

ENSAIO INTERPRETATIVO SOBRE A URBANIZAÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS POPULARES EM BELÉM DO PARÁ

Edgar Monteiro Chagas Junior¹

Resumo: O presente texto propõe uma discussão sobre os atuais arranjos sociais de elaboração dos chamados bens culturais, entendidos como resultados dos recentes processos de atuação patrimonial do estado brasileiro, que passou a proporcionar a insurgência de novas modalidades de atuação de produtores e fazedores de cultura. Neste novo cenário, sobressai uma reorientação de indivíduos e grupos culturais na busca pela “cultura de raiz” a qual passa a ser (re)considerada à partir das noções de identidade e autenticidade. Neste percurso, propõem-se aqui discutir o que está em jogo neste processo, a partir da observação da maneira pela qual as ações culturais em ambiente urbano podem ser compreendidas em suas nuances internas mediadas por processos rituais próprios que elaboram performances e tecem outras maneiras de experimentar a cidade. Para esta empreitada, além de um breve apanhado histórico sobre a maneira pela qual as manifestações culturais podem ser percebidas ao longo dos diferentes contextos da história brasileira, usou-se como pano de fundo as inquietações de uma antropologia do presente, porém sem abrir mão de algumas de suas tradições conceituais em torno das ideias de identidade, ritual e performance, tendo como contribuição a possibilidade de compreensão da paisagem urbana culturalmente percebida pelas lentes da geografia cultural.

Palavras-chave: Manifestações culturais, patrimônio, performance e espaço urbano.

O recente processo de patrimonialização dos chamados bens culturais de natureza imaterial tem proporcionado um intenso debate sobre a maneira pela qual a cultura popular passa a ser novamente acionada para ratificar identidades de indivíduos, grupos de pessoas e mesmo de espaços geográficos que passam a ser identificados por territorialidades demarcadas pelos seus atributos culturais. Este movimento é resultado de longínquos debates acerca das ideias que fundamentaram as concepções de nação e identidade que marcaram a historicidade das interpretações de intelectuais que ao longo do século XX e consolidou uma experiência de ação cultural no campo das políticas públicas.

Entre os resultados desse processo, destaca-se a promulgação em 2000 do decreto federal 3.551 que institui o registro de bens culturais de natureza imaterial, o qual passa, desde então, a ser uma das principais ferramentas de formulação de políticas públicas orientadas para o registro de manifestações culturais no território nacional. Neste contexto, após 17 anos de vigência do referido decreto, pode-se constatar uma quantidade significativa de bens culturais

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) – Universidade da Amazônia (UNAMA) – edgarchagas@yahoo.com.br

registrados e, ao mesmo tempo, uma grande mobilização de pessoas e grupos culturais, os quais, passaram a se apropriar dessa ferramenta de interlocução (nem sempre harmoniosa) com o poder público.

Observa-se no entanto, que, ao tempo em que tais políticas vão sendo negociadas, percebe-se uma importante movimentação de pessoas e grupos culturais que, desde a década de 1990 mobilizam uma série de atividades de (re)valorização da cultura popular como o que aconteceu em Recife/Pe, realizado pelo movimento “Manguebeat”², e de maneira concomitante também em Belém do Pará com o “Arrastão do Pavulagem”³, entre outros espalhados pelo país. Neste contexto, a (re)imersão no “Brasil profundo” por parte de grupos citadinos de capitais brasileiras, insere novas possibilidades de uso a apropriação do espaço urbano por meio da elaboração de novas temporalidades e espacialidades que por meio do uso lúdico do espaço, passam a elaborar uma outra maneira de experimentar e vivenciar a cidade.

Diante este panorama, o presente trabalho propõe uma discussão sobre estes movimentos em Belém do Pará, levando em consideração os recentes meandros de elaboração de inovações no campo do pensamento de das práticas culturais que acabaram por consolidar novas atitudes sociais nas artes, mas também na política de atuação de grupos e pessoas que empreendem a cultura popular a partir de retóricas sobre a ideia de “perda” (GONÇALVES, 1996), de manutenção de identidades e de “resistências” em relação ao ditames de um mundo economicamente globalizado.

As motivações que levam as pessoas a agir individualmente ou em grupo em razão da preservação e conservação de determinadas práticas culturais é tema de uma longa reflexão que no Brasil aponta para o movimento modernista como o momento onde estas ações se institucionalizaram não só no meio artístico, mas também na academia e nas políticas públicas de Estado. Levando-se em consideração a longa trajetória das maneiras de se tratar a questão, observa-se que prevaleceu um tipo específico de patrimonialismo relacionado aos modelos de preservação da identidade nacional na busca pelas marcas distintas que pudessem sintetizar a nação.

² O Manguebeat foi um movimento cultural de caráter urbano que teve como uma de suas principais expressões a música, marcada pela hibridação de estilos da música pop com a tradição da música local. Em uma cidade central nas discussões em torno da regionalidade nordestina, tais artistas propuseram um deslizamento das formas tradicionais de lidar com arte, questionando as regras do cânone do folclore e da relação entre erudito e popular (RAMALHO, 2015, p. 7).

³ O Arrastão do Pavulagem é um movimento cultural de rua de Belém do Pará que acontece a mais de 30 anos nas ruas no Centro Histórico da Cidade e é um importante momento de uso lúdico do espaço urbano que mobiliza milhares de participantes que cantam e dançam em meio a objetos-brinquedos do universo da cultura popular da região amazônica como o boi-bumbá e os brinquedos de miriti (CHAGAS JUNIOR, 2017).

A herança deixada por este empreendimento suscitou a permanência de arranjos teóricos que cristalizaram a noção de folclore atrelada a de manifestação cultural, fato que, segundo Travassos (2002) só irá se modificar nos anos 1960 com o surgimento da música engajada e a ascensão da indústria cultural e dos meios midiáticos. Neste momento, algumas das manifestações culturais populares passam então a ser municiadas por novos contextos interpretativos sobre os seus elementos estéticos e por aquilo que as constitui material e simbolicamente. Do embate entre o que se considerava música alienada – ou “uma inspeção arguta do ambiente social, cabendo ao setor politizado do mundo artístico reconhecer a fração crítica do repertório popular” (TRAVASSOS, 2002, p. 91) – ou do debate entre música arcaica-rural e música urbana-moderna, surgem outras perspectivas de interpretação que culminaram no prestígio que a partir de então as manifestações culturais passaram a ter em face ao seu uso e apropriação em ambiente urbano.

Em Belém do Pará, estas formulações podem ser percebidas em uma das principais manifestações culturais da região Norte do país que passou a ser iconizada como símbolo e representação da identidade regional, o carimbó⁴. É possível localizar temporalmente esta inserção a partir do movimento modernista de Belém⁵, que buscou estabelecer diferenças, especificidades e valores culturais próprios da região, daí, em suas obras, a valorização do tempo presente, com as histórias do cotidiano da “gente simples”, cabocla, da nossa mistura de raças (índio, negro, branco), com seus problemas sociais e raciais. Embora houvesse um diálogo com o nacional, o objetivo era ler a história paraense a partir da sua alteridade, e as manifestações da cultura popular foram intensamente estudadas.

Observa-se que os sentidos demarcatórios de uma suposta autenticidade cultural passaram, desde então, a figurar na base dos discursos de proteção, mas também de promoção do patrimônio cultural brasileiro, o qual a partir dos anos 2000, ganha força na sua versão imaterial. O intangível da cultura passou a constar na forma da lei e das políticas públicas

⁴ Manifestação cultural que compreende todo um complexo lúdico de práticas festivas que em sua matriz se constitui principalmente de música e dança. Em 2014, à esta manifestação foi atribuída o título de patrimônio cultural brasileiro pelo IPHAN.

⁵ O movimento modernista em Belém inicia-se com a fundação da revista *Belém Nova* (1923-1929) por Bruno de Menezes. Nesta revista, o literato reúne os “Novos” (Eneida de Moraes, Jacques Flores, Abguar Bastos, De Campos Ribeiro, entre outros) de Belém que se intitularam de *Geração do Peixe Frito*, uma vez que tinham poucos recursos e sua luta diária era “pelas Letras e pelo peixe frito do Ver-o-Peso”. A segunda geração modernista, a *Remediada* – intelectuais que tinham uma situação financeira melhor do que a primeira – surge em 1930, com nomes como Dalcídio Jurandir, Francisco Paulo Mendes, Ruy Barata, Sylvio Braga, Cléo Bernardo, Aloysio Chaves. Em 1945, vem contar com uma geração mais moça, onde encontramos Haroldo Maranhão, Benedito Nunes, Mário Faustino, Max Martins, Alonso Rocha, entre outros. Sobre o assunto ver: FIGUEIREDO (2001b) e MAIA (2009).

através do registro e proteção patrimonial desde que seja constatada sua condição referencial para os produtores e praticantes de determinado bem cultural⁶.

Independente às ambiguidades e discrepâncias criadas pelas legislações que passaram muito mais a confundir conceitos e misturar categorias, do que propriamente agir sobre a produção de um conhecimento atrelado às intenções propostas por Mário de Andrade no primeiro quartel do século XX no processo de formação de órgãos oficiais de cultura, verifica-se na atualidade um reforço da noção de bem cultural que, dentre outras formas de apropriação, também passaram a fazer parte das justificativas de proteção e promoção de ativistas culturais oriundos de outros ambientes que não a academia e o próprio Estado.

Diante este novo contexto interpretativo, as recentes demandas de ativismos e produção cultural em ambiente urbano passaram a ser percebidas mais intensamente a partir de suas nuances de produção e consumo dos assim chamados bens culturais. Estas ações, fazem parte de um conjunto articulado de novas práticas e representações que informam sobre a maneira pela qual grupos urbanos passam a se interessar e experimentar outras formas de participação coletiva em eventos cuja natureza festiva ultrapassa os limites estabelecidos pelo tempo do evento.

Esta atitude está impregnada de uma postura menos passiva frente às possibilidades de experimentação artística, desta forma, pesquisar, descrever, gravar, filmar, cantar, dançar, se fantasiar, se manifestar, contestar, sorrir, se emocionar, constituem elementos de emancipação colocados pela própria experiência e, desta forma, realizam-se procedimentos de elaboração performativa que transitam entre o jogo e o ritual da manifestações culturais em condições diferenciadas dos contextos de produção tradicional, porém, por sua reprodutibilidade e repetição, congridam uma atmosfera de nostalgia, reminiscências que são atualizadas nos diferentes momentos de celebrações e festejos.

No entanto, como já dito, antes da promulgação do referido decreto, os movimentos culturais se espraiam pelas principais metrópoles brasileiras, notadamente à partir dos anos 1990 (TRAVASSOS, 2004), e ressurgem como insígnia de grupos de cidadãos tendo a apropriação de antigas brincadeiras de rua como fonte de inspiração para a montagem das estratégias de ação cultural que passam a ser promovidas nos contextos urbanos. Elizabeth Travassos trata estas ações como “fenômenos da cena urbana contemporânea” onde em um

⁶ Decreto n. 3551 de 4 de agosto de 2000. Institui o Registo de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Extraído de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm

esforço interpretativo busca compreender o que está em jogo no que concerne às atitudes recentes desses grupos. Em um trabalho de 2002 a autora levanta as seguintes possibilidades como forma de subsidiar sua interpretação:

- 1) A busca arqueológica pelas “raízes” brasileiras;
- 2) A necessidade de um contato direto com o “folk”;
- 3) A tentativa de instalar o espírito do festival popular na performance artística.

Em trabalho posterior de 2004, levanta outras questões em relação aos “ciclos antecedentes de investimento na alteridade cultural interna”:

- 1) A abordagem da cultura popular proposta no movimento contemporâneo afasta-se daquela que caracterizou o paradigma artístico modernista;
- 2) O movimento tem pontos em contato com as propostas das chamadas etnografias pós-modernas, embora nem sempre os integrantes estejam vinculados ao mundo acadêmico ao ponto de pautar suas ideias e práticas pelo debate antropológico sobre o destino contemporâneo da etnografia.

Em síntese, a autora faz um apanhado amplo da relação entre música folclórica e movimentos culturais mostrando como ao longo do tempo, os diversos movimentos representativos da cultura urbana acabaram por dinamizar a ideia de folclore em um movimento que se estabeleceu desde o movimento modernista nos anos 1920, quando este consagrava-se como uma diretriz de postulações sobre os saberes e práticas relativas as manifestações tradicionais e como condição intelectual para se conhecer e aprender com o chamado “Brasil profundo”, passando pelos movimentos da música engajada da década de 1960, quando predominavam criações artístico-musicais urbanas em que se debatia e se confrontavam tendências vinculadas à preservação das tradições enquanto condição de emancipação cultural das influências estrangeiras, notadamente a americana, e tendências vinculadas às necessidades de modernização artística com base nos elementos estéticos advindos dos vertedouros de vanguarda da contracultura também sob influência americana, mas com apelo para a uma criatividade que transgredisse os conceitos até então hegemônicos de arte.

De todo modo, sobressai neste momento a necessidade de se resguardar, seja para a tradição ou para a modernidade, a cultura popular como pano de fundo de contestação ou de afirmação identitária em um momento em que as diretrizes ideológicas contaminavam boa parte do processo de produção cultural dos principais centros urbanos brasileiros, como é o caso de Belém do Pará, onde, os debates sobre o tema da cultura de “raíz” incitou a oposição entre as principais correntes de artistas e intelectuais que passara a figurar como indicadores dos grupos de prestígio (vinculados ao purismo da cultura cabocla) e os desprestigiados (vinculados aos tendenciosos “usurpadores” das tradições populares).

Desta forma, várias formações musicais passaram a ser consideradas opostas (dependendo das necessidades do momento), tendo como resultado as distinções que permaneceram entre música tradicional e erudita e seu reatamento nos festivais de carimbó reativados na década de 1990 pelo interior do estado do Pará, quando passou-se a considerar dois tipos de conjuntos: o de “raíz” e o “estilizado”, identificados desta forma para atender a critérios de “originalidade” de um lado, e de “modernização” de outro baseando-se, sobretudo, no tipo de instrumentos musicais utilizados. Obviamente que estas nomenclaturas tendem a criar confusões e estimular distinções que muitas das vezes estão presentes apenas nas cabeças de produtores que pretendem justificar nos relatórios de prestação de contas para órgão de fomento cultural a presença “especial” dos grupos “tradicionais”, isolados no seu nicho de “autenticidade”.

Consequentemente e, ponderando-se os ufanismos e demais exacerbações de cunho ideológico, preservou-se, mesmo que de forma camuflada uma maneira de se tratar (e usar) as manifestações culturais como abastecedoras de vários movimentos contemporâneos conforme assinalado por Travassos (2002). Constituem assim, possibilidades de atuação de grupos culturais junto às manifestações tradicionais.

Em contexto urbano, a autora informa que devem ser observadas as conjunturas em que se estabeleceram um tipo específico de esforço artístico-intelectual de interpretação e atuação sobre as demandas advindas dos momentos históricos, como por exemplo na década de 1960, quando a arte, notadamente a música, assume um papel de valorização do nacional com base nos repertórios de artistas marginais, porém com uma conotação diferenciada dos períodos anteriores. A música de protesto, ou engajada, tem como um de seus pilares, a necessidade de um conhecimento a aprendizado interno, no entanto a autora chama a atenção para uma tomada de postura frente a um contexto em que se discutia a autoridade da classe média em “usufruir” da música popular,

Discutir quais artistas podem cantar samba, capoeira ou moda de viola não tem qualquer interesse numa análise do lugar da música folclórica em movimentos artísticos. Tomar posição no debate sobre o enlace entre estética e política também nada esclarece. Sabe-se que o processo de autonomização da arte perante as esferas da religião e do poder político assegurou, ao longo da história, a instauração de um domínio que se quer puramente estético. Essa contradição não exclui, contudo, reações contrárias a setores refratários (TRAVASSOS, 2002, p. 97).

Isso importa no momento em que para nós se torna caro a identificação dos grupos citadinos que atualmente se estabelecem na produção cultural tendo como suporte, entre outros elementos da cultura popular, as brincadeiras de rua. Travassos (2002) reserva a atenção sobre

grupos da classe média urbana que, segundo ela, no período atual se defronta com outra (ou novas) perspectivas de enlace artístico e estético, mas acima de tudo, de experimentação colocados em prática em diversos grupos artísticos como as bandas musicais que passam a assumir uma outra perspectiva representativa não mais de um assento de um domínio estético, ou uma “reforma moral” (TRAVASSOS, 2002), mas uma outra mirada no “Brasil profundo” em relação aos atuais produtores dos chamados mestres de cultura popular oriundos dos rincões distantes dos grandes centros urbanos. Busca-se agora seus precursores o que nos remete a noção de *ancianidade* a qual Londres (2004) chama a atenção no processo de identificação do artista que busca o contato direto com o passado sem a intermediação do valor cultural estimulado pela historiografia.

Nestes entrecaminhos e meandros, se torna novamente uma tarefa de fôlego para estes grupos, não mais apenas a sintonia com os chamados artistas populares, mas sobretudo, ir em busca deles, onde quer que seja, e neste sentido, Travassos (2002) chama a atenção para um domínio metodológico de pesquisa baseado em uma etnografia que a autora traduz como experimental trazendo uma reversão no sentido e no arranjo dos objetivos postos sobre este empreendimento:

Sob outro aspecto, as descobertas de artistas e repertórios musicais populares dos anos 1960 não tinham conotações arqueológicas. Eles simbolizavam o papel do povo brasileiro numa transformação iminente da sociedade mirando, portanto, o futuro. “O dia que virá”, motivo cantado obsessivamente na canção engajada, é a expressão das esperanças depositadas no futuro. Não há a mesma disposição prospectiva, agora, e a preocupação com precursores sugere, diferentemente, o desejo de reatar um elo com o passado por meio da celebração festiva dos ancestrais (TRAVASSOS, 2002, p. 101).

O encaminhamento de um cenário mais favorável ao entrelaçamento entre a pesquisa e a atividade artística, denota um empreendedorismo ratificado pela ideia de legitimação baseada no conhecimento adquirido pela experiência de campo (conhecimento in loco) e não apenas pelos suportes institucionais da academia, do estado ou da Igreja. Este novo conjunto de ações mobiliza a etnografia para atender as demandas destes grupos e indivíduos, sem necessariamente estar vinculada aos cânones da metodologia acadêmica, e assim, Travassos (2002) chama a atenção para uma etnografia que se desenvolve no “ideal das etnografias pós-modernas”, ou seja, o de aprender participando tentando ser uma “peça do mosaico”, neste contexto, “a etnografia pós-moderna é, no final das contas, poesia e performance” (TRAVASSOS, 2002, p. 108). No entanto, deixa claro que este empreendimento pode ser

apreendido como uma produção de conhecimento que podem não estar necessariamente atrelados aos “modelos acadêmicos de produção do saber”.

Interessa nessa discussão o que está em jogo entre os recentes movimentos ativistas culturais e a formação dos grupos contemporâneos que, na cidade, estabelecem suas ações e estratégias acionadas para o seu funcionamento, aceitação (por meio de retóricas sobre a proteção da cultura popular) e existência. Apresenta-se a possibilidade de se apreender este movimento em um primeiro momento na identificação dos elementos que são acionados na configuração cênica e corporal bem como nos discursos que fundamentam os planos e as atitudes. Neste contexto, Travassos (2002) recupera a noção de performance que, segundo ela, estabelece um fundamento importante na tentativa de desvelar os arranjos textuais impressos na manifestação cultural atualmente produzida na cidade. A performance surge como uma condição dessa interpretação, porém, no caso dos movimentos culturais aqui observados em Belém do Pará, está atrelada a uma conjuntura ritual-cênica que se estabelece no ambiente festivo tal qual uma *communitas*,

(...) descrita pelo antropólogo Victor Turner, enfatiza a homogeneidade e a união (mãos dadas e canto em uníssono são elementos essenciais). A condição de espetáculo profissional é apagada em benefício da identificação entre todos os participantes, que entram numa comunhão fugaz de cultores das tradições (TRAVASSOS, 2002, p. 110).

A performance está inserida no processo de formação e constituição do conteúdo material e vernacular da festa e se estabelece, segundo a autora, nas próprias recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais, esta seria, então, um modo de se conhecer a cultura popular. Esta associação será possível, contudo, observando cada elemento da brincadeira em seu conjunto com os demais, a música, o canto, a dança, a fala antes das apresentações, o gestual, o desejo de preservação e o cerimonial de abertura e encerramento, são alguns dos elementos sensoriais que mobilizam as sensibilidades que atuam em conjunto no evento e que podem criar uma forma própria de expressão.

No entanto, sobressai o desejo de experimentação como ponto principal de mutação entre os modelos anteriores de condução sobre uma espécie de apropriação em relação aos significados culturais e o que está em jogo no atual contexto de modos distintos de percepção que passam a ser ressemantizados pela forma e pelo conteúdo do desejo de experimentar a festa os objetos-brinquedos que são reinseridos na cena cultural urbana como distintivo que demarca ou restaura seus marcos rituais. Assim, nota-se que entre os diferentes autores que se debruçam sobre o tema, há uma concordância em torno de novos modelos de representação sobre os chamados bens culturais que se caracterizam pela momentaneidade de ações valorativas que

possibilitam o que Gumbrecht citado por Cecília Londres (2004) propõe enquanto “abertura para uma experiência ao mesmo tempo mais singular e totalizadora, um pouco a exemplo da que almejam provocar os encontros performáticos” (GUMBRECHT apud LONDRES, 2004, p. 28). Contudo, Londres deixa claro, que assim como Elizabeth Travassos, é necessário ir devagar com as recentes demandas etnográficas e, acima de tudo, é preciso se avaliar,

(...) em que medica esses bens – no sentido de intervenções na linha da “interpretação”, do recurso à iluminação, à dramatização, e outras medidas de cunho pedagógico – pode propiciar esse tipo de experiência, é algo a ser pesquisado e, talvez, testado em suas potencialidades e seus limites (LONDRES, 2004, p. 29).

Os atributos culturais de uma manifestação festiva da/na cidade podem ser percebidos a partir de uma rede complexa de articulações sociais que permitem ou não estabelecer vínculos de afinidades, no entanto, na perspectiva exposta, também é importante perceber no conjunto dos enunciados colocados para e pela festa, as mediações que se estabelecem geradoras de sentidos os quais mobilizam performances individuais e coletivas dispostas a partir das configurações do espaço urbano. A mobilização então, passa a se embrenhar na paisagem da cidade fazendo de espelho a materialidade das suas formas arquitetônicas que, contudo, também são refletidas por uma topofilia (TUAN, 1980) efêmera. Neste jogo de espelhos, a interpretação do horizonte textual gadameriano só terá valor se as condições sensoriais e cognitivas do observador estiverem minimamente estabelecidas no conjunto da obra, o que faz do exercício de experimentação também um ato de interpretação.

Nestas perspectivas interpretativas, se faz necessário um aprofundamento no contexto sociocultural do objeto de estudo o qual estrutura a sua realização e informa uma das maneiras pela qual pode-se ler a realidade de uma manifestação cultural como no caso das que são realizadas atualmente em Belém do Pará, onde atualmente se configura um tipo de paisagem estabelecida não apenas pelos padrões do planejamento urbano, mas também, e principalmente, pelos condicionantes da vida cultural ordinária que estabelece uma outra territorialidade e condiciona novas ações e discursos em torno do apelo ao reestabelecimento da sua condição festiva.

No caso dos espetáculos promovidos pela iniciativa pública e privada em Belém com relação às manifestações culturais oriundas de antigas brincadeiras de rua como os cordões de pássaro e de boi-bumbá, em geral, nota-se que o palco, as luzes, a sonorização, são em geral os maiores beneficiados em detrimento da realidade de grupos que fazem o uso do asfalto, da rua, do bairro, do rio como condição fundamental de produção e realização de sua arte e de seu

contexto sociocultural e espacial. O modelo até aqui executado sempre comprometeu o significado real das manifestações e, não raro, tornou-as monótonas e descontextualizadas além de transformadas em souvenir para recepção de turista no aeroporto ou no porto da Estação das Docas na orla da cidade.

A compreensão dos contextos os quais estão inseridas as manifestações culturais na cidade nos permite refletir sobre as demandas dos grupos de bois-bumbá, cordões de pássaros, grupos de carimbó, dança de rua, capoeiras, etc. Também nos ajuda a pensar a partir de outra lógica em que possam ser revistas as ações de planejamento cultural atualmente descontextualizado das realidades dos grupos da cidade e do uso dos equipamentos urbanos como os localizados no Centro Histórico de Belém, lugar altamente concorrido pela possibilidade imediata da notoriedade, mas que, por representar uma síntese histórica da cultura local e regional, se tornou nos últimos anos o lócus de uma diversidade de práticas e usos do espaço diferenciados em suas formas, no entanto, similares em seus conteúdos.

Por outro lado, algumas das experiências culturais realizadas por grupos urbanos possuem potencialidades e condicionantes de valores identitários que territorializaram suas ações e se estabelecem no atual momento histórico através de um tipo específico de experiência coletiva que está entre a expectativa do regozijo e apoteose de sentimentos e a afirmação do discurso identitário que a constrói.

Diante disso, as motivações pessoais relacionadas a determinadas formas de expressão humana articuladas no contexto das manifestações culturais urbanas segue os condicionantes da vida ordinária e estão manifestas nos sentidos e valores atribuídos a estas práticas. Cavalcanti e Gonçalves (2010) falam de uma “ordem fisiológica, performativa, moral, estética, cosmológica e econômica impregnada na dimensão do inconsciente e não controlável da experiência humana” (Cavalcanti e Gonçalves, 2010, p. 260). Canclini (2008), do “movimento incessante do real, as ações imprevistas, aqueles ocos ou fraturas que nos fazem desconfiar das pesquisas estatísticas” (Canclini, 2008, p. 16); Magnani (2000) das “experiências humanas – de sociabilidade, de trabalho, de entretenimento, de religiosidade – que só aparecem como exóticas, estranhas e até mesmo perigosas quando seu significado é desconhecido” (Magnani, 2000, p. 18). Costa (1999), aborda a questão pelo prisma da identidade cultural dos lugares instituído no *imaginário coletivo* que desemboca nas “representações simbólicas das atuais formas de existência de uma *manifestação cultural*”⁷ nos contextos sociais a que se reporta o

⁷ Grifo meu.

núcleo daquelas imagens (...)” (Costa, 1999, p. 121). Nestas perspectivas, recoloca-se a questão do *intangível* das manifestações culturais em ambiente urbano no foco dos debates enquanto maneira ou tentativa de codificação das estruturas que estão por trás das teias de arranjos e significados do conteúdo cultural passível de mensuração na atualidade.

A compreensão destes processos é tarefa árdua, porém edificante na medida em que cada vez mais os sentidos atribuídos a determinadas práticas culturais sugerem a formação de particularidades e de singularidades no que tange ao uso e apropriação do espaço urbano. Nele, podem ser observados um conjunto de ações elaboradas a partir dos critérios de paridade social concernentes às afinidades e à identidade cultural, acionada pelo sentimento de pertença socioespacial podendo ser referendado pela indistinção entre indivíduo-cultura-tempo-espaço no processo de formação social.

Neste contexto, como a entrada na modernidade ainda não foram totalmente consolidadas nos países latinos como nos fala Canclini (2003), o contexto das manifestações e movimentos culturais em ambiente urbano, em algumas delas, ainda é possível verifica-se um conjunto articulado de ações (política, econômica e simbólica) que dão conta de um complexo sistema de ações elaboradas e reelaboradas que reforçam o espírito coletivo em torno dos elementos constitutivos próprios que sugestionam pensarmos na esfera dos pequenos rituais que dão vida (sentido) ao momento ou ao ato celebrativo e festivo. Esta situação também é corroborada por Arantes (2000), quando se debruça sobre a “compreensão do social como *ação simbólica*” no seu estudo sobre transformações do espaço público que para ele, podem ser observados na performance cultural presente nas manifestações de rua. Desta forma, movimentos culturais como o os Arrastões do Pavulagem, podem ser percebidos e lidos a partir de suas articulação entre elementos cênicos e rituais representados, entre outros, nos objetos-brinquedos (estandartes, bois-bumbás, mastros, cabeçudos, cavalinhos, etc.) que na interação com a(s) paisagem(s) configuram referenciais de produção simbólica, dando suporte para o arranjo de sociabilidades inerentes ao processo de interação comunicacional representativo de cada arrastão.

Perceber as entrelinhas ou o que está para além de um movimento cultural urbano nos direciona a pensar de forma mais relativista a questão do atrelamento deste com as diretrizes e ações que impõem o mesmo modelo funcional e político de consumo dos lugares. As escolhas, os sentidos, as motivações podem trazer à tona maneiras de se vivenciar a cidade a partir da constatação de que o enobrecimento urbano não reduz a dimensão cultural ao processo de produção e consumo de seus bens culturais. É preciso etnografar as manifestações como nos

sugere Magnani em vários de seus trabalhos (2000, 2002, 2003), segundo ele, a etnografia pode e deve ser o meio de observação e análise que, para além dos diagnósticos infraestruturais, nos forneça uma leitura dos contextos culturais em espaço urbano que de conta da dimensão dos significados em torno das manifestações e de seus lugares.

Atualmente, verifica-se em Belém do Pará uma série de ações coletivas que tecem uma rica teia de práticas culturais e de lazer que convivem (por vezes de maneira tensa) com formas de entretenimentos turísticos forjados a partir do uso de ícones e emblemas da cultura regional impressos na paisagem, o que, em alguns casos, tem levado a uma confusão entre aquilo que se apresenta e o que realmente é. Esta condição – também é comum em outras grandes capitais do país – tem colaborado com a pasteurização de bens culturais o que nos faz refletir sobre o contexto que envolve tais práticas na cidade e as intervenções até aqui impostas ou mesmo negociadas pelo poder público e privado e os movimentos culturais.

Referências

ARANTES NETO, A. A. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

CANCLINI, N. G. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: A Cultura pela Cidade. SP: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008 (p. 15-31).

CAVALCANTI, M. L. V. de C.; GONÇALVES, J. R. S. Cultura, Festas e Patrimônios. In: Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia. Luiz Fernando Dias Duarte (org.). São Paulo: ANPOCS, 2010, p. 258-292.

CHAGAS JUNIOR, E. M. Do “risco da perda” ao patrimônio cultural: o arrastão em processo. ACENO, Vol. 4, N. 7, p. 123-140. Jan. a Jul. de 2017. ISSN: 2358-5587. Cultura Popular, Patrimônio e Performance (Dossiê).

COSTA, A. F. Sociedade de bairro. Oeiras: Celta, 1999.

FIGUEIREDO, A. M. Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929). 2001b. f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2001b.

GONÇALVES, J. R. G. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Dossiê do Carimbó. Brasília, 2014.

LONDRES, C. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, J. G., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

MAGNANI, J. G. C. Quando o campo é a cidade. In: J. Guilherme Magnani e Lilian Torres (orgs). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp, 2000 (p.15-53).

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. RBCS, v. 17, nº 49, 2002 (p.11-29).

_____. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. Tempo Social, v. 15, nº 1, 2003 (p. 81-95).

MAIA, M. O. Jogos Políticos na Terra Imatura: As experiências políticas dos Modernistas Paraenses - 1930-1945. Belém, 2009 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2009.

RAMALHO, R. V. A. As fronteiras dos jardins da razão: o Mangubeat e o espaço da regionalidade no Recife da década de 1990. Natal, 2015 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Natal, 2015.

TRAVASSOS, E. Música folclórica e movimentos culturais. Debates, 6, Rio de Janeiro, 2002, p. 89-113.

_____. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. G., et al (org). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.