassear na entrada da barra. Muitas grandes firmas exportadoras, de capital europeu, começaram a pedir concordata. Das casas aviadoras (que forneciam dinheiro e mercadoria aos seringalistas do interior da floresta), as mais fracas faliram logo, algumas resistiram um pouco, mas não puderam evitar a falência. As companhias líricas de operetas italianas foram deixando de chegar para as suas temporadas exclusivas no sempre iluminado Teatro Amazonas. Os coronéis de barranco não podiam pagar com fortunas uma carícia mais quente das francesas importadas e refinadas na arte do amor comprado, as quais, por isso mesmo, foram logo tratando de dar o fora, substituídas nas pensões noturnas pelas nossas caboclas peitudas e de cintura menos delgada. Dar o fora foi também o que fizeram os comerciantes ingleses e alemães, os navios partiam carregados deles com as famílias inteiras (MELLO, 1984, pp. 27-28).

No prefácio de *A Ilusão do Fausto*, Milton Hatoum nos convida a pensar a Manaus atual a partir de uma compreensão do passado:

Ontem, como hoje, a modernização foi pensada para um determinado setor social. Reside aí a falha de um projeto de cidadania, e numa perspectiva política mais ampla, de democracia. *A Ilusão do Fausto* tece uma crítica muito bem fundamentada dessa modernidade manca que, certamente, tem fundas raízes históricas, já que a herança escravista perdurava numa sociedade cuja elite projetava como “modelo de civilização” as metrópoles europeias. O descompasso entre um e outro modelo revelou-se abissal, e reside aí um dos nossos mais dramáticos impasses: todo afã civilizador do progresso, subjacente ao ideário positivista, esbarra nesse impasse. [...] Um século depois do fausto da borracha, as questões referentes à habitação, saúde, educação e ao transporte

urbano, mas sobretudo como ausência ou falha de uma política voltada para a população mais desfavorecida. Esta constitui a maioria da população manauara que continua segregada, abandonada, e, por que não dizer, aviltada. Hoje, o cenário político e econômico é outro, muito mais complexo em suas particularidades regionais e nacionais, ligadas, por sua vez, à trama de interesses internacionais. No entanto, pode-se falar de uma outra ilusão de um outro fausto, já que a indústria não garante, por si só, cidadania e bem-estar social. A ilusão de outrora, fruto do fausto do extrativismo, retorna, com nova roupagem, à Manaus da era industrial. Nessa perspectiva, a Ilusão do Fausto nos faz refletir sobre o impasse gerado por uma modernidade incompleta, cuja herança, traduzida dramaticamente em carência social, é mais do que visível na Zona Franca de Manaus (HATOUM, 2007, pp. 12-13).

Milton Hatoum nos convida a pensar no descompasso entre o modelo de civilização baseado nas metrópoles europeias e de um Brasil com profundas heranças escravistas, destacando que ontem e hoje a modernização foi pensada para um setor social, “como ausência ou como falta de uma política voltada para a população mais desfavorecida”. Ao longo do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa procurarei transpor esta reflexão de Hatoum para o campo das políticas públicas para a cultura, que indicam um retorno por parte do Estado nos últimos 20 anos a um modelo de alterações urbanas e produção artística característica do século passado.

1.3. O “renascimento” da ópera e o Programa Manaus Belle Époque

Neste momento do capítulo busco expor quais foram as principais ações tomadas pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas voltadas sobretudo para a área da música a partir do ano de 1997, tendo para isso as referências culturais na Manaus e no cenário nacional da virada do século XIX para o XX, os quais expusemos nos subitens 1.1 e 1.2, considerando os aspectos mais relevantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Em maio de 2017, complementando a programação do XX Festival Amazonas de Ópera, o então secretário de cultura do Estado do Amazonas, Robério Braga, proferiu uma palestra onde falou sobre o desenvolvimento do referido festival, desde sua idealização até sua efetiva criação e estruturação.

Reproduzo aqui alguns trechos transcritos desta palestra, que serão entremeados com observações diversas, bibliografia consultada, e trechos transcritos de outras entrevistas realizadas ao longo da pesquisa:

“A ópera foi escolhida em 1994 num plano que o governador Amazonino me pediu quando ganhou a eleição. Ele era prefeito, eu era vereador, ele disputou a eleição, ganhou, me chamou para o edifício onde ele morava, disse “Robério eu quero um plano para a cultura”. Eu fiz, e esse esboço desse plano começava exatamente numa proposta que nós temos exatamente na opera essa difusão de ações que vocês viram nesse filme e vão ver daqui a pouco no conjunto de informações. Mas não foi possível naquela ocasião. O Amazonino assumiu em janeiro de 95. Em janeiro de 95 ele acabou me fazendo secretário de comunicação social, por problemas variados no governo, na estrutura política do governo. Em seguida acabei chefe da casa civil porque o feche da casa civil adoeceu e eu fui pra casa civil, até que em 97 ele me chamou, ele disse “olha, pega aquele teu plano que nós vamos fazer”. Possivelmente o centenário do Teatro Amazonas não teve a dimensão que ele gostaria que tivesse tido, e isso pode ter sido a gota d’água que levou que ele me chamasse para me tirar da secretaria e de chefe da casa civil para fazer a cultura funcionar. Viajei de férias e quando eu cheguei o maestro Zacarias e a Inês Daou, em momentos diferentes, me procuraram falando de um alemão, violinista alemão, que andava por aqui querendo fazer uma ópera, um negócio que vinha se arrastando há algum tempo. Eu me dispus então a conversar com o alemão, porque ele queria fazer ópera, eu queria fazer ópera, ele queria fazer um festival, eu entendia que a ópera podia ser a mola propulsora de uma política pública de cultura, porque como síntese de todas artes ela poderia nos ajudar a fazer o que a gente precisava fazer. Mas o alemão parecia que era meio confuso, meio enrolado, não tinha credenciais para o que ele queria, as pessoas não estavam muito acreditando naquela história, mas eu resolvi embarcar. Ele tinha procurado várias pessoas, não tinha conseguido repercussão, fomos depois descobrindo quem era o alemão, ninguém conseguia falar muita coisa do alemão. A embaixada do Brasil na Alemanha sabia apenas que ele era violinista, mas nós embarcamos, fizemos o primeiro Festival Amazonas de Ópera, ele trouxe uma orquestra da Bielo Rússia, trouxe

cenário do Rio Grande do Sul, enfim, saiu juntando coisas, o que nós tínhamos era o coral, chamado “Coral do Teatro Amazonas”, liderado pelo Zacarias, e era do Teatro porque ensaiava no Teatro, e que meses antes o Zacarias havia me procurado na casa civil para que eu conseguisse verba para pagar o salário de 100 reais por mês pra cada cantor, para cada coralista, porque essa promessa não havia sido cumprida. Ficou um negocio meio complicado, como é que a gente vai fazer, eu acho que nós nem resolvemos. Não tinha como, o ano já tinha passado, nós estávamos em novembro talvez, e o ano já tinha passado. Aí eu encontro com o Sérgio Cardoso, Antônio Alzier, Antônio Mesquita no Amazonas Shopping, sentamos para tomar um café, e eles me cutucando “tu tens que assumir a cultura”, e eu já sabia que eu ia. Os três me dando corda. Eu voltei das férias, vinte e poucos dias de férias, fui à casa do Amazonino, já sabendo da existência desse alemão, o Zacarias já tinha me levado informações, estava um certo alvoroço, havia um interesse do coral de que aquilo acontecesse, a turma achava que era possível. No serviço público você não pode entrar numa aventura dessa natureza. Mandamos buscar o alemão, o alemão veio, falando meio confuso, alemão com inglês, com espanhol, ele só dizia que ele ia resolver, como ele ia fazer ninguém sabia muito bem, mas o fato é que ele fez razoavelmente o que ele prometeu no primeiro festival, ele prometeu trazer uma orquestra e trouxe. O que ele não contava é que nós começássemos ali a desenhar o que a gente queria, que era “realizar sonhos e semear futuro”. Ele queria fazer o festival, ele queria fazer uma ópera no teatro, depois aceitou a ideia de fazer um festival, mas o que ele queria era mostrar para o mundo que ele tinha tocado no palco do Teatro Amazonas no meio da floresta amazônica, talvez um novo Fitzcarraldo, não sei. Nós queríamos aproveitar a ópera para fazer o que está feito. Eu vou mostrar para vocês agora porque nós afirmávamos e continuamos afirmando que era através da ópera que nós íamos fazer um desenvolvimento de uma política pública de cultura que abrangesse as mais variadas vertentes e manifestações artísticas, não só porque o Teatro Amazonas é um Teatro construído para ópera. Havia no inconsciente do amazonense a referencia de que Manaus tinha tido tradição com ópera, a grande questão é que era uma ópera importada, enquanto a gente tinha libra esterlina pra pagar. Cantava aqui, cantava no Colón de Buenos Aires, e não cantava no Rio de Janeiro.

Cantava em São Paulo, depois cantava lá. E o Rio de Janeiro era capital da república, era a cidade centro da cultura. Este registro coletivo foi o que nos permitiu angariar tão rapidamente um público interessado em ópera que ninguém imaginava que fosse acontecer. Eu me lembro do Amazonino comendo Matrinchã quando eu virei pra ele e disse “vamos começar aquele projeto”, ele disse ótimo, “vamos começar fazendo ópera”, “ã?” e as espinhas caindo pelo canto da boca, assustado, “como que tu vai começar fazendo ópera se tu não tens um violino?” Nós não tínhamos violino, nós tínhamos o coral, que era um coral profissional que tivesse horários e rigores de ensaio. Era uma paixão pela arte que vinha com uma história anterior [...]”. (Robério Braga, maio de 2017).

Até o ano de 1996 a Secretaria de Cultura do Estado era uma superintendência, uma autarquia vinculada à Secretaria de Educação. A partir de 1997 é que a mesma se torna Secretaria de Cultura e Turismo. Robério conta que a estruturas para a cultura que se tinham até então eram o Teatro Amazonas, cujos usos eram os mais diversos possíveis: “um registro anterior do jornal “A critica” era uma partida de futebol no palco do Teatro Amazonas feita por alguns funcionários do Teatro, esse era o registro recente do Teatro no ano do centenário. O Teatro Américo Alvarez, um teatro pequeno de bolso, feito pelo Sérgio Cardoso quando foi superintendente de cultura, praticamente destruído, e a Biblioteca Pública do Estado do Amazonas com 700 mil volumes em um prédio praticamente ruindo”. (Robério Braga, maio de 2017).

“O alemão até que no primeiro ano saiu-se bem, no segundo ano, a Inês Daou arrancava os fios do cabelo para as loucuras que o alemão e um companheiro dele, tbm alemão, passaram a querer fazer no Teatro Amazonas. [...] O primeiro festival e o segundo festival foram tratados pelo governo como um evento organizado por um produtor internacional. No primeiro festival o governo entrou com 30 mil reais, que era 30 mil dólares, que era para que nós tivéssemos Carmem, de Bizet, na Ponta Negra, colocada, portanto, para um público gigantesco [...]. O cenário era muito pobre, mas ele [o alemão] ameaçava anunciar um patrocínio da Mercedes Bens no Brasil, e de fato trouxe um diretor da Mercedes Bens em Manaus que esteve reunido com o

governador, mas ele [o alemão] também começou a fazer umas estripulias pela cidade... a Polícia Federal começou a ficar atrás dele, exploração sexual de menores, drogas, e nós tivemos que praticamente deportar o alemão daqui. Ele já tinha realizado o sonho dele, tocar como se fosse o Paganini no palco do Teatro Amazonas, ele se achava o próprio” (Zacarias Fernandes, durante a Palestra sobre os 20 anos de Festival Amazonas de Ópera, maio de 2017).

“Mas nós não tínhamos orquestra, então, terminado o I Festival Amazonas de Ópera, o espetáculo da Ponta Negra, Carmem, eu pego a Inês, que fala bem inglês, e disse “vamos agradecer aos músicos da orquestra da Bielo Rússia que vieram, agradecer, parabenizar”. O manager não queria deixar que nós falássemos, insistimos até que ele deixou e eu falei muito rápido: “vamos fazer um concurso internacional, cinco mil dólares por mês, 30 dias de hospedagem e alimentação de graça, trinta dias de aulas de português para estrangeiros no Yázigi, matriculem-se, aguardem que vocês vão receber nossa comunicação, muito obrigada, foi muito bom recebe-los aqui”. Quando o cara quis me calar, a gente já tinha falado. E nós ficamos utilizando o meio mais moderno de comunicação da época, que era o fax, num fuso horário confuso, um negócio enrolado, falando daqui pra Bulgária, pra Polônia, pra Bielo Rússia, até que apareceu um cidadão que falava alguma coisa de português, o Igor, porque morando fora do Brasil, morando no leste, ele gostava de MPB, ouvia Tom Jobim e falava alguma coisa e começou a nos ajudar a fazer as inscrições para o concurso da orquestra. Quando nós conseguimos mandar o alemão embora, ele recebeu um recurso que ele achou que ele precisava, por indenizações, uma empresa daquelas indenizou o alemão, ele foi embora, e nós conseguimos então fazer o concurso para a orquestra, fazer o concurso para o coral, construímos os Corpos Estáveis para o Teatro Amazonas, depois de 100 anos de existência do Teatro Amazonas” (Robério Braga, maio de 2017).

O Coral do Amazonas foi oficializado em 1997 como coral profissional em decorrência da realização do I Festival Amazonas de Ópera. Neste mesmo ano é criada a Amazonas Filarmônica através do incentivo do Governo do Estado à vinda de músicos do leste europeu, os quais representam grande

parte de sua formação. Em reportagem⁷ do Jornal Folha de São Paulo de agosto de 1997, o jornalista João Batista Natali escreve:

“O maestro Julio Medaglia, 59, está a ponto de concretizar, no Teatro Amazonas, algo muito próximo do sonho megalômico de Fitzcarraldo, o personagem de Werner Herzog que, em filme de 1981, idealizou plantar uma companhia prestigiosa de ópera bem no meio da floresta tropical. Medaglia está criando e dirigirá a Amazonas Filarmônica, com os primeiros ensaios já marcados para o início de setembro. Será uma formação compacta, como as que existiam no final do século 18. Terá 44 músicos, em lugar dos mais de 100 de uma grande sinfônica. Apenas 11 deles são brasileiros. Os 33 restantes foram recrutados no Uruguai e na Europa, com predominância de 13 originários da Belarus e 10 da Bulgária. A orquestra de tamanho "beethoveniano" traz 31 instrumentos de corda e duplas de flautas, oboés, clarinetes e outros sopros. Será financiada pelo Governo do Estado, ao custo de R\$ 2 milhões ao ano” (NATALI, 1997).

Além da constituição do coro e da orquestra, no ano seguinte, em 1998, é criado o Corpo de Dança do Amazonas. No ano 2000 é criada a Universidade do Estado do Amazonas e, com ela, o curso de música erudita, que tem como professores alguns dos músicos do leste europeu que vieram para Manaus em decorrência da criação da Amazonas Filarmônica. Tais músicos também passaram a dar aulas no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e através de aulas particulares. Sucedem-se os recitais, os concertos para violinos e orquestras de cordas, os concertos a base de coros tradicionais, os concertos sinfônicos, os festivais de jazz e de corais, as reproduções operísticas. Há um vasto conjunto de medidas que materializam ações oficiais desta ordem:

⁷ Julio Medaglia reúne músicos do Brasil e do Leste europeu em orquestra de formação compacta. Amazônia ganha filarmônica própria. Natali, João Batista. “Folha Ilustrada”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 de agosto de 1997. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150830.htm>

“A política de festivais a partir do Festival Amazonas de Ópera, foi se desenvolvendo como um modelo de ação cultural para agregar valor, trocar experiência, promover positivamente o estado, dar visibilidade política à secretaria, formar plateia, atender uma necessidade do público, ou será que não havia uma necessidade do público? Tanto havia que o público respondeu imediatamente. Formar técnicos e artistas em todas as frentes, por isso que depois vieram os festivais de dança, de rock, de música popular, de jazz, de teatro. Ai tem, por exemplo, só pra vocês terem uma ideia, em relação aos festivais de dança, os números... os festivais de teatro, os números... Isto tem haver com o festival de ópera ou não? Tem, claro que tem! Você precisa de atores, você precisa de bailarinos, você precisa de cantores, você precisa de coral, você precisa de solistas, você precisa de músicos, você precisa de cenógrafos, você precisa de iluminadores, então esse conjunto, todo esse conjunto que vocês estão vendo. Os festivais, 17 festivais na área da música. Aqui tem um outro evento importante, que decorre do Cláudio Santoro, muitos que estão aqui passaram pelo Cláudio Santoro como professores, instrutores e tal. Nós não poderíamos e não podemos continuar isolados.”

Assim como ocorriam com as temporadas líricas apresentadas na Manaus da Belle Époque, os primeiros festivais de ópera foram realizados com praticamente toda a estrutura, solistas, orquestra, cenário, trazidos de fora do país e de outros estados brasileiros. Robério conta que por alguns anos os profissionais fundamentais para a realização do festival provinham de fora do Estado, trazendo suas experiências e ensinando os profissionais de Manaus, até que estes estivessem preparados tecnicamente para que toda a estrutura necessária para a montagem de óperas fosse oferecida pela própria Secretaria de Cultura através dos Corpos Artísticos e da Central Técnica de Produção.

“Esta informação do intercambio, por exemplo, só nas artes cênicas e na música, como todas as outras aconteceram exatamente pra evitar o isolamento em que nós ficamos durante muitos anos, em que as poucas pessoas que tinham interesse na atividade artística, que tinham pendores, foram embora daqui, Cláudio Santoro saiu daqui com doze anos de idade, voltou aqui duas vezes depois, unicamente. Lindalva Cruz foi embora daqui, grande pianista e

musicista, Arnaldo Rebelo foi embora daqui para o Rio de Janeiro. Nós éramos exportadores de talentos, e ao mesmo tempo sufocadores de uma quantidade muito maior de talentos porque não tínhamos como oferecer alternativas a ninguém. Nelson Edi foi embora porque o seu trabalho não conseguia ter repercussão. O Nivaldo foi embora porque cansou de malhar em ferro frio, portanto nós imaginamos que com uma ação intensa de intercâmbio nós conseguiríamos evitar que isso se repetisse, que esse ciclo amazônico de solidão na floresta, de valores e de pendores fosse rompido. [...] Infiltrando em todas as ramificações possíveis como o corpo humano, se algum pedaço do nosso corpo padecer de circulação vai ter câimbra, se não cuidar vai necrosar e vai amputar. Então esse corpo, esse conjunto, uma coisa fez sentido e tem haver com a outra, tem razão e tem haver com a necessidade da outra, por isso essa característica. Inclusive depois de criar a central técnica para evitar o que nós vivemos no período da borracha, nós importávamos, tivemos grandes produções, grandes orquestras, grandes solistas [...] Esta ramificação das ações, essa diversificação das ações, ela era considerada por nós indispensável para sustentar a própria ópera. Como é que eu vou fazer uma ópera com coral infantil se a gente não tivesse o coral do Santoro? Como é que nós íamos enfrentar os custos de uma produção de festival se não tivéssemos a CPT (Central Técnica de Produção)? O Pará viveu isso recentemente. Cinco ou seis anos depois que começamos o nosso festival, eles começaram a fazer um festival importando de São Paulo, inteiramente importado, como nós importamos o primeiro, o segundo, o terceiro. No terceiro começamos a querer desimportar, a querer fazer algumas coisas, aí gradativamente fomos construindo as nossas possibilidades de produção local. [...] Fomos definindo uma linha de ação, ópera popular, ópera pra criança, ópera na rua com ingresso barato, formação técnica, o que não era nada do que o alemão queria”. (Robério Braga, maio de 2017).

Com exceção do ano de 2015, em decorrência da crise econômica, o Festival Amazonas de Ópera aconteceu durante toda a gestão de Robério Braga à frente da Secretaria de Cultura do Estado ao longo dos últimos 20 anos, passando pelos governos de Amazonino Mendez, Eduardo Braga, Omar Aziz e José Melo. Braga afirma que o segredo da continuidade da política

cultural do Estado centrada no festival amazonas de ópera deveu-se ao convencimento politico-institucional ao longo destes 4 diferentes mandatos:

“Vejam aí, 369 mil expectadores de ópera. Os técnicos que passaram, que aprenderam, que se formaram, os alunos de programação acadêmica, os artistas que participaram das montagens, e estamos falando apenas de 20 anos, estas informações são de 20 anos, na verdade de 19 festivais. De outro lado construímos parcerias, nós estamos fazendo esse ano a primeira vez o festival inteiramente financiado pela iniciativa privada, e estamos em negociação final com a Samsung, caminhando muito bem, para o patrocínio por cinco anos. Fechado isso, fechado Bradesco e mais Ambev e Coca-Cola, pode tirar o Robério. O que é a importância disso? Para eles é importante, eles estão vendendo a imagem positiva do produto deles, mas para nós é mais importante do que pra eles, porque nós estamos com essas marcas angariando novas adesões de patrocínio privado, isso é gradativo, para chegar nisso nós tivemos que angariar antes a parceria político-institucional, e essa parceria politico institucional, ela atravessa vários governos, o Amazonino, o Eduardo, o Omar, e o Melo, isso não é proselitismo político que eu estou falando não, isto é concreto, porque se consegue a continuidade, porque consegue o convencimento político da importância do que está sendo feito, por várias razões, pela geração de emprego e renda, pela visibilidade positiva do Estado, pelo Cláudio Santoro como escola, pela repercussão de cada uma das pessoas envolvidas, a camareira, o carpinteiro, o solista, o coralista, o músico, o maestro, o professor, o pintor, o fotógrafo, o motorista de táxi que fala para as pessoas que tem ópera, o dono do hotel, o cara da agência de viagem, o cara do restaurante, a família do político que vai lá, assiste e acha maravilhoso “como que em Manaus tem isso?”. Porque Manaus não poderia ter isso? Então, para pegar essas parcerias privadas foi preciso primeiro agregar o convencimento politico-institucional. Este é o mistério, este é o ponto fundamental para uma política pública de cultura. [...] Então essas parcerias decorreram também de uma parceria anterior que foi a parceria político institucional que se não tivesse acontecido nós não estaríamos no vigésimo festival, não estaríamos com essa enormidade, isso não é fácil conseguir”. (Robério Braga, maio de 2017).

Além da implantação de uma determinada estética musical e artística que guiou as ações da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, em 1999 foi idealizado pelo Governo do Estado o *Programa Manaus Belle Époque*⁸ que objetivava a revitalização dos lugares e prédios históricos mais significativos da cidade, tendo por referência os cenários da Belle Époque manauara. Na ocasião da apresentação do programa, Castro (2006) reproduz o pronunciamento do então governador Amazonino Mendes:

“O Amazonas reclamava esta transformação para cumprir seu destino histórico. Consciente de que o turismo é a indústria para a qual se devem voltar todos os nossos esforços, ditei as diretrizes, examinei fundo as implicações e os caminhos que devemos seguir, e tenho a convicção de que este conjunto de Programas e Projetos permitirão que alcancemos, no romper do novo milênio, os primeiros resultados da completa inserção do Amazonas no mundo mágico e de longo desenvolvimento que o turismo propicia”.

Se Hatoum, no prefácio do livro de Edineia Mascarenhas, fazia alusão à Zona Franca de Manaus como a nova ilusão do Fausto, talvez esta fala do governador Amazonino revele uma outra faceta desta nova ilusão com programas e projetos voltados para a inserção do Amazonas na indústria do turismo.

Na mesma ocasião de apresentação do programa, o então secretário de cultura, Robério Braga, pronunciou-se dizendo que “a transformação do Amazonas em efetivo polo de turismo era uma decisão política inadiável”.

O Projeto de Revitalização do Entorno do Teatro Amazonas e da Praça São Sebastião, compreendido no Programa Manaus Belle Époque, iniciou-se em 2003, no Governo de Eduardo Braga, e englobou:

As ruas Costa Azevedo, José Clemente, Dez de Julho e a Avenida Eduardo Ribeiro. Neste contexto, em sua maioria envolvendo construções datadas do final do século XIX e do início do século XX, além das unidades de particulares, há uma concentração de monumentos públicos relevantes: Igreja e Praça de São Sebastião, Palácio da Justiça e Teatro Amazonas (CASTRO, 2006, p. 2).

⁸ SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E TURISMO DO AMAZONAS. **Programa Manaus Belle Époque**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 2000.

Segundo Castro, a principal metodologia do programa baseou-se na valorização do monumento central, o Teatro Amazonas, a partir da revitalização do seu entorno imediato. Além desta área, o Programa compreende o Projeto de Revitalização da Área de Entorno do Mercado Adolpho Lisboa, já concluído, o Corredor Especial de Turismo (Rua Marcílio Dias), o Projeto de Revitalização de Imóveis Históricos (Igreja do Pobre Diabo, Cemitério São João Batista), ainda a executar; Restauração da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, Casa da Cultura e Teatro da Instalação, já concluídos; e o Projeto de Revitalização do Entorno da Matriz (CASTRO, 2006, p. 3).

A revitalização do entorno do Teatro Amazonas e Largo de São Sebastião buscou limpar a “sujeira” ao redor do Teatro, retirando dali o estacionamento que ocupava a área e os grupos que cotidianamente ali estavam presentes, como lavadores de carro, moradores de rua, crianças abandonadas. De acordo com Nascimento (2014),

A escolha do Largo deu-se a partir do princípio da visibilidade, explorando o significado do Teatro Amazonas como ícone da cultura urbana local, e também pela possibilidade de se construir com o espaço agregado das ruas um complexo de lazer, circulação e serviços, favorecendo a imagem de uma cidade bonita, limpa e cheia de eventos. O público-alvo, então, foi o turista. O olhar que se buscou valorizar foi um olhar de fora para dentro e o Largo passou a ser o principal cartão-postal da cidade. Mais que isso, passou a ser a própria representação da Manaus revitalizada e pronta para mais uma vez mostrar-se ao mundo. (NASCIMENTO, 2014, p. 212).

O projeto enquadra-se na denominada *city marketing*, onde a imagem da cidade é transformada em mercadoria, sendo amplamente divulgada com o intuito de atrair investidores e consumidores. Através da revitalização da área, impulsiona-se a economia e o turismo. Uma das críticas a esta prática seria a da homogeneização da imagem da cidade, que pode não corresponder às peculiaridades locais, e até desviar a atenção de outras realidades. Além disso, a postura saudosista resgatada pelo programa, no caso de Manaus,

negligencia as alterações sofridas pela cidade, as quais são testemunhos de sua trajetória (CASTRO, 2006, p. 11, 13).

Com o Programa Manaus Belle Époque o Teatro Amazonas consagrou-se como cartão postal do Estado, imagem que é vendida para o Brasil e para o mundo. Junto à políticas públicas de patrimônio promovidas pelo Governo do Estado que remetesse ao cenário da Manaus construída no auge da economia gomífera, buscou-se reviver o espírito ou a aura cultural a partir da programação cultural que entrou para o calendário de eventos oficiais: concertos da Amazonas Filarmônica, apresentações do Coral do Amazonas, Festival de Ópera, os quais, em sua maioria, privilegiam repertório erudito.

Outra questão que se levanta a partir destas ações é a da necessidade da adesão dos cidadãos a uma nova conduta para estes novos cenários. No capítulo seguinte, veremos que essa exigência já foi requerida para esta área da cidade no período em que o Teatro Amazonas foi inaugurado, principalmente nos dez primeiros anos de seu funcionamento. Castro (2006) chama a atenção para como alguns excessos de “zelo” e segurança na área do Largo de São Sebastião e Teatro Amazonas fazem com que estes lugares percam o caráter de espaço público devido a uma série de restrições, como o horário de funcionamento (Ibid. p. 12). Recentemente, em maio de 2017, uma cozinheira foi conduzida à delegacia por dar água a cachorros de rua no Largo.

Dessa forma, entende-se que as alterações físicas e culturais promovidas por tais projetos de revitalização urbana e de política cultural buscaram uma conformação com o que está fora, para adequar-se ao turismo (NASCIMENTO, 2014, pp. 216-217).

No quadro a seguir, busco sintetizar as semelhanças identificadas entre a influencia francesa no campo da música no Brasil da virada do século XIX para o XX e o modelo de política cultural adotado pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas nos últimos 20 anos, focalizando as ações voltadas para o campo da música:

1890-1920	1997-2017
<p>1. Discurso da arte utilizado como signo da missão civilizadora, colaborando para a construção de uma imagem simbólica para o Brasil república, algo que se aproximasse dos paradigmas civilizatórios da Europa.</p>	<p>Início de uma política cultural para o Estado do Amazonas onde a realização de festivais de ópera passou a ser o motor propulsor para o desenvolvimento artístico do Estado, bem como de seus profissionais. A ópera e as reestruturações urbanas realizadas colaboraram para a construção de uma imagem simbólica de Manaus para o Brasil e para o mundo. A música de tradição europeia estabeleceu as diretrizes musicais da política do Estado, e o discurso do então secretário de cultura, Robério Braga, destaca que antes de sua gestão não havia “nada” em termos de políticas públicas para a cultura.</p>
<p>2. Música servindo para educar o gosto musical do povo. Educação musical como engrenagem essencial do processo de civilização.</p>	<p>Para a implantação do plano de política cultural, que incluía também a formação de profissionais no Estado do Amazonas, foram importados músicos do leste Europeu para comporem a orquestra Filarmônica. Estes músicos também passaram a ensinar música em Manaus, seja na universidade, no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro ou através de aulas particulares.</p>
<p>3. Aferir o estado de adiantamento do Brasil pela bitola das belas artes.</p>	<p>O motor propulsor da política cultural do Estado a partir de 1997 foi a produção de óperas, gênero que se</p>

	enquadra na estética das belas artes.
4. Ópera como instrumento para elevar o gosto musical do povo.	A justificativa em se adotar a ópera como a grande alavanca da política cultural do Estado seria porque este gênero engloba diferentes campos artísticos como a música, o teatro, a dança, a cenografia, entre outros, justificando a formação dos corpos artísticos do Estado: Amazonas Filarmônica, Orquestra de Câmara, Orquestra Experimental, Coral do Amazonas, Corpo de Dança do Amazonas, Balé Folclórico, Orquestra de Violões, Amazonas Band.
5. Ópera a preços reduzidos como ferramenta para o início da transição de uma audição banal da música para audições de música séria e elevada.	Ingressos cujos preços mínimos podem chegar a R\$ 2,50 (meia entrada). Também apresentam valores reduzidos ou entrada gratuita concertos das orquestras, Amazonas Jazz Band, Corpo de Dança e Balé Folclórico. Estas ações são inspiradas também na política cultural francesa da Década de 1960 proposta por André Malraux, para o qual seria dever do Estado colocar as mais altas criações do espírito a serviço de todos. Esta inspiração na mentalidade da política cultural francesa da década de 1960 será discutida no próximo capítulo.
6. Ópera importada da Europa para Manaus e para as demais cidades da Belle Époque	Ópera produzida em quase sua totalidade com recursos técnicos e profissionais da cidade de Manaus.

brasileira e latino-americana.	
<p>7. Maior refinamento na linguagem musical associado à valorização da música alemã. A montagem das óperas de Wagner, como “Tannhauser”, encenada no Rio de Janeiro em 1892, representava a elevação do sentimento estético do Brasil.</p>	<p>O XX Festival Amazonas de Ópera, que representou também a consolidação de um modelo de política cultural estruturado ao longo dos últimos 20 anos, teve como espetáculo de estreia a ópera Tannhauser. Ao longo das edições do festival, foram encenadas as seguintes óperas de Richard Wagner: “Die Walküre” (VI FAO, 2002); “Siegfried” (VII FAO, 2003); “Götterdämmerung” (VIII FAO, 2004); “Der Ring Des Nibelungen” (IX FAO, 2005); “Der Fliegende Holländer” (XI FAO, 2007); “Tristan Und Isolde” (XV FAO, 2011); “Parsifal” (XVII FAO, 2013); “Tannhauser” (XX FAO, 2017).</p>
<p>8. Papel central do Estado no fomento e organização da arte musical brasileira.</p>	<p>Papel central do Governo do Estado do Amazonas no fomento e organização da (re)produção e ensino da música de tradição europeia.</p>
<p>9. Convergência das decisões para uma elite técnica e científica</p>	<p>Não foram realizados debates, assembleias, ou consulta pública com a população para que fossem visualizadas as reais demandas relacionadas às políticas públicas para a cultura na cidade de Manaus.</p>

2. De volta para o passado: uma reflexão sobre a apologia ao passado como “idade de ouro”

2.1. O Teatro Amazonas e o mito da lírica

Daou (2014) assinala que logo após ser inaugurado em 1897, o destino do Teatro Amazonas foi a ópera. Embora os espetáculos líricos fossem frequentes em teatros menores da cidade, passavam a assumir outro valor quando apresentados no Teatro Amazonas, distanciando-se dos populares. Isto exigia do público a adesão a uma série de “rituais de civilização”:

O Teatro impunha um constrangimento particular, uma série de "expressões obrigatórias" que envolviam não apenas o trajar de roupas elegantes e os complementos da indumentária, como as joias, mas também um modo de comportamento particular: a expressão regrada das emoções diante da representação, a destreza em utilizar seus muitos espaços, promovendo um novo espetáculo condizente com a "fina atmosfera" (DAOU, 2014, p. 191).

O Teatro era símbolo da elite, templo da cultura e o espaço de uma “plateia civilizada”. Esse era um dos motivos para um público pouco expressivo nas récitas ali oferecidas e das poucas indicações de reconhecimento pleno dos espetáculos por parte do público. Outras questões seriam os preços elevados e a repetição do repertório, já que após duas apresentações do mesmo espetáculo já não havia mais público que justificasse uma terceira. Além disso, por se tratar de uma casa de espetáculos maior, uma única apresentação abarcaria o público de várias apresentações nos teatros menores (DAOU, 2014, p. 192).

A autora nos chama a atenção para a “dificuldade” de aceitação da ópera, dos “rituais de civilização” e dos constrangimentos associados a estes espetáculos, pois um público muito maior do que aquele que frequentava a lírica no Teatro Amazonas demonstrava interesse mais imediato por apresentações mais leves, acessíveis e descontraídas oferecidas pelos teatros menores, como o El-Dourado e o Eden-Teatro.

Isso demonstra que o Teatro Amazonas e a ópera a ele associada eram apenas uma das possibilidades de diversão que acontecia na cidade e que

atendia a uma função muito particular para a elite, já que óperas também eram oferecidas nos teatros menores. Esta função particular refere-se à distinção social, à diferenciação de público que o edifício oferecia. Em outras palavras, a possibilidade do público exibir seus sinais de prestígio é o que distingue o Teatro Amazonas dos outros teatros da cidade (Ibid., p. 193 e 195).

Dentre as preferências do público, os espetáculos de “revista” ganhavam maior destaque. Seus temas e personagens eram inspirados no cotidiano da cidade e nas “coisas amazonenses”. O público era mais numeroso e menos exposto ao constrangimento de um ambiente refinado, característico dos dias de glamour das récitas das companhias de ópera no Teatro Amazonas (Ibid., p. 193)

Alguns diretores do Teatro consideravam a revista uma ameaça à ópera, influenciando negativamente na mentalidade do povo. Os adeptos à esse pensamento acreditavam que a programação da casa deveria ter um fundo moral, instrutivo e de educação necessários para a transformação das nações rumo à civilização, em busca da aproximação com a Europa. Essa expectativa de refinamento compartilhado pelos membros da elite contrastava com a reivindicação de uma casa de divertimentos mais ao gosto popular (MONTEIRO, 1966, p. 447 apud DAOU, 2014, p. 193).

Em 1897 se iniciaram as temporadas líricas no Teatro Amazonas. Como já colocado, houve dificuldade de aceitação deste tipo de programação, a qual não foi uma constante na pauta do Teatro. Após a primeira temporada lírica subsidiada⁹ pelo governo e a recepção não muito calorosa do público no espetáculo de inauguração, o governador Fileto Pires declarou que o governo não mais subvencionaria companhias líricas, somente as de opereta e dramáticas, o que se confirma no ano seguinte, em 1898, com a apresentação de espetáculos variados, operetas e zarzuelas, de acordo com as informações catalogadas por Monteiro (1966, p. 291, 359 apud DAOU, 2014, p. 195).

Os periódicos e as pesquisas feitas sobre o período revelam que foram poucas as companhias de ópera que participaram da programação do Teatro, sendo difícil distancia-las de outros gêneros, como as operetas e as zarzuelas.

⁹ No ano de 1896 foram expressivas as despesas do Estado ao manter por seis meses a Companhia Lírica Italiana e o Maestro Franco na expectativa de que as obras do Teatro Amazonas se encerrassem (DAOU, 2015).

De acordo com Páscoa (2009), nos teatros brasileiros da época, tudo era executado em enorme profusão e miscelânea. Os mesmos palcos recebiam ópera, opereta, zarzuela, teatro declamado. No caso da música lírica, o predomínio do produto e da estética italiana era absoluto. De um modo geral, os artistas que integravam as companhias líricas itinerantes dominavam um grande número de papéis, e por vezes o faziam em mais de um gênero.

Na programação do Teatro Amazonas poucas vezes houve a montagem integral de óperas e de cantores líricos solistas. O que mais se apresentava era a encenação de algumas árias de ópera mescladas com operetas, revistas e zarzuelas, repertórios estes que ocuparam o maior número de dias de espetáculo entre 1897 e 1908 (DAOU, 2014, p. 195). Embora as óperas em sentido restrito tenham sido poucas vezes apresentadas, no período acima citado é que ocorre o maior número de espetáculos que promovem a identificação do Teatro Amazonas com a lírica, “instaurando” uma tradição. Tais espetáculos instauram uma tradição por assumirem o caráter de rituais de civilização devido suas características e por sua excepcionalidade no conjunto da programação.

Se a ópera que se fez presente no Teatro Amazonas não era inteiramente de agrado do público, ou ainda se ela não permaneceu ocupando os seus palcos, praticamente desaparecendo a partir de 1907, isto não minimiza seu valor como elemento promotor de distinção, como o diferenciador social de um público "elevado" que pretendia apreciar tais espetáculos e bem se comportar naquela casa, familiarizando-se por outros meios com um tipo de consumo expressivo da mundialização da cultura (DAOU, 2014, p. 197).

“Nessa época, sobressaem-se as companhias líricas italianas (anos de 1897, 1901, 1902), a Companhia Dramática de Giovanni Emanuel (1899), a Companhia Lírica Francesa (anos de 1906 e 1907) e a Companhia Portuguesa do Teatro Príncipe Real (1903)” (DAOU, 2014, p. 196). Imaginem na época como era para a população quando da chegada de uma companhia vinda da Europa para se apresentar na cidade. Talvez tenha sido com base nessa excepcionalidade que 100 anos depois a orquestra filarmônica tenha sido criada com músicos trazidos do leste europeu.

Entre 1897 e 1908 o Teatro Amazonas teve maior número de espetáculos quando estes vinham de fora, subsidiados pelo governo, o qual prezava pelos líricos. Nos 10 primeiros anos após a inauguração da casa, os artistas locais quase não tinham o palco do Teatro concedido para suas apresentações. Isto se manteve até o início da década de 1910. Quando a arrecadação proveniente da extração da borracha passa a diminuir progressivamente a partir de 1907, restringindo os subsídios do governo para a nascente tradição operística do Teatro Amazonas, este passou a assumir outras funções e a ter um esvaziamento acentuado a partir de 1910 (Ibid., p. 197, 198):

Daou enfatiza que, embora afastada dos palcos do Teatro Amazonas na primeira década do século XIX, a lírica foi-se fazendo mito, de modo que no final do século XX, 100 anos após sua inauguração, “a adequação técnica do edifício e as decisões de política cultural possibilitaram ali a implantação de um Festival Internacional de Ópera, retomando-se, assim, iniciativas do passado que se reafirmam como tradição¹⁰” (Ibid., p. 198). Assim, o Teatro Amazonas e suas histórias destacam-se como terreno fértil para os processos de “invenção das tradições”, isto é, “práticas de natureza ritual e simbólica, [que] visam inculcar certos valores, normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. As tradições inventadas são dependentes de um passado histórico “real ou forjado”, que será a força do argumento para a invariabilidade, a repetição, o que as distingue dos costumes que se alteram no tempo e incorporam as experiências dos grupos (Hobsbawm, 1997, p. 9 apud DAOU, 2014, p.164).

2.2. “De costas para o futuro”

Na perspectiva de SAID (2007), o retorno da lírica a partir da criação do Festival Amazonas de Ópera e sua reafirmação como tradição poderia ser tomada como exemplo da persistência e das diferentes formas que o Orientalismo¹¹ ganhou no século XX. Para este autor, o Orientalismo justificou

¹⁰ (Hobsbawm, 1997)

¹¹ A divisão entre oriente e ocidente foi construída por séculos (SAID, 2007, p. 62). Oriente indicava a Ásia ou o Leste, geograficamente, moralmente e culturalmente, e a palavra

o regime colonial, não sendo apenas sua racionalização. A distinção entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental, essência do Orientalismo, se aprofundou e se enrijeceu ao longo do processo histórico, assumindo diferentes formas nos séculos XIX e XX. Said considera que a realidade do orientalismo é anti-humana e persistente, já que sua influência e suas instituições perduram até o presente, estando impregnada nas explicações dos teóricos, principalmente a partir das dicotomias (SAID, 2007, p. 78):

“oriental”, utilizada em oposição a “ocidental”, designava os povos subjugados, e seu uso era compreensivo e não exigia nenhuma reflexão. Ter o conhecimento sobre tais povos significou – principalmente no período de expansão europeia, de 1815 a 1914 – ter domínio, poder e autoridade sobre os mesmos, negando-lhes autonomia. Além disso, o conhecimento do ocidente sobre o oriente criou, num certo sentido, o Oriente, o oriental e o seu mundo, e o peso deste conhecimento atenuou questões como inferioridade e superioridade, fraco e forte. O conhecimento sobre os orientais e o conhecimento dos orientais – suas raças, caráter, culturas, histórias, tradições, sociedades – Eduard Said (2007) chamou de *Orientalismo ocidental*. Tal conhecimento prescrevia normas do comportamento oriental que os colocava em constante inferioridade. O oriental era classificado como irracional, depravado, infantil, diferente, enquanto o europeu seria racional, virtuoso, maduro, normal. O crime era um oriental ser um oriental, e a visão homogeneizante considerava que todos os orientais eram mais ou menos a mesma coisa (SAID, 2007, pp.70-72). Na lógica dos colonizadores, o mundo civilizado, o ocidente, saberia o que é bom para os orientais, mais e melhor do que eles próprios e, por sua natural superioridade, seriam responsáveis por tirá-los da desgraça do declínio tornando-os residentes de colônias produtivas (Ibid. 66): “Há ocidentais, e há orientais. Os primeiros dominam; os últimos devem ser dominados, o que geralmente significa ter suas terras ocupadas, seus assuntos internos rigidamente controlados, seu sangue e seu tesouro colocados à disposição de uma ou outra potência ocidental” (SAID, 2007, p. 68). Ao oriental resta ser contido e representado por estruturas dominadoras.

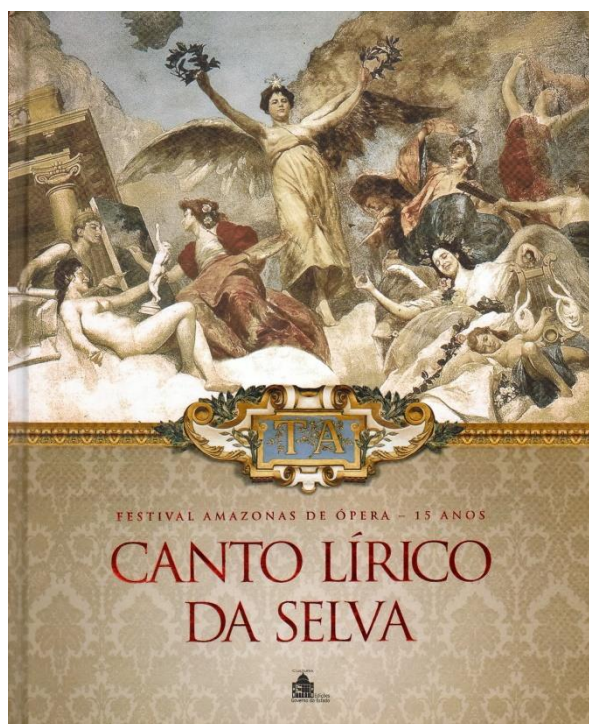


Imagem 1: Capa do livro Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos. / Manaus: Edições Governo do Estado/Reggo Edições, 2011.

Aqui, o discurso musical do colonialismo é centrado na Ópera. O título de uma compilação que inclui todas as óperas encenadas no Festival Amazonas de Ópera no período de 1997 a 2011, “O Canto Lírico da Selva”, publicada pelo Governo do Estado do Amazonas, reitera o dualismo (canto lírico x selva) no qual se baseia o colonialismo: o canto lírico - forma de se cantar característica da música de tradição erudita e que também caracteriza a ópera, uma das referências musicais trazidas pelos colonizadores - traduz a “grandiosidade”, a ideia de “civilização” e uma noção de “cultura” filtrada no discurso colonial.

Ilustrando este dualismo, no filme “Fitzcarraldo” (1981), de Werner Herzog, que se passa na virada do século XIX para o XX, o personagem principal tinha o sonho de construir uma casa de ópera em plena selva amazônica, e o tenor lírico Enrique Caruso iria inaugurá-la. Uma das cenas do filme pode remeter ao que seria um duelo entre a música indígena e a música erudita, que a princípio parecem se harmonizar, embora a música erudita prevaleça, o que mostra como a música pode ser utilizada como uma forma de dominação.

Em Manaus, a ilusão de renascimento¹² deste tempo épico e operístico, sobretudo deste conhecimento clássico, a ópera – e tudo mais que está em torno dela: cantores líricos, coral, orquestra – não deixa de caracterizar uma política cultural do Estado que não corresponde à modernidade musical, pois não tem a ver com os conhecimentos musicais intrínsecos à diversidade étnica desta região amazônica. Torna-se cada vez mais imprescindível – onde ainda impera o senso do poder ocidental sobre o Oriente, poder aceito como natural e com *status* de verdade científica – uma reflexão sobre como o oficialismo do “renascimento” operístico e do canto lírico (em suas versões neocolonialistas) sufoca as “músicas étnicas” e “populares”.

Esta reflexão sobre as iniciativas de uma política cultural fundada nesta noção de “renascimento”¹³, autoriza também uma perspectiva mais abrangente do panorama musical contemporâneo. Coriún Aharonián, professor e compositor uruguaio, especialista em educação musical, em entrevista¹⁴ concedida ao caderno de cultura “Aliás” do periódico *O Estado de São Paulo* em julho de 2016, aborda esta ilusão dos renascimentos, produto dos eurocentrismos, que tem marcado festivais, colóquios, *workshops* e outros eventos nos quais as orquestras sinfônicas e/ou filarmônicas consistem num de seus eixos.

Para Aharonián as orquestras sinfônicas e a educação musical definiriam o modo como se “espraia há cerca de dois séculos a vida musical na América Latina”. O professor, que dirigiu o Centro Nacional de Documentação Musical Lauro Ayestarán, em Montevideu, afirma que: “A orquestra é por definição uma construção de extremo autoritarismo”, e que “o sistema de ensino tem sido arma fundamental de submissão colonial, instrumento para assegurar perpetuamente a dependência cultural dos povos da América Latina.” (AHARONIÁN, 2016). Complementa afirmando que o **eurocentrismo** inibe tentativas de buscar iniciativas musicais próprias e criativas. Em síntese, para Aharonián o **colonialismo musical** na América Latina aumentou

¹² O período renascentista caracterizou-se pela revalorização das referências da antiguidade clássica.

¹³ Para um aprofundamento desta noção consulte-se Goody, Jack- **Renascimentos-um ou muitos?** São Paulo. Editora UNESP. 2011.

¹⁴ Cf. Coelho, João Marcos - “Notas de uma submissão”- Entrevista com Coriún Aharonián in “Aliás”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 10 de julho de 2016 pág.E-2.

significativamente nas últimas décadas: “Não se compõe mais; se copia o que é feito no Norte.” (Aharonián, 2016).

O “renascimento” enquanto política cultural de inspiração neocolonialista impõe uma retórica de idealização do passado conjugada com narrativas míticas que realçam a arquitetura monumentalista do Teatro Amazonas e de seu entorno, oficializada em 1999 pelo Programa Manaus Belle Époque. Em entrevista concedida para este trabalho de pesquisa, Marcio Páscoa, professor do curso de música da Universidade do Estado do Amazonas e coordenador do Laboratório de musicologia e História Cultural e a Orquestra Barroca do Amazonas, nos fala sobre o conflito com o passado ainda muito presente na atualidade:

“Vivemos um conflito na cidade que me parece ser ainda muito presente, a gente vive em guerra com o próprio passado, por que de uma certa forma nós vemos um tom demonizante no discurso sobre o passado e um outro tom, por outro lado, de apologia ao passado. Esse maniqueísmo fazia me sentir um pouco desconfortável, eu nunca acreditei muito nesse tipo de postura e achei que eu deveria ir diretamente às fontes primárias e com base em tudo que eu estava fazendo de leitura na época, e tirar minhas próprias conclusões a respeito disso, o que não foi uma coisa fácil, foi um processo de amadurecimento. O que eu encontrei na verdade foram respostas também muito curiosas sobre o tempo presente, sobre esse momento que foi essa virada do século 20 para 21 nessa relação com etapas anteriores da vida da cidade, não só da cidade, mas do próprio país. Existe uma postura que é muito abordada pelo Gianni Vattimo¹⁵, que é um filósofo italiano que eu acho muito importante, gosto muito, que ele fala do sentimento de arcaísmo que nós temos quando passamos a desacreditar da própria sociedade científico-tecnológica, ou seja, como essa modernidade ela não nos trouxe a emancipação que queríamos. Nós, como sociedade no final do século 19 e confirmando-se no 20, desenvolvemos uma tecnologia suficiente para resolver problemas culturais, educacionais, mercadológicos, e na verdade continuamos enredados com os

¹⁵ GIANNI, Vattimo. **Sociedade Transparente**. Tradução: Hosseim Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

mesmos problemas de antes ou até piores, de alienação, dominação, os nichos muito mais fechados do que antes, o poder de enunciação canônica mais fechado, nas mãos de um grupo menor e mais poderoso. Boa parte das pessoas que amadureceram na segunda metade do século 20 tiveram uma visão de desilusão com esse passado e escolheram um outro tempo ou um outro momento temporal para fazer essa apologia, enquanto outros fizeram apologia a esse momento porque acreditavam que esse momento era o melhor que a cidade tinha vivido. As duas posturas elas se encontram num mesmo ponto que é essa descrença pela nossa situação atual como sociedade, porque a gente não tem uma resposta unificada, não há um pensamento sólido, unificado sobre o que podemos e o que devemos fazer justamente a respeito desses temas que você está me trazendo, então a gente vê um conflito de direcionamentos causados por um mesmo motivador” (Márcio Páscoa, abril de 2017).

Ainda sobre a apologia ao passado, complementa:

“Walter Benjamin usou mais de uma vez em escritos uma analogia dizendo que a nossa ideia de História era como um carro em grande velocidade em que na verdade o passageiro está viajando de costas, olhando para o passado e se distanciando dele, mas ele não sabe o que vem na frente, ele só sabe que está sendo levado. Por que nós temos essa ideia de que nós estamos indo numa velocidade em que sociedade científica e tecnológica nos leva para muitas coisas, muitas maravilhas que nos trouxe, desde o barco a vapor, o telefone, o rádio, a televisão, agora a internet e todo o mundo que isso nos proporciona de contato, mas nós não temos uma real perspectiva do que fazer com isso, nós ainda vemos uma postura atrasada ocupar estes espaços, seja a dominação que a grande empresa faz sobre a informação, seja porque a internet com tudo que tem de bom também permite a vociferação das extremas-direitas, que agora elas não são uma só, elas são muitas e cada uma mais bizarra que a outra, então a gente percebe isso, que fica muito difícil falar em cultura, em passado ou nos bens que nós fomos adquirindo ao longo da nossa trajetória como humanidade, se a gente não sabe que vai fazer com isso, a gente não tem consciência da importância disso, porque eles são a

nossa memória, eles são o acúmulo de nosso conhecimento, são a diversidade do nosso conhecimento, não são coisas que tem que me isolar naquela época para fazer apologia a uma determinada época ou para que os culpabilize por uma situação atual que na verdade eu sou responsável” (Márcio Páscoa, abril de 2017).

2.3. “O que temos para hoje”

Durante a entrevista que realizei com Márcio Souza¹⁶ em abril de 2017 à propósito deste trabalho de pesquisa, este destacou que a política cultural da Secretaria de Cultura do Estado está inspirada na política cultural implantada por André Malraux na França durante a década de 1960. O que pretendo identificar neste tópico são as ressonâncias de tal inspiração, principalmente em relação à valorização das belas artes e à gratuidade da cultura.

Voltando à França de 60, a missão do Ministério dos Assuntos Culturais na gestão Malraux era a de “tornar acessíveis as principais obras da humanidade e, primeiro, da França ao maior número possível de franceses; garantir o mais vasto público para nosso patrimônio cultural e favorecer a criação de obras de arte e do pensamento que o enriqueçam” (Trecho do decreto de fundação do Ministério dos Assuntos Culturais de 24 de julho de 1959. POIRRIER, 2012, p. 19). Esta acessibilidade seria garantida pela gratuidade da cultura. Assim, a política cultural de Malraux inscreve-se na lógica do Estado-previdência, de bem-estar, representando um motor de direção, impulso e regulação.

A política de Malraux representava uma democratização que invocava os privilegiados da fortuna cultural, os proprietários do saber "culto", a sair pelo mundo dividindo seu capital com o povaréu excluído dos museus, bibliotecas e salas de concertos. “O denominador comum entre os homens, em lugar de ser sua própria natureza e sua misteriosa diversidade, consistiria em terem todos visto o bom filme, ouvido o bom concerto, visto a boa peça e a última exposição”. (Fumaroli, 1991: 53 apud BRANT, 2003, p. 29).

¹⁶ Romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta e jornalista.

Durante os 10 anos em que esteve à frente do Ministério, Malraux foi bastante criticado pelo elitismo e pela ausência de objetivos estabelecidos claramente em sua concepção de democratização cultural. No início da década de 1970 é constatado o fracasso da democratização cultural, com pesquisas demonstrando a estagnação de uma democratização real das políticas culturais. Ainda em 1964, em meados da gestão de Malraux, Pierre Bourdieu “ressalta as marcantes disparidades culturais entre as classes sociais e ataca os limites inerentes de uma política de oferta” (POIRRIER, 2012, p. 22). Neste sentido, Jacques Charpentreau, em documento de 1967, destaca:

Tudo acontece como se tivesse sido estabelecida uma separação entre uma cultura para a elite (garantida pelos “profissionais” de que se ocupa o Ministério dos Assuntos Culturais) e uma cultura para a massa (animada pelos “amadores” da Juventude e dos Esportes). A velha separação que se vem prolongando desde a Renascença entre as artes nobres da elite e as artes populares de massa seria, assim, transformada em institucional. Com certeza essa divisão não pode corresponder ao objetivo de uma civilização. Isso seria inquietante. O lugar colossal deixado para as competições esportivas, as grandes encenações das comemorações públicas do governo, o cuidado pela conservação do passado, maior do que o reservado para a criação, as reuniões notáveis, todas essas manifestações calculadas do poder serão sinais objetivos de uma escolha? (CHARPENTREAU, 2012, p. 65).

Charpentreau enfatiza as limitações de uma política cultural que separa as artes nobres, feitas por profissionais para uma elite, e garantida pelo ministério dos assuntos culturais, e as artes populares. Também sob uma perspectiva crítica a respeito do cenário das políticas públicas para a cultura na gestão Malraux, Jean Dubuffet em “Asfixiante Cultura” (1968) condena todas as formas institucionalizadas¹⁷ de cultura:

Não nos enganemos: a casta abastada, auxiliada por seus serviçais (que não aspiram mais do que servi-la e inserir-se nela, alimentados pela cultura elaborada por ela

¹⁷ Dubuffet defendia uma desculturação progressiva que poderia ser feita por institutos de desculturação nos quais seria oferecido, por monitores lúcidos, o ensino de descondicionalismo e de desmistificação abrangendo vários anos, com o propósito do retorno a uma criação individual e pessoal, feita por todos.

para sua glória e devoção), de modo nenhum está tentando, quando ela abre seus castelos, seus museus e suas bibliotecas ao povo, fazer que este, por sua vez, tenha a ideia de se dedicar a criar. Não são escritores, nem artistas, que a classe abastada, graças a sua propaganda cultural, pretende despertar: são leitores e admiradores. Muito pelo contrário, a propaganda cultural se dedica a fazer que os administrados sintam o abismo que os separa desses tesouros grandiosos cuja chave está nas mãos da classe dirigente e que sintam a inutilidade de todo objetivo de fazer obra criativa válida fora dos caminhos balizados por ela [...]. (DUBUFFET, 2012, p. 69).

Para Dubuffet, a classe dirigente procura impor a ideia de que “a arte é assunto de interpretação e de divulgação mais do que de criação e que, assim, os verdadeiros produtores nesse campo não são os artistas, mas aqueles que apresentam as obras destes e que as fazem ter sucesso” (Ibid., p. 70).

Em Manaus, vemos as ressonâncias da inspiração neste tipo de política cultural com a institucionalização das artes nobres a partir da criação dos corpos artísticos, com destaque para a criação do Festival Amazonas de Ópera, Orquestra Filarmônica, e Coral do Amazonas. Se formos pensar para o campo da música, o estado pouco investe ou incentiva o processo de criação dos artistas locais, privilegiando o subsídio aos corpos artísticos e seus espetáculos, que na verdade são reproduções, cópias do que já foi feito principalmente no campo da música erudita europeia, e os quais, em sua maioria, são oferecidos gratuitamente ou a preços baixos. Neste sentido, reproduzo este trecho da entrevista com o professor Márcio Páscoa:

“Não há uma perspectiva de futuro, só há uma espécie de apologia ao passado. Ela soa anacrônica porque eu aí eu pego, contrato um número excessivo de músicos que nem cabem dentro do próprio teatro. Quando essa orquestra se apresenta inteira ela extrapola as dimensões do seu espaço de orquestra, ela não cabe lá, porque que ela está lá desse jeito? Eu contrato um número de pessoas para o coral que não cabem todos no mesmo espaço quando eles vão se apresentar, num único espaço para o qual eu justifiquei contratá-los. Então eu acho que no fundo é **falta de perspectiva de futuro, é unicamente uma perspectiva de reproduzir o que se acha que foi o melhor**

do nosso passado. Então é isso, é criar corpos artísticos estáveis para esse lugar? Tá, isso fazia muito sentido na ideia de um teatro de província quando as províncias e os estados no seu começo queriam afirmar seu prestígio e sua identidade mostrando que eles tinham uma aparelhagem cultural. Hoje em dia com o nosso enorme trânsito por causa das comunicações, a diversidade mudou tudo isso, então não me basta mais ter apenas, caso eu queira, esses corpos artísticos estáveis, que eu acho ok, é válido ter, mas eu **tenho que ter outras ações.**” (Márcio Páscoa, abril de 2017).

Além das ações da Secretaria de Cultura do Estado serem centradas nos corpos artísticos e festivais¹⁸, grande parte dos espetáculos oferecidos ao público são realizados no Teatro Amazonas e Largo de São Sebastião, área central da cidade, em detrimento de uma série de teatros subutilizados e de outros espaços culturais em outras regiões da cidade. Como destaca Brant, a infraestrutura¹⁹ física é indispensável à universalização do acesso à cultura e à criação cultural: - constituem tópico fundamental das políticas culturais.

“Veja, nossa situação ela é tão precária que a nossa principal casa de espetáculos ainda é um teatro que foi feito para uma cidade de 35.000 habitantes e nós temos dois milhões. Esse teatro é um teatro monumento, não devia mais ter gente circulando por dentro do jeito que tem. Não que tivesse que ficar fechado, ele tinha que ser aberto com uma regularidade muito menor para ele não sofrer com o desgaste, ele é um ponto de visitação porque ele em si foi concebido como obra de arte, ele já é um testemunho também de uma etapa.” (Márcio Páscoa, abril de 2017).

Em relação a outras ações necessárias, Páscoa destaca:

¹⁸ Festival de Ópera (20 edições), Festival de Teatro (12 edições), Amazonas Film Festival (10 edições), Festival de Jazz (8 edições), Festival de Dança (7 edições), Festival de Música (6 edições), Mostra de Cultura Popular (5 edições), Festival de Rock (4 edições), Festejos Natalinos. Festivais tradicionais: Festival Folclórico do Amazonas (60 edições), Festival Folclórico de Parintins (52 edições), Festival de Cirandas de Manacapuru (21 edições), Carnaval.

¹⁹ “Ampliação da rede de pólos culturais - centros culturais, museus, bibliotecas, teatros, salas de exibição, oficinas, centros sociais, auditórios, equipamentos esportivos, salas de exposições” (BRANT, 2003, p. 33).

“O mundo é feito de diversidade e há necessidade de dar oportunidade para essa diversidade, as pessoas não comem todo dia a mesma comida, então é a mesma coisa. Essa diversidade ela é zero, ela é nula e isso empobrece também muito o nosso cotidiano, empobrece o entendimento sobre ele, e eu acho que esse é um problema já endêmico que eu não vejo passar, não vejo alguma preocupação com isso” (Márcio Páscoa, abril de 2017).

O pouco apoio dado à manifestação da diversidade em termos de fomento à sua produção e difusão artístico-cultural, e o foco na reprodução das artes nobres suscita o papel destruidor que pode ser atribuído às belas artes. Uma ilustração extrema de tal papel pode ser feita a partir do documentário “Arquitetura da Destruição”, de Peter Cohen, uma narrativa que mostra como Hitler se baseou nas belas artes para justificar o nazismo, e como a ambição nazista de embelezamento englobava todas as áreas da sociedade. O filme também destaca a fixação de Hitler na antiguidade e em Richard Wagner, e em como absorveu as propostas deste compositor: antissemitismo, culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro, dando contorno à visão de Hitler sobre o mundo. O filme também mostra que de Wagner vieram as noções de arte para uma nova civilização, algo que foi abordado brevemente no primeiro capítulo deste trabalho de pesquisa.

De acordo com as experiências, debates, erros e acertos relativos às políticas públicas para a cultura ao longo das últimas décadas, fica evidente que na contemporaneidade a alta cultura perdeu sua centralidade, sua hegemonia é contestada, e outros modos culturais emergem. Brant (2003) destaca que “a cultura erudita não é mais “a cultura”, tampouco o eixo em torno do qual as culturas giram. Os criadores de cultura autorizados agora partilham espaço e prestígio com outros agentes, eventualmente menos eruditos, nem por isso menos criativos”:

Há uma considerável revalorização da cultura tradicional e regional, das manifestações culturais ditas “de raiz”, efeito da defesa da própria identidade face aos avanços da onda cultural globalizada. Há uma progressiva atenção à produção das chamadas “tribos urbanas”, que englobam o rap e a grafiteagem, além de novos vocabulários, novos quase-dialetos, novos padrões

gestuais, novos vestuários e novas maneiras de se relacionar. Há a mídia onipresente, com toda a profusão de coisas desiguais que jorram diuturnamente do rádio, da televisão, dos jornais e das revistas. (BRANT, 2003, p. 30).

Este autor considera necessário distinguir as duas esferas dos afazeres culturais, a do mercado cultural, do business, e aquela da cultura como elemento essencial à transformação da existência:

Para esse segundo segmento, a concepção de democratização da cultura inclui não propriamente a seleção de conteúdos ou modos culturais a serem propagados - cultura erudita, cultura tradicional etc. -, mas a predileção pelas manifestações culturais menos conformistas, menos conservadoras, menos reiterativas de valores instituídos. Para essa vertente, alheia e resistente aos valores vigentes no mercado cultural, o que importa é fomentar a ruptura, a insubmissão, a ousadia, a irreverência, a invenção, a experimentação, a pesquisa temática e formal, a sublevação, a exigência de qualidade, o ineditismo, o anticonformismo e o antidogmatismo. Isso implica, habitualmente, a renúncia aos auditórios transbordantes de público e, por consequência, à veleidade de auto sustentação. (BRANT, 2003, p. 31).

Nesta esfera, a democratização da cultura é um empreendimento que não pode ser realizado sem a iniciativa e o apoio do Estado, apoiado por instituições destituídas de finalidades lucrativas.

De acordo com Brant (2003), o anseio distributivo - aquele que se defronta com dificuldades de conteúdo - corresponde a uma primeira etapa dos trabalhos de democratização da cultura:

Diz respeito à aproximação, ao contato entre sujeito e obra e não é por acaso que a primeira aspiração de toda instituição cultural seja a de remover os obstáculos que se interpõem entre um e outro: renda disponível, conduzindo à gratuidade ou ao subsídio; tempo e modo de locomoção, conduzindo aos planos e iniciativas de descentralização de espaços culturais; insuficiência de tempo, conduzindo aos horários de funcionamento - noites, fins de semana - compatíveis com o tempo

liberado pelas jornadas de trabalho ou frequência escolar.

Como ultrapassar a generosa, contudo insuficiente, lógica distributiva, para atingir outros patamares, os quais se referem a favorecer, estimular e possibilitar a criação cultural? Aproprio-me deste questionamento de Brant (2003) para esboçar no terceiro e último capítulo deste trabalho alguns caminhos que podem ser adotados pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas para que haja uma atualização das possibilidades de ações e do que está sendo realizado e discutido em termos de políticas públicas para a cultura no Brasil.

3. O Plano Estadual de Cultura como possibilidade de perspectiva futura

O Amazonas necessita de mais estudos que permitam um mapeamento das ações do Estado no campo da Cultura nos âmbitos da produção, circulação e consumo culturais. Lia Calabre enfatiza o caráter descontínuo do processo de elaboração de políticas públicas na área da cultura. Nas palavras da autora “por política cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura” (CALABRE, 2005, p.9). A seguir, apresentaremos um sucinto histórico sobre o desenvolvimento das políticas públicas para a cultura a partir do primeiro governo Vargas até os mandatos do presidente Lula.

Calabre destaca que o primeiro governo do presidente Getúlio Vargas foi marcado pela criação de instituições federais nos setores em que este ainda não atuava, como o campo da cultura. É o momento em que se criam o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Instituto Nacional do Livro. Outro setor ao qual foi dada uma maior atenção neste período foi o da radiodifusão.

Entre 1945 e 1964 a iniciativa privada é a grande patrocinadora do desenvolvimento na área cultural. Nesse período o Estado não realizou ações significativas no campo da cultura. Também é o momento em que o rádio e a TV se consolidam. Após este período, o Brasil passa a viver sob o regime de ditadura cívico-militar, o que representou a busca de maior controle por parte do Estado sob a forma de censura, repressão e desmantelamento da grande maioria dos projetos culturais em curso.

No governo Castelo Branco (1964-1967) surge a discussão sobre a necessidade da elaboração de um Plano Nacional de Cultura (PNC). Em 1968, 1969 e 1973 foram elaborados planos de cultura para o governo, embora os mesmos não tenham sido colocados em prática. A partir do governo Médici (1969-1974), com a elaboração do Plano de Ação Cultural (PAC), é iniciada uma série de ações do Estado no campo da cultura:

Lançado em agosto de 1973, o plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais, com espetáculos nas áreas da música, teatro, circo, folclore, cinema. O programa foi iniciado com o

deslocamento de diversos artistas através do país, como por exemplo, grupos do sul se apresentavam em Recife; artistas catarinenses em Belém, músicos cariocas em Fortaleza ou amazonenses em Florianópolis, provocando uma intensa circulação e interação cultural nas mais diversas regiões brasileiras (CALABRE, 2005, pp. 5-6).

Na gestão seguinte, durante o governo Geisel (1974-1978), com o ministro Ney Braga, o governo “formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas atividades na área da cultura”. Nesta gestão, nos anos de 1975 e 1976 é elaborado e lançado o Plano Nacional de Cultura com o objetivo de organizar “um sistema que pudesse coordenar a ação dos vários organismos no campo da cultura, valorizando a produção cultural nacional”. O foco era criar as bases para a implementação de uma política integrada de cultura entre os diversos níveis de governo. Em 1976, no Encontro Nacional de Cultura, que reuniu conselhos e secretarias de cultura, foram debatidos temas como legislação, defesa do patrimônio cultural, o sistema nacional de museus históricos e a integração regional da cultura (Ibid., p. 6).

Entre 1979 e 1985 as ações no campo da cultura objetivaram o fortalecimento e consolidação de instituições e linhas de atuação, culminando, em 1985, na criação do Ministério da Cultura. A transformação da Secretaria de Cultura, antes vinculada ao Ministério da Educação, em um ministério, resultou em “perda de autonomia, superposição de poderes, ausência de linhas de atuação política, disputa de cargos, clientelismo” (Ibid., p. 7). É o momento de uma contínua retração dos investimentos para a cultura.

No governo Collor há uma grande alteração da estrutura federal com a extinção, em 1990, de diversos órgãos – como a FUNARTE, Pró-Memória, FUNDACEN, FCB, Pró-Leitura e EMBRAFILME – através da Lei 8.029, interrompendo vários trabalhos e projetos que vinham sendo realizados, alguns há mais de uma década. O próprio Ministério da Cultura foi extinto. Collor instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que é conhecido como Lei Rouanet.

Em 1994, já com Itamar Franco na presidência da república, algumas das instituições extintas no governo Collor são recriadas. Com Fernando Henrique Cardoso a Lei Rouanet é aperfeiçoada e o governo diminuiu os investimentos públicos na área da cultura, repassando para a iniciativa privada

o poder de decisão sobre os rumos da produção cultural. A década de 1990 é assim marcada pelas políticas culturais pautadas pelas Leis de Incentivo à Cultura:

Os recursos oriundos da renúncia fiscal prevista pela Lei são públicos, são parte do imposto de renda devido pelas empresas ao governo. A lei permite que o setor privado que decida individualmente onde esses recursos serão investidos. Fica estabelecido um conjunto de áreas da produção cultural para as quais podem ser apresentadas propostas de trabalhos a serem patrocinadas. Cumpridas as exigências burocráticas, os proponentes têm seus projetos aprovados na Lei e ganham um certificado. Com a aprovação, o proponente do projeto sai em busca de um patrocinador. Nem todos os que conseguem obter o certificado encontram patrocínio. O que ocorre com mais frequência é a concessão do patrocínio a projetos que tenham forte apelo comercial, ou seja, os que permitem que a empresa patrocinadora os utilize como marketing cultural. O resultado desse processo é que passa a caber à iniciativa privada a decisão sobre uma grande parcela da produção cultural do país. A decisão é privada, mas o dinheiro que financia os projetos é, na verdade, público (CALABRE, 2005, p. 8).

Dessa forma, a gestão do ministro da cultura Francisco Weffort durante o governo FHC significou uma nova modalidade de ausência do Estado na área da cultura:

Retração da atuação e do poder de deliberação do Estado em detrimento das empresas ainda que a imensa parcela dos recursos acionados fosse de origem pública (GIL, 2003, p. 23; 9-53). Conforme documento do Ministério, em 18 anos de vigência da Lei Rouanet, dos oito bilhões investidos, mais de sete bilhões foram recursos públicos. Ou seja, a lei só mobilizou 5% de recursos das empresas e muitas delas eram públicas (MINISTÉRIO DA CULTURA, s/d, p. 4 apud RUBIM, 2010, p. 12).

Rubim nos chama a atenção para o fato das leis de incentivo continuarem a ser a principal modalidade de financiamento à cultura, com a renúncia fiscal totalizando 80% do dinheiro público destinado à cultura. Este quadro demonstra que há a necessidade de aprofundar o debate político a

respeito do lugar contemporâneo do Estado no campo da cultura, depois do Estado todo poderoso da ditadura militar e do Estado mínimo neoliberal. Uma das saídas, segundo o autor, seria a de recolocar as políticas de financiamento como subordinadas às políticas públicas de cultura desenvolvidas no Brasil (RUBIM, 2010, p. 13, 22).

Nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira durante os mandatos do Presidente Lula, o conceito de cultura foi ampliado com a adoção da noção antropológica, o que permitiu que o ministério fosse além de um raio de atuação circunscrito ao patrimônio material e às artes reconhecidas, passando a abranger as culturas populares, afro brasileiras, indígenas, de gênero, de orientação sexual, das periferias, audiovisual, das redes e tecnologias digitais etc. (Ibid., 2010, p. 15):

A abertura – conceitual e prática – significa o abandono da visão elitista e discriminadora de cultura. Ela representa um contraponto ao autoritarismo estrutural incrustado em nossa história cultural. Este deslocamento de foco e de olhar está expresso de modo emblemático na reiterada afirmação de Gil e de Juca que o público prioritário da atuação do Ministério é a sociedade brasileira e não apenas os criadores culturais. Com isto, fica demarcada a nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro (RUBIM, 2010, p. 15).

Ampliar o conceito de cultura foi fundamental para superar o autoritarismo corrente nas políticas culturais no Brasil, mas alguns problemas decorrentes dessa abrangência são colocados. Um deles é a falta de delimitação da área de atuação do Ministério da Cultura, o qual já possui suas próprias limitações organizacionais, de pessoal e financeiras. Outra questão é que o deslocamento do olhar para a sociedade requer a construção de uma política específica para os criadores (artistas e cientistas) (Ibid., 2010, p. 16).

Salvo estas dificuldades, durante as gestões Gil e Juca, o Ministério passou a atuar de modo mais nacional, promovendo a proposição de políticas de Estado mais permanentes, que transcendam governos e sejam menos vulneráveis às instabilidades que marcaram as políticas culturais nacionais. Neste sentido, são três ações que assumem o protagonismo no direcionamento das políticas de Estado: a implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e

do Plano Nacional de Cultura (PNC), e a aprovação do Projeto de Emenda Constitucional – PEC 150²⁰.

O Sistema Nacional de Cultura pretende articular – de forma voluntária, colaborativa e complementar – União, Estados e municípios no campo da cultura, como já acontece na área da educação²¹:

A construção que vem sendo realizada pelo Ministério, em parceria com os estados, municípios e sociedade civil, de um SNC é vital para a consolidação de políticas e de estruturas, pactuadas e complementares, que viabilizem a existência de programas culturais de prazos médios ou longos, portanto não submetidas às intempéries conjunturais. Tal sistema deve estar associado e comportar inclusive sub(sistemas), a exemplo do Sistema Nacional de Museus (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006, p. 22 apud RUBIM, 2010, p. 17).

A partir do momento em que cada estado da federação adere ao Sistema Nacional de Cultura, um dos passos seguintes é a criação do Plano Estadual de Cultura. Elaborado com apoio da Secretaria de Estado, conta com a participação da sociedade civil, dos segmentos culturais e da iniciativa privada. Ao final do processo de construção, o plano é submetido à consulta pública, e sua última etapa é sua aprovação junto à assembleia legislativa do Estado na forma de uma lei.

A seguir, reproduzo os principais trechos da entrevista realizada com André Guimarães, administrador público que, a partir de sua experiência na elaboração, execução e prestação de contas de projetos voltados para o desenvolvimento do Estado do Amazonas, me falou sobre as formas de captação de recursos federais para a área da cultura e sobre a criação de um Plano Estadual de Cultura como possibilidade de estabelecer metas a médio e longo prazo para a área da cultura no Estado do Amazonas. Também utilizo

²⁰ (PEC) 150/2003 amplia o orçamento para a cultura. A PEC 150 prevê o repasse anual de 2% do orçamento federal, 1,5% do orçamento dos estados e do Distrito Federal e 1% do orçamento dos municípios, de receitas resultantes de impostos, para a cultura. A proposta tramita na Câmara há mais de 10 anos e aguarda votação no Plenário desde 2009. (http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/pec-1-1/10883)

²¹ Na área da educação, cabe aos municípios o ensino fundamental (1º grau), aos estados o ensino secundário (2º grau) e à União o ensino superior (3º grau).

trechos da entrevista com Márcio Páscoa, que apresenta alternativas para o desenvolvimento da cultura no Estado:

“A partir de 2012 eu comecei a trabalhar diretamente e com o SICONV²² que é o sistema de convênios do governo federal, e eu via, trabalhando constantemente, todos os dias, na seção de sistemas, o tanto que outros estados da federação acessam o recurso para a área cultural, de diversas fontes, e no Amazonas existe sempre uma reclamação no meio cultural de que não tinha verba, não tinha dinheiro, existiam os projetos, mas não tinha dinheiro. E aí trabalhando com coletivos de agricultores acabei migrando para coletivos de cultura, conheci o Coletivo Difusão, e comecei a trabalhar sozinho com algumas questões culturais, mais na questão da análise, da pesquisa, e fiz essa pesquisa em 2014, observando tudo o que foi realizado através de verbas federais pela secretaria de cultura pra tentar convencer, tentar levar propostas para secretaria, sugestões, na realidade, para a elaboração do Plano Estadual de Cultura, para criar um fundo estadual de cultura para fomentar a arte regional por meio de associações, fundações, cooperativas e OSCIP's, pra criar uma equipe técnica de projetos dentro da secretaria, monitoramento do SICONV, apresentação de propostas, execução de convênios, e promover audiências públicas, a participação da sociedade civil nas ações da Secretaria Estadual de Cultura, dessa forma integrando capital e interiores, e valorizar também a cultura indígena e tradicional do Amazonas através de projetos voltados para o registro e fortalecimento da história, contos, lendas e o cotidiano desses povos, essas foram as sugestões que abarcavam a proposta. [...] A ideia da minha apresentação era mostrar as oportunidades que o Amazonas teve. Eu pesquisei dois anos apenas, 2012 e 2013 e um pouco de

²² “O SICONV é aquilo que o governo quer realizar, então a proposta, o tema, digamos assim, ele nasce do governo para a sociedade, para o estado e município, e o Salic Web, hoje o Novo Salic, ele vem da população para o governo a partir de uma lei [Lei Rouanet] que tem direcionamentos, mas são direcionamentos gerais, dentro do que é cultura, do que é considerado cultura. [...] o Novo Salic fica aberto o ano inteiro, ele abre em fevereiro e fecha em novembro, ele está apto a receber propostas o tempo inteiro, então o artista não precisa esperar abrir um edital, o agente cultural não precisa esperar que o governo conceda algo, ele também pode propor a partir da sua iniciativa, e o historiador também, o antropólogo, o sociólogo, todas as pessoas que pretendem colaborar com a construção cultural em Manaus ou em qualquer lugar do país, o sistema está aberto, e ele se relaciona com todas as leis de incentivo cultural” (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

2014, o montante que existiu de disponibilidade para a área da cultura de uma forma geral, para o Brasil, e que o Estado do Amazonas deixou de participar. O porquê disso eu não me aprofundei, mas existiu a possibilidade de participação e a secretaria não o fez. Fiz também uma busca do que foi feito e a gente encontra algumas das ações que foram realizadas pela Secretaria de Cultura do Estado. Então foram apenas sete convênios nos últimos 16 anos, isso falando até o ano de 2014. Até 2014 foram apenas sete convênios com o Governo Federal, sendo 4 com o Ministério da Cultura, 2 com o Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio Exterior, e um com o Ministério do Meio Ambiente. Então você vê que com o Ministério da Cultura mesmo, o MINC, existem apenas quatro convênios dos sete, então por quê? Onde é que esse laço não está sendo estreitado, não está sendo observado, e o porquê disso? Então essas foram as motivações de tentar integrar, tentar mostrar que existem coletivos, que existe cultura sendo produzida no estado, e que talvez essa cultura não esteja sendo observada. Essa foi a motivação, mostrar que a cultura está explodindo, e aí a gente fala de cultura em diversos âmbitos, porque não é só a música, ou não é só o teatro, esses bens culturais mais conhecidos, o cinema, o audiovisual, mas a cultura como um todo, então até a questão histórica, restauração de acervos, o próprio registro dos hábitos e costumes do Amazonas como um todo, isso reverberado também nas culturas populares, isso não é observado, a gente acaba ainda vivendo uma questão do passado, remontando um passado que não é um passado próprio talvez dessa população, é um passado apropriado da colonização, tanto que pra muitos causa orgulho falar de Manaus como a Belle Époque, a “Paris dos Trópicos” e tudo mais, aquela lembrança dos tempos da borracha, e para outros causa um repúdio, porque a gente vai viver até quando nesse passado? Ele precisa ser registrado como foi e a gente precisa de novas intervenções, esse foi o grande motivador, e um grande motivador também seria conseguir fazer com que os grupos populares, os coletivos, as pessoas que se identificam com essa cultura regional, que essas pessoas possam ter espaços dentro dos planos, porque hoje o que acontece, a gente não tem um Plano Estadual de Cultura, continuamos não tendo, e isso é primordial para que exista integração, [...] para que se criem mecanismos para que as coisas possam acontecer, reconhecendo que esses grupos existem. É a melhor forma de reconhecer,

criando, institucionalizando um Plano, criando uma afinidade maior com o Plano Nacional, porque fica muito fácil você mudar a cada gestão que passa, você mudar os planos e as prioridades se você não tem uma matriz, e a partir do momento em que você tem uma matriz, em que você tem um plano institucionalizado, você tem um plano para 10 anos, então você tem um objetivo, tem linhas de ações que vão proporcionar o acesso para o que está sendo produzido e para o reconhecimento. E um plano dá uma perspectiva de futuro”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Um fator interessante dessa questão do plano é o panorama nacional, esse alinhamento sistemático entre a Secretaria de Estado de Cultura e o Plano Nacional de Cultura através do Sistema Nacional de Cultura. Isso é um fator importantíssimo que os agentes culturais precisam ter conhecimento e precisam saber que existe. Uma das metas do Plano Nacional de Cultura, a meta principal, é criar um Sistema Nacional de Cultura, o SNC, como é o SUS, o Sistema Único de Saúde no Brasil inteiro. Então o SNC visa trazer uma cooperação entre todos os estados pra criar uma cultura nacional, do Brasil como um todo, com todas as suas representações, e que a federação também auxilie todos os estados a criar os seus registros de culturas estaduais, de cultura regional, da sua historia, e 100% dos estados já realizaram o acordo de cooperação. A partir de 2008, 2007/2008, eles assinaram esses acordos de cooperação, isso tem muito haver com a politica, com a conjuntura politica também, vale a pena observar por esse prisma, só que após a assinatura do acordo, que demorou acho que uns dois anos mais ou menos para que todos os estados assinassem essa cooperação, só seis estados realmente estão com seus Sistemas Estaduais de Cultura institucionalizados, ou seja, apenas seis estados tem lei própria, tem um PNC institucionalizado, uma lei com tudo o que foi preconizado no Plano Nacional de Cultura, que traz acesso a grupos de quilombolas, traz acesso a questões indígenas, traz acesso a questões particulares e peculiares de cada região. Como o caso do Amazonas, até abarcaria esse tempo áureo, abarcaria a Belle Époque, por que foi uma parte, não significa que é a nossa cultura, mas fez parte do calendário cultural da cidade de Manaus. Apenas o Acre, Rondônia, Bahia, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Ceará estão com os planos, com os Sistemas Estaduais de

Cultura institucionalizados, e 78% das unidades federais, são aproximadamente 22 estados, realizaram o curso de assistência pra elaboração do Plano Estadual de Cultura, ou seja, o Ministério da Cultura oferece uma especialização para que seja criado o PNC, e mesmo ele oferecendo isso, ainda não são todos os estados da federação que realizaram esse curso, infelizmente a gente fala de 22 estados, que é 78% por cento que realizam o curso. O Amazonas não está ainda nesse meio, ou seja, o que isso demonstra? Demonstra que não existe interesse de que exista um Plano Estadual de Cultura por parte do estado ou da gestão da Secretaria de Estado, ou demonstra uma não concordância com as metas do Plano Nacional [...] É que de repente a “liberdade”, usando esse termo com aspas, a liberdade de se fazer o que se quer numa gestão pública fica muito mais fácil sem um plano, porque você não tem amarras, você não está compromissado, comprometido com grupos, você não está compromissado e comprometido com metas, não que não existam metas dentro da secretaria, mas não são metas institucionalizadas onde você vai ter uma conferencia estadual, onde você vai ter diversas audiências públicas para ouvir a população, para ouvir as comunidades, para ouvir o que as pessoas entendem por cultura, o que elas acham que é cultura, o que elas produzem de cultura, pra que isso seja sintetizado e que exista um plano que possa abraçar todos esses grupos. Então realmente são vários prismas a partir de um olhar de não existir um Plano Estadual de Cultura, tem panoramas políticos e tem panoramas também ideológicos, mas a realidade é que não tem, e não é um fator só amazonense, mas agente vê que caminha para que todos os estados tenham, para que o Brasil inteiro tenha, então a gente pode observar essas peculiaridades, de existência ou não desses planos e o quão isso seria positivo para todos os grupos culturais da cidade de Manaus e do estado como um todo.” (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Todos os sete convênios que eu citei da Secretaria de Cultura do Estado, o primeiro deles foi feito em 2007, com a vigência de 2007 a 2009, o número do convenio é 599291 pra quem quiser pesquisar lá no SICONV, e ele foi realizado com o Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comercio Exterior, e a execução do projeto para adequação do auditório do CECOMIS.

Em 2008 foi realizado outro, cujo objeto foi a rede de pontos de cultura do Estado do Amazonas, então o governo estadual fez um convênio com o governo federal pra dar apoio aos projetos pontos de cultura (havia os pontos e os pontinhos de cultura que faziam parte do pontão, que era um projeto de cultura do governo federal e que foi trabalhado acho que até 2015 mais ou menos, 2014/2015 o pontão ainda funcionava com os pontos de cultura e os pontinhos de cultura). A gente tem dados um pouco mais antigos, os dados mais recentes são apenas esses dois convênios. Em 2014 parou, de 2014 pra cá não foram feitos novos convênios com o governo federal. E teve um lapso temporal aqui também muito grande de 2002 até 2007, então 2003, que é a vigência do ultimo, mas a vigência, então 2002 parou mesmo de contatar e só voltou em 2007, ou seja, também 5 anos, um lapso temporal bem extenso pra um estado que precisa [...] É complicado ficar esse tempo todo parado. Em 1999 teve a realização conjunta entre o Governo de Estado do Amazonas e o Governo Federal do III Festival Amazonas de Ópera a ser realizado em Manaus. Depois, de 1999 a 2000, teve a primeira etapa da recuperação da casa do poeta Thiago de Melo. Eu vou citar os valores dos convênios também, aquele primeiro que eu citei, da execução do projeto do auditório da CECOMIS foi 1 milhão quinhentos e oitenta e três mil seiscentos e cinquenta e cinco reais, a rede de apoio aos pontos de cultura foram 4 milhões e novecentos mil reais, o III Festival Amazonas de Ópera, no ano de 1999 foi 350 mil reais, a primeira etapa da recuperação da casa do poeta Thiago de melo foi 75 mil reais. Em 2001 foi feita a realização conjunta do V Festival Amazonas de Ópera com mais 400 mil reais. Em 2002 e 2003 teve a execução do apoio ao Programa Nacional de Municipalização do Turismo, viabilizando a realização de oficinas, sensibilização turística nos municípios de Maués, Itacoatiara, Autazes, São Gabriel da Cachoeira, Iranduba e Manacapuru, esse aqui o valor não estava disponível porque ele é um convenio de 2002/2003 e tem alguns dados do SICONV que antecedem o ano de 2006 e que não aparecem, porque o SICONV só passou a ser obrigatório e passou a existir na realidade a partir de 2008/2009, então teríamos que procurar em processos físicos dentro da salvaguarda da secretaria de cultura. Em 2001/2002, apoiaram a manutenção do NGP Amazonas, eu não sei o que é NGP, com 20 mil reais pelo Ministério do Meio Ambiente. Esses aqui foram convênios que existiram. A somatória de

todo esse valor, de 1999 até 2014, é de 7 milhões, 328 mil 655 reais”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Então eu busquei, através do Ministério da Cultura, tudo aquilo que foi disponibilizado nos últimos dois anos para os quais realizei a pesquisa, que foram os anos de 2012 e 2013. Nestes anos foram disponibilizados pelo SICONV 14 convênios, 14 programas na realidade, que são as oportunidades que o estado poderia ter participado. Então você tem 14 programas que foram abertos, o somatório desses programas é de 33 milhões, 660 mil reais em recursos que foram trabalhados entre chamamentos públicos, que são os editais abertos, e propostas voluntárias, que são transferências voluntárias da União para o Estado, que são os participes que podem celebrar convênios, são apenas o Estado ou o Município, não abre de uma forma geral para a sociedade civil ou para o recebimento de propostas, então são propostas voluntárias para os Estados e Municípios. Desse montante de 33 milhões 660 mil, não significa que o Estado do Amazonas fosse abarcar todo esse montante, mas parte desse montante poderia ter sido aproveitado com alguma proposta, se a proposta tivesse sido feita, e isso demonstra sim que ainda tem uma política cultural no Estado do Amazonas que não está afinada com a realidade, ela não está afinada nem com o Brasil, com o Plano Nacional, e não está afinada também com outros estados, ela não está afinada com a cena cultural da cidade, ela não está afinada também com os movimentos sociais. Ela está afinada com grupos que vem pertencendo à classe política já desde a época da borracha mesmo, desde que se começou a se trabalhar uma questão cultural na cidade [...] Passou a existir na cidade, de uma forma categórica, a cultura a partir da exigência dos próprios colonizadores. O Teatro Amazonas pra mim é uma prova disso, se criou uma exuberância toda daquela porque se queria agradar realmente, imitar a Europa e tudo o mais e se adequar ao status e ao nível de luxo e conforto do que existia na Europa. Quantos teatros indígenas a gente tem? Ou quantos teatros ribeirinhos? Ou quantos teatros de madeira que foram criados a partir do viés da população, dos hábitos e costumes, de arquitetura até indígena e amazonense, ou aclimatados à nossa região, ambientalizados com nosso olhar? A gente olha para o teto do Teatro Amazonas e vê uma pintura quase grega, entende? Essa é uma visão que não

pode ser descartada, eu faço essa crítica, espero ser compreendido, para que não exista apenas esse resgate dessa história apropriada, mas para que exista também o resgate da história própria, é mais ou menos por aí, e eu acho que os números mostram muita coisa pra gente”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Como foi dito, o primeiro passo foi o acordo de cooperação técnica que todos os estados assinaram, o segundo passo é a criação do plano, sendo que pra criação do plano existe a disponibilidade da realização de um curso de especialização oferecido a todos os gestores ou a quem possa representá-los, que tenha autonomia para fazer isso, ir em Santa Catarina na UFSC fazer uma especialização para aprender a criar um Plano Estadual de Cultura onde você vai criar um plano plural, um plano que vai tentar não deixar de fora nenhum grupo cultural, ou que trabalha cultura a partir de todos os vieses que existem na cultura. Enfim, falar “Cultura” é uma coisa muito ampla, é uma série de coisas, uma série de representações que entram na seara da história, antropologia, sociologia, artes, então todas essas áreas precisam ser lembradas, e por isso que existe a proposta desse curso de especialização para que não se esqueça e não se deixe de fora nenhum grupo desses, para que não continue talvez a política que é realizada no Estado do Amazonas, privilegiando alguns grupos, não sei se intencionalmente, talvez não se perceba que existem mais grupos, talvez não se considere que outros grupos também fazem parte da cultura, que são objetos culturais, ou que há um patrimônio cultural, talvez não se observe isso, pode ser uma realidade, pode ser um olhar elitista, como é dito por muita gente. Porque muitos artistas precisam ter um reconhecimento externo²³ ao Amazonas para que depois

²³ Sobre essa questão, em relação aos profissionais contratados para a realização do Festival Amazonas de Ópera, Márcio Páscoa, durante entrevista, expressa seu pensamento: “Há muito tempo minha posição ela é muito crítica porque eu vejo maneiras diferentes de fazer as coisas. A gente não vê, por exemplo, os artistas locais terem amadurecido a uma posição em que eles pudessem estar atuando como peças fundamentais, ou seja, os cantores, os atores, ou os criadores, os diretores, o tempo que está aí o festival e ainda não temos isso, isso me deixa um pouco triste a gente ainda não ter isso. Às vezes essa pessoa que vem de fora nem tem tanta capacidade assim. A gente que está no meio vê costumeiramente aparecerem pessoas que não teriam outro espaço, ou seja, ali está envolvido uma outra relação, aí já envolve coisas que a gente não pode provar, que a gente apenas pode elucubrar, que há interesses econômicos de um determinado grupo, que outro grupo também tem interesses que não são interesses meramente artísticos ou formativos de sociedade que estão orientando essas escolhas, e a

sejam abraçados, por quê? Essas perguntas são fundamentais e a gente observa cineastas que já passaram por isso, músicos já passaram por isso, atores, dançarinos, todos esses profissionais já existiram dentro da cultura amazonense, tiveram uma expressão externa, voltaram para cá e foram agraciados. Quantos artistas será que o Amazonas não está perdendo se privando de participar dessas oportunidades que são lançadas para o estado e também se privando de ter um plano que possibilite o acesso?”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Tudo o que for realizado dentro do Estado do Amazonas a partir do momento que existe um plano, é com a intenção de cooperar com que as metas que estão dispostas no plano sejam atingidas. Então você passa a ter coisas mais específicas para serem trabalhadas, e que vão ser trabalhadas continuamente, e que muito provavelmente serão alcançadas, serão realizadas de uma forma um pouco mais próxima do completo, um pouco mais próximo do Estado ou das pessoas que fazem cultura aqui, porque às vezes você inicia várias ações governamentais que param no meio do caminho e depois entra um outro dirigente, um outro gestor, e ele tem outra ideia de cultura e ele trabalha outra área e a prioridade é outra, e muda, e você não tem uma continuidade, você tem uma ruptura de gestão que atrapalha o processo. Se, por exemplo, uma das metas é trabalhar grupos musicais, trabalhar a cena musical a partir do viés autoral da cidade de Manaus, isso possibilita que as pessoas que produzem música, independentemente da música que for, do ritmo que for, como ela está produzindo música, é autoral, ela pode ter acesso, porque existe uma meta predisposta no plano. Se existe uma meta eu preciso

gente vê problemas serem criados por conta disso, por exemplo, os mesmos músicos, sem revezamento, tocarem durante um mês inteiro quase que dia sim dia não, isso não existe em lugar nenhum. Isso não é bom nem para o músico e nem para o instrumento, mas tudo porque nenhuma outra orquestra pode participar do festival, só esta. Quando nós participamos em 2010 com o espetáculo que foi “Guerras do Alecrim e Manjerona”, foi uma celeuma para isso acontecer, quase teve briga pra gente poder estar lá, e nos deram uma manhã de ensaio no palco, e foi a primeira vez que foi feito um espetáculo com elenco todo local, porque até falaram “não queres trazer ninguém? Tem um orçamento lá, uma pontinha que ainda dá”. Não, se tiver que pagar alguém, vou pagar alguém daqui, porque tem gente aqui, “ah, mas fulano não vai fazer bem”, mas ele nunca vai fazer bem se ele não começar a fazer, e se ele não começar a fazer na terra dele, onde ele vai fazer? Então vc precisa de quem pra te referendar? Vc precisa simplesmente fazer, crescer...” (trecho da entrevista realizada com Márcio Páscoa, março de 2017).

reservar um orçamento dentro do orçamento geral que eu recebo do estado, que eu recebo de qualquer lugar, mas reservo um orçamento porque eu preciso cumprir com as minhas metas. O orçamento do estado é feito em cima de uma coisa chamada PPA, que é o Plano Plurianual, porque você projeta isso para 4 anos, de quatro em quatro anos, e o PPA é dividido em projetos e ações, e aí você destina percentuais financeiros para execução desses projetos e ações. Quem entende da administração pública sabe que é uma coisa muito lógica a disponibilização dessas verbas para todos os grupos a partir da existência de um plano, porque eu vou precisar cumprir com meu plano, ele é lei”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Como que se cria um Plano Estadual de Cultura? Realização de audiências públicas, vai se chamar tudo aquilo que se diz cultura, tudo aquilo que faz cultura, tudo o que consome cultura, ou que promove, ou que fomenta, é público, e vai ouvir, e vai construindo, vai começar a construir, vai começar a ter propostas, vai começar a ter encaminhamentos, vai começar a ter pautas e gerar reuniões. O estado cria uma comissão de realização do plano, o município fez isso agora, o município está hoje apto a acessar isso aqui tudo, não que o estado também não esteja, ele não fica impedido de participar, mas tem editais do governo federal que eles trazem como requisito a existência desse plano pra poderem participar, pra poderem celebrar convenio, mas não são todos. A não existência do plano também inviabiliza outra coisa, a captação de recursos através das leis de incentivo”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

“Eu fiz também essa pesquisa no intuito de mostrar isso sempre que existisse a oportunidade. Foi enviada para a Secretaria de Cultura e acredito que algumas atitudes foram tomadas. Foram realizadas algumas audiências públicas pra tentar discutir um plano, para a questão da idealização do plano, isso eu vi em 2016, então existem algumas atitudes que parece que foi dado um start, mas ainda que tenha sido dado, o start é tardio, visto que no ano de 2014 existiam seis estados que tinham feito o seu plano, 22 que estavam fazendo o curso, e se eu não me engano, são três ou dois estados apenas que

ainda não fizeram ou não se matricularam no curso, e o Amazonas infelizmente é um deles”. (Trecho da entrevista com André Guimarães, junho de 2017).

Outra possibilidade levantada pelo professor Márcio Páscoa, da Universidade do Estado do Amazonas, e que poderia estar dentro das metas de um Plano Estadual de Cultura, seria a criação de equipamentos culturais para as diferentes zonas da cidade de Manaus para atender culturalmente estas grandes áreas, descentralizando as ações da Secretaria de Cultura do Estado dos espaços e teatros da área central da cidade, principalmente o Teatro Amazonas. Além disso, levanta outras medidas que poderiam ser tomadas pelo poder público e que estariam no campo da economia criativa, e fala um pouco sobre o papel da Universidade, do artista e da própria sociedade, e sobre a mentalidade que, em concomitância com o cenário político e econômico, rege as decisões políticas em diversas áreas da administração pública:

“Nós devíamos ter um equipamento teatral condizente e descentralizado, pelo menos descentralizado no sentido de que nós temos duas a três grandes regiões da cidade que já tem uma vida própria e que mereciam ter uma vida cultural com equipamento próprio para isso, na Cidade Nova, na zona leste, e aqui na Compensa em direção a Ponta Negra/Lírio do Vale, são lugares em que a gente já sabe que as pessoas já podem fazer vidas inteiras ali sem precisar vir em áreas mais centrais, e se o poder público não se preocupa em estar presente nisso é porque ele não tem perspectivas de futuro, na verdade ele não tem, ele não sabe o que fazer, ou não quer fazer. [...] Se todos disserem “estamos precisando de um teatro secretário fulano de tal”, que eu pessoalmente acho que precisa, precisamos de um novo espaço de convivência, de um grande Centro Cultural com equipamento bom, duas salas, dois mil lugares, ou 1500, uma outra menor de 300 a 500 lugares, uma com equipamento para música e ópera, outra com equipamento só para teatro declamado, com rebatedores, com iluminação, tudo eletrônico, com salas de ensaio, com espaço com refrigeração constante para que os instrumentos possam ficar. [...] Nós ainda vivemos em função de um equipamento que além de já não ser útil tecnologicamente porque é um teatro monumento e ele foi

feito pra uma cidade de 35 mil habitantes, ele tem 500 lugares, ele é lindo, é uma preciosidade, é patrimônio mundial, e é justamente por isso que ele tem que ser melhor pensado no seu uso, do qual as pessoas já deviam ter se dado conta, as pessoas que gerem a política do estado, e não só cultural, mas a macro política, de que a gente precisa de um outro espaço, outros espaços, precisa-se de pelos menos três bons teatros para essas três grandes localidades que já tem uma vida própria sem precisar sair de lá. E quando você tiver esse tipo de atenção, você começa também a dar uma cara pra esses lugares, esses lugares também vão começar a ter outro tipo de relação social entre si que não é baseada no medo e na desconfiança, que é o que agente vê”. (Trecho da entrevista realizada com Márcio Páscoa, março de 2017).

“O estado não é obrigado a pegar e acolher todo mundo dessa mesma maneira, mas ele é obrigado a pensar que política ele vai fazer para propiciar a existência de toda essa diversidade, isso ele tem que pensar, ele não pode fugir dessa situação, até no campo da música chamada popular, digo “chamada” porque hoje em dia a própria música popular ela rompe mais uma vez essas fronteiras com a chamada musica erudita tal o nível de alguns músicos populares que agente conhece no plano mundial. Mas essa música de consumo de massa ela só interessa ao estado para ser subvencionada se ela traz retorno de mercado, se ela não traz retorno de mercado ela também é posta no caritó, que é o armário das coisas inúteis que um dia talvez eu use. Mas ele não é tão musico quanto o outro? Sim, mas só tem interesse se tiver uma expressão de mercado para explorar ou se tiver um grupo articulado politicamente para fazer pressão em favor de determinados recursos, aí sim, setores específicos recebem, e recebem bem, recursos para manter suas atividades sem precisar estar ligados ao estado, ligados nesse sentido do vínculo trabalhista como os corpos estáveis. Isso é complicado também, porque tem uma hora que o próprio músico popular ele cansa. [...] Renúncia fiscal não se fala como uma forma de fomentar, não existe nenhum tipo de planejamento de economia criativa para juntar os polos terciário, que é o comércio, com a produção da própria Zona Franca, que é o secundário, a gente não tem, essa proximidade com o fazer artístico cultural. A gente tá num dos poucos lugares que fabricam CDs no país e é talvez um dos poucos

lugares onde a gente tem uma quantidade de artistas sem essa representação, sem esse cartão de visita, que não tem um CD gravado, que é a coisa que mais acontece no exterior, não é anacrônico isso? Porque que não se juntou isso ainda? Isso faz parte de uma política cultural, juntar os meios de produção entre si. Então acho que é falta de perspectiva de futuro, de se adaptar a novas condições mesmo, até de vida, são mecanismos legais, são mecanismos econômicos, é aquecer a economia, juntar setores, intermediar esses setores, é divulgar dentro, divulgar fora, são editais.” (Trecho da entrevista realizada com Márcio Páscoa, março de 2017).

“E se a gente começar a pensar que espaços temos para a música, qualquer musica? São muito reduzidos, até porque o músico popular ele ficou restrito a essa condição do banquinho e violão, que acho péssimo, porque na música popular a gente tem gente fazendo de um tudo, então é uma visão também muito reducionista dessa música. Infelizmente os que estão aí vão aceitando por falta de opção, mas eles mesmos acho que também precisam abrir um pouco essa perspectiva pra si, porque chega um momento também que não adianta você ficar esperando o outro vir e fazer, você tem que ir lá e fazer a sua ação. Eu não posso ficar esperando que o Teatro Amazonas, ou que a Secretaria de Cultura X ou Y façam uma estrutura salarial, um quadro, para eu abrigar uma orquestra que eu imaginei fazer. Não, eu vou lá e crio o meu espaço, eu crio a minha atividade, eu acho que isso também deve mexer um pouco com as outras pessoas, eu acho que as outras pessoas precisam assumir esse compromisso. A universidade foi um espaço importante pra eu fazer o que eu estou fazendo, mas eu sinto falta na universidade de outros grupos que se movimentem, até porque das universidades de onde eu vim, em que eu estudei, haviam grupos diferentes, constantemente tocando, não só no espaço, mas fora, então acho que isso falta, a gente não deve ficar esperando também que o estado faça tudo. O estado é a gente, o estado é muito feito das nossas demandas, das coisas que a gente está fazendo, das coisas que a gente vai pressionando com a nossa própria atividade. [...] Quando você muda essa mentalidade você começa a mudar também as relações sociais e a produção cultural, acho que falta isso também na política cultural, fomentar essa horizontalidade, essa participação, dar ideia de que as pessoas elas são

donas dos próprios recursos que o poder público têm e que veio de impostos delas, que elas pagaram, e elas serem responsáveis por isso. O que vamos fazer com esse dinheiro? temos isso aqui para pagar algumas atividades da secretaria, vão abrir isso aqui do orçamento para a gente ver o que que a gente pode fazer que não seja beneficiar “a” ou “b” mas que a gente pudesse beneficiar um conjunto de ações a que todo mundo vá postular participação”. (Trecho da entrevista realizada com Márcio Páscoa, março de 2017).

“Outro ponto é que aqui os museus são considerados depósitos, no Brasil, eu digo. Mas essa visão de museu é uma visão de colecionador do século 17/18. Museu é uma coisa muito dinâmica, museu alavanca muito a economia criativa, museu é um espaço para você ficar o dia inteiro, tem muita coisa pra fazer, tem restaurante, tem café, tem museu que tem cinema, o Louvre tem uma sala de concerto de baixo, tem um shopping de baixo, o metro para em baixo, o museu não é só as obras de artes que estão nele, é tudo o que elas suscitam. Falta isso. O embaixador da Alemanha quando esteve aqui ele disse: “a primeira coisa que me chamou atenção é o fato de que Manaus não tem um projeto de mobilidade urbana, você não pode sair com o mesmo bilhete de ônibus de um ponto da cidade e chegar em qualquer outro que você queira”. Em qualquer outro lugar da Europa você faz isso, você pega um bilhete e você vai, se o ônibus não vai, mas metro vai (aqui não tem), o metro não vai mas vai o bonde, aqui também não tem, se o bonde não vai mas tem ônibus e aqui os ônibus você já sabe o que é. Não temos um projeto de mobilidade urbana, mas é que não temos em lugar nenhum. Quando o Suplicy fez o projeto do bilhete único, só faltaram matar o homem. É tudo um problema de mentalidade, e querer manter o poder, o projeto de manutenção do poder nas mãos daqueles poucas pessoas que querem continuar sendo os referenciais canônicos, mesmo com uma mentalidade atrasada mas querem ser, e aí a única coisa que eu acho é o seguinte, a minha vida não vai ser moldada pela deles, eu vou fazer o que acho que tenho que fazer, com as minhas limitações, mas vou fazer o que eu tenho que fazer, o que eu acredito e que eu quero fazer. Podia ser melhor, podia, devia, mas não é isso que vai me parar, e eu acho que é uma coisa que todos os artistas de qualquer expressão deveriam fazer, eles não devem parar, e a gente devia se frequentar mais do ponto de

vista sociopolítico e artístico, deveria haver mais trocas, acho que isso é importante. Já tentei fazer um bocado de coisas aqui, até a gente consegue juntar o pessoal do teatro, da dança, pra fazer um espetáculo, o problema é que também não vem muita motivação desses outros seguimentos porque estão muito acostumados, como os da própria música, a ficar muito fechados em si mesmos, isso eu acho muito ruim, isso é preocupante. Se a gente não está em contato entre nós, a gente não vai resolver esse problema, a gente vai ter sempre alguém que é de fora da área artística, que conhece pouco, que tem uma mentalidade atrasada, dizendo como é que funciona o gasto de recursos destinados à área”. (Trecho da entrevista realizada com Márcio Páscoa, março de 2017).

“Chega num ponto que você tem uma limitação que é um bloqueio, um bloqueio político, um bloqueio social por conta dessa arrumação política, e aí fazer o que? Não vai fazer nada porque que as pessoas que estão lá, que têm essa mentalidade, de que é assim, de que eles precisam de X mil reais para fazer uma ópera, e pronto. E ficamos nessa, tu vais querer brigar com eles, eles te apresentam mil planilhas dizendo que é assim. Eu acho que podia ser menos, mas eles dizem que só podem fazer com mais, o problema é que não tem para fazer nem com eles, nem comigo, nem com aquele, nem com aquele outro, por que deveria haver uma possibilidade da gente fazer, todos nós, a nossa música, ópera, concerto, o que fosse, musica sacra, música popular, de agora, de depois, tudo o que a gente achar que deve ser, aí é que eu acho que o que tá faltando é mentalidade, visão mais larga, mais diversa, tem muita coisa acontecendo, como você diz, tem muita gente boa fazendo muita coisa, e a gente fica aqui se acotovelando, às vezes pior, fica falando mal dos outros, na verdade sem a consciência de que são tão vítimas quanto todos os envolvidos nessa situação que é a dominação de uma mentalidade que não está preparada para esse desafio do tempo presente e futuro, que tem uma visão conservatorial, olhando o passado e criando esses problemas. Eu acho isso complicado e não é só aqui, pior de tudo é que não é só aqui, aqui a gente tem essa situação de um continuísmo de 20 anos de um mesmo secretário, mas o que me incomoda não é o tempo que ele está, porque quando é uma gestão que vai se movimentando com as próprias flutuações da sociedade

ninguém percebe que o sujeito está lá há 20 anos, como já aconteceu em vários teatros no mundo, em vários centros culturais, vários organismos de subvenção, vários grupos, ninguém achava isso ruim, pelo contrário, isso pode ser bom, mas seis meses ou um ano de uma política autocentrada, estéril, um ano já é insuportável, então o problema é a mentalidade” (Trecho da entrevista realizada com Márcio Páscoa, março de 2017).

Além da questão da mentalidade, destacamos que o direcionamento das políticas públicas para a cultura no Amazonas no final da década de 1990 estavam de acordo com a conjuntura macroeconômica que caracterizou a referida década e que, para a área da cultura se traduziram na ausência do Estado. No Amazonas, o Estado toma para si os rumos das políticas públicas culturais a partir do viés das artes reconhecidas, inserindo o papel estratégico do turismo neste processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Robério Braga, secretário que esteve à frente da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas entre 1997 e setembro de 2017, a ópera foi utilizada como “mola propulsora” de uma política pública de cultura por englobar diferentes campos artísticos como a música, o teatro, a dança, além de áreas afins, como cenografia, direção, iluminação etc. Assim, a criação do Festival Amazonas de Ópera motivou a criação dos Corpos Artísticos do Amazonas²⁴ e da Central Técnica de Produção, e impulsionou a política de festivais adotada pela referida secretaria como modelo de ação cultural, promovendo festivais como o Festival de Teatro, Amazonas Film Festival, Festival de Jazz, Festival de Dança, Festival de Música, Festival de Rock, Festival Folclórico do Amazonas, Festival Folclórico de Parintins, e o Festival de Cirandas de Manacapuru. A vinda de músicos para a criação da orquestra filarmônica também motivou a criação do curso de música da Universidade do Estado do Amazonas.

O Festival Amazonas de Ópera, junto da imagem do Teatro Amazonas como cartão postal de Manaus, foram utilizados para promover o turismo, no intuito de transformar o Amazonas em um efetivo polo turístico, o que enquadra tais ações culturais e de reestruturação urbana – estas últimas promovidas pelo *Programa Manaus Belle Époque* – nas estratégias de *city marketing*, onde a imagem da cidade é transformada em mercadoria. O público alvo de tais ações foi o turista, valorizando o olhar de fora para dentro.

A consolidação do Festival de Ópera ao longo dos últimos 20 anos possibilitou que no ano de 2017 ele fosse inteiramente financiado por empresas privadas, com perspectiva de continuidade de tais incentivos pelos próximos anos. O referido festival, bem como o Teatro Amazonas e o Largo de São Sebastião, tornaram-se a grande representação da Manaus revitalizada, pronta para mostrar-se para o mundo novamente, resgatando talvez a imagem exotizada que remete a uma casa de ópera em meio à floresta. Considerando que atualmente grande parte do financiamento à cultura provém da renúncia fiscal, a esta representação construída ou tradição inventada ao longo dos

²⁴ Amazonas Band, Amazonas Filarmônica, Balé Folclórico, Coral do Amazonas, Orquestra de Câmara do Amazonas, Orquestra de Violões do Amazonas, Corpo de Dança do Amazonas

últimos 20 anos atrela-se, mais recentemente, recursos provenientes da iniciativa privada que, interessada no marketing cultural, com mais frequência concede patrocínio a projetos que tenham forte apelo comercial. Neste sentido, cabendo à iniciativa privada a decisão sobre uma grande parcela da produção cultural do país, propaga-se determinada imagem cultural de Manaus que, no campo da música, não corresponde à modernidade musical, pois não tem haver com os conhecimentos musicais intrínsecos à diversidade desta região amazônica, sufocando tal diversidade.

Ações como esta, voltadas para fora, para uma projeção nacional e internacional a partir do viés do turismo, não deram o devido reconhecimento e apoio aos artistas locais, e uma real riqueza e diversidade cultural e artística não foi devidamente mostrada para o mundo, pois o que ganhou projeção com maior facilidade em grande parte foi cópia e reprodução do que já foi feito e legitimado como arte. Enquanto isso, os artistas locais, muitas vezes sem apoio, continuaram fazendo seus movimentos para fomentarem suas produções artísticas marcadas pela autonomia no processo de sua produção, desdizendo as hierarquias e subordinações que tem fundamentado as políticas culturais “renascentistas” inspiradas, no campo da música, no colonialismo musical.

A Secretaria de Cultura do Estado, durante a gestão Robério Braga, ao se basear na ópera como eixo central de uma política pública de cultura, institucionalizou a velha separação entre as artes nobres da elite e as artes populares de massa, empregando um cuidado pela conservação do passado muito maior do que o reservado para a criação. Fica evidente que na contemporaneidade a alta cultura ou belas artes perderam sua centralidade, sua hegemonia é contestada, e outros modos culturais emergem. A cultura erudita não é mais “a cultura”, tampouco o eixo em torno do qual as culturas giram (BRANT, 2003).

A política cultural abordada neste trabalho, ainda que de forma breve e elementar, atravessa discussões sobre cultura, política e economia. Os direcionamentos dados para a cultura estavam ligados a aspectos macroeconômicos em jogo na década de 1990, anos de aplicação neoliberal, crescimento da dívida pública, hegemonia do capitalismo financeiro e intensificação do caráter agrário-exportador. A política cultural de Robério

Braga se sintonizou com as formas de produção e reprodução capitalistas a nível regional e transnacional, considerando o papel estratégico do turismo nesse processo.

Levando em consideração a ampliação do conceito de cultura e o abandono de uma visão elitista e discriminadora ao longo do desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, a Manaus do tempo presente, bem como o Amazonas, necessitam ser considerados nas políticas públicas estaduais para a cultura, algo que pode ser possibilitado pela construção de um Plano Estadual de Cultura elaborado junto à sociedade civil, segmentos culturais, Estado e iniciativa privada. A elaboração do plano e sua aprovação na forma de uma lei garantiria o estabelecimento de objetivos para a área da cultura a serem realizados a médio e longo prazo. Objetivos estes que atendam à diversidade cultural e pluriétnica desta região amazônica, e às necessidades de uma capital com mais de dois milhões habitantes, com grandes áreas urbanas e questões sociais inerentes outras capitais brasileiras.

Em relação às reestruturações urbanas promovidas pelo Programa Manaus Belle Époque e realizadas em uma série de locais localizados principalmente na área central da cidade, constata-se que a arquitetura e o paisagismo utilizados, baseados nos boulevards da Paris do final do século XVIII, descaracterizam o Amazonas. A estética destes espaços não leva em consideração, por exemplo, as espécies de plantas e árvores próprias desta região amazônica, as quais poderiam ser utilizadas para reflorestar o leito dos igarapés que cortam estes parques. No lugar, vê-se grama, palmeiras e poucas árvores. Um dos maiores e principais destes parques é o Parque Jefferson Peres, onde inclusive se localiza a sede da secretaria de cultura do Estado.



Imagem 2: Vista do Parque Jefferson Peres a partir da Avenida Sete de Setembro. Foto tirada em 30 de novembro de 2017.

Com a nomeação, em outubro de 2017, de Denilson Novo para Secretário de Cultura do Estado a partir da eleição suplementar, realizada em agosto de 2017, que elegeu Amazonino Mendes novamente como governador do Amazonas após a cassação do ex-governador José Melo, a possibilidade da criação de um plano estadual de cultura para o Amazonas ressurge. Apesar de ter pouco tempo, cerca de um ano até as próximas eleições federais, o atual secretário se mostrou empenhado em atender às diferentes categorias artísticas e em criar o Conselho Estadual de Cultura. Esta história recente e os novos rumos para os quais a cultura no Estado do Amazonas tem a possibilidade de seguir poderão ser avaliados futuramente. Um aspecto positivo e simbólico para o reconhecimento dos artistas e da cultura local percebido na sala de recepção da sede da secretaria de cultura do Estado foi a substituição, a partir da nova gestão, de um painel com a palavra “cultura” escrita em diferentes idiomas, por um painel de grafite do artista Robério Arab, mais conhecido como Arab Amazon.

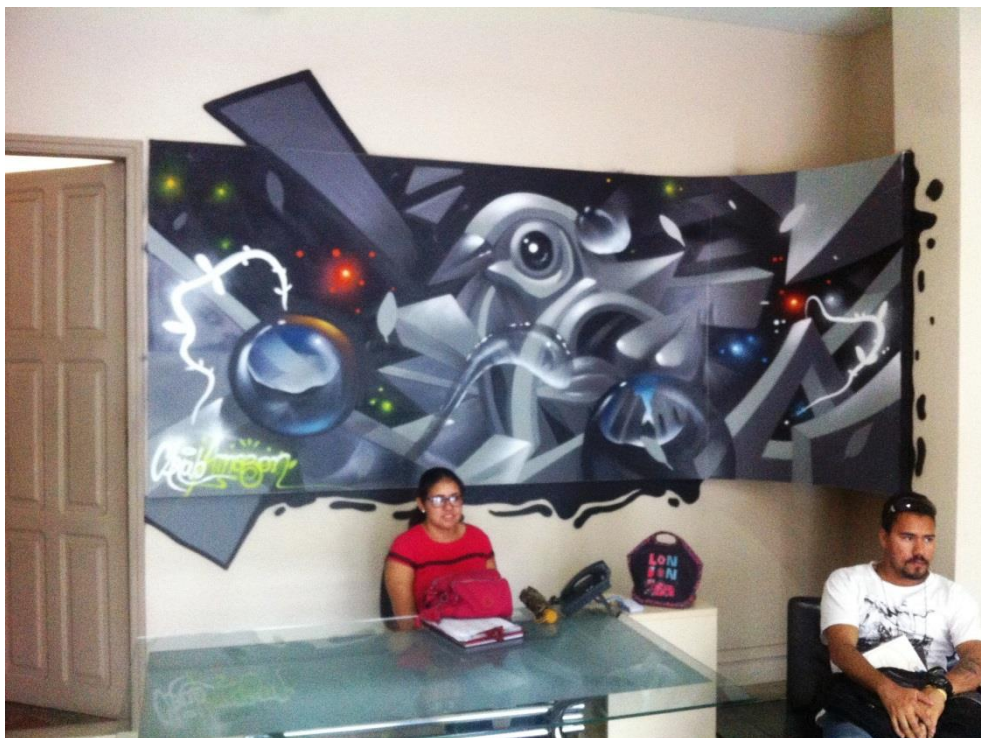


Imagem 3: Painel do artista Arab Amazon na recepção da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas. Foto tirada em 30 de novembro de 2017

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil – 1ª ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Volume I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed Brasiliense, 1987.

CASTRO, Márcia Honda Nascimento. Capítulo 03 - Pensando o Projeto de Revitalização do Entorno do Teatro Amazonas e da Praça de São Sebastião e Considerações Finais. In: _____. *Reconstruindo a Belle Époque Manauara: Projeto de Revitalização do Entorno do Teatro Amazonas e da Praça de São Sebastião*. Manaus, 2006, p. 115-158. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade do Amazonas.

CHARPENTREAU, Jacques. Por uma política cultural. In.: Cultura e estado : a política cultural na França, 1955-2005 / introdução e organização Philippe Poirrier, Geneviève Gentil ; [tradução Ana Goldberger]. - São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: CALABRE, Lia (org.) Políticas culturais: diálogo indispensável. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2005, p.9-21.

COELHO, Geraldo Mártires. A Lira de Apolo – 1ª ed. – Belém, PA: Editora Estudos Amazônicos, 2014.

DAOU, Ana Maria. Cidade, teatro e o "Paiz das seringueiras": práticas e representações da sociedade amazonense na passagem do século XIX-XX. Rio de Janeiro: RioBook's. 2014.

DIAS, Edinea Mascarenhas. A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920. Manaus: Valer, 1999.

DUBUFFET, Jean. Asfixiante cultura. In.: Cultura e estado : a política cultural na França, 1955-2005 / introdução e organização Philippe Poirrier, Geneviève Gentil ; [tradução Ana Goldberger]. - São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MELLO, Thiago de. Manaus, amor e memória. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

MIRANDA, Danilo dos Santos. Democratizar a cultura, democratizar as culturas. In.: BRANT, Leonardo (org.). Políticas culturais. Barueri: Manole, 2003.

NASCIMENTO , Maria Evany do. Do discurso à cidade: políticas de patrimônio e a construção do espaço público no centro histórico de Manaus / Maria Evany do Nascimento ; orientador: Otávio Leonídio Ribeiro. – 2014.

PÁSCOA, Márcio. Ópera em Manaus. Manaus: Editora Valer, 2009.

POIRRIER, Philippe. Introdução. In.: Cultura e estado : a política cultural na França, 1955-2005 / introdução e organização Philippe Poirrier, Geneviève Gentil ; [tradução Ana Goldberger]. - São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no governo Lula / Antonio Albino Canelas Rubim (Org.). - Salvador: edufba, 2010.

SAID, Edward W. Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras (Edição de bolso.), 2007.