



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE MEIO AMBIENTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM GESTÃO DE RECURSOS NATURAIS E
DESENVOLVIMENTO LOCAL NA AMAZÔNIA



ELIANA BENASSULY BOGÉA BASTOS

A CONTRIBUIÇÃO DA CULTURA PARA O DESENVOLVIMENTO DO
TERRITÓRIO: UM OLHAR DE ANANINDEUA, NA REGIÃO
METROPOLITANA DE BELÉM, PARÁ

BELÉM

2013

ELIANA BENASSULY BOGÉA BASTOS¹

A CONTRIBUIÇÃO DA CULTURA PARA O DESENVOLVIMENTO DO
TERRITÓRIO: UM OLHAR DE ANANINDEUA, NA REGIÃO
METROPOLITANA DE BELÉM, PARÁ

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Núcleo de Meio Ambiente da Universidade Federal do Pará como exigência para a obtenção do título de Mestre em Gestão dos Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Pierre Teisserrenc

BELÉM

2013

¹ Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8097692271904174>>. Acesso em 02 set 2013.

Dados internacionais de catalogação-na-publicação (CIP), Biblioteca do
Núcleo do Meio Ambiente/UFPA, Belém – PA.

BOGÉA, Eliana.

A contribuição da cultura para o desenvolvimento do território: um olhar de Ananindeua, na Região Metropolitana de Belém, Pará / Eliana Benassuly Bogéa Bastos; orientador: Pierre Teisserrenc. ___. 2013.

93 f.

Dissertação (Mestrado em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia) – Núcleo de Meio Ambiente, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

1. Cultura. 2. Território - Ananindeua (PA). 3. Desenvolvimento - Amazônia. I. Teisserrenc, Pierre, orient. II. Título.

CDD 22. ed. 306.4098115

ELIANA BENASSULY BOGÉA BASTOS

A CONTRIBUIÇÃO DA CULTURA PARA O DESENVOLVIMENTO DO
TERRITÓRIO: UM OLHAR DE ANANINDEUA, NA REGIÃO
METROPOLITANA DE BELÉM, PARÁ

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Núcleo de Meio Ambiente da Universidade Federal do Pará como exigência para a obtenção do título de Mestre em Gestão dos Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mario Vasconcellos – Presidente da Banca
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Pierre Teisserenc – Orientador
Universidade Federal do Pará / Universidade Paris 8

Prof. Dr. Luís Otávio do Canto Lopes – Examinador Interno
Universidade Federal do Pará

Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos – Examinadora Externa
Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade da Amazônia

À minha mãe, que me dá todos os sentidos de existir. Ao meu homem e companheiro, por tanto amor do construir a vida juntos e da nossa vida fazer nascer outras. Aos meus filhos Rodolpho e Elis, pelo melhor da vida, ser mãe. A vocês, meu trabalho e todo meu amor.

Ao meu Orientador, Professor Doutor Pierre Teisserenc, pelo privilégio dos ensinamentos da vida acadêmica que mudaram meu jeito de olhar o mundo e assim enxergar outros bem mais interessantes, mas também pelo jeito simples e pela acolhida sempre terna e carinhosa.

*“Importante não nos deixar transformar naquilo
que a Academia costuma fazer da gente:
OBJETOS”².*

(Don Perna, fundador do Coletivo Casa Preta)

² A frase de Don Perna foi proferida por ocasião da Oficina de Capacitação do Prêmio Culturas Populares 2012-2013 do Ministério de Estado da Cultura, que aconteceu na Escola Brigadeiro Fontenele, no bairro da Terra Firme, periferia da capital paraense, em 18 de maio de 2013.

RESUMO

Esse trabalho vai à escuta de artistas e agentes culturais para analisar suas ações e as demandas delas correspondentes com o propósito de compreender quais as escolhas de Ananindeua para a cultura, sem perder de vista que a cidade é livre para privilegiar ou não a cultura, orientado em permanência pela convicção de que a dimensão cultural privilegia um desenvolvimento adaptado ao contexto do território e cultura locais ao permitir às comunidades protagonismo nesse processo da forma como elas o entendem e absorvem. Significa (re)pensar o território a partir das perspectivas que esse território se dá para o futuro no que diz respeito ao seu ordenamento e ao seu desenvolvimento, segundo a compreensão de que a cultura como modo de expressão das diferenças, ao mesmo tempo que o meio privilegiado de ultrapassá-las (TEISSERENC, 1997) é um recurso para desenvolver a cidade. Nessa via, o desafio de buscar um modelo segundo a lógica do desenvolvimento socioespacial pressupõe privilegiar o lugar da cultura ao propor um desenvolvimento *autrement* – um outro desenvolvimento – a partir do que as pessoas – aqui artistas e agentes culturais — desse território querem/entendem. O presente trabalho, portanto, compreende ser a cultura a via capaz de proporcionar um novo projeto do território elaborado por quem vive ali. Afinal, o desenvolvimento é para quem? Que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, aquilo que deve ser significativo para eles? Através das experiências, seja teórica seja empírica, vivenciadas no âmbito desse trabalho, ousa afirmar que sem coesão social não há cultura, não há ocupação dos espaços públicos, não há como criar condições da diversidade seja cultural seja dos lugares nem tampouco como aproveitar a enorme capacidade de criação de uma cidade imersa na injustiça ambiental urbana. Nessa lógica, a cultura, ao dar voz aos sujeitos desse lugar, é o recurso orientador para um novo projeto do território e, assim, para saúde, educação, meio ambiente, segurança pública, economia, saneamento/infraestrutura, mobilidade urbana, qualidade de vida, etc. Significa a cultura deixar de ser a finalidade do desenvolvimento para tornar-se o princípio mesmo dos mecanismos que geram novas formas de desenvolvimento econômico e social (TEISSERENC, 1997).

PALAVRAS-CHAVE: Cultura. Desenvolvimento. Território. Cidade. Ananindeua. Amazônia.

RÉSUMÉ

Ce travail se met à l'écoute des artistes et des acteurs culturels pour analyser leurs actions et les demandes qui y sont associées afin de comprendre quels sont les choix de la ville d'Ananindeua pour la culture, sans perdre de vue que la ville a toujours le choix de privilégier ou non la culture en tant que vecteur de développement, en tenant compte que la dimension culturelle doit favoriser un développement adapté au contexte du territoire et de la culture locale de façon à accorder aux collectivités locales le rôle de chef de file dans le processus selon la manière dont elles entendent et assimilent. Le propos consiste à penser l'avenir du territoire du point de vue de son aménagement et de son développement, selon la compréhension que la culture, en tant que mode d'expression des différences et en même temps comme le moyen privilégié de les dépasser (Teisserenc, 1997), se constitue une ressource essentielle pour développer la ville. Le défi consiste alors à trouver un modèle fondé sur une logique de "développement socio-spatial" permettant de mettre l'accent sur la place de la culture et ainsi de proposer le *développement autrement* - un autre développement - qui soit à l'écoute de ce que veulent les artistes et acteurs culturels du territoire. Ce travail conçoit alors la culture comme une voie capable de construire un projet collectif de territoire élaboré par ceux qui y vivent. Après tout, le développement est pour qui? Quel groupe a le droit de déterminer, à la place des autres, ce qui devrait avoir un sens pour tous? En effet, compte tenu des expériences théoriques et empiriques vécues dans le cadre de ce travail, j'ose dire que sans cohésion sociale il n'y a pas de culture, pas d'occupation de l'espace public, c'est-à-dire il n'est pas possible de créer des conditions de diversité culturelle dans les espaces publics, ni de développer et d'exploiter l'énorme capacité de création d'une ville surchargée d'injustice environnementale en milieu urbain. Dans cette logique, la culture, en donnant place à la parole des acteurs du territoire, est à la source même de l'apparition de nouvelles dynamiques territoriales, soit dans le champ de la santé, de l'éducation, de l'environnement, de la sécurité publique, de l'économie, de l'infrastructure, de la mobilité urbaine, de la qualité de vie, etc. Cela signifie que la culture doit cesser d'être un simple outil de développement pour devenir le principe même des mécanismes qui génèrent des nouvelles formes de développement économique et social (Teisserenc, 1997).

MOTS-CLÉS: Culture. Développement. Territoire. Ville. Ananindeua. Amazonie.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 REFERENCIAL TEÓRICO: UM NORTE	12
2.1 CULTURA NO PLURAL	12
2.2 CULTURA, O QUARTO PILAR DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL	16
2.3 CULTURA COMO INSTRUMENTO DE PROMOÇÃO DO DESENVOLVIMENTO SOCIOESPACIAL	18
2.4 O TERRITÓRIO DA CULTURA NO PLURAL	23
3 DIAGNÓSTICO DO TERRITÓRIO DA CIDADE: ANANINDEUA	27
4 CONTEXTUALIZAR A CULTURA: IR À ESCUTA	36
5 BASES PARA ANÁLISE: EXPERIÊNCIAS EM DIVERSAS ESCALAS	56
5.1 NACIONAL: O BRASIL PÓS-2003	56
5.2 REGIONAL: AMAZÔNIA FORA DO EIXO	63
5.3 ESTADUAL: CARIMBÓ PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO	74
5.4 URBANA: SÃO JOÃO DEL-REI, CAPITAL BRASILEIRA DA CULTURA	81
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTRO OLHAR	85
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXO – TABELA DE ENTREVISTAS	93

1 INTRODUÇÃO

Ao considerar as duas grandes linhas de pesquisa do PPGEDAM³, o presente trabalho se insere na Linha de Pesquisa 1: Gestão Ambiental, Eixo Temático: Desenvolvimento Territorial e Ações Públicas Locais, tendo em vista uma aproximação teórica e prática como eixo central da opção metodológica para sua execução. Primeiro, através de levantamentos bibliográfico e documental que, ao orientar a definição dos conceitos para efeito desse estudo, permita construir um diagnóstico atual de Ananindeua. Importa ainda na realização de pesquisa de campo através de entrevistas, participação em reuniões/ensaios, eventos e ações, isto é, compartilhar do convívio de artistas e agentes culturais para acompanhamento e percepção do respectivo processo de trabalho assim como do diálogo que se estabelece nas áreas de atuação, para que se possa, então, investigar a capacidade de influenciar transformações no cenário local. Nessa perspectiva, a experiência do convívio com esses atores possibilita a realização de conversas informais, anotações em cadernos de campo, entrevistas com questões abertas, principalmente sobre suas histórias e como cada um se vê e entende o seu papel para transformar a realidade; a concepção e execução dos seus processos de trabalho e os modos de continuidade; a articulação entre a cultura local e sua manifestação em outras escalas; o apoio governamental às ações que realizam; e seus modos de organização.

Certamente meu trabalho na gestão pública municipal instigou a tarefa de colocar sob suspeita e pensar o planejamento de Ananindeua e a requalificação de sua estrutura como cidade interdependente da aglomeração de Belém. Com essa inspiração, a escolha dos atores envolvidos no âmbito desse trabalho significa identificar, em cada um deles, não somente a condição de invisível, mas também o ingrediente da mudança como característica de agentes que, para além das regras locais, promovem a criação de uma dinâmica local capaz de despertar a criatividade das pessoas desse território. Enxergo uma resistência e, por isso, uma permanência transgressora desses atores no território de Ananindeua, sua atuação e influência - numa cidade ainda invisível no contexto da aglomeração da capital paraense e dominada por territórios (antigas ocupações) de extrema violência – que instigam o esforço de construir

³ A pesquisa do PPGEDAM está estruturada em duas grandes linhas de pesquisa e respectivos eixos temáticos. Linha de Pesquisa 1 – Gestão Ambiental, Eixos Temáticos: Gestão de Unidades de Conservação Ambiental de Uso Sustentável; Desenvolvimento Territorial e Ações Públicas Locais; Uso da Água, Gestão de Bacias Hidrográficas e Desenvolvimento Local. Linha de Pesquisa 2 – Uso e Aproveitamento dos Recursos Naturais: Pesquisa e Desenvolvimento de Produtos a partir de Fibras Naturais; Sequestro de Carbono, Mudanças Climáticas e Desenvolvimento Local; Transferência de Tecnologias e Capacitação para o Desenvolvimento Local. Disponível em: <<http://www.ppgedam.pro.br/ppgedam/linhas-de-pesquisa.htm>>. Acesso em: 23 jul 2012.

orientações para um novo projeto do território que privilegie a lógica do desenvolvimento socioespacial com foco na dimensão da cultura. Esse é o alvo deste trabalho.

Na prática, esse projeto deve romper com interdições e esquecimentos, flexibilizar ou reverter os objetivos que se apresentam inicialmente como “evidentes”, organizar uma lista de pontos de impacto pertinentes e projetar estratégias concretas sobre o solo da vida social, para constituir, desse modo, uma geografia do possível (DE CERTEAU, 2011). Assim, pretende apresentar pistas para a construção de uma inteligência coletiva inovadora, com vistas a especificar antes as questões a serem abordadas do que as respostas a serem dadas. A sistematização e análise dos resultados desse trabalho contam demonstrar a necessidade de redesenhar o território sob a orientação permanente do desenvolvimento socioespacial segundo a contribuição da cultura para promover a reinvenção desse espaço e, assim, apresentar orientações para inverter o processo atual de dependência da capital paraense e, por isso, perverso para a cidade.

O capítulo II — Referencial Teórico: um norte — apresenta o quadro teórico do presente trabalho através dos conceitos de cultura, desenvolvimento e território, que orientam essa travessia científica. O capítulo III — Diagnóstico do Território da Cidade: Ananindeua — pretende traçar um diagnóstico desse território por meio de pesquisa bibliográfica, realizada sobretudo intramuros, na biblioteca do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), tendo em vista sua articulação com o território mais global da aglomeração de Belém. Com efeito, ao levar em conta o conjunto dos problemas concernentes à organização do território, pretendo apresentar orientações para o seu desenvolvimento e precisar meios para alcançá-lo, por exemplo, através de condições determinadas segundo as necessidades repertoriadas pela voz das pessoas desse lugar. Assim, ao considerar ser Ananindeua um território compartimentado em comunidades que vivem confinadas em seus bairros, num quase isolamento em suas realidades próprias, essa multiplicidade de cenários no contexto da cidade guarda, num primeiro momento, a característica comum de, em sua maioria, configurar territórios de risco pela situação de extrema violência que apresentam.

Para compreender a realidade local, portanto, é necessário “Contextualizar a Cultura: ir à escuta” (Capítulo IV), segundo as experiências trazidas por seus próprios atores mediante entrevistas gravadas na forma de um bate-papo informal instigado pela seguinte pergunta: a partir de sua história/trajetória como artista/agente cultural, qual a sua ligação (ou não) com Ananindeua? Importante registrar que todos os artistas e agentes culturais repertoriados nesse trabalho vivem há muitos anos (em média moradores há mais de 20 anos)

em Ananindeua ou são filhos da cidade, por isso o capítulo dá voz às demandas e condições da cultura por eles apresentadas no contexto de sua própria cidade, ao privilegiar as intersecções de suas vivências/experiências com a vida/história dessa cidade.

Compreender a realidade local através da experiência em outros lugares/escalas porque traduzem a dimensão da cultura como ferramenta de promoção do desenvolvimento socioespacial, é o conteúdo do Capítulo V (Bases para Análise: experiências em diversas escalas), cujos cenários nacional, regional e estadual, Ananindeua integra, e o cenário local nele apresentado faz uma provocação e análise do (anti) modelo que ora serve para as cidades brasileiras sede dos grandes eventos dos próximos anos, a todo tempo em paralelo ao contexto de Ananindeua, que bem poderia ser de qualquer outra cidade do Brasil e/ou do mundo. Nessa via, o presente trabalho tenta estabelecer a relação entre cultura e o desenvolvimento do território da cidade — aqui Ananindeua — na perspectiva da voz e da experiência dos atores locais cujas ações, para além do campo da expressão puramente artística, influenciam a vida da cidade.

Com efeito, essa experimentação se orienta — em permanência — pela procura de um modelo de desenvolvimento capaz de atender aos interesses e reivindicações das categorias sociais dominadas — aqui artistas e agentes culturais — porque apoiado na sua capacidade de gerir diferentemente os recursos do seu território (TEISSERENC, 2009), com vistas a privilegiar um novo modo de administração e de gestão da cidade. Assim, ao percorrer os elementos necessários ao diagnóstico do território — análise da organização social e econômica e do sistema político local —, encontrar nele o lugar da cultura pressupõe: (i) identificar/repertoriar dificuldades e demandas apontadas pelos próprios artistas e agentes culturais; (ii) identificar/analisar quais condições criar para responder às demandas; e (iii) discutir/apresentar ações necessárias para um novo projeto possível ao aliar pensamento crítico e a sabedoria de quem vive ali.

Com a certeza de que a dimensão cultural privilegia um desenvolvimento adaptado ao contexto do território e cultura locais ao permitir às comunidades protagonismo nesse processo da forma como elas o entendem e absorvem, este trabalho vai à escuta de artistas e agentes culturais para analisar suas ações e as demandas delas correspondentes com o propósito de compreender quais as escolhas de Ananindeua para a cultura, sem perder de vista que a cidade é livre para privilegiar ou não a cultura. Significa (re)pensar o território a partir da perspectiva em que esse território se projeta para o futuro no que diz respeito ao seu ordenamento e ao seu desenvolvimento, segundo a compreensão de que a cultura como modo de expressão das diferenças, ao mesmo tempo que o meio privilegiado de ultrapassá-las

(TEISSERENC, 1997) é um recurso para desenvolver a cidade. Nessa via, apresento a problemática do meu trabalho: tendo em vista que a grande maioria dos artistas e agentes culturais moradores de Ananindeua não trabalham aqui, mas na *cena* da capital paraense, consomem a cidade, mas não produzem nessa cidade, isto é, sua presença física não se traduz em atividades onde vivem, como justificar esse processo? Quais condições invertem o processo atual? Finalmente, qual a contribuição da cultura para o desenvolvimento do território da cidade?

Ao considerar que esse projeto do território produz resultados que ultrapassam e multiplicam seus efeitos espaciais, isto é, aumentam seu espaço de incidência e acentuam seus impactos iniciais, o que muitas vezes faz questionar a legitimidade e a pertinência das delimitações territoriais (TEISSERENC, 2009), Ananindeua interessa seja como município — na relação com as demais unidades da federação — seja como integrante da aglomeração de Belém, ou ainda como o conjunto de diferentes bairros (antes ocupações) considerados de risco pela extrema violência imposta pela importância do tráfico de drogas na cidade, tendo em vista as relações de dependência, interdependência e/ou autonomia que estabelece com seus territórios vizinhos e englobantes. E para isso devo privilegiar os interesses dos atores das categorias sociais dominadas segundo a capacidade que possuem de gerir os recursos do seu território de outro jeito, conforme sua própria experiência ali enraizada.

Ao compreender que essa elaboração coletiva alcança todos os temas da vida da cidade, como segurança, meio ambiente e coesão social, no Capítulo VI (Considerações Finais: outro olhar), importa o espaço sem coesão social ser um espaço sem cultura. Ao considerar a diversidade de paisagens naturais e culturais que integram o contexto da cidade, a necessidade de ocupação dos equipamentos públicos, o desafio social da segurança, o desafio de criar condições da diversidade cultural e dos espaços, num esforço científico e cidadão para alcançar pistas e apresentar orientações para um projeto do território que, ao descortinar pessoas, saberes e fazeres, ainda invisíveis, privilegia a grande capacidade de criação da cidade.

2 REFERENCIAL TEÓRICO: UM NORTE

2.1 CULTURA NO PLURAL

A *cultura no singular* impõe sempre a lei de um poder alimentado por uma força que generaliza, que coloniza e que nega ao mesmo tempo seu limite e os outros. Segundo De Certeau (2011) a prática e a teoria da cultura alcançam a honradez quando renunciamos à pretensão de superar por meio de generalidades o fosso que separa os lugares onde se enuncia uma vivência, isso porque existem milhares de maneiras de eliminarmos outras existências segundo a vontade comum entre elas de instaurar a unidade, isto é, um totalitarismo. Essa cultura monolítica, ao mesmo tempo em que impede às atividades criadoras se tornarem significativas, permite que condutas reais, certamente majoritárias, sejam culturalmente silenciosas, não reconhecidas e, portanto, invisíveis. Ao se atribuir, à cultura, o papel de ser “a” cultura, isto é, um modo fragmentário de prática social identificado por uma categoria minoritária de criações e de práticas sociais em detrimento de outras, campos inteiros da experiência encontram-se desprovidos de pontos de referência capazes de conferir significação às suas condutas, às suas invenções e à sua criatividade.

Se a *cultura no singular* traduz o singular de um meio que estabelece, mediante caracteres cifrados, o privilégio das normas e dos valores próprios a uma categoria, a ela deve se opor a resistência de uma luta permanente que De Certeau (2011) denomina *cultura no plural*. Nesta via, é preciso primeiro demarcar o lugar⁴ de onde se discute cultura uma vez estarmos sujeitos à lei tácita de um determinado lugar, *o nosso*. Isso porque do lugar de onde estamos não podemos superar a diferença que nos separa da experiência própria à maioria das pessoas, pois ousamos, mas sempre do lugar especial que ocupamos e que nos determina na sociedade (DE CERTEAU, 2011). Assim, ousaria afirmar ilusório supor politicamente neutra a análise — por mais técnica que seja — a que se propõe esse trabalho como uma tentativa de estudar a particularidade do nosso lugar, as dependências que ele implica e, assim, as escolhas e aceitações ali diagnosticadas.

Com efeito, cada cultura prolifera em suas margens o que no imaginário oficial seriam exceções ou marginalismos. Na realidade, a criação é uma proliferação que germina e infiltra-se por toda parte e para todos aqueles que enxergam além do modelo aristocrático e

⁴ Por lugar designo o espaço determinado e diferenciado que organiza o sistema econômico, a hierarquização social, as sintaxes da língua, as tradições consuetudinárias e mentais e as estruturas psicológicas. (DE CERTEAU, 2011, p. 249).

museográfico da produção durável. Segundo De Certeau (2011), esse modelo tem como origem um luto e como efeito um engodo: a apologia do “não perecível” tem como valores os mortos mais do que os vivos e os meios para garantir a conservação de suas relíquias. Mas é absolutamente o contrário, a criação é perecível, ela passa porque é ato: é criador o gesto que permite a um grupo se inventar e seu traço talvez sobreviva ao grupo sob a forma de um objeto que a vida deixou cair, pegou, abandonou novamente e reutilizou em práticas posteriores, como textos, cerâmica, utensílios ou estátuas (DE CERTEAU, 2011).

Seja como for, da saída organizada por amigos, pela família ou por uma turma de jovens, até a manifestação teatral, grevista ou revolucionária, há um elemento comum que constitui o essencial dessas expressões: um agrupamento social se faz produzindo uma linguagem, o que significa o objetivo de uma manifestação é menos a verdade imemorial oculta em uma obra do que permitir que uma coletividade se constitua momentaneamente no gesto de se representar (DE CERTEAU, 2011). Ligada desse modo à atividade social que ela articula, a obra perece com o tempo presente que ela simboliza e, muito ao contrário de identificar-se com o raro, o sólido, o dispendioso ou o “definitivo” (características da obra-prima, que é uma patente), ela visa esgotar-se naquilo que realiza (DE CERTEAU, 2011).

Nessa via, expulsar iniciativas para a marginalização provoca um apagamento da diversidade e o que é eliminado é justamente aquilo que sempre instigou a vida cultural e biológica das sociedades humanas: as diferenças qualitativas. O conformismo triunfa com o desenvolvimento quantitativo, que permanece na posse dos mesmos grupos e seu sucesso camufla oposições internas e constrange o heterogêneo (DE CERTEAU, 2011). Assim, se os poderes se utilizam da cultura sem com ela se comprometer, alheios e sem se envolver com o discurso que fabricam⁵, certamente não haverá autonomia sem lutas porque, segundo De Certeau (2011), impossível fazer economia num conflito de forças. Seja qual for o movimento que pretenda defender uma autonomia — ao reconhecer impossível agarrar-se às teorias políticas elaboradas nos gabinetes do poder em Brasília — deve construir uma política cultural proveniente de situações socioculturais articuladas em termos de forças que se defrontam e de oposições reconhecidas por membros da sociedade que atualmente afogados

⁵ Na linguagem, “a cultura” torna-se um neutro: “o cultural”. É o sintoma da existência de um bolso para onde refluem os problemas com os quais uma sociedade está em dívida, sem saber como tratá-los. Ali estão guardados, isolados de seus laços estruturais com o surgimento de novos poderes e com os deslocamentos sobrevivendo nos conflitos sociais ou nas determinações econômicas. Acaba-se, portanto, por imaginar que a cultura possua uma autonomia indiferenciada e flexível. Ela se caracteriza como um não lugar onde todos os investimentos são possíveis, onde pode circular “o que quer que seja” (CERTEAU, 2011, p. 199).

no anonimato de discursos que não são mais os seus e submetidos a monopólios cujo controle lhes foge, necessitam usufruir da capacidade de se exprimir.

Assim, uma sociedade inteira aprende que a felicidade não se identifica com o desenvolvimento e atribui um lugar cada vez maior aos lazeres — essa “recompensa” do trabalho — ao promover o sonho das férias e das aposentadorias. Segundo De Certeau (2011), essa constatação aparece muitas vezes através do desprezo ou da cólera de uma juventude que denuncia a ficção corrente, exprime a insegurança geral, recusa o discurso oficial e o imaginário que circula na cidade, e não cessa de falar de felicidade:

[...] devemos, portanto, perguntar-nos: exílio ou criatividade, álibi ou obra da invenção? O que essas formas atuais nos ensinam, pois, acerca da felicidade? [...] Apesar de tudo, permanece a ligação entre a felicidade de viver e o perigo de existir, entre encontrar e perder. [...] Essa reaplicação dos bens possuídos em bens a perder confere, sem dúvida, seu verdadeiro alcance à economia que liga a produção ao consumo. Pois consumir é também anular e perder. Há, por certo, a economia que articula sua finalidade e seu móbil a dizer logo: “Gastem!” Há aquela que recusa sua própria lei e se retrai na sua mesquinhez capitalizadora, declarando: “Enriqueçam!” A essa divisão entre *gastar* e *guardar* correspondem grandes opções culturais e políticas: no limite, é a opção da nação revolucionária que prefere a seus bens o risco de existir, ou então a dos grupos conservadores, cujo temor de arriscar sua herança obriga a fetichizar a felicidade que estão justamente a ponto de perder [...] (DE CERTEAU, 2011, p.54).

Ao reconhecer o termo *cultura* pairar sobre um terreno de palavras instáveis uma vez que seus significados se amparam no funcionamento de ideologias e sistemas tão diferentes e isso dificulta sua definição conceitual, é necessário fixar a utilização do termo *cultura* que se fará nesse trabalho. Assim, orientado pela reflexão de De Certeau (2011) pós-68 sobre a vida social e a inserção da cultura nessa vida, e com vistas a determinar uma maneira de tratar o problema:

[...] aquisição, enquanto distinta do inato, a cultura diz respeito aqui à criação, ao artifício, à ação, em uma dialética que a opõe e a associa à natureza. (DE CERTEAU, 2011, p. 194).

Adotar esse conceito significa reconhecer a criatividade como fonte inesgotável de recursos e nossa diversidade cultural equivalente à biodiversidade brasileira. Por isso impossível, no caso da Amazônia — o lugar do presente trabalho, Ananindeua em particular — separar cultura e natureza se ambas são intrínsecas ao cotidiano das pessoas nas diferentes paisagens desse território. Assim, faz-se necessário citar o artigo primeiro da Declaração

Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2001) cujo texto determina que a diversidade cultural é tão necessária ao homem quanto a biodiversidade é para a natureza, para insistir que, na Amazônia, assim como — certamente — em outras partes do mundo, essa separação não existe (CGLU, 2012). Nessa via, creio necessário apresentar a contribuição de Gil (2003) ao conceito de cultura ora adotado:

a natureza varia no tempo e no espaço conforme o ser humano vê, pensa, imagina, povoa e “representa” o ambiente natural que o cerca, portanto cada época e cada cultura constrói sua própria relação com a natureza para além da sua existência física, transformando-a também numa criação cultural. (GIL, 2003, p. 46).

Assim, tendo em vista a impossibilidade de separar o ato de compreender o meio ambiente e a vontade de mudá-lo, para efeito do presente trabalho:

Cultura é a aquisição distinta do inato, é a criação, o artifício e a ação em uma dialética em oposição e associação permanente com a natureza que varia no tempo e no espaço conforme o ser humano vê, pensa, imagina, povoa e “representa” o ambiente natural que o cerca. Portanto cada época e cada cultura constrói sua própria relação com a natureza para além da sua existência física, transformando-a também numa criação cultural.

Sob a perspectiva de De Certeau (2011), toda cultura requer uma atividade, um modo de apropriação, uma transformação pessoal, um intercâmbio instaurado em um grupo social e sobretudo um chamado incessante pelo combate. A *cultura no plural*, mais do que um conjunto de “valores” a difundir ou ideias a promover, tem a conotação de um trabalho que se realiza em toda a extensão da vida social, não obstante — segundo De Certeau (2011) — para existir verdadeiramente não basta ser autor de práticas sociais, é preciso que essas práticas sociais tenham significado para quem as realiza. Isso impõe uma operação preliminar: determinar um funcionamento social, suas implicações políticas e as possibilidades estratégicas daí advindas. Assim, o trabalho em questão pretende, por meio da escuta dos artistas e agentes culturais locais, captar deficiências e repertoriar demandas capazes de fundamentar estratégias que utilizam a cultura como recurso para um novo projeto de desenvolvimento do território, em particular a paisagem urbana de Ananindeua, na Região Metropolitana da capital paraense.

2.2 CULTURA, O QUARTO PILAR DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Se o conceito de desenvolvimento sustentável nasceu a partir da constatação do insucesso de um modelo de desenvolvimento causador da extenuação dos recursos, da multiplicação de catástrofes naturais, industriais e financeiras, da pobreza e da exclusão de grande parte da humanidade, mais do que pensar o fim é preciso tornar viável e implementar os meios capazes de tornar o desenvolvimento sustentável sinônimo de desenvolvimento em escalas e realidades tão diferentes. Sem perder de vista o desafio inerente ao conceito, qual seja, o da transversalidade, o Programa de Ação para o Século XXI, ou Agenda 21, resultou de forte mobilização de cientistas, ONGs e, à época, diversos governos, para produzir um texto que responderia às aspirações conjugadas de defensores do meio ambiente, dos direitos humanos e da não violência. Segundo Sacquet (2002), a Agenda 21 definiu interações entre eficácia econômica, equilíbrios sociais e manutenção de ecossistemas, além de apresentar expressamente a necessidade de combater a pobreza e trazer o desafio da dignidade humana para o centro dos debates.

Com efeito, a Agenda 21 propôs um novo modo de governança fundado na responsabilidade e na participação dos cidadãos nas decisões concernentes ao presente e também ao futuro e evidenciou o papel determinante das autoridades locais na implementação dos princípios do desenvolvimento sustentável ao implicar o poder público a criar - em concertação com a população - programas de ação na escala das coletividades. Segundo Sacquet (2002), o território é a escala mais pertinente de aplicação do desenvolvimento sustentável porque apresenta novos modos de decisão e de ação baseados na avaliação de políticas, na escuta dos cidadãos e no julgamento dos desafios ambientais, sociais e econômicos. Nesse contexto, a Agenda 21 Local se apresenta como alternativa de aplicação concreta — ao mesmo tempo em que serve de laboratório — do conceito de desenvolvimento sustentável que, fundamentado no método da governança local, realizar-se-ia por meio de etapas indissociáveis, quais sejam:

- o “estado das coisas” da coletividade: qual o capital natural, ambiental, cultural, social e econômico, herdado pela coletividade? Quais qualidades e fragilidades apresenta? Baseado nesse diagnóstico, quais vias de desenvolvimento investir?
- definição dos meios para realizar esses objetivos; e
- avaliação regular dos resultados obtidos/pretidos.

Ao respeitar essas etapas, a Agenda 21 Local promoveria a adesão e contribuição de diferentes atores ao projeto de desenvolvimento do território como construção de um projeto político que ultrapassaria a simples gestão dos riscos ambientais para transformar em real e possível um desenvolvimento “concertado⁶”, solidário, responsável e aberto para as culturas e para o mundo. Se a Agenda 21 propôs um conjunto de ações para o desenvolvimento sustentável do planeta, a escala territorial é aquela da experimentação, capaz de criar condições para ultrapassar limites e inspirar possibilidades de implementação desse conceito. Utopia? Segundo Sacquet, SIM, porque se refere a valores pouco utilizados no mundo político — transparência, responsabilidade, concertação, solidariedade —; e NÃO, porque já existem coletividades investidas no exercício arriscado do poder pela via da concertação.

Se a Agenda 21 é o documento legitimador da transversalidade⁷ como inerente ao desenvolvimento sustentável, e a Agenda 21 Local o método de aplicação desse conceito, a Agenda 21 da Cultura apresenta a cultura como quarto pilar do desenvolvimento sustentável (CGLU, 2010). Tendo em vista as três dimensões consolidadas como paradigma do desenvolvimento sustentável na Rio-92 — o crescimento econômico, a inclusão social e o equilíbrio ambiental —, a dimensão da cultura insere a criatividade, o conhecimento e a diversidade como fundamentos também indispensáveis em favor da paz e do progresso porque intrínsecos ao desenvolvimento humano e à liberdade. É, em todas as suas dimensões, um componente essencial do desenvolvimento sustentável seja como campo de atividade porque contribui fortemente para o desenvolvimento econômico, a estabilidade social e a proteção do meio ambiente seja como depositária do saber, significações e valores que impregnam todos os aspectos de nossa vida, pois determina o jeito de viver dos seres humanos e as relações que eles estabelecem uns com os outros em todos os níveis e escalas (UNESCO, 2010).

Com efeito, a globalização reforça interdependências sociais e econômicas que implicam enormes desafios para a economia e identidade locais, por isso a cultura — em suas múltiplas formas — é essencial para enfrentar esses desafios. Essencial porque constitui fator de crescimento econômico e desenvolvimento humano, essencial porque reserva dos saberes relativos ao meio ambiente, essencial porque dotada de força simbólica capaz de dar sentido à vida nas comunidades.

⁶ De concertação.

⁷ Transversalidade esta baseada no reconhecimento explícito do papel da cultura para o processo de desenvolvimento, no aprofundamento do conhecimento necessário às intersecções atuais e na inclusão da perspectiva cultural em todas as etapas de intervenção (CGLU, 2010).

Nessa lógica, a Agenda 21 da Cultura, ao legitimar a cultura como vetor estratégico do desenvolvimento, torna-se referência para compreender e empreender o conceito do desenvolvimento sustentável. Por isso é importante ressaltar que, ao reconhecer a criatividade como fonte inesgotável de recursos e nossa diversidade cultural equivalente à biodiversidade continental característica do país, impossível separá-las se integrantes da simbiose cotidiana dos povos nas diferentes paisagens do território da Amazônia: para o desenvolvimento sustentável não deve existir distinção entre natureza e cultura, o que significa aceitar que, se a diversidade cultural é tão necessária ao homem quanto a biodiversidade é para a natureza⁸, na Amazônia impossível fazer essa separação, ela simplesmente não existe.

Esse entendimento implica mudar o paradigma do desenvolvimento sustentável para inserir o que seria a sua quarta dimensão: a dimensão da cultura. E, fundamentada na Agenda 21 da Cultura, fazer da cultura o quarto pilar do desenvolvimento sustentável⁹ deve trazer para o centro dos debates o potencial global da cultura, sobretudo para erradicação da pobreza seja pelo seu potencial econômico de geração de recursos e de criação de empregos seja por favorecer a autoestima, a inovação, o aprendizado e a adaptação às mudanças e ao novo, à coesão social e à compreensão do outro. Ao conjugar diversidade cultural, biodiversidade e desenvolvimento sustentável, a Amazônia, certamente, deve ser o fio condutor desse debate. Essa lógica justifica adotar os princípios, compromissos e recomendações da Agenda 21 da Cultura no âmbito do presente trabalho.

2.3 CULTURA COMO INSTRUMENTO DE PROMOÇÃO DO DESENVOLVIMENTO SOCIOESPACIAL¹⁰

Se a Agenda 21 da Cultura serve como bússola para orientar um novo projeto do território, o que provocou o percurso apresentado no item anterior, o conceito de desenvolvimento sustentável, por sua vez, não satisfaz às expectativas do presente trabalho. Isso porque — segundo a crítica e o pensamento de SOUZA (2011) — apenas relativiza ou suaviza o primado da ideologia modernizadora capitalista sem tentar questioná-la verdadeiramente e, por isso, não consegue ultrapassar o seguinte ponto:

⁸ Artigo primeiro, Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2004).

⁹ Objetivos do Milênio para o Desenvolvimento, Governos Locais e Cultura: 8. Existe um consenso sobre a importância de reforçar o papel dos governos locais como atores do desenvolvimento seguindo o exemplo da Agenda 21 da Cultura que ressalta o papel da cultura como quarto pilar do desenvolvimento sustentável (CGLU, 2010).

¹⁰ Necessário registrar participação do Professor Doutor Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior/NAEA-UFPA que me fez descobrir autor e conceito tratados no presente tópico.

[...] no limite, a modernização da sociedade, em sentido capitalista e ocidental, é o que se entende por desenvolvimento. (SOUZA, 2011, p. 60).

Para Souza (2011), o desenvolvimento é uma *mudança social positiva* que precisa contemplar não apenas as relações sociais mas igualmente a espacialidade cujo conteúdo não deve ser entendido à revelia dos desejos e expectativas dos grupos sociais concretos com seus valores próprios e suas particularidades histórico-geográficas. Conteúdo este que privilegia também a importância do espaço — como palco, fonte de recursos, recurso em si, arena, referencial simbólico/identitário e condicionador; que é substrato material, lugar e território — na sua multidimensionalidade. Segundo Souza (2011), desenvolvimento é mudança mas uma mudança para melhor, um desenvolvimento que provoca efeitos colaterais sérios não é legítimo e, portanto, não deve ser assim denominado. Nessa via, um autêntico processo do que Souza (2011) chama de desenvolvimento socioespacial implica em *melhoria da qualidade de vida e aumento da justiça social*. Assim, apresento o conceito de desenvolvimento que norteia e fundamenta o presente trabalho.

Melhoria da qualidade de vida — para o desenvolvimento socioespacial, significa a crescente satisfação das necessidades, seja básicas seja não básicas, seja materiais seja imateriais, e de uma porção cada vez maior da sociedade. Para o *aumento da justiça social* é preciso reconhecer a multiplicidade de entendimentos sobre a ideia de *justiça social*:

[...] dois exemplos interligados podem ajudar a concretizar a compreensão deste conceito formal: os indivíduos devem ter o seu acesso a equipamentos culturais urbanos garantidos, não só por lei, mas também materialmente (condições efetivas de acesso), independentemente da sua etnia e de sua condição de portadores ou não de deficiência física (por exemplo, paraplegia). Sob o ângulo da etnia, parte-se da premissa da igualdade dos indivíduos enquanto seres humanos merecedores de tratamento igualmente digno e respeitoso. No caso dos portadores de paraplegia, a única forma de lhes garantir acesso a vários equipamentos culturais é reconhecendo a sua desigualdade específica – ao mesmo tempo em que se lhes reconhece a igualdade essencial enquanto seres humanos merecedores de tratamento igualmente digno e respeitoso – e provendo meios de acesso diferenciados (rampas, corrimões especiais, banheiros apropriados etc.) em face dos outros indivíduos. (SOUZA, 2011, p. 62).

Sob a orientação permanente de Souza (2011), o objetivo de aumento da justiça social regula e contextualiza o objetivo de melhoria da qualidade de vida. Isso significa que, ao estabelecer que a satisfação das necessidades básicas dos grupos menos privilegiados terá prioridade sobre a satisfação das necessidades não básicas dos grupos mais privilegiados,

nenhum dos dois objetivos é, em última análise, mais importante que o outro, mas imprescindíveis, ambos. Se esses são os objetivos do desenvolvimento socioespacial, é preciso definir as bases para sua *parametrização*, e para isso Souza (2011) utiliza o conceito de autonomia individual e coletiva que são como os dois lados da mesma moeda.

Com efeito, a autonomia individual como capacidade de cada indivíduo estabelecer metas para si próprio com lucidez, persegui-las com a máxima liberdade possível e refletir criticamente sobre a sua situação e sobre as informações de que dispõe implica em condições favoráveis psicológicas e intelectuais, mas também em instituições sociais que garantam uma igualdade efetiva de oportunidades para todos os indivíduos no sentido de condições materiais e também de acesso a informações confiáveis. A autonomia coletiva, por sua vez, alcança, além das instituições sociais que garantam a justiça, a liberdade e a possibilidade do pensamento crítico — o que significa ausência de opressão seja de “fora para dentro”, isto é, de uma sociedade para outra, seja de “cima para baixo”, de uma classe ou grupo social sobre outro, seja de mitos ou mecanismos ideológicos que transferem a responsabilidade pelos destinos humanos da ação humana para um plano metafísico, como “vontade de Deus ou direito divino dos reis” — e a constante formação de indivíduos lúcidos e críticos, dispostos a encarnar e defender essas instituições.

A autonomia individual e a autonomia coletiva possuem tanto um valor *instrumental* quanto um valor *substantivo* ou *intrínseco*. O valor *instrumental* significa a importância da liberdade para se fazer coisas ou se proteger de ações negativas de outrem e o valor *intrínseco* diz respeito à fruição da liberdade efetiva como um bem em si mesmo, base da autoestima do ser humano.

Autonomia, na acepção aqui discutida, constitui uma significação social imaginária fortemente enraizada no solo histórico-cultural ocidental. Isso, por um lado, estabelece um certo tipo de limite para uma estratégia autonomista, já que não seria, de um ponto de vista de respeito não-etnocêntrico e de aceitação da autodeterminação das culturas, justo desejar eliminar universos culturais como, por exemplo, sociedades tribais, pelo simples fato de não serem autônomas no sentido aqui discutido; por outro lado, a ocidentalização do mundo já avançou tanto que, ainda que de maneira sobretudo indireta algumas vezes (como defesa da própria alteridade legítima), o referencial da autonomia acaba tendo um alcance verdadeiramente planetário. (SOUZA, 2011, p. 65).

Para Souza (2011), o caminho democraticamente mais legítimo para alcançar justiça social e melhor qualidade de vida não pode ser outro senão quando os próprios indivíduos e grupos específicos definem os conteúdos concretos e estabelecem as prioridades

nesse sentido. Assim, justiça social e qualidade de vida subordinam-se à autonomia individual e coletiva como princípio e como parâmetro. Isso significa que mais justiça social e melhor qualidade de vida são parâmetros subordinados ao parâmetro essencial do desenvolvimento socioespacial, qual seja, a autonomia. Importante registrar que tanto justiça social quanto melhoria da qualidade de vida são objetivos imprescindíveis e por isso nenhuma dessas duas metas é mais importante do que a outra, até porque situadas em planos diferentes. Já no que diz respeito ao princípio da autonomia, o que pode ser afirmado é:

[...] sem autonomia individual, dificilmente muitos dos fatores que garantem uma boa qualidade de vida podem ser concretizados; e, na presença de uma significativa heteronomia no plano coletivo, será freqüente a manipulação imbecilizante dos sentimentos de satisfação individual, como ocorre nas sociedades de consumo contemporâneas. (SOUZA, 2011, p. 66).

Ao considerar que justiça social e qualidade de vida são *parâmetros gerais* e bastante abstratos, que necessitam da complementação de *parâmetros particulares* porque se situam em esferas diferentes, a justiça social na esfera pública enquanto que a qualidade de vida remete à esfera privada. Isso implica em duas classes de parâmetros subordinados particulares: *parâmetros subordinados particulares associados à justiça social*, ou seja, nível de segregação residencial, grau de desigualdade socioeconômica, acesso a equipamentos culturais e grau de oportunidade para participação cidadã direta em processos decisórios relevantes; e *parâmetros subordinados particulares associados à qualidade de vida* são aqueles relativos à satisfação individual no que se refere à cultura, à educação, à saúde e à moradia. Nessa via:

[...] há de se fazer justiça àquilo que cada situação, no âmbito de uma dada sociedade ou cultura, em relação a um certo grupo ou conjunto de grupos sociais, em um determinado espaço e em um dado momento histórico, possui de único. Para que isso se dê, uma característica muito especial dessas adaptações singularizantes deve estar presente: elas são realizadas pelos próprios indivíduos/cidadãos envolvidos no planejamento ou na gestão em um determinado espaço e tempo, e não pelo pesquisador ou planejador profissional. (SOUZA, 2011, p. 68).

As adaptações singularizantes são ajustamentos dos parâmetros particulares em face da singularidade de cada situação concreta. A finalidade disso é obter o máximo possível de realismo para adequar a intervenção ou mesmo a análise que deve anteceder qualquer intervenção com as reais necessidades, a cultura e os sentimentos dos beneficiários, sem com isso perder a referência teórico-conceitual e metodológica mais geral. Isso porque, segundo

Souza (2011), levar em consideração o que é único significa submeter radicalmente a teoria à realidade e à *práxis* humana, o que não significa abandonar a teorização, mas, numa perspectiva anti-tecnocrática, os beneficiários de uma sociedade heterônoma não serão meros recebedores passivos de benefícios materiais e sim os agentes controladores do próprio processo. Assim, a experiência prática quotidiana e o “saber local” dos cidadãos deverão ter livre expressão e ser incorporados à análise e ao desenho da intervenção planejadora da estratégia de um novo projeto do território.

Com efeito, a pergunta inicial que se deve formular diante da tarefa de avaliar os impactos de uma intervenção planejadora realizada ou em curso, ou de estimar os prováveis efeitos da implementação de uma estratégia de desenvolvimento é *como e em que extensão a intervenção ou estratégia em questão contribui, tem contribuído ou contribuirá para maior autonomia individual e coletiva?* (SOUZA, 2011). Nesse sentido, as adaptações singularizantes de parâmetros particulares seriam desconstruções/reconstruções feitas perante cada situação concreta pelos cidadãos e conjuntamente com pesquisadores e planejadores segundo seus esforços prévios de investigação empírica e reflexão teórica:

[...] a *práxis* planejadora ou gestora, e antes dela já a própria atividade de pesquisa, deveria, idealmente, encarnar a fusão criativa do saber dos atores sociais com os balizamentos técnico-científicos trazidos, na qualidade de consultores populares, pelos profissionais de planejamento e gestão. (SOUZA, 2011, p. 69).

Significa não caber ao analista especificar as adaptações singularizantes válidas para a avaliação de uma situação ou desenho de uma intervenção concreta sem antes ponderar, mesmo que de forma crítica, a vontade dos indivíduos e grupos envolvidos. Isso porque os parâmetros particulares não devem ser um produto de gabinete, mas justamente o contrário, o seu conteúdo deve traduzir as percepções e os sentimentos dos atores sociais — protagonistas da mudança social — ou o analista imporá em que consiste o desenvolvimento socioespacial. É essencial que o pesquisador mantenha seu senso crítico, mas, sempre distante do “discurso competente”, ele tem a responsabilidade de alertar — quando necessário — para ilusões e armadilhas de melhorias em alguns parâmetros em detrimento de outros. Isso porque não deve existir hierarquia entre justiça social e qualidade de vida, mas complementariedade, segundo o entendimento de que, se estes aspectos forem tomados isoladamente, serão insuficientes para fundamentar avaliações e estratégias de desenvolvimento socioespacial:

uma pergunta crucial é a seguinte: é possível falar de desenvolvimento socioespacial quando houver ganhos relativos aos parâmetros subordinados sem que haja avanços quanto aos parâmetros subordinadores (por exemplo, menos poluição ou menos pobreza sem maior liberdade)? Considerando-se o desempenho de alguns parâmetros particulares e adaptações singularizantes específicos, sim, é possível; no entanto, com muitas reservas, pois se trata de um ganho não defensável quando se alargam os horizontes analíticos (longo prazo e grande escala). Melhorias materiais com tutela significam uma *infantilização* dos dominados/dirigidos. Considerando uma situação limite, escravos podem ser, materialmente, melhor ou pior tratados... Daí não ser razoável postular que haja um desenvolvimento sócio-espacial pleno ou autêntico se o melhor desempenho de alguns parâmetros subordinados, notadamente os relativos à qualidade de vida, não se fizer acompanhar por melhorias do desempenho de outros parâmetros subordinados, referentes à justiça social, e, no limite, por melhorias no desempenho do parâmetro subordinador (autonomia). (SOUZA, 2011, p. 71).

Os ensinamentos de Souza (2011) sobre desenvolvimento socioespacial no âmbito de uma mudança social positiva atendem ao propósito do presente trabalho sobretudo na perspectiva da contribuição da cultura para o desenvolvimento do território pressupor ir à escuta e considerar os sentimentos, os valores e as expectativas dos cidadãos que vivem nesse lugar¹¹. Se possível ao pesquisador refletir sobre as necessidades básicas de uma coletividade a partir de seus conhecimentos empíricos acumulados sobre o modo de vida e os problemas de sua sociedade, é eticamente inadmissível que ele pretenda definir as necessidades concretas de tal ou qual grupo em lugar dos próprios interessados. Assim como o analista não deve pretender pormenorizar o conteúdo dos parâmetros válidos para cada situação concreta, ainda que ele possa e deva avançar sua reflexão aproximativa sobre os parâmetros do desenvolvimento. Nessa via, ao considerar que o conceito de desenvolvimento socioespacial traduz valores e percepções das coletividades envolvidas na deliberação de intervenções socioespaciais, esse é o conceito de desenvolvimento que comunica com os demais conceitos necessários a este trabalho, quais sejam, território e cultura, abordados a seguir.

2.4 O TERRITÓRIO DA CULTURA NO PLURAL

O território para efeito desse trabalho é aquele resultante, segundo Teisserenc (2005), de um duplo processo: de mobilização da periferia em relação ao centro — paradigma centro-periferia — e outro de organização da sociedade local que se apropria dos meios de alcançar certa autonomia de gestão frente ao desafio da globalização — paradigma local-

¹¹ Novamente, por lugar designo o espaço determinado e diferenciado que organiza o sistema econômico, a hierarquização social, as sintaxes da língua, as tradições consuetudinárias e mentais e as estruturas psicológicas (Ibidem).

global. Assim, ao desenvolvimento imposto de cima e do centro se opõe o desenvolvimento vindo de baixo e da periferia, isto é, à lógica — chamada por Teisserenc (2005) de *a-territorial* — da economia própria da globalização opõe-se o interesse local conforme práticas de cooperação que se realizam a partir de projetos de ordenamento e de desenvolvimento de cada território. Esse território é o lugar, por excelência, do conflito e da negociação porque dependente da capacidade dos atores locais de cooperar e impulsionar a sua dinâmica, por isso tem um caráter coletivo, por isso a legitimidade da política de desenvolvimento territorial depender da construção coletiva de interesses e de objetivos (MAGALHÃES, 2009). Nessa lógica, o compromisso da população resulta de um processo participativo concernente aos problemas apresentados pelos atores envolvidos sobre a organização do seu território e o desenvolvimento que desejam.

Identificaremos os *territórios da ação* através da capacidade de negociação entre uma diversidade de atores que define como elaborar de modo coletivo as *ações públicas locais*. Com efeito, os acordos resultantes dessa negociação permanente entre atores tão heterogêneos e conflitos de interesse tão diversos servem à elaboração de um projeto capaz, a depender do território, de provocar uma mobilização coletiva assim como revelar dados que melhor identificam aquele território. Conhecer essas informações já denunciaria a importância de um projeto de desenvolvimento do território como instrumento para elaborar e implementar políticas locais principalmente porque capaz de possibilitar aos atores locais reposicionarem seus interesses em torno de uma ambição comum.

A legitimidade dessa mudança possível apenas por meio da participação dos cidadãos, provoca a existência de um território que não será mais o território das instituições do poder público (federal/estadual/municipal) mas o território da coerência econômica, da coesão social e do pertencimento cultural de sua população sem, no entanto, modificar a ordem institucional local (TEISSERENC, 2005). O *território da ação pública local* possibilita respostas aos efeitos da concorrência própria da globalização através da interdependência entre setores de atividade e seus atores pela maneira como decidem e conduzem as ações resultantes do acordo entre os parceiros envolvidos (TEISSERENC, 2009). Nessa perspectiva, o território da ação local é fruto das negociações que, ao mesmo tempo, definem seu perímetro de incidência e também o conteúdo das ações propostas para ele. Certamente, a problemática da negociação desafia a capacidade de organizar-se e por que não de governar-se numa espécie do que Teisserenc (2009) denomina de contra-poder da sociedade local. Mais do que isso, um projeto para o território da ação pública local possibilita uma alternativa ao modelo de desenvolvimento imposto e existente até hoje.

No contexto francês, segundo Teisserenc (2009), essa interdependência entre setores e atores se manifesta em particular pela maneira *global* de apreender as situações locais, de definir os problemas delas provenientes e de apresentar-lhes as respostas melhor adaptadas. Esse território da interdependência entre setores e atores seria ao mesmo tempo - no âmbito do presente trabalho — o território do desenvolvimento socioespacial, e como território do desenvolvimento socioespacial, o território da ação pública local incorpora desafios e contradições. De um lado, a importância dos desafios explica o caráter experimental de várias iniciativas e seus desdobramentos característicos de territórios em desenvolvimento marcados por uma dinâmica social. De outro, as contradições são consequência das incertezas que acompanham os imperativos da solidariedade do tempo entre gerações, do espaço entre países e em cada país entre seus territórios que certamente não apresentam o mesmo nível de desenvolvimento, da articulação necessária entre curto e longo prazo, entre local e global, possível apenas, segundo Teisserenc (2009) através do princípio da participação e da *contratualização*¹².

Ao apresentar as perspectivas que o território se dá para os próximos anos, o projeto do território revela ações a realizar em todos os domínios da vida — econômico, social, ambiental, cultural. Importante admitir que um projeto do território é etapa significativa, um começo importante e um jeito de promover o debate público sobre a organização e a gestão do território ao dar voz e promover a escuta do conjunto dos atores envolvidos. Esse território do desenvolvimento socioespacial é ao mesmo tempo o território da ação pública num contexto de descentralização das competências, dos recursos e do poder. Se necessário reconhecer o caráter experimental dessas ações porque ainda carecem de informações e dados para indicar as melhores escolhas a fazer, é preciso reconhecer serem inovadoras com aquilo já feito até agora (TEISSERENC, 2009).

Com efeito, o caráter experimental do processo de realizar um *projeto do território da ação pública local* deve conduzir-nos a privilegiar novos saberes - *des nouveaux savoir-faires* – revelados conforme as necessidades que se apresentam. Segundo Teisserenc (2009), o caráter inovador dessas ações, mesmo que sobre uma base de dados ainda insuficiente, possibilita o debate e produz resultados aleatórios cuja eficácia repousa no realizar coletivamente e, portanto, reduz a incerteza característica da inovação própria dessas ações. Assim, a experimentação, a inovação e as aprendizagens coletivas no contexto dos territórios do desenvolvimento socioespacial representam a renovação da cidadania local para

¹² *Contractualisation* (TEISSERENC, 2009, p. 37, tradução nossa).

uma nova política do território. Empreender esse objetivo significa mudar as práticas de governança local pela via da participação, mudança necessária à representação política e às práticas clientelistas dos principais atores políticos ainda predominantes no país, na Amazônia, no Pará, nas cidades brasileiras de modo geral, Ananindeua em particular. Afirmar isso significa reconhecer a participação efetiva da população nas decisões até então reservada aos representantes políticos (TEISSERENC, 2009).

À essa altura de meu percurso teórico, faz-se mister apresentar o território de Haesbaert¹³ por acreditar que sua abordagem conecta os conceitos necessários a este trabalho — quais sejam cultura, desenvolvimento e território. Segundo Haesbaert (2007), o território é uma construção histórica e social orientada pelas relações de poder, seja este concreto ou simbólico, por isso significa, ao mesmo tempo, sociedade e espaço geográfico, que também é sempre e de alguma forma natureza. Com efeito, esse território possui tanto uma dimensão mais subjetiva que o autor denomina consciência, apropriação ou mesmo, em alguns casos, identidade territorial, e uma dimensão mais objetiva que seria a dominação do espaço num sentido mais concreto, isto é, aquela realizada por instrumentos de ação político-econômica. Segundo ele, o território das sociedades modernas deve atender às necessidades humanas, pois existe numa perspectiva utilitarista e segundo uma fragmentação territorial interna necessária à reprodução do sistema capitalista, a começar pela instituição da propriedade privada tanto quanto pela separação entre natural/natureza e social.

Nessa via,

[...] território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar “funções” quanto para produzir “significados”. O território é funcional a começar pelo território como recurso seja para proteção ou abrigo (“lar” para o nosso repouso), seja como fonte de “recursos naturais” – “matérias-primas” que variam em importância de acordo com o(s) modelo(s) de sociedade(s) vigente(s). (HAESBAERT, 2004, p.3).

O pensamento ora desenvolvido busca reconhecer a indissociabilidade entre território e natureza, uma vez que natureza e cultura e natureza e sociedade estão presentes ou deveriam estar — segundo Haesbaert (2004) — em toda definição de território cuja conformação exige sempre uma base natural. Hoje, com a intensidade das transformações socioeconômicas, essa relação volta a receber atenção ao considerar que concepções como

¹³Necessário registrar participação da Professora Doutora Maria Goretti da Costa Tavares/Geografia-UFPA para descoberta desse autor.

ecossistemas, biomas, desenvolvimento sustentável, e biodiversidade assim como diversidade cultural, mesmo que sob diferentes prismas, evidenciam o retorno à natureza indissociavelmente ligada à dinâmica da sociedade. Essa impossibilidade de separar natureza e cultura no contexto dos mais diversos territórios da Amazônia – assim como, certamente, em várias partes do mundo — orienta e norteia o percorrer — intelectual e empírico, acadêmico e experimental — a que se propõe o presente trabalho.

3 DIAGNÓSTICO DO TERRITÓRIO DA CIDADE: ANANINDEUA

O Município de Ananindeua localiza-se no Estado do Pará, na Região Metropolitana de Belém/RMB¹⁴. De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE¹⁵ (2010), a população do município é de aproximadamente meio milhão de habitantes, o que faz de Ananindeua o segundo maior município do estado do Pará e o terceiro maior da Amazônia em população. Em seu território localiza-se aquela que já foi considerada a maior ocupação urbana da América Latina, o Complexo do PAAR (Pará, Amapá, Amazonas e Roraima) que juntamente com os bairros do Distrito Industrial, Icuí e Quarenta Horas formam as áreas de atuação prioritária no município do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania/Pronasci, e abrigam milhares de famílias de baixa renda e jovens em situação de risco social e pessoal. Ao considerar que o inchaço da capital paraense implicou em estratégias de ocupação na cidade vizinha — sobretudo no final das décadas de 1980-1990 — quando o município enfrentou acelerado processo de ocupação, é impossível separar a história de Ananindeua da história de Belém (FARIAS, 2004).

Primeiro de tudo, vale registrar a escassez de material científico sobre Ananindeua. O que há são informações institucionais e de governos que não compõem o objetivo desse capítulo; menos ainda estatísticas, ainda que apresentar alguns dados seja relevante para fundamentar o diagnóstico. O interesse do presente capítulo é mergulhar nas bases de formação desse território como espaço urbano e a inevitável relação com a aglomeração de Belém, num esforço constante que privilegia as pessoas da cidade, orientado pela verve cultural que, para nós, está sempre na raiz que impulsiona a vida em sociedade.

¹⁴ Formada pelos municípios de Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Izabel do Pará, Santa Bárbara do Pará e Castanhal: Lei Complementar Estadual N^o 76 de 28 de dezembro de 2011, publicada no Diário Oficial do Estado do Pará (DOE/PA) n^o 32.066, de 29 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://www.ioe.pa.gov.br/diarios/2011/12/29.12.caderno.02.08.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2013.

¹⁵ IBGE Cidades@. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=150080#>>. Acesso em: 29 abril 2013.

Se Ananindeua permanece uma alternativa de *habitat* para a capital paraense, certamente compreender a urbanização dessa cidade é também compreender Belém, a considerar a periferia urbana da Região Metropolitana de Belém/RMB, ou seja, representar uma estruturação do espaço apenas compreensível por meio da história dessa cidade e da ação das classes sociais. Assim, o percorrer desse diagnóstico da cidade, qual seja Ananindeua, reconhece a imposição dos limites naturais, mas trabalha a compreensão de que os limites de produção do espaço resultam mesmo é do enfrentamento entre as classes sociais, uma vez que são elas que o expandem e o retraem e, por isso, definem a sua plasticidade (RODRIGUES, 1988)¹⁶.

Segundo Rodrigues (1988), a estreita relação entre Ananindeua e Belém, embora se distanciem no espaço e no governo administrativo local, significa que morar em Ananindeua é também morar em Belém. Isso porque Ananindeua é uma opção de *habitat* para as camadas populares da capital paraense, o que expressa — e a criação/instalação do Conjunto Cidade Nova bem ilustra — compromissos do Estado com a classe dominante que o faz incapaz de direcionar os mecanismos do capital imobiliário para uma ocupação racional e socializada do espaço urbano pelas diversas classes sociais. Por isso, é necessário admitir que esse cenário trazido por Rodrigues (1988) da primeira metade dos anos 80 ainda persiste na Ananindeua atual e creio vale o exemplo do bairro do 40Horas, pela diferença importante entre o 40Horas dos condomínios fechados da classe média local — como o Vila Firenze e o Cypress Garden, cujos moradores são em muito autoridades locais — e o 40Horas descrito por Gilvan Souza, do MJP, no capítulo seguinte, atualmente um dos bairros posto em estado de alerta pela vigilância sanitária municipal e estadual porque infectado pelo mosquito da malária¹⁷.

Compreendo que a lógica dos *banidos da cidade* retratada por Rodrigues (1988), antes reproduzida na relação Belém-Ananindeua, permanece e, mais do que isso, reproduz-se de forma ainda mais intensa no contexto interno de Ananindeua, isto é, na relação Ananindeua-Ananindeua. E como cidade encarcerada no interior da vida de seus diversos bairros, é difícil detectar aqueles *unidos na condição*. E essa condição de invisível frente a Belém, seja por parte da classe média, seja da classe popular local, intriga e incomoda. É um silêncio que grita o vazio da cultura, a debandada dos artistas e agentes culturais que deixam

¹⁶ Necessário registrar participação do Professor Doutor Saint-Clair Cordeiro da Trindade Júnior/NAEA-UFPA para descoberta desse autor e obra.

¹⁷ Disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-169002-CONJUNTO+EM+ANANINDEUA+JA+TEM+83+CASOS+DE+MALARIA.html>>. Acesso em 14 jul 2013.

Ananindeua para expressar-se extramuros, enquanto permanece a periferia¹⁸ silenciosa e invisível. A classe média local se identifica com a capital e nela se dilui e a classe popular não alcança nem Belém nem a própria cidade, invisível na condição precária de seus bairros conhecidos pela violência e criminalidade — principalmente entre os jovens —, estimuladas pelo tráfico de drogas que assalta a cidade.

Até a década de 1960, o deslocamento da periferia belemense em direção a Ananindeua — segundo Rodrigues (1988) — reproduz a histórica função desse espaço em tempos de colonização portuguesa, para uso das camadas mais abastadas. Outro dado marcante da expansão urbana para a periferia da Região Metropolitana de Belém/RMB é o uso das margens dos eixos rodoviários principais para funções industriais, comerciais, de serviços e de lazer, tendência ainda mais forte em direção a Ananindeua (margens da BR-316), onde predominam os usos militar e industrial. Essa ocupação rígida (cinturão institucional) ou rápida de áreas privilegiadas na periferia deixa às camadas populares as áreas precárias. Assim, junto à periferização da classe média, nas décadas de 1970 e 1980, a ocupação espontânea se intensifica, principalmente a ocupação habitacional planejada através de projetos como o do Conjunto Cidade Nova. Conforme Rodrigues (1988), o espaço desse município se torna reserva escassa tendo em vista a demanda de terras seja para implantação de projetos habitacionais seja para conquista popular pela via das ocupações.

Atual também o trabalho de Rodrigues (1988) sobre a implantação do Conjunto Cidade Nova fazer parte de uma conjuntura do capital imobiliário no Pará que desde a década de 1970 mapeia vorazmente a periferia da Região Metropolitana de Belém/RMB e estimula o aparecimento de conjuntos habitacionais para camadas populares e classe média, cujo direcionamento para Ananindeua é intenso sob diversas formas, desde os grandes e médios conjuntos até os condomínios fechados e formas de verticalização. Todo esse processo certamente resulta de contradições de classe na apropriação do espaço urbano e da luta pelos espaços centrais por parte da classe dominante que o Estado ratifica em sua política urbana explícita e implícita e que dele exige estratégia de intervenção para — o que Rodrigues (1988) chama — os *banidos* da cidade.

É nesse contexto que o Estado cria para essas áreas formas complementares de planejamento: o descendente, que se reflete em normas, planos e projetos que interferem diretamente na ocupação e produção do espaço, e o ascendente, buscando estar presente no cotidiano da população, estimulando

¹⁸ Ananindeua — município vizinho e integrante da Região Metropolitana de Belém — como periferia urbana se esse conceito for considerado a partir de uma oposição a centro e revelar a variável distância de acordo com os parâmetros culturais locais. (RODRIGUES, 1988).

o retorno do capital e a recomposição das carências da moradia, através de mecanismos da ideologia participativa. (RODRIGUES, 1988, p. 367).

O morador dos conjuntos habitacionais de Ananindeua provém em sua grande maioria de Belém, é um banido da cidade (Rodrigues, 1988). Por isso, migrar significou situação socioeconômica de baixa renda, ou seja, o acesso à moradia em áreas insalubres ou de forte tendência ao conflito social pela existência de promiscuidade ou marginalidade, características que contagiam as classes mais baixas com as ideologias da casa própria, da casa de alvenaria e da moradia em periferias salubres. O produto que acessam, mesmo se proporciona certa melhoria de vida, não modifica a situação de classe, ao contrário, fortalece essa condição ao expulsá-los do espaço da cidade, e isso significa que a reapropriação do morar se verifica segundo uma lógica segregacionista.

A exclusão social faz com que neles chegue com mais força o apelo da ascensão social. Seus padrões culturais mesclam a ética paternalista dos lugares e tempos de onde foram banidos – as cidades, o interior, a cultura cabocla – e a ética individualista do capitalismo, através da busca do anonimato urbano, da competitividade, das relações sociais tênues e esporádicas. A alienação social está presente nesse contexto. Os moradores não se colocam enquanto classe ou condição social com clareza, com todo o processo que implica as relações capitalistas. Antes dispersos na cidade são agora unidos na condição, mas não enquanto força social. As lideranças encontradas pouco têm conseguido no sentido do avanço da mobilização para a conscientização. Parte desses agentes não operam inclusive neste sentido, limitando-se a uma prática assistencialista, reforçadora da dominação de classe. Visão crítica dessa condição é apropriada por poucos. (RODRIGUES, 1988, p. 370).

O trabalho de Borges (1992) reforça e completa esse cenário ao apresentar o papel fundamental das ocupações coletivas que — a partir da metade da década de 1980 — se intensificam em direção a Ananindeua concomitante ao processo de desestruturação rural em função das transformações de utilização da terra. Com efeito, a luta pela apropriação privada da terra impôs diferentes significados à formação do urbano em Ananindeua e, nesse contexto, as ocupações coletivas se destacam como canais de construção de uma nova identidade social urbano-rural. Observa-se significativa participação das ocupações de terra em todo o processo histórico de desenvolvimento do município, primeiro com o predomínio das ocupações rurais até o final da década de 1970, quando as ocupações tipicamente urbanas entram em cena. E é essa prática de ocupação de terras que faz emergir no cenário político

local e os posseiros rurais e urbanos como sujeitos históricos e atores sociais do processo de construção da cidade.

Nessa trajetória de ocupação de Ananindeua é possível identificar a criação de núcleos de posseiros — migrantes — que deixaram para trás suas origens à procura de condições de sobrevivência em terras devolutas. O interesse pela terra, segundo Borges (1992), é muito mais comercial do que cultural. Isso significa que o posseiro chega à terra antes do capital mas submete sua existência a ele, caso dos posseiros de Igarapé Grande, na região insular de Ananindeua, que trocavam toda sua produção do látex com a Fábrica Bitar — representante do incipiente capitalismo industrial da época — por mercadoria para sobrevivência. Ao considerar que o posseiro traz na bagagem a experiência do processo de expulsão de sua região pela falta de condições de sobrevivência, conclui-se que este é um ocupante que utiliza a terra para garantir seu modo de vida e — talvez por isso — não apresenta resistência às condições impostas pelo capital ali encontradas, como a troca de produtos que implicam em dominação e dependência (BORGES, 1992).

No início dos anos de 1990, época de seu trabalho, Borges (1992) constata a precariedade das condições de moradia como cenário comum das periferias da aglomeração de Belém. Trata-se da urbanização em ritmo acelerado promovida pela expansão das periferias que influencia o aumento do nível de exigências estatais para a manutenção das condições urbanas de vida, o que significou — principalmente em Ananindeua — que, a cada nova ocupação aprofundaram-se as distorções urbanas e, portanto, a emergência de necessidades sociais e urbanas novas para sobrevivência da população ocupante. O *status* urbano alcançado, por exemplo, no caso dos posseiros de Jaderlândia, contribuiu para redefinir seus interesses no espaço de construção da cidadania. Isso porque após a implantação de equipamentos de consumo coletivo na sua área/território eles passaram a lutar pela garantia da qualidade e funcionalidade do sistema de serviços urbanos. Nesse sentido, a intervenção estatal é cobrada sobre a manutenção desse *status* que permitiu a integração urbana dos ocupantes de terras.

Essa realidade inspira a solidariedade de interesses e o conhecimento da condição de exclusão social e promove uma nova rede de relações sociais através da articulação dos moradores no contexto de exploração das classes populares marcado pela dinâmica da espoliação urbana. Segundo Borges (1992), verifica-se que aqueles antes *invasores* instituem, no cotidiano da RMB, uma prática social permanente de lutas/reivindicações porque se reconhecem excluídos dos direitos de sobrevivência na cidade criadora de identidade política que faz deles sujeitos históricos da ampliação dos direitos de cidadania. Assim, Estado e

movimento popular tentam legitimizar suas práticas políticas utilizando-se de mecanismos que — ao mesmo tempo — ampliam a interação e a contradição entre ambos. Se o movimento popular conquistou os serviços de consumo coletivo, precisa se manter no cenário político para reivindicar e exigir a reestruturação e funcionamento de tais serviços. Nada mais atual do que o permanente confronto e interação entre Estado/classes populares na ampliação do espaço de cidadania.

A implantação de infraestrutura urbana evidencia o atendimento de determinados direitos sociais, ao mesmo tempo em que a população toma consciência da responsabilidade estatal em atender convenientemente tais direitos. Na medida em que esse atendimento é precário ou inexistente, afeta diretamente os níveis de subsistência daquela população que busca construir novas estratégias de superação de suas carências (BORGES, 1992). Isso acontece, de modo geral, nas periferias da aglomeração de Belém, formadas por ocupações coletivas que constituem verdadeiros bolsões de miséria, segundo Borges (1992), que demonstram, portanto, a falência estatal no atendimento das necessidades da população no contexto da urbanização desordenada das cidades. Nesse sentido, o processo das ocupações coletivas da RMB é marcado pela segmentação da classe trabalhadora no espaço urbano, refletida no processo intenso de deterioração das condições de reprodução social. As ocupações se localizam em áreas afastadas dos centros urbanos ou nos seus arredores, sem a mínima infraestrutura para sobrevivência.

Vale registrar ainda, no âmbito do trabalho de Borges (1992), que o urbano em Ananindeua sob a perspectiva da territorialidade é uma produção social em que as ocupações coletivas se instrumentalizam como geradoras de cidadania, ou seja, o movimento dos posseiros urbanos em Ananindeua expressa a batalha dos chamados ocupantes de terras ociosas para se tornarem cidadãos. Essa lógica revela as ocupações coletivas que se generalizam a partir do final do autoritarismo como uma prática social que incide na formação de uma nova cultura popular de cidadania resultado das lutas do “direito de morar”, tendo em vista que essas ocupações desencadearam amplo processo de transformação no seio das relações entre classes populares e Estado. Elas se apresentam como vias de expressão da mobilização popular face à democratização do Estado.

Com efeito, esse território urbano da RMB, Ananindeua em particular, é também o território da negociação onde novos sujeitos constituídos coletivamente tentam garantir seus modos de construir a cidade e onde as forças sociais próprias do movimento popular constroem novos mecanismos de interação com o Estado que, por sua vez, não se mostra como inimigo, mas tenta adequar-se à perspectiva da democracia ao direcionar para sua

dinâmica interna as modificações impostas pelos movimentos populares. Por fim, Borges (1992) defende que o processo de *desalienação* é também um momento de questionamento e de revolta perante o discurso da cidadania cada vez mais distante dos planos concretos de superação das carências e questiona: será que basta democratizar a participação popular (por exemplo, através de conselhos paritários de políticas públicas setoriais, dentre outros) na máquina estatal, para exercer a cidadania?

A cidadania que se representa no cotidiano das ocupações se traduz em compensação e merecimento, o que Borges (1992) chama de *compensação da pobreza*, isto é, o Estado associa direitos à concessão de *benefícios* através de uma cidadania de feições assistencialistas que coloca o atendimento das carências como *dádivas*, como favores do Estado para aqueles incapazes de prover suas necessidades de sobrevivência. Na lógica do merecimento, destacam-se as relações de *obediência* política que fortalecem a dominação e perduram nas diferentes paisagens do território brasileiro, e assim na Amazônia, na região Norte, no estado do Pará, na RMB e Ananindeua em particular.

A economia do município guarda forte relação com Belém que agrega em seu centro comercial a maioria dos empregos formais e equipamentos de serviços públicos e privados da RMB. Essa dependência diminuiu ao longo dos últimos dez anos a considerar atuação expressiva da iniciativa privada, responsável pela instalação de equipamentos comerciais de grande porte, educacionais de todos os níveis, além de condomínios de médio e alto padrão que proliferam no território municipal de forma vertiginosa. Segundo dados IBGE¹⁹ (2010), as principais atividades econômicas se concentram no setor de serviços, que é responsável por aproximadamente 76,6% da economia local, e indústria, que responde por aproximadamente 23%. Os 0,4% restantes expressam o setor agropecuário atualmente inexpressivo no município.

A quadra junina e o carnaval compõem a totalidade do calendário cultural de Ananindeua, orientados pela política da subvenção predominante em todo estado do Pará, assim como no País de modo geral. À essa altura, vale apresentar a experiência da autora de coordenar, em outubro de 2009, a Conferência Municipal de Cultura de Ananindeua, instância preparatória para a II Conferência Nacional de Cultura/CNC que aconteceu em março de 2010 em Brasília. Oportunidade de experimentar o entusiasmo de artistas e agentes culturais em pensar a cultura para fora do ambiente viciado do assistencialismo ou do simples entretenimento. Primeiro como Diretora de Cultura da então Secretaria Municipal de Cultura,

¹⁹Dados IBGE Cidades@. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=150080#>>. Acesso em: 29 abril 2013.

Esporte e Lazer (SECEL) de Ananindeua - criada pela Lei Complementar N^o. 2.394 de 07 de outubro de 2009²⁰, como resultado de negociação política para acomodação partidária — cujo perfil de departamento de eventos instigou buscar junto ao Ministério de Estado da Cultura (MinC), sobretudo pela motivação do chefe do executivo municipal à época, possibilidades de políticas públicas de cultura para o município, o que se efetivou através de parcerias nos principais programas do governo federal²¹. Depois, em abril de 2011, ao assumir a Coordenação de Projetos Estratégicos da Secretaria Municipal de Saneamento e Infraestrutura (SESAN), permaneci responsável pelos projetos da Prefeitura de Ananindeua em parceria com o MinC.

Nesse contexto, vale destacar a adesão do município ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) em 2010; Lei do Sistema Municipal de Cultura/SMC²²; Espaço Mais Cultura, primeiro equipamento cultural da cidade cuja obra está atualmente parada; Programa Usinas Culturais para o Quilombo do Abacatal, revitalização da antiga escola da comunidade para tornar-se espaço cultural de gestão compartilhada entre a Prefeitura e a Associação de Moradores e Produtores do Abacatal e Aurá; e duas Praças dos Esportes e da Cultura, antes (gestão Ministra Ana de Hollanda) PEC Julia Seffer (3.000m²) e PEC Jaderlândia (7.000m²), agora (gestão Marta Suplicy) CEU's das Artes e dos Esportes, equipamentos públicos multidisciplinares com cine-teatro e biblioteca²³. É interessante ponderar que Ananindeua — o segundo maior município do estado do Pará e terceiro maior da Amazônia em população²⁴ — não possui nenhum equipamento cultural, daí a importância desses projetos para transformação da realidade local, sobretudo pela dependência que perdura em relação a Belém, uma vez que a grande maioria dos artistas que se apresentam na capital paraense são moradores de Ananindeua, cidade que ainda carrega o estigma de periferia da capital paraense e, assim, a condição de invisível na produção desse espaço.

Por último, necessário destacar o Atlas Brasil do Desenvolvimento Humano 2013 divulgado pela ONU/PNUD recentemente — em 29 de julho de 2013 — que demonstra o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) no Brasil²⁵ cresceu 47,5% nos

²⁰ Publicada no Diário Oficial do Município/DOM em 15 de outubro de 2009.

²¹ Apresentados no Capítulo II - Contextualizar a Cultura: ir à escuta.

²² Lei Municipal N^o. 2518 de 1^o de julho de 2011, publicada no Diário Oficial do Município/DOM de Ananindeua em 14 de julho de 2011.

²³ Disponível em: <<http://pracas.cultura.gov.br/>> e

<http://pracas.cultura.gov.br/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=36&Itemid=58>. Acesso em: 15 jul 2013.

²⁴ De acordo com dados IBGE, a população do município é de aproximadamente meio milhão de habitantes, atrás apenas de Manaus (≈ 1,8milhão) e Belém (≈1,4milhão). Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/xtras/perfil.php?codmun=150080&search=paralananindeua>>. Acesso em: 15 jul 2013.

²⁵ Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/Noticia.aspx?id=3750>>. Acesso em: 03 ago. 2013.

últimos 20 anos. No Pará, neste mesmo intervalo de tempo, o crescimento foi de 32,7%. Entre as 50 cidades do país com o pior índice de IDHM estão 13 (treze) cidades do Pará²⁶. Entre as 26 UF do Brasil, o Pará está em 24º lugar, à frente apenas dos estados do Maranhão e Alagoas como pior IDH entre os estados da Região Norte. O Pará tem 8 (oito) municípios com IDH muito baixo, ou seja, abaixo de 0,499; 88 baixos; 44 médios e, com IDH alto, tem-se apenas Belém, Ananindeua e Parauapebas. A cidade de Ananindeua se destaca como a segunda melhor do Pará, com o índice de 0,718, e classificada como nível elevado nas áreas de longevidade, renda e educação. Sem dúvida, em muito resultado da gestão municipal dos últimos 8 anos (2005-2012) que a atual (a partir de janeiro de 2013) concentra esforços para em apagar.

Finalmente, é importante mencionar que, se o povoamento de Ananindeua aconteceu principalmente em função das classes populares e, por isso, enraizado na cultura popular, o crescimento desse território aponta para um predomínio das classes médias que migram da capital paraense para os inúmeros condomínios fechados que se proliferam na cidade. Certo é serem outras as aspirações das classes médias para a cultura local, diferentes daquelas das classes populares. Ousaria afirmar sequer consideram existir vida cultural em Ananindeua, o que em muito se reflete na escolha do poder local pela oferta clássica da cultura como entretenimento, através de festas e shows que nunca privilegiam artistas e/ou manifestações culturais locais. Portanto a escolha do poder local é pela falta de políticas culturais.

Isso talvez explique também a resistência em implementar conquistas significativas para a cidade, como o Sistema Municipal de Cultura de Ananindeua. O desapego e o preconceito das classes médias com a cultura local, assim como a falta de identidade com a história e a cultura desse lugar faz de Ananindeua uma cidade sem alma? Essa provocação inspira descortinar a *cena ananin* — ou a falta dela — através da voz de artistas e agentes culturais, conforme capítulo a seguir.

²⁶Melgaço, Chaves, Bagre, Cachoeira do Piriá, Portel, Anajás, Ipixuna do Pará, Afuá, Currálinho, Nova Esperança do Piriá, Porto de Moz, Breves e Jacareacanga.

4 CONTEXTUALIZAR A CULTURA: IR À ESCUTA

Analisar o território pela via da cultura a partir da voz dos artistas e agentes culturais locais — sobretudo porque cidadãos normalmente invisíveis no contexto da cidade e, por isso, ausentes das instâncias de decisão — serve ao exercício da pesquisa e análise coletiva entre a realidade atual e aquela desejável apoiada no que apresentam e possibilitam os atores envolvidos. Esse convívio, essa escuta, deve revelar desafios e estratégias capazes de definir o território pertinente às ações do desenvolvimento cuja legitimidade só é possível ao reconhecer esse território como espaço de cooperação e solidariedade por meio da mobilização entre atores, experiências, saberes, proposições, ideias e soluções (TEISSERENC, 2005). Certamente uma amostra representativa de referências da cena cultural — ainda invisível — de Ananindeua e do Pará, os artistas e agentes culturais dos vários segmentos culturais e classes sociais repertoriados para o pensar e experimentar coletivo desse trabalho são:

Gilvan Souza do Movimento de Juventude Periférica/MJP, Grupo Forró Sanfonado e o cantor, compositor e pesquisador musical Pedrinho Cavalléro, moradores do bairro do 40Horas; Carlinhos do Bloco de Carnaval QZorra, a fundadora do Grupo Junino Flor do Ananin, D. Regina, e o casal Sheila e Carlos Moutinho do Rock na Veia, moradores do PAAR; Lúcia Araújo, pesquisadora da história de Ananindeua e fundadora do Amigos da Memória Ananin (AMA), e o artista plástico, escritor e poeta Maciste Costa, moradores do Conjunto Guajará; a funcionária pública municipal e moradora do Icuí, Odete dos Santos do Mar; Mestre Juvenal — Mestre da Cultura Popular — e Ivan Cardoso, fundadores do Grupo Regional Fogo Fagô, do bairro do Aurá; Lúcio Martins, diretor e fundador do Grupo de Teatro Flor de Liz e funcionário do órgão municipal gestor de cultura, morador de Águas Lindas; Cleito Pantoja, bailarino e fundador do Grupo de Cultura Popular Ananin Dance, hoje Projeto Cultural Ananin Dance, de Águas Brancas; os músicos Marcio Montoril e Mário Mousinho do Arraial do Labioso, o cantor e compositor Ivan Cardoso e o artista plástico Manoel Aragão, moradores da Cidade Nova; o cantor e compositor Márcio Farias, morador do bairro do Maguary; o escritor e poeta Márcio Santos, César Freitas do Bacarau da Meia Noite; o poeta Rubem de Almeida e o escritor e membro da Academia Paraense de Letras, Roberto Carvalho de Faro, moradores do bairro do Centro. Insisto registrar a generosidade e a confiança da contribuição voluntária de cada um ao presente trabalho: OBRIGADA.

No Pará — segundo Gilvan²⁷ — a cultura da periferia é principalmente a cultura do brega e do tecnobrega das aparelhagens que não era aquela que o MJP se identificava ou que melhor representava o grupo. Por isso, motivado a procurar outros segmentos culturais que melhor identificassem suas aspirações, encontrou na cultura hip hop e parafolclórica²⁸ um jeito diferente de pensar o futuro. Para tratar todo tipo de tema de interesse dos moradores do

²⁷Entrevista de Gilvan Souza à autora em 02 de julho de 2012.

²⁸Carimbó, Pássaros.

40Horas, como a ressocialização de jovens em situação de risco, o meio ambiente, a violência a que estão expostos e mesmo de infraestrutura, como a questão da água e do saneamento básico, o MJP promove ações através do hip hop, do carimbó e da cultura afrodescendente como proposta de pensar e transformar a periferia pela via da cultura e dos movimentos culturais.

Nascido em 2004, no bairro do 40Horas²⁹, em Ananindeua, o MJP surgiu quando um grupo de jovens, ao deixar a Pastoral da Juventude, sentiu necessidade de organizar-se para criar uma via de diálogo com a juventude local, que, para o grupo, estava sem perspectiva. À época, segundo Gilvan Souza, os jovens do 40Horas eram conhecidos pelas manchetes policiais dos principais jornais de Belém como assaltantes, assassinos e traficantes de drogas. Nesse cenário, nasce o Movimento de Juventude Periférica (MJP), com uma proposta de buscar alternativas e oxigenar o cotidiano violento dos moradores do 40Horas pela via da cultura.

A atuação do MJP extrapola Ananindeua e alcança toda a aglomeração da capital paraense por meio da parceria com coletivos culturais também inspirados pelo universo da cultura urbana do hip hop, como o Coletivo CospTinta, para o grafite; Coletivo Casa Preta para confecção de instrumentos de percussão e musicalização, assim como para operar equipamentos de *disk-jockey* (DJ); as rádios comunitárias, como a FM Cabana, com sede na Guanabara, em Ananindeua, cujo vice-diretor é o próprio Gilvan, para vinhetas de rádio e manuseio de equipamentos. O entrevistado, um dos fundadores do MJP, cita ainda a importante parceria com a Nação de Resistência Periférica (NRP), um dos movimentos da cultura hip hop mais antigos do estado do Pará.

É interessante observar que Gilvan não menciona o poder público em nenhum momento. Mais do que isso, conta dos problemas, limitações e frustrações da gente do 40Horas, como se eles, moradores, tivessem que encontrar soluções à revelia das instâncias de decisão e gestão públicas e privadas, tamanha é a descrença no diálogo e na possibilidade de parcerias com elas. A fala de Gilvan é impregnada da certeza do permanecer invisível no contexto seja da cidade seja da grande Belém.

Paraense do Batista Campos, bairro nobre de Belém, nascido numa família de artistas, cuja avó tocava piano para filmes em Belém à época do cinema mudo, o consagrado

²⁹O 40Horas, juntamente com os bairros do Distrito Industrial, Icuí e PAAR, formam as áreas de atuação prioritária no município de Ananindeua do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci) do Ministério da Justiça.

cantor e compositor paraense Pedrinho Cavalléro³⁰ aprendeu os primeiros acordes ainda menino, com a mãe, e começou a compor em 1971, com 12 anos, época do início dos Festivais no Brasil, circuito que frequenta até hoje, quando do surgimento — nessa mesma época — dos Clubes do Choro em várias cidades brasileiras como espaço de resistência à discoteca que chegava ao país. Em Belém, a Casa do Choro — à época, na Onório com a Caripunas — era um espaço de convivência com toda a cultura da terra, assim como, segundo o artista, hoje é o Café Portela em Ananindeua, território dos poetas, fotógrafos, artistas plásticos e músicos da cidade. Cavalléro conta que sempre ganhou a vida como músico, foi parceiro e amigo de Rui Barata, Paulo André Barata, Nilson Chaves, Jane Duboc e Vital Lima, para citar alguns nomes.

Pedrinho Cavalléro conta que ia a Ananindeua, quando criança, para “bater bola” num sítio na Rodovia Mário Covas. Depois de gravar um disco, conseguiu “juntar uma grana” para comprar uma casa e, a convite de uma vizinha, foi com a esposa ao 40Horas — então muito distante do centro de Belém — acompanhar a amiga numa cobrança à casa que comprou pouco depois, e onde mora com a família até hoje. Segundo ele, a diferença de preço em relação a Belém era significativa, pois o que corresponde ao valor de um pequeno apartamento de dois quartos no bairro de Batista Campos. Em Belém, ele comprou uma excelente casa, num condomínio fechado de alto padrão, na estrada do 40Horas, em Ananindeua. Contexto que permanece atual.

Entre viver com a esposa e cinco filhos num lugar apertado em Belém, optaram pela melhor qualidade de espaço e moradia em Ananindeua, em janeiro de 1990, quando seu filho mais novo fez 2 anos já na casa nova. Pedrinho conta que se perguntar a qualquer um da família sobre mudar de endereço, constatará que ninguém quer sair de lá, muito embora a vida da família sempre esteve direcionada para Belém. O artista e sua família trabalham em Belém, seus filhos, hoje já formados, sempre estudaram em Belém.

Expoente da música paraense³¹ e cidadão ananin há 23 anos, Pedrinho conta que, desde que mora em Ananindeua, nunca foi chamado pelo poder público local para qualquer diálogo ou ação na cidade, tampouco tocou nos bares e/ou espaços de Ananindeua. A sua vida de músico profissional não toca, em nada e em momento algum, a vida da cidade que mora há tanto tempo, a despeito dos encontros entre amigos, informais e, portanto, nada profissionais,

³⁰Entrevista de Pedrinho Cavalléro à autora em 28 de janeiro de 2013.

³¹Esse ano o artista lançou o disco Pedrinho Cavalléro Acústico, que celebra seus 50 anos de carreira. Disponível em: <<http://pedrinhocavallero.blogspot.com.br/p/discografia.html>>. Acesso em 30 jun. 2013.

no Café Portela³². Tentou aproximar-se do poder público, sem sucesso, quando aprovou seu projeto Festival da Canção Ananin (FestAnanin) por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, Lei Semear, insucesso que atribui ao apelo político para obtenção de apoio junto à gestão pública que — ele não é o único a apresentar essa constatação — é sempre condicionado e restrito aquele grupo partidário ora responsável por decidir políticas, programas, projetos e ações culturais — ou a falta deles — no ente da Federação, qual seja aqui, o municipal.

Pedrinho Cavalléro lembra que tocou em alguns pequenos projetos da cidade mas insiste que ninguém nunca o procurou para conversar, nem com ele nem com os músicos locais de modo geral. O artista se ressentido da falta de chamar a classe artística local para considerar o seu trabalho e a partir daí pensar e direcionar um projeto cultural para Ananindeua. Ele insiste ainda:

eu não tenho dinheiro mas eu tenho uma história e os caras não aproveitam. Eu moro aqui, eu não trabalho aqui! Tem[sic] 23 anos que eu moro aqui e vou trabalhar em Belém. Eu faço compras aqui, sou eu que faço supermercado, feira, eu conheço todo mundo que tu possas imaginar, imagina, eu sou artista, e convivo na cidade. Hoje eu vou lá no [sic] samba da feira do peixe, entendeste?! Então eu convivo com a galera daqui, principalmente o pessoal que vai para o Café Portela, de alguma maneira isso tá [sic] dentro de mim e na hora que eu vou criar isso aparece de uma maneira ou de outra, eu moro aqui, eu moro há 23 anos aqui.

Pedrinho Cavalléro aponta a necessidade de utilizar e ocupar os espaços públicos com a cultura local, e usa o próprio **Museu Parque Seringal** — local da entrevista — como exemplo para isso, ao insistir o tecnobrega não é a única expressão dessa cidade, existe muito mais. E instiga:

o que é música paraense? Para mim, música popular é tudo que nasce no seio da população. O que é cultura popular? É o que a população cria. Aqui tem [sic] ainda a Praça da Bíblia, o Complexo do VI... Que tu poderias pegar aí um domingo que todo mundo vai para [sic] a praça, com segurança, e disponibilizar esses espaços para a população de todos os níveis. Porque ali cabe todo mundo, o pessoal que toca o brega, o tecnobrega, o carimbó, o rock, nós que o pessoal chama de MPP³³. Tem que disponibilizar, como é que eu posso dizer se gosto ou não gosto de alguma coisa que eu nunca ouvi? Se só colocam pra [sic] eu ouvir, o que chega a mim, é esse tipo de coisa? Ele não pode dizer se ele gosta ou não da minha música, ele nunca

³²O Café Portela é um pequeno bar na Cidade Nova 8, situado à WE 52, nº 22. Não é aberto ao público, só entra quem é trazido pelos amigos e frequentadores da casa comandada há mais de 14 anos pelo casal Dona Ray e Seu Flávio Pinto.

³³Música Popular Paraense.

ouviu! O Café Portela é muito pequeno, é uma elite que frequenta, uma elite intelectual, aquela que gosta de samba de raiz, de choro, que vai lá discutir, viajar, pensar. O mínimo que o poder público deve fazer é disponibilizar a produção cultural local para a população, deixá-la ouvir, conhecer, e usar os espaços públicos da cidade para isso. [...] O poder público tem que entrar também e fazer a sua parte e a população entra com a criação, com a criatividade, e cada um tem que cumprir seu papel.

Vale ressaltar o abismo entre o 40Horas de Pedrinho Cavalléro e aquele do MJP e do Forró Sanfonado, separados por uma larga Avenida Centenário cuja travessia de um lado para outro é contornar a Rótula do 40Horas. Do lado de Cavalléro — segundo ele, o bairro melhorou em termos de infraestrutura nesses pouco mais de 20 anos — encontram-se importantes condomínios de classe média, como o Cypress Garden e o Vila Firenze, onde moram várias autoridades locais, como vereadores, dentre eles o primeiro Secretário Municipal de Cultura, Esporte e Lazer de Ananindeua, quando da criação do órgão, em 2009. O 40Horas de Gilvan do MJP ainda carece de serviços, como saneamento básico e água encanada — e, insisto, estamos no mesmo bairro — além da situação de extrema violência vivida principalmente entre os jovens, já mencionada no início da fala de Gilvan, como marca registrada do bairro.

Por fim, Cavalléro defende que o mapeamento de artistas e agentes culturais, a ocupação dos espaços públicos da cidade através de projetos/programas/ações culturais, que possibilitariam inclusive emprego para os artistas locais, e a necessidade do trabalho integrado com as escolas, seriam as ações mais urgentes para Ananindeua, que se antes foi uma cidade-dormitório, agora não é mais porque desnecessário buscar Belém para sanar necessidades do morador local. Para ele, a grande revolução virá através da informação do que a cidade produz, do diálogo entre setores público e privado, comunidade cultural e sociedade civil, capaz de viabilizar, à população, conhecer e acessar essa produção.

Sem dúvida, ao prescindir do trabalho desse artista, Ananindeua cria um vazio no contexto da cidade, assim como na relação com seus moradores, o que certamente reforça sua condição de invisível no âmbito da Região Metropolitana de Belém. Cavalléro leva o nome de Ananindeua para o circuito de Festivais do Brasil e conta do potencial da cidade para integrar esse mapa, o que possibilitaria — segundo ele — trabalho para todos e retorno importante para a cidade.

Mas na voz de Lúcia Araújo³⁴ — referência pelo trabalho voluntário, principalmente nas escolas da cidade, as quais frequenta para contar a história de Ananindeua,

³⁴Entrevista de Lúcia Araújo à autora em 09 de setembro de 2012.

prática que motivou a fundação do Amigos da Memória Ananin (AMA), em 2007, segundo ela própria, um grupo de pesquisadores e colaboradores espontâneos, livres, amigos e comprometidos com a história do município — esse trabalho da cultura ninguém quer. Em sua militância cultural, ressalta ser a política o maior entrave para empreender ações culturais, ao mesmo tempo em que exalta o potencial da cultura para transformar a cidade através das pessoas. Com efeito, exemplifica essa afirmação explicando que as Secretarias Municipais de Educação e Cultura, após separadas, abandonaram trabalhos conjuntos capazes de fortalecer principalmente as políticas culturais, afinal, segundo ela, “político só quer saber de educação, não quer saber de cultura”. A Pasta da Educação no Brasil é conhecida pelos altos investimentos e, portanto, vultosos repasses do governo federal para estados e municípios. E insiste no desinteresse do poder público ao mencionar a fala do então prefeito (1997 a 2004), que disse a ela “cultura não dá voto”.

Segundo Lúcia Araújo, escrever projetos para promover ações já em curso na cidade é a ferramenta para tecer parcerias principalmente com poder público local. O projeto funciona como instrumento burocrático para oficializar junto aos órgãos públicos um pedido de apoio, a reproduzir a lógica assistencialista ainda predominante no contexto cultural da cidade, mas também de todo Pará e, em muito, pelo País. Em sua trajetória como militante cultural, ela aponta a criação da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, em 2009, como a principal conquista do município, mesmo se, na prática, ainda funciona como departamento de eventos e também para angariar votos junto à comunidade para a pessoa dos Secretários e/ou seu partido político, o que não é prerrogativa de Ananindeua, mas dos municípios do Pará de modo geral. Ainda assim, segundo ela, “é melhor do que não ter”. Aponta a formação e capacitação de um corpo técnico como a demanda mais urgente para a gestão da cultura em Ananindeua e insiste que a terceira maior cidade da Amazônia ainda funciona como um “interiorzinho”, como se fosse apenas a Cidade Nova: “tudo acontece na Praça da Bíblia”. Insiste ainda que só a formação em cultura possibilitaria enxergar a cidade inteira.

Maciste Costa³⁵, artista plástico, ilustrador, poeta e escritor, é paraense de Belém e está em Ananindeua há 22 anos. Morador do Conjunto Guajará, como Lúcia Araújo, há 15 anos vive do seu ofício e de sua inspiração, é artista profissional desde que descobriu a tinta a óleo e as possibilidades que este ofício lhe trouxe, inclusive de ganhar dinheiro e viver da arte. Do tempo que vive em Ananindeua, percebe a cidade se desenvolver, porém a carência

³⁵ Entrevista de Maciste Costa à autora em 03 de novembro de 2012.

cultural permanece. O artista sempre procurou Belém porque é lá que encontra lugar para expressar seu trabalho, o que não consegue em Ananindeua:

[...] mas pode perguntar assim, você já procurou? Não, nunca procurei porque não sei nem por onde começar! Eu não sei nem por onde começar porque a gente não vê muito isso, por não conhecer as pessoas, não fazer aqueles contatos legais, eu busquei Belém, conheci as pessoas, fiz amigos pra [sic] caramba em Belém e todos os meus contatos, 99%, é [sic] todo de Belém, todo de Belém mesmo, meus amigos são todos de Belém, não tenho praticamente nenhum aqui em Ananindeua.

Sem condições de bancar o próprio trabalho, Maciste encontra nos editais alternativa para viabilizar seus projetos e, dessa maneira, conseguiu editar o livro de sua autoria — que escreveu e ilustrou — Pedrinho e o Peixe Azul, Prêmio IAP³⁶ na categoria infanto-juvenil em 2007. Mas também a exposição sobre o mercado do Ver-O-Peso intitulada “Vidas, Gentes e Outros Desenhos”, projeto de artes visuais aprovado no edital do Banco da Amazônia (BASA) em 2011. Segundo Maciste, esses são alguns exemplos dos motivos de voltar-se para Belém, uma vez que Ananindeua não oferece nenhum tipo de ação nesse sentido:

aqui não tem edital pra [sic] literatura, não tem salão pra [sic] artes plásticas, eu posso até estar sendo injusto com o município até por não saber, não buscar, não procurar, mas a gente [sic] não vê. Se tem [sic] realmente não é do meu conhecimento, então eu sempre busco Belém.

Maciste já foi funcionário público federal e — aprovado em dois concursos — abriu mão de tudo para viver da sua arte. Segundo ele, ao mesmo tempo em que essa escolha o realiza, está sempre “no vermelho, nunca tem grana”, e por isso se ressentia da falta de apoio à cultura local, principalmente por todo trabalho que permanece engavetado e que, por isso, o artista deixa de realizar. Mais do que isso, a sua fala é no sentido de que a sociedade perde ao deixar de conhecer tantos projetos interessantes que, pela falta de recursos, perdem-se, morrem. Por isso ressalta a necessidade de mapear os artistas locais como mecanismo capaz de evitar que seu trabalho simplesmente não exista. Nessa lógica, vale registrar a importância de seu trabalho recente como ilustrador contratado por editora do sul do País que resolveu investir em livros paradidáticos escritos e ilustrados por artistas da Região Norte, isto é, livros utilizados em nossas escolas, que antes reproduziam apenas a realidade do sul e sudeste do

³⁶Instituto de Artes do Pará, vinculado - no atual (2001/2014) governo estadual - à Secretaria de Estado de Assistência e Desenvolvimento Social/SEAS do Pará.

país, devem conviver com outros que ensinam e comunicam a nossa realidade e o olhar de nossos artistas, sem se utilizar necessariamente de regionalismos, afinal os assuntos e temas são comuns, ainda que o contexto mude.

Interessante o vazio da cena cultural da cidade aonde vive apontado por Maciste, como se ela quase não existisse, o que não significa que os artistas não estão aqui, apenas estão invisíveis. Com efeito, vale destacar sobre a (des)valorização do artista ao reconhecer mais uma vez a necessidade de buscar Belém para vender seu trabalho pelo valor da sua obra ao invés de aceitar o quiserem pagar. Segundo ele, é o que acontece com aqueles artistas plásticos que insistem permanecer em Ananindeua, o que desvaloriza seu trabalho, mas sobretudo prejudica a autoestima do artista local que pode até dar ou doar seu trabalho, mas nunca vender por um valor menor.

E assim Maciste começa a tecer quais seriam as alternativas para mudar o cenário atual: primeiro de tudo, uma política de editais, principalmente para as artes cênicas e as artes plásticas; a criação/construção de equipamentos culturais, pois não existe em Ananindeua, uma única galeria; galeria esta — na voz do artista — que precisa estar num local privilegiado, dispor de boa iluminação, de um grande espaço vazio com vastas paredes para pendurar quadros, mas também de estratégia eficiente de divulgação/ocupação. E, nessa via, aponta a comunicação como instrumento para descortinar o artista local:

[...] o artista não pode ir atrás daquilo que ele não sabe que existe.

Maciste acredita que Ananindeua tem público seja para apreciar seja para consumir a sua arte desde que exista um espaço para isso. E ao existir o artista certamente o utilizaria para fins do seu trabalho. Por último, reconhece mais uma vez que sua relação com Ananindeua é tão somente de morador, pois toda sua vida funciona em Belém. Conta que, se precisar de um pincel, ele tem que ir até Belém para comprá-lo, pois não sabe onde comprar em Ananindeua. Não conhece seus vizinhos e aponta isso como característica da cidade, as pessoas — segundo ele — vivem em seus “mundinhos”, não há relação de troca e amizade com vizinhos, em muito pela violência característica da cidade que impede os moradores, por exemplo, de colocar cadeiras na calçada no final da tarde para conversar, mesmo no Guajará, conjunto considerado de classe média para os padrões de Ananindeua. Ou seja, a cidade que vive há tanto tempo funciona — para ele — como bairro de Belém. Ananindeua não lhe inspira qualquer sentimento ou laço:

Ananindeua é uma cidade que não me dá nada, a gente [sic] só pode dar amor para quem dá amor para [sic] gente. É só para morar mesmo.

Em 02 de maio de 2013, Maciste Costa foi o convidado do Encontro Literário da XVII Feira Pan-Amazônica do Livro, cujo tema esse ano foi *Eu sou de um país que se chama Pará* (da música Porto Caribe, letra do nosso poeta Ruy Barata).

Ainda hoje, o artista não vê a cultura acontecer dentro de Ananindeua — reforça Odete dos Santos do Mar³⁷, então funcionária da SECELJ³⁸ —, pois busca sempre Belém para mostrar o seu trabalho. Isso por acreditar que o órgão municipal gestor de cultura funciona apenas como um departamento de eventos, como se a cultura de Ananindeua fosse apenas o carnaval e a festa junina. Odete aponta a parceria do município com o Ministério de Estado da Cultura (MinC) — por meio da adesão ao Sistema Nacional de Cultura (SNC) e ao Programa Mais Cultura em 2010 — como um divisor de águas no município ao possibilitar projetos e ações como o Espaço Mais Cultura³⁹ (em construção) e o Sistema Municipal de Cultura (SMC) que institui o Conselho Municipal de Política Cultural, o Plano Municipal de Cultura, o Sistema Municipal de Financiamento à Cultura e o Sistema de Informações e Indicadores Culturais do município, ou seja, estruturar as políticas culturais locais em consonância com o SNC⁴⁰. Importante inclusive para o repasse fundo a fundo (federal-estadual-municipal). Porém, a Lei Municipal nº 2.518 de 1º de julho de 2011⁴¹ nunca saiu do papel.

Nesse sentido, vale ressaltar a visita da então Ministra de Estado da Cultura, Ana de Hollanda, quando de sua agenda na Amazônia em março de 2012. Ela esteve no **Museu Parque Seringal** para anunciar os projetos do município em parceria com MinC e, em sua fala, destacou sobre Ananindeua estar à frente na implementação de políticas culturais sobretudo pela existência da Lei de seu SMC enquanto o Brasil ainda não possuía, à época, a Lei do SNC⁴², que tramitava desde 2005 no Congresso Nacional. Esse momento, que celebrou a parceria município/MinC, representa/oficializa a necessidade de uma cultura capaz de permanecer independente da vontade dos gestores municipais.

³⁷Entrevista de Odete dos Santos do Mar à autora, em 09 de setembro de 2012.

³⁸Secretaria Municipal de Cultura, Esporte, Lazer e Juventude de Ananindeua/SECELJ conforme art. 7º da Lei Complementar Municipal Nº 2.517 de 1º de julho de 2011, publicada no DOM de 11 de julho de 2011.

³⁹Primeiro equipamento cultural da cidade com cine-teatro, sala de oficinas, espaço leitura, telecentro e jardins integrados.

⁴⁰Ananindeua foi o primeiro município do estado do Pará a assinar o Acordo de Cooperação Federativa do Sistema Nacional de Cultura (SNC), publicado no Diário Oficial da União/DOU em 12 de janeiro de 2011, por iniciativa do prefeito municipal, sem contar com adesão de seus Secretários de Cultura que, por sua vez, nada fizeram para implementar a Lei do SMC de Ananindeua, que permanece apenas no papel.

⁴¹Publicada no DOM em 14 de julho de 2011.

⁴²Emenda Constitucional nº 71, de 29 de novembro de 2012, acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura.

Odete defende que Ananindeua ainda dará um passo importante nessa direção no sentido de instituir uma Secretaria Municipal apenas da Cultura⁴³ que, ao oferecer infraestrutura e corpo técnico ao município, promoverá a adesão da comunidade artística e cultural como espaço aberto ao diálogo para construir políticas de/para todos que fazem cultura no município. Com efeito, ela destaca a lei do SMC como ferramenta poderosa para transformar a cidade. Por isso a necessidade de informar e divulgar de modo que a população possa, ao conhecer, apropriar-se do conteúdo da lei, organizar-se e, mais do que isso, ao servir-se de seu Sistema Municipal de Cultura/SMC, transformá-lo em instrumento de negociação para lidar com os conflitos/realidades locais.

O Museu Parque Seringal é o segundo Parque Ambiental do Município, inaugurado em 4 de abril de 2012. Antes utilizado para descarte de lixo e consumo de drogas, é formado por anfiteatro, museu do seringueiro, restaurante, tapiri de defumação, trilhas das seringueiras, playground, academia de ginástica ao ar livre, guarita da Guarda Municipal e viveiro. Possui área de 1,348ha, o que significa assegurar a proteção de aproximadamente 13.500m² de vegetação nativa representada quase exclusivamente por Seringueiras (*hevea brasiliensis*). Juntamente com o Parque Ambiental Antônio Danúbio, são as únicas Unidades de Conservação Municipal do estado do Pará inscritas no Cadastro Nacional de Unidades de Conservação (CNUC) do Ministério do Meio Ambiente (MMA). Espaço de valorização da identidade, história e cultura local/regional, é o único museu do Pará dedicado à memória do ciclo da borracha e ao seringueiro, e primeiro museu de Ananindeua inscrito junto ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), cujo acervo integra a reconstituição histórica da casa de um seringueiro, o estabelecimento comercial que remonta ao sistema de aviação da borracha e a sala de uma casa do senhor da borracha. O acervo é composto ainda por fotos de época, vídeos de exibição, objetos produzidos a partir da exploração do látex e pequena biblioteca.

O primeiro encontro com Juvenal Ramos de Oliveira, o Mestre Juvenal, fundador, juntamente com Ivan Costa, do Grupo Fogo Fagô, no âmbito desse trabalho, aconteceu no dia 20 de outubro de 2012 quando ele e sua família receberam a autora em sua casa no Aurá, bairro onde mora desde que se mudou para Ananindeua. Na segunda-feira anterior, na tarde do dia 15 de outubro de 2012, Mestre Juvenal e Dona Nenêm, esposa do Mestre, contaram que perderam um filho de 21 anos assassinado com dez tiros por volta das 14 horas na Estrada do Aurá. O rapaz voltava do trabalho para casa, de bicicleta nova, com um irmão na garupa, quando foi fechado por um carro cinza de onde saiu um homem com revólver que disparou dez tiros contra a vítima e, sem levar absolutamente nada, nem da vítima nem do irmão que assistiu a tudo, entrou novamente no carro e saiu em disparada. Até o momento a polícia não identificou os assassinos, mas acredita que confundiram a vítima com algum devedor do tráfico de drogas que tem forte influência na cidade e principalmente nesse bairro.

⁴³Atualmente Secretaria Municipal de Cultura, Esporte, Lazer e Juventude.

Vale registrar, o bairro do Aurá elegeu vereador em 07 de outubro de 2012 — quando das eleições municipais em todo o país — para a Câmara Municipal de Ananindeua, o suposto chefe do tráfico de drogas do Aurá⁴⁴, candidato pelo Partido Democratas (DEM) e, portanto, da coligação do candidato pelo PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira) e recém-eleito Prefeito de Ananindeua que, por sua vez, foi o candidato do atual Governador do Estado, do mesmo partido. Num cenário de violência, tragédia e pobreza, característico do bairro do Aurá, novamente na casa do Mestre Juvenal, dessa vez com boa parte da família reunida, depois de algumas orientações jurídicas sobre questões do filho assassinado, começamos a entrevista⁴⁵.

O mestre começa pela queixa da impunidade, assim como da ausência do poder público, que promove a violência no bairro. Ao mesmo tempo defende que “tudo tem no Aurá” e insiste faltar apenas a presença de uma polícia eficiente uma vez que a segurança, segundo ele, é mais urgente e prioritária do que, por exemplo, o saneamento básico, ainda inexistente por lá. Nesse cenário, interessante observar quando Ivan Costa ressalta sobre a inexistência de praças e/ou espaços de convivência e lazer: “no Aurá, não existe!”. E sobre o recém-eleito vereador pelo Aurá e suposto chefe do tráfico de drogas no bairro, afirmam não conhecê-lo, mas já que foi eleito, esperam que cumpra bem o seu papel no legislativo municipal. Compreendo que esse registro faz sentido à proposta do presente trabalho porque a violência característica da paisagem urbana em questão interessa à análise do papel central da cultura como orientador de um novo projeto do território.

Morador do Aurá desde 1992, Mestre Juvenal conta da desvalorização do artista em Ananindeua. Apenas na atual gestão municipal (2009-2012) o Fogo Fagô, criado em 2003, teve oportunidade de apresentar-se no município e ficar mais conhecido na cidade. Mais uma vez o artista — invisível — de Ananindeua encontra em Belém oportunidades para mostrar seu trabalho, principalmente nos bares da cidade e, no caso do Fogo Fagô, também em programas de rádio e televisão da Rede FUNTELPA⁴⁶ mas também em eventos e festivais da capital e do interior do estado. Mestre Juvenal gosta de morar no Aurá e não pensa em sair, conta ao chegar, há 20 anos, nada havia, era preciso ir até a BR para buscar tudo o que se precisasse. Ainda hoje, no bairro, do lado que mora⁴⁷, não há água encanada nem saneamento

⁴⁴Notícia disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-161857-CONHECIDO+TRAFICANTE+DE+COCAINA+E+ELEITO+VEREADOR.html>>. Acesso em 20jul 2013.

⁴⁵Entrevista de Ivan Costa e Mestre Juvenal à autora em 1º de novembro de 2012.

⁴⁶Fundação Paraense de Radiodifusão, organismo público de direito privado que tem como provedor de recursos diretos o governo do Estado, é formada pela Rádio Cultura, TV Cultura e Portal Cultura.

⁴⁷A Estrada do Aurá atravessa o bairro como um rio que divide o bairro em duas margens, direita e esquerda.

básico, é atendido pela rede elétrica, o lixo passa de vez em quando, há um posto de saúde que funciona e uma delegacia fechada para reforma.

Sobre seu processo criativo, o mestre da cultura popular conta que ouve uma notícia ou uma história e, em seguida, faz uma canção — letra e melodia vêm juntas, de uma só vez — seja carimbó, xote, retumbão, toada ou baião com carimbó. Aos 57 anos, Mestre Juvenal não sabe ler nem escrever, aprendeu sozinho a compor e a tocar o curimbó⁴⁸ e é da voz do mestre que o grupo transcreve a melodia para o instrumental. Ele canta para Ivan Costa, que escreve a letra e transmite aos demais componentes do grupo para os arranjos e a harmonia. Com aproximadamente setenta composições que, segundo ele próprio, estão todas gravadas na sua cabeça, o Fogo Fagô — Grupo ou Banda⁴⁹ — tem em seu repertório em torno de trinta músicas, todas composições do Mestre Juvenal, já apresentadas em equipamentos culturais importantes de Belém, como o Teatro Waldemar Henrique, a Estação das Docas e o Centur. Ambos reiteradamente insistem na indiferença aos artistas e agentes culturais locais, que precisam “pedir ajuda”, principalmente aos políticos da cidade, para o mínimo necessário, como transporte para músicos e instrumentos, e para atenderem agenda de apresentações, comumente nos espaços da capital paraense.

Ivan Costa e Mestre Juvenal ressaltam sobre o certificado para captação de recurso — no valor de R\$ 2.500,00 (dois mil e quinhentos reais) — da Lei Nonato Sanova⁵⁰ para gravação do CD “Cantos e Encantos do Carimbó”, que nunca saiu do papel, isso porque, após a cerimônia de entrega dos certificados aos projetos aprovados — em 06 de dezembro de 2010 —, nunca houve, por parte do município, qualquer ação para promover a lei, sobretudo junto ao empresariado local, mas também junto aos próprios artistas e agentes culturais contemplados, que permanecem sem orientações com vistas a utilizar seus certificados, cuja validade — de 1 ano — já expirou. Outra ferramenta útil para promover/apoiar a cultura local ainda carente de implementação é a Lei Nonato Sanova, um dos mecanismos de financiamento público da cultura no âmbito do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura (SMFC), previsto no texto da lei que institui o Sistema Municipal de Cultura (SMC)⁵¹ de Ananindeua.

⁴⁸Instrumento musical de percussão próprio da cultura paraense, espécie de tambor usado no carimbó.

⁴⁹Grupo Fogo Fagô com 6 a 7 componentes: 2 curimbós, a maracá, o sax ou flauta transversal, o banjo e o acompanhamento de uma viola. Banda Regional Fogo Fagô com 9 a 10 componentes: entra a bateria, o baixo, a guitarra e nesse caso apenas o sax, segundo Ivan Costa, com a flauta transversal “não fica bacana”. Nas duas formações, o repertório não muda.

⁵⁰Lei Nº. 2.034 de 12 de abril de 2003 regulamentada pelo Decreto Nº. 13.412 de 17 de dezembro de 2009.

⁵¹Art.55, III, da Lei Nº. 2.518, de 1º de julho de 2011.

A valorização é a dificuldade primeira e central dos artistas e agentes culturais locais, segundo a voz de Mestre Juvenal e Ivan Costa. No caso do Fogo Fagô, é grande o interesse que desperta a sua música, somado à riqueza e sabedoria do Mestre da Cultura Popular, e assim todo mundo quer um quinhão, ou seja, segundo Ivan Costa, quer aparecer junto, “tirar uma lasquinha”, mas ninguém contribui verdadeiramente para a valorização do seu trabalho. E insiste sobre o problema mais urgente da cultura em Ananindeua:

[...] é a conscientização de que a gente existe, a conscientização de que a gente existe, valorizar o que a gente é!

E Mestre Juvenal acrescenta:

o pessoal não dá valor, a gente acha que em Ananindeua não tem [sic] cultura porque a gente não vê, por exemplo, essa música que eu faço, música da cultura do Pará, é xote, é toada, é retumbão, tudo eu faço, mas a gente não tem valor, a gente vai tocar por aí, ganha uma mixariazinha, não dão valor pra [sic] gente. A gente não quer se comparar com quem é de fora, a gente quer ser o que a gente é mesmo, mas não dão valor, em Ananindeua principalmente. A música que eu canto não é dos outros, aliás, eu nem gosto de cantar música dos outros, eu gosto de cantar as minhas, pra[sic] mim é melhor pra [sic] mostrar o meu trabalho.

O Fogo Fagô faz um trabalho autoral, de composições originais do Mestre Juvenal. Em 2010, o grupo venceu o II Festival Cultura de Música, promovido pela FUNTELPA na categoria melhor música, com “Garapé⁵²”, que venceu pela votação do júri e também dos internautas através do Portal Cultura⁵³, o que possibilitou ao grupo participar do II Festival de Música das Rádios Públicas do Brasil⁵⁴, ocasião em que obteve a maior votação popular na categoria música com letra. A expectativa do Fogo Fagô é conseguir gravar seu primeiro CD e, com isso, fazer uma turnê de divulgação desse primeiro registro em Ananindeua e pelo Pará. Por último, vale registrar que, como relata o Mestre da Cultura Popular, suas músicas lhe vêm à cabeça de forma natural e imediata, como quando viu a notícia do assassinato “daquela freira”, irmã Dorothy Stang, na TV; “vem rapidinho minha filha, a letra certinho” faz uma pausa para lembrar e canta:

⁵² Para criar a música vencedora do Festival, Mestre Juvenal se inspirou nos igarapés que cortam o município de Ananindeua. Ao observar sua filha e esposa lavarem roupa e trabalharem no igarapé, teve a ideia de compor a música que começa assim: "a muié trabalhou tanto pra limpar um garapé, depois do garapé pronto quem comanda é zé mané".

⁵³ Portal Cultura disponível em: <<http://www.portalcultura.com.br/>>. Acesso em 15 de abril de 2013.

⁵⁴ Festival de Música das Rádios Públicas do Brasil, em 2013 na 4ª edição. Disponível em: <http://www.arpub.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=300&Itemid=259>. Acesso em 15 de abril de 2013.

foi triste seu moço triste uh-uh-uh
foi triste seu moço triste lá em Anapu
foi triste seu moço triste uh-uh-uh
foi triste seu moço triste lá em Anapu
Raifran não tem coração
matou a freira
tem que 'tá na prisão
o crime abalou o Brasil e até o exterior
um vagabundo desse
Raifran não tem valor

Para concluir:

as pessoas acham que é fácil fazer música, é fácil pra [sic] quem sabe, pra [sic] mim é bem facinho. Tu sabes, eu não tenho escritura nenhuma mas vem e eu canto e não erro, eu não erro depois. (...) Muita gente vem perguntar pra [sic] mim, “mas mestre como o senhor faz música assim, o senhor cria uma música dessa [sic] sem saber ler nem escrever?!” E eu respondo que se fosse assim todo dotô [sic] sabia fazer música.

Reconhecer a sabedoria e tradição da oralidade como raízes da diversidade cultural brasileira — isso porque, ao concentrar boa parte da memória do país, esta fortalece a identidade e a ancestralidade do povo brasileiro, tem valor simbólico inestimável e por isso patrimônio imaterial a preservar — está no centro da dimensão cultural do desenvolvimento socioespacial. No Brasil existe forte mobilização, através da Rede Ação Griô Nacional, para que seja instituída a Política Nacional Griô - que protege e fomenta a transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral em diálogo com a educação formal — através do PL N^o 1.786/2011⁵⁵, conhecido como Lei Griô, em tramitação no Congresso Nacional desde 6 de julho de 2011, formulado pela Comissão Nacional de Griôs e Mestres de Tradição Oral através da participação e contribuições da sociedade brasileira em encontros regionais e nacionais e de portal na internet⁵⁶. Durante a II Conferência Nacional de Cultura⁵⁷ a Lei Griô teve importante conquista política quando a sua minuta — na íntegra — somou às 32 prioridades da política cultural do Brasil eleitas no âmbito da Conferência (MinC, 2010). Com intensa participação do movimento social da cultura, a Rede Ação Griô Nacional é coordenada pelo *Pontão Ação Griô Regional Amazônia* para os estados do AM, PA, RR, RO AC, AP, CE, PI, MA, TO; *A Bruxa tá Solta* em Roraima; e *Carimbó Patrimônio Cultural* no Pará, na pessoa de seu coordenador, Isaac Loureiro, liderança importante no Estado, sobretudo através da Campanha pelo Registro do Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro⁵⁸.

Ivan Cardoso⁵⁹ — artista paraense consagrado em festivais nacionais de música, com quatro discos lançados⁶⁰ — é cametaense de Ananindeua e morador da Cidade Nova desde 1983, quando as casas do bairro, segundo ele, eram todas iguais, não eram muradas, as

⁵⁵Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=511689>>. Acesso em: 30 jun 2013.

⁵⁶Disponível em: <<http://www.acaogrio.org.br>>. Acesso em: 23 nov. 2012.

⁵⁷A II Conferência Nacional de Cultura, realizada em Brasília em março de 2010, envolveu mais de 200 mil pessoas de todo o Brasil e gerou 234 propostas levadas à discussão/votação na plenária final do evento.

⁵⁸Disponível em: <<http://campanhacarimbo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 nov. 2012.

⁵⁹Entrevista de Ivan Cardoso à autora em 19 de janeiro de 2013.

⁶⁰Moleque Tinhoso de 2001, Ritual de 2006, No Reino da Carimbolândia e Brazônida ambos de 2012.

ruas não eram asfaltadas e Ananindeua era para ele apenas a Cidade Nova. Nos anos 80 não havia música ao vivo nos bares de Ananindeua, época em que ele começou a tocar, todas as sextas-feiras, num trailer da Arterial 18 — ainda hoje uma das principais vias da cidade — para, em seguida, trabalhar em vários bares da cidade, mas também em Belém, em clubes como Bancrévea e AABB, em bares dos bairros da Pedreira e Cremação, além de casas de show como Olê Olá e Miralha. Com sua banda Terra Nova tocou em vários bares da Cidade Nova até a proibição de música ao vivo nos bares considerados abertos de Ananindeua, quando passou a trabalhar só em Belém. Tempos depois, frente à possibilidade de retomar o trabalho em Ananindeua, recusou, porque os donos de bares pagavam muito pouco ou quase nada como cachê aos artistas, principalmente se comparado ao que recebiam na capital paraense. Ivan Cardoso fundou, juntamente com Mário Mouzinho, Marcio Montoril e Edson Abreu — e inspirados pelo Arraial do Pavulagem⁶¹ — o Arraial do Labioso, importante manifestação artística da cena cultural ananin.

Mário Mouzinho⁶² confirma o cenário traçado até aqui, é mais um artista que mora em Ananindeua, há 16 anos, primeiro no PAAR e, depois de um assalto à sua casa, mudou com a família para a Cidade Nova, e trabalha em Belém. Durante muitos anos viveu de música, mas a dificuldade em garantir o sustento da família obrigou-o retomar a carreira de professor, esta toda dedicada a Ananindeua, na Escola Municipal Laércio Barbalho, onde ensina percussão, canto coral, flauta e violão. Desse trabalho resultou um grupo de música com alunos da escola que já se apresentou nos principais equipamentos culturais da capital paraense, como Teatro Margarida Schiwazzappa e Teatro Waldemar Henrique.

Segundo ele, participou diversas vezes do Carnanindeua e Forronindeua — festas integrantes do calendário anual da Prefeitura de Ananindeua — sempre com o Arraial do Labioso, e destaca esses dois momentos como os únicos da agenda cultural da cidade dos quais participou, certamente porque constituem a totalidade da agenda do poder público local para a cultura. Conta que, como músico profissional, sua única experiência em Ananindeua deu-se no bar “Sem Nome”, logo quando da sua chegada. Ao sair, não quis mais voltar a trabalhar na cidade, sobretudo pelo que considera exploração do artista, ao reiterar a fala de seus pares repertoriados no presente trabalho, por conta do cachê baixíssimo pago aos artistas seja nos bares seja nas festas, é unânime: o cachê em Ananindeua não compensa.

Com efeito, além da desvalorização do artista, por exemplo, a questão do cachê, o músico conta não ter vontade de tocar em Ananindeua também pela falta de espaços culturais.

⁶¹Disponível em: <<http://arraialdopavulagem.org/>>. Acesso em 07 jun 2013.

⁶²Entrevista de Mário Mouzinho à autora em 07 de fevereiro de 2013.

E revela o desejo de lançar seu último disco — *Coração de Aprendiz*⁶³ — em Ananindeua, sem vislumbrar um lugar, e ressentido com a falta de equipamentos públicos culturais — como teatros — ainda inexistentes na cidade. Ele afirma:

Nós jamais iríamos fazer show em Belém com teatro aqui em Ananindeua, claro, vou fazer show em Belém mas vou priorizar aqui porque eu moro aqui, gostaria que Ananindeua tivesse um teatro, um cinema, esses lugares públicos que trabalham com arte deveriam ser mais valorizados, eu não compreendo porque na cabeça dos gestores parece que isso não tem relevância nenhuma.

Interessante relatar que mesmo para apresentações dos alunos de música da escola onde trabalha em Ananindeua, ele precisa recorrer aos espaços de Belém. Vale destacar também na fala de Mário Mouzinho — assim como vários outros artistas ora repertoriados nesse trabalho — o gosto de morar em Ananindeua, sem qualquer pretensão de deixar a cidade. No caso de Mário Mouzinho, isso fica claro ao explicar que, nessa cidade encontra toda infraestrutura necessária ao morador, como bancos, boas escolas para seus filhos, supermercados e até lojas de instrumentos musicais e acessórios até pouco tempo só encontradas em Belém:

a gente não precisa mais ir a Belém só pra [sic] fazer isso. Eu vou a Belém só tocar, nos finais de semana, sexta no Soler Grill, sábado no Municipal e domingo na Assembleia Paraense, só, esse mês estou tocando às terças na Estação das Docas mas só vou lá tocar e volto, eu não tenho nada pra [sic] fazer em Belém, a minha vida toda é em Ananindeua.

Mário Mouzinho aponta a criação do Fundo Municipal de Cultura, o fortalecimento do órgão gestor municipal de cultura, a valorização dos artistas e dos mestres da cultura popular como Mestre Juvenal (que participa desse trabalho), priorizar construção de equipamentos culturais na cidade como teatro e cinema, mas também ocupação dos espaços públicos já existentes, como estratégias necessárias para permitir ao artista local trabalhar e desenvolver a cidade que mora. O músico se ressentido da falta de oportunidades na cidade assim como melhor aproveitamento de espaços públicos, como, por exemplo, a Praça da Bíblia — com intensa aglomeração de bares no entorno — conhecida por concentrar

⁶³Mário Mouzinho lançou *Coração de Aprendiz* nos dias 18 e 25 de abril de 2013, no Espaço Cultural Sesc Boulevard, no centro da capital paraense, disco realizado via Lei Estadual de Incentivo à Cultura — Lei Semear — através de recurso captado junto à Y.Yamada, rede paraense de hipermercados conhecida por patrocinar projetos culturais no estado via leis de incentivo.

público numeroso principalmente nos finais de semana, porém subutilizada, com a presença de comércio de lanches e bugigangas e alguns brinquedos pagos para crianças. Segundo Mário Mouzinho, por que não explorar esse espaço com uma agenda de shows dos artistas locais na concha acústica da praça, aos domingos, solução simples e com público certo/garantido que só aumentaria com iniciativas como essa.

Ele conta, ainda, que Ivan Cardoso é conhecido pela insistência/experiência em trabalhar na cena ananin:

o Ivan, de todos nós, foi o cara que mais trabalhou aqui em Ananindeua porque na época que o Ivan ‘tava [sic] tocando aqui em Ananindeua ainda existiam alguns bares, o Amigo’s Bar, tinham [sic] alguns bares ainda que tinham essa proposta e o público vai porque tem público pra isso [sic], o público ia, depois que acabaram, que mudou a cena musical, aí foi quando os espaços acabaram mas o Ivan ainda foi uma pessoa, inclusive o Ivan fez o nome dele dentro da Cidade Nova tocando nos lugares da Cidade Nova. Mas era uma outra cena, era uma outra cena totalmente diferente porque naquela época Belém tinha os seus lugares, nós estávamos atacando lá e o Ivan atacava aqui, ele chegou a se dar bem aqui por conta disso, porque um bom profissional, um bom trabalho, nos lugares onde ele sabia que as pessoas iam assistir mas foi uma época, depois disso acabou. Mas não pensa que não existe produção porque existe, a produção existe e nós não temos como escoar essa produção, aí a gente vai pra [sic] outros lugares. [...] Falta também o poder público valorizar isso, porque se o prefeito botar um som ali na praça e anunciar “olha cada semana um artista vai se apresentar aqui”, vai ter briga pra [sic] se apresentar lá, mesmo pra [sic] ele tocar de graça, porque eu com esse disco na mão aí, o cara não me dava nadinha não, eu ia lá ia tocar e ia vender um monte desses discos. Lá em casa eu tenho quase mil discos, eu venderia muitos com certeza.

Por último, Mário Mouzinho também cita o Café Portela como espaço de resistência e de encontro dos artistas de Ananindeua:

[...] porque o Portela na verdade ainda é uma resistência, é o único local da Cidade Nova onde as pessoas vão ali e sabem que vão encontrar alguém, Pedrinho Cavalléro não sai de lá, Ivan Cardoso de vez em quando vai pra lá [sic], o Estevão que é músico vai lá, eu vou de vez em quando lá e dali surgem muitas coisas. O Flávio sabe muito dessa cena, é morador antigo daqui, é uma cara que tem um comércio, que vive disso e que recebe esses artistas.

Márcio Farias⁶⁴ é cantor e compositor — seu instrumento é o violão — da Serra do Navio no Amapá, morador de Ananindeua desde o início da década de oitenta, quando

⁶⁴Entrevista de Márcio Farias à autora em 22 de dezembro de 2012.

começou sua vida musical, até mesmo pela idade que tinha quando ali chegou, dez anos. Por morar em Ananindeua, seu desejo — como músico — era tocar em Belém, onde suas influências musicais, como Delson Tainara, tocavam, por exemplo, no Cosanostra, bar onde posteriormente trabalhou, dentre tantos outros da capital paraense. Gravou seu primeiro disco — Sons e Emoções — 100% independente, em 1996, lançado em 2005, no Teatro Margarida Schiwazzappa. Em 2009, gravou seu segundo disco, Trilhos da Fantasia, e destaca a importância dos equipamentos culturais de Belém, como o Teatro Waldemar Henrique e o SESC Boulevard, onde fez shows em 22 e 29 de novembro de 2012. Localizado em frente à Estação das Docas, o Espaço Cultural SESC Boulevard cumpre importante papel na cena cultural da capital paraense pela dificuldade dos artistas locais acessarem/ocuparem os equipamentos culturais públicos da cidade, como, por exemplo, o Teatro da Paz, que só é aberto a produções estrangeiras nacionais e internacionais ou à pauta do próprio governo do estado.

Márcio Farias é historiador pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e lecionou História em escolas e cursinhos pré-vestibular de Ananindeua, porém, como músico, sempre trabalhou em Belém, e dessa experiência vale destacar sua fala sobre um dos principais equipamentos públicos culturais da capital paraense:

a gente pode considerar duas formas de ver a Estação, a primeira forma era um trabalho como outro qualquer, só era um bar com uma estrutura bem mais interessante, mas no outro olhar é de que aquilo era uma vitrine porque você estava tocando na Estação das Docas pra [sic] visitante [sic], o público do barzinho geralmente não frequenta Estação das Docas por uma questão de valores, lá as coisas são um pouquinho acima do padrão do bar e você não tem a liberdade do bar, no bar você pode até ficar sem camisa se o garçom não te mandar vestir, na Estação tem uma série de outras questões que você deve observar então assim o cachê era muito melhor pra tocar [sic], [...] era uma forma de trabalhar que era muito prazerosa, valia muito a pena você tocar ali naquele espaço novo, diferente, num palco que corria e as pessoas estarem ali te olhando, conhecendo, ouvindo o que tu fazias, então era muito bom por uma série de questões inclusive pela questão do cachê que valia a pena fazer.

O artista conta que a intensa agenda de festivais ao redor do Brasil durante o ano valoriza seu trabalho e impacta no cachê. A participação/premiação advinda dos festivais possibilita certa folga financeira e assim recusar trabalhar por qualquer cachê, isso sem contar encontros e intensa troca de experiências com a comunidade artística brasileira. Ao provocar o artista sobre sua relação com Ananindeua, ele conta que permanecer não foi exatamente

uma escolha, mas significou investir em uma casa pela qual sua família pudesse pagar, e ainda:

eu não sou apaixonado pelo lugar onde eu moro porque o lugar onde eu moro é assim, eu fui criado nesse lugar, como seu eu tivesse sido criado por um camarada que eu comecei a chamar de pai porque foi me criando mas não tinha carinho, não tinha zelo por mim, nunca me deu nenhum tipo de orientação pra [sic] vida, só me dava um lugar pra [sic] dormir, eu sinto Ananindeua mais ou menos assim. Eu não tenho uma relação de carinho com Ananindeua mas não significa que eu não goste daqui, eu sou muito satisfeito onde eu moro, aqui eu vivo tranquilo, essa paz e essa tranquilidade eu gosto de ter, aqui meu filho tem espaço.

Com efeito, relata que, à época de sua experiência como gestor público de cultura no município — de 2005 a 2007 —, a demanda mais urgente era um equipamento cultural público como alternativa de espaço aberto para as apresentações artísticas da cidade, mas também como espaço para capacitação dos artistas e agentes culturais locais, demanda ainda pertinente até os dias de hoje, mais ainda ao considerar as obras paradas de quatro equipamentos públicos do município, em parceria com o governo federal, por meio do Ministério de Estado da Cultura (MinC)⁶⁵, já citadas no presente trabalho. No contexto dessa experiência do artista na gestão pública, vale destacar sua insistência sobre política cultural significar muito mais que realizar/promover/apoiar eventos e festas, e o isolamento e desfetos daí advindos e conseqüente dificuldade em permanecer na gestão pública. Assim, destaco também a fala do artista — então Diretor de Cultura — sobre Conferências de Cultura realizadas à época com objetivo de traçar/apresentar diagnóstico cultural do município:

nós perguntamos isso nas conferências, como você se identifica como morador de Ananindeua dentro do teu fazer artístico, como é que tu te identificas? Tu tocas carimbó? O carimbó não é de Ananindeua. Ananindeua tem uma música característica, Ananindeua tem um ritmo, Ananindeua tem uma musicalidade? Quem toca que é compositor vai tocar onde, em Ananindeua? Toca em Belém! Ananindeua não tem espaço pra [sic] isso, Ananindeua é uma cidade que vive das influências que chegam nela, das pessoas que passam, ficam um período e tal e trazem essas influências mas Ananindeua não tem uma música, Ananindeua não tem um ritmo

⁶⁵São eles: dois Centros de Artes e Esportes Unificados (CEUs), antes Praças dos Esportes e da Cultura (PECs), de 3.000m² para o bairro de Julia Seffer e 7.000m² para o bairro de Jaderlândia, um Espaço Mais Cultura em frente ao ginásio do Abacatão, na Cidade Nova, e um Usinas Culturais para o Quilombo do Abacatal, que somados captaram para Ananindeua mais recursos que todo o estado do Pará junto ao Ministério de Estado da Cultura naquele ano, o que certamente motivou a vinda/visita ao município da então Ministra Ana de Hollanda em março de 2012. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/site/2012/03/22/ministra-no-estado-do-para/>>. Acesso em 27 ago 2013.

característico dela, Ananindeua não tem um artesanato que a represente. Qual é a cara cultural que existe se é que ela tem uma cara?

Contextualizar a cultura por meio da escuta dos artistas e agentes culturais locais significa repertoriar condições e exigências, mas também situações e desejos apresentados diretamente por seus protagonistas para retratar e constatar o vazio que a ausência de seu trabalho e produção de sua criação causa ao território da cidade onde vivem e impede Ananindeua de desenvolver-se, principalmente no sentido da independência e autonomia em relação a Belém. Significa desenvolver mais do que infraestrutura e serviços públicos da terceira maior cidade da Amazônia, para desenvolver também o compreender-se e enxergar-se, uma vez é, principalmente, nas pessoas que essa dependência permanece enraizada e, assim, impacta no trabalho dos artistas, aliás, na falta do trabalho dos artistas e segmentos culturais locais que a despeito da resistência apresentada por eles nesse capítulo, continuam invisíveis no contexto da cidade e migram para trabalhar na capital paraense. Com efeito, principalmente os segmentos da cultura popular e da periferia aqui permanecem e insistem numa resistência e militância cotidiana, e aparentemente silenciosa para aqueles que decidem a cidade.

Compreendo que a aceitação do poder local dessa dependência de Belém significa uma opção. Opção porque é mais fácil reproduzir a política assistencialista das subvenções no calendário cultural da cidade, carnaval e festa junina, segundo critério “aos meus tudo, aos demais nada”, isto é, distribuir recurso do orçamento público municipal sem qualquer critério, conforme — apenas — escolha pessoal do chefe do órgão municipal gestor de cultura. O assistencialismo cultural não é prerrogativa de Ananindeua, do Pará ou da Amazônia, mas herança cultural dos tempos do Brasil colônia reproduzida em todas as esferas da federação e paisagens do país. É difícil romper com essa prática porque ainda predominante seja do lado do poder local seja dos artistas e agentes culturais. Opção porque, ao aceitar/reproduzir a condição de periferia de Belém, o poder local — não apenas o poder público — escolhe pela falta de políticas, programas, ações e investimentos no setor cultural.

Não enxergar e, assim, não reconhecer a cena cultural local cuja diversidade desde a raiz certamente determina que território é esse, quem nele vive, o que querem, desejam e sonham as pessoas desse lugar, informações traduzidas pelo criar, pelo saber e pelo fazer artístico e cultural ali naquele território produzidos, repertório imprescindível para construir um projeto do território, significa não desenvolver. Essa é a escolha do poder local, que aceita a dependência de Belém. Essa constatação inspira apresentar cenários e experiências cuja

realidade Ananindeua integra e, por isso, úteis à perspectiva cultural e, assim, do desenvolvimento dessa cidade, mas também — insisto — de qualquer outra cidade do Brasil e do mundo, por isso acredito que vale percorrer experiências nas diversas escalas do território brasileiro apresentadas no capítulo seguinte.

5 BASES PARA ANÁLISE: EXPERIÊNCIAS EM DIVERSAS ESCALAS

5.1 NACIONAL: O BRASIL PÓS-2003

No Brasil, particularmente a partir de 2003, a cultura assume formas de política pública de Estado fundamentadas no que o Ministério da Cultura (MinC) denominou Três Dimensões da Cultura: simbólica, cidadã e econômica (MinC, 2010). A dimensão simbólica é aquela do “cultivo” — na raiz da palavra “cultura” — das infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais, nos modos de vida e nas visões de mundo produzidos e exibidos também fora dos espaços delimitados como culturais, segundo o entendimento de que os seres humanos são frutos de sua história e de sua cultura. A dimensão cidadã, baseada no Art. 215 da Constituição da República Federativa do Brasil⁶⁶, reconhece a cultura como um direito e também a sua importância para a qualidade de vida e a autoestima de cada um. Já a dimensão econômica reconhece a cultura como importante fonte geradora de emprego e renda, como uma economia poderosa capaz de incluir inovação e criatividade no contexto do desenvolvimento do território. Esse alargamento do conceito de cultura — segundo Costa (2011) — permitiu ao Ministério ultrapassar a antiga visão centrada somente na cultura “cultura” ou “erudita” para voltar-se à diversidade das culturas populares contemporâneas, como o *hip hop*, ou tradicionais, dos povos indígenas e dos povos e comunidades tradicionais, como quilombolas, ciganos e de terreiros afroreligiosos.

Inspirado pela perspectiva trazida dos tempos de Secretário de Cultura de Salvador, de que os políticos deveriam aceitar a ideia da cultura como a dimensão que lhes faltava, ao mesmo tempo em que o mundo cultural precisava sujar um pouco as mãos, sair dessa coisa aristocrática, dessa preguiça, desse medo de encarar o trabalho social, desse receio de degradação (COSTA, 2011). Gilberto Gil toma posse no Ministério da Cultura diante de paradigmas tecnológicos que, como no tropicalismo, revolucionam as formas de produção, difusão e consumo cultural ao identificar novos sujeitos e provocar novas discussões sobre

⁶⁶Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

inteligência coletiva, generosidade intelectual, compartilhamento e colaboração em rede, *software* livre e cultura livre. Segundo Costa (2011), ao aceitar o convite do recém-eleito presidente Luiz Inácio Lula da Silva para assumir a Pasta da Cultura de seu governo, Gil se comprometeu com o conteúdo programático da Coligação Lula Presidente cujas diretrizes para o setor cultural indicavam protagonismo do Estado e entendimento de cultura como direito social básico, como ativo econômico e como política pública para o desenvolvimento e a democracia.

Em seu discurso de posse, Gil critica o que ele chama de *omissão do Estado* silenciada pelos mecanismos fiscais — Lei Rouanet de 1991⁶⁷ e Lei do Audiovisual de 1993⁶⁸ — e limitada ao papel de incentivar o apoio privado por delegar ao mercado o poder de decidir quais projetos e/ou quais proponentes recebem os patrocínios. Assim, a atuação do MinC se restringia à prévia aprovação dos projetos culturais nos termos das leis de incentivo, tornando-os aptos à escolha das empresas ainda que os recursos fossem majoritariamente públicos. Ao costurar esse começo do construir políticas públicas de cultura no Brasil, Costa (2011) insiste que embora na prática as leis de incentivo injetassem recursos significativos no setor cultural, estes estavam absurdamente concentrados numa única região do país — a região sudeste — porque mais atraente para visibilidade dos patrocinadores, mas também por concentrar a grande maioria dos proponentes com acesso às áreas de comunicação e marketing das empresas. Nesse contexto Gil anuncia em seu discurso de posse que o Ministério não funcionaria mais apenas como caixa de repasse de recursos para uma clientela preferencial (COSTA, 2011).

De acordo com o documento Nova Lei da Cultura, editado pelo MinC em 2009, aproximadamente um bilhão de reais são, anualmente, destinados a projetos culturais por meio de renúncia fiscal. Desses recursos, 80% são captados por apenas uma das cinco regiões do país, a Sudeste. Diante desse quadro, o Ministério da Cultura enviou, nos últimos anos, grandes esforços, ainda inconclusos, no sentido da revisão da Lei Rouanet, bem como do fortalecimento do orçamento do setor, vinculando-o a percentuais mínimos em cada nível – federal (2%), estadual (1,5%) e municipal (1%). Essa medida viabilizaria a ampliação do Fundo Nacional de Cultura e de outros mecanismos de financiamento direto pelo Estado, o que reforçaria a possibilidade de suporte a iniciativas que, por sua natureza, não são atraentes, nem adequadas, à modalidade de patrocínio via mercado. (COSTA, 2011, p. 69).

⁶⁷Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm>. Acesso em: 15 jul 2013.

⁶⁸Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8685.htm>. Acesso em: 15 jul 2013.

Ao mesmo tempo em que criticou a omissão do Estado via incentivos fiscais, Gil afirmou que não cabe a este fazer a cultura, mas sanar carências através de políticas públicas capazes de criar condições de acesso universal aos bens simbólicos, de proporcionar recursos necessários para a criação e produção de bens culturais e promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade (COSTA, 2011). Ao assumir a Pasta da Cultura do governo Lula, reestruturou o MinC e promoveu diversas parcerias: com o Instituto Brasileiro de Economia e Estatística (IBGE); Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA); Fundação Getúlio Vargas (FGV); e Coordenação Geral de Economia da Cultura e Estudos Culturais (CGECEC) da Secretaria de Políticas Culturais (SPC) do próprio MinC, com o propósito de analisar cenários e traçar um diagnóstico para formulação de políticas públicas culturais de Estado, isto é, que permaneçam e ultrapassem a disposição e vontade sazonal dos governos.

Com efeito, Bolaño; Mota; Moura (2012) destacam o relatório *Cultura em Números*, publicado em 2010, porque apresenta o início de uma fase nova do MinC que privilegia o planejamento das políticas culturais do País, mas também uma nova posição da sociedade civil que passa a conhecer e acessar informações sobre o setor cultural nacional, o que certamente contribuiria para a avaliação de resultados das políticas, programas e ações culturais, assim como a formulação de propostas de construção para o setor. O governo Lula, por meio da gestão de Gil, concentrou esforços para criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) — idealizado em 2003 no âmbito do Seminário Cultura Para Todos promovido pelo MinC e consolidado em 2005 na I Conferência Nacional de Cultura — e do Sistema Nacional de Cultura (SNC). Com efeito, a primeira edição do caderno de diretrizes do PNC, publicada em 2008 pelo MinC, destaca que este Plano busca repertoriar as demandas culturais do País, fomentar o pluralismo e investir na promoção da igualdade e universalização do acesso à produção, bens e serviços culturais, o que certamente possibilitaria concretizar o SNC beneficiado pela integração de fóruns, conselhos e outras instâncias de participação federal, estadual e municipal.

Ainda segundo Bolaño; Mota; Moura (2012), os programas criados na gestão Gil e Juca Ferreira no MinC sinalizaram o fortalecimento da relação entre Estado e sociedade e reconfiguraram o papel do Ministério no sentido de aproximar realidades das regiões do país e, assim, colaboraram para qualificar o debate e provocar novas compreensões do fenômeno cultural. Mas se por um lado tais programas — como Cultura Viva e Mais Cultura — apontam para a democratização da cultura porque incorporam setores da sociedade antes excluídos dos processos de produção, criação e difusão cultural, por outro o modelo perverso dos mecanismos de incentivos fiscais permanece a todo vapor. Por isso, foi elaborado o

Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (PROCULTURA), PL n.º 6722/2010, como alternativa para corrigir distorções das leis de incentivo, sobretudo ao fortalecer o Fundo Nacional de Cultura (FNC): em 2010, o Ministério publicou em seu portal na internet, que 78% do volume de dinheiro aprovado pelo MinC para captação junto à iniciativa privada eram de projetos da Região Sudeste, mais precisamente o eixo RJ-SP. A análise da relação total de captadores constatou também que várias regiões do país não conseguiram captar nada/nenhum financiamento via Lei Rouanet.

Nesse cenário, a partir de 2003, destacam-se as Conferências de Cultura⁶⁹ — setoriais, municipais, estaduais e nacionais — como rodadas de diálogo, reflexão e proposição das demandas da sociedade civil e do poder público em todos os níveis da Federação, mais do que isso, foram espaços de intensa participação da sociedade civil no debate dessa nova agenda das políticas públicas de cultura para o País. Ao tratar — através de programas e ações e da articulação significativa para criação de um marco regulatório — a cultura como política de Estado, o MinC estabeleceu canais de diálogo com a sociedade civil que enraizaram a relação desta com o Estado no sentido de criar políticas públicas de cultura na agenda de desenvolvimento do País. Nesse sentido, vale apresentar componentes desse marco regulatório, conforme a seguir:

PLANO NACIONAL DE CULTURA (PNC) — define as diretrizes para as políticas públicas de cultura para os próximos dez anos. É o primeiro planejamento de Estado no campo cultural. Previsto no artigo 215 da Constituição Federal, foi criado pela **Lei N.º 12.343, de 2 de dezembro de 2010** (MinC, 2012). Os objetivos do PNC são: o fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; a proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território; a inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico e o estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais. A Lei que criou o PNC prevê 53 metas para a área da cultura, a serem atingidas até 2020, que foram estabelecidas por meio de participação da sociedade e gestores públicos. Vale destacar que o sucesso do PNC só ocorrerá com o envolvimento de todos os entes federados, por meio do Sistema Nacional de Cultura.⁷⁰

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA (SNC) - altera a Constituição Federal para dispor sobre o Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, que institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade. A CF/88 estabelece que lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura/SNC, sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo, bem como os Estados, o Distrito Federal e

⁶⁹I Conferência Nacional de Cultura, de 13 a 16/12/2005, e II Conferência Nacional de Cultura, de 11 a 14/03/2010.

⁷⁰Disponível em: <<http://pnc.culturadigital.br/>> e <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/13075/METAS_PNC_final.pdf/682b8507-e451-4a44-8a4e-f9c30587e6e7>. Acesso em: 15 jul 2013.

os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias⁷¹. O Congresso Nacional promulgou, em 29 de novembro de 2012 — publicada no Diário Oficial da União/DOU, Seção 1, Página 1 (Publicação Original), em 30/11/2012 —, a **Emenda Constitucional N^o 71/12, que acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura/SNC**:

Art. 216-A. O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

§ 1^o O Sistema Nacional de Cultura fundamenta-se na política nacional de cultura e nas suas diretrizes, estabelecidas no Plano Nacional de Cultura, e rege-se pelos seguintes princípios:

I - diversidade das expressões culturais;

II - universalização do acesso aos bens e serviços culturais;

III - fomento à produção, difusão e circulação de conhecimento e bens culturais;

IV - cooperação entre os entes federados, os agentes públicos e privados atuantes na área cultural; V - integração e interação na execução das políticas, programas, projetos e ações desenvolvidas;

VI - complementaridade nos papéis dos agentes culturais;

VII - transversalidade das políticas culturais;

VIII - autonomia dos entes federados e das instituições da sociedade civil;

IX - transparência e compartilhamento das informações; X - democratização dos processos decisórios com participação e controle social;

XI - descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações;

XII - ampliação progressiva dos recursos contidos nos orçamentos públicos para a cultura.

§ 2^o Constitui a estrutura do Sistema Nacional de Cultura, nas respectivas esferas da Federação:

I - órgãos gestores da cultura;

II - conselhos de política cultural;

III - conferências de cultura;

IV - comissões intergestores;

V - planos de cultura;

VI - sistemas de financiamento à cultura;

VII - sistemas de informações e indicadores culturais;

VIII - programas de formação na área da cultura; e

IX - sistemas setoriais de cultura.

§ 3^o Lei federal disporá sobre a regulamentação do Sistema Nacional de Cultura, bem como de sua articulação com os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais de governo.

§ 4^o Os Estados, o Distrito Federal e os Municípios organizarão seus respectivos sistemas de cultura em leis próprias.

⁷¹Texto da Ementa Proposta de Emenda à Constituição PEC N^o 34 de 2012 no Senado Federal. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=106347>. Acesso em: 17 maio 2013.

PROCULTURA — o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (Procultura), em tramitação na Câmara dos Deputados na forma do **Projeto de Lei/PL N° 6722/2010**⁷², de iniciativa do Poder Executivo, foi encaminhado ao Congresso Nacional pelo Ministério da Cultura em 2010. Ele atualiza e pretende corrigir as distorções da Lei N° 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet. As principais alterações são o fortalecimento e desburocratização do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que se tornará a principal fonte de incentivo à cultura e reduzirá a concentração regional dos recursos (já mencionada neste trabalho). Outra novidade é o repasse da União para estados e municípios de 30% dos recursos do FNC, com a condição de que exista, no governo local, órgão colegiado para fiscalizar a aplicação dos recursos em cultura e arte, sendo que a representação da sociedade civil nesse órgão deve ser de no mínimo 50% (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012).

VALE-CULTURA — primeira política pública voltada para o consumo cultural, o Vale-Cultura — no valor de cinquenta reais mensais para trabalhadores regidos pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) que recebam até cinco salários mínimos — foi instituído pelo Projeto de Lei/PL N° 5798/2009⁷³ e aprovado na Câmara dos Deputados em outubro de 2009. O vale possibilitará, ao trabalhador, acessar serviços e produtos culturais nas áreas de artes visuais, artes cênicas, audiovisual, literatura, humanidades e informação, música e patrimônio cultural. No Senado, o PL N° 221/2009⁷⁴ recebeu duas emendas que ampliou o leque de serviços e produtos culturais, ao incluir periódicos. As emendas dos senadores foram aprovadas pelas Comissões que analisaram a matéria na Câmara dos Deputados. Em 21 de novembro de 2012, o plenário da Câmara dos Deputados aprovou o PL N° 4682/12⁷⁵, enviado posteriormente ao Senado Federal, que o aprovou em Plenário na data de 05 de dezembro de 2012⁷⁶. Oito meses após a sanção da Lei N° 12.761, de 27 de dezembro de 2012, que criou o Programa de Cultura do Trabalhador e instituiu o Vale-Cultura, o governo federal publicou no DOU, de 27 de agosto de 2013, o Decreto Presidencial No. 8084, de 26 de agosto de 2013, que regulamenta a lei⁷⁷.

PROGRAMA CULTURA VIVA — o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (CULTURA VIVA) foi criado e regulamentado pela Portaria N° 156, de 06 de julho de 2004, e Portaria N° 82, de 18 de maio de 2005, do Ministério de Estado da Cultura (MinC). Surgiu para estimular uma rede de criação e gestão cultural por meio dos Pontos de Cultura e inaugurou uma nova forma de fazer política pública de cultura no Brasil, uma natureza nova na relação Estado-Sociedade, ao fortalecer e reconhecer ações culturais enraizadas nas diversas paisagens do território nacional. A aprovação, em 27 de junho de 2012, por unanimidade, do Projeto de Lei Cultura Viva — **PL N° 757/2011 (e PL N° 1.378, de 2011, apensado)** — na Comissão de Educação e Cultura do Congresso Nacional é um passo da maior relevância legitimado por forte mobilização nacional dos Pontos de Cultura. Na sequência, o projeto foi aprovado por unanimidade na Comissão de Finanças e Tributação, em 28 de novembro de 2012, após aprovação na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania em 27 de agosto de 2013, será votado pelo Senado e, finalmente, segue para sanção presidencial⁷⁸.

⁷²Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=465486>>. Acesso em: 27 ago 2013.

⁷³Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=445427>>. Acesso em: 27 ago 2013.

⁷⁴ Disponível em: <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=93832>. Acesso em: 20 jul 2013.

⁷⁵Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/agencia/noticias/TRABALHO-E-PREVIDENCIA/430706-CAMARA-APROVA-CRIACAO-DO-VALE-CULTURA.html>>. Acesso em: 20 jul 2013.

⁷⁶ Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2012/12/05/vale-cultura-e-aprovado-em-plenario>>. Acesso em: 27 ago 2013.

⁷⁷Disponível em: <<http://www.in.gov.br/visualiza/index.jsp?data=27/08/2013&jornal=1&pagina=4&totalArquivos=128>>. Acesso em: 27 ago 2013.

⁷⁸Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=495171>>. Acesso em: 27 ago 2013.

PROGRAMA MAIS CULTURA — instituído pelo Decreto N^o. 6.226, de 4 de outubro de 2007, e Decreto N^o. 6.630, de 4 de novembro de 2008, o programa Mais Cultura representou o reconhecimento da cultura como necessidade básica e direito de todos os brasileiros, tanto quanto a alimentação, a saúde, a moradia, a educação e o voto. Com a criação do Programa, o governo federal incorporou a cultura como política estratégica de estado para atuar na redução da pobreza e da desigualdade social. Também conhecido à época como PAC⁷⁹ da Cultura, seu objetivo foi democratizar o acesso da população a bens e serviços culturais ao fomentar iniciativas da sociedade e criar infraestrutura cultural nas cidades e áreas rurais caracterizadas por baixos indicadores sociais. No âmbito desse Programa, a Ação Espaço Mais Cultura viabiliza a construção de espaços culturais ou ampliação, reforma e aquisição de equipamentos e mobiliários para espaços existentes que necessitem de melhorias e adequação para pleno funcionamento das instalações e atividades culturais (MinC, 2010). A despeito de seu enfraquecimento, a partir do governo Dilma Rouseff — gestão Ana de Hollanda —, o MinC mantém o Programa noutro formato.

Dez anos depois, o ano de 2013 marca nova agenda de Conferências de Cultura nas três esferas da federação — nacional, estadual e municipal — cujo tema, UMA POLÍTICA DE ESTADO PARA A CULTURA: DESAFIOS DO SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, NA ORGANIZAÇÃO DA GESTÃO E NO DESENVOLVIMENTO DA CULTURA BRASILEIRA, tem como referência central a Emenda Constitucional n^o 71/2012, observados os princípios e objetivos do Plano Nacional de Cultura definidos na Lei Federal n^o 12.343/2010⁸⁰. Isso significa o chamamento para implementar Sistemas Estaduais e Municipais de Cultura no país como afirmação dessa política de Estado através do pacto federativo, mas também porque consolidar o Sistema Nacional de Cultura/SNC condiciona o repasse de recursos e celebração de convênios entre União e demais entes federados e, mais do que isso, resulta de transformação profunda do pensar e do fazer cultura no País. O desafio é alcançar todo o território nacional.

Por último, é necessário destacar o 1^o Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitário, que aconteceu de 17 a 22 de maio de 2013, em La Paz, Bolívia, e que, a despeito do enfraquecimento desse Programa no âmbito do MinC nas gestões que sucederam Gil e Juca Ferreira⁸¹, reafirma o Cultura Viva ter vida própria, estar organizado/mobilizado e, por isso, extrapola as fronteiras brasileiras para inspirar políticas de cultura principalmente na América Latina. A contar pela mobilização, a rede Cultura Viva está mais forte do que nunca. Impossível, aos Estados, ignorar ou minimizar sua existência e seus efeitos, sobretudo o

⁷⁹Programa de Aceleração do Crescimento.

⁸⁰Art. 2^o e 3^o, Portaria MinC N^o 33, de 16 de abril de 2013, publicada no DOU N^o33 de 17 de abril 2013: Convoca a 3^a Conferência Nacional de Cultura e homologa o seu Regimento Interno. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/cnpc/wp-content/uploads/2013/04/Portaria-Regimento-Interno-da-3%C2%AA-CNC-pdf2.pdf>>. Acesso em: 20 jul 2013.

⁸¹Os cortes orçamentários executados pelo governo Dilma com forte impacto na Pasta da Cultura reduziu em 50% o orçamento do Programa Cultura Viva (BOLAÑO; MOTA; MOURA, 2012), certamente esse foi um dos fatores determinantes.

Estado Brasileiro que o fez nascer como Programa de Governo, mas ainda carece de reconhecê-lo como Política de Estado.

5.2 REGIONAL: AMAZÔNIA FORA DO EIXO

A despeito de integrar a rede brasileira Fora do Eixo de iniciativa de jovens da sociedade civil, o Fora do Eixo Amazônia interessa ao presente trabalho na perspectiva das ações que desenvolve segundo particularidades próprias das diversidades natural e cultural da Região Norte, isto é, naquilo que destoa do Fora do Eixo São Paulo — matriz da rede — porque conseguiu *colar/conectar* — para utilizar jargão recorrente deles — com a realidade local, suas realidades próprias. A Casa Fora do Eixo Amazônia, sediada em Belém desde outubro de 2012, trabalha a interação dos coletivos culturais dessa região baseado na troca — no fazer circular — seja de informações e experiências seja de ações desde o planejamento até execução/implementação. Caio Mota⁸² — liderança e um dos gestores da Casa Fora do Eixo Amazônia — conta trabalhar a cultura como tecnologia social de transformação do território através de intervenções artísticas e culturais, discussão/debates de temas variados como violência no campo⁸³ e políticas públicas de cultura, além do engajamento nos movimentos sociais e culturais da região.

A atuação do Fora do Eixo já alcança as esferas do poder público no País, como demonstram alguns exemplos mais diretos: Daniel Sant’Ana - um dos fundadores da rede através do Coletivo Catraia do Acre —, em 2007, assumiu a presidência da Fundação de Cultura do Acre, foi Presidente do Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura 2008-2009, e atualmente é Secretário de Estado de Educação e Esporte do Acre; Rodrigo Forneck — outro integrante do Coletivo Catraia — que assumiu em 2013, em função das últimas eleições municipais, a Fundação Municipal de Cultura de Rio Branco (AC); e Pablo Capilé — também um de seus fundadores através do Coletivo Cubo de Cuiabá (MT) — como liderança nacional no comando do Fora do Eixo São Paulo. Vale registrar que o Acre é referência no País em políticas públicas de cultura implementadas e consolidadas, sobretudo em parceria com o governo federal, num histórico que remete ao início do governo Lula, numa construção permanente com a sociedade civil que certamente possibilitou à rede

⁸²Entrevista de Caio Mota à autora em 20 de dezembro de 2012.

⁸³O N.IN.J.A – Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação - além da cobertura completa em todas as redes sociais, transmitiu ao vivo e com exclusividade – via web - o julgamento dos acusados de assassinar o casal de extrativistas Zé Claudio e Maria Ribeiro que aconteceu em Marabá em abril de 2013.

participar/integrar as esferas do poder público nesse estado, sem, no entanto, desconsiderar a vinculação/militância político-partidária dessas pessoas.

Com efeito, Caio Mota ressalta que a experiência no Acre serve de laboratório para refletir sobre a importância de, ao interferir no poder público, a rede não perder de vista sua característica de movimento cultural que, por sua vez, extrapola a simples circulação da produção cultural e da cultura como entretenimento, para provocar transformações do pensar e do agir nesse território amazônico e brasileiro conectado em rede. Na Amazônia em particular, a regional do Fora do Eixo — segundo Caio Mota — *cola/conecta* com o movimento dos Pontos de Cultura, dos povos tradicionais de terreiro afrodescendentes, da cultura digital e articula/acompanha a mobilização da sociedade civil via fóruns de discussão e debate — que começou no Amazonas — para criar/implementar a Frente Parlamentar de Cultura da Amazônia. Interessante ao ressaltar necessário alcançar certa organicidade no seio da sociedade civil para obter os resultados desejados, isto é, formar consciência coletiva e planejar estratégias que inspirem e fundamentem sua atuação e reforça ainda essa necessidade ao citar a experiência do Amazonas cuja Secretaria de Estado da Cultura — sob o comando do mesmo Secretário há dezoito anos — iniciou há pouco mais de dois anos abertura de diálogo com a sociedade civil.

Segundo Caio Mota, a captação de recursos do Fora do Eixo Amazônia via Lei Rouanet enfrenta as mesmas dificuldades de qualquer grupo ou artista de fora da rede na Região. Esse mecanismo de incentivo fiscal federal não chega — é inviável — para a Amazônia. A autora faz uma provocação no sentido da impressão do perfil urbano do Fora do Eixo Amazônia para instigar sobre participação dos sujeitos da paisagem rural predominante em nossa região, e Caio Mota conta da forte proximidade com o movimento indígena de Rondônia através da Kanindé⁸⁴, que reúne associações indígenas locais, e Associação Metareilá, do Povo Indígena Paiter-Surui⁸⁵, que se manifestou no sentido de instalar uma Casa Fora do Eixo em Cacoal⁸⁶ na perspectiva da conexão, uma vez que já desenvolvem propostas mútuas de serviços de comunicação. Isso através de um coletivo local de Porto Velho que procurou o Fora do Eixo Amazônia para fins de registrar atividades locais, mas também — segundo Caio Mota — estabelecer relação de troca com a rede:

⁸⁴Organização da Sociedade Civil de Interesse Público - OSCIP, sem fins lucrativos, fundada em 15 de novembro de 1992, por um grupo de pessoas que trabalhavam com o povo indígena Uru-eu-wau-wau, em Rondônia. Disponível em: <http://www.kaninde.org.br/index.php?pag_id=6>. Acesso em: 20 maio 2013.

⁸⁵Disponível em: <<http://www.paiter.org>> / <<http://www.surui.org/>>. Acesso em: 21 maio 2013.

⁸⁶Disponível em: <<http://indigenacacoal.blogspot.com.br/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>>. Acesso em: 21 maio 2013

por exemplo os paites-suruis é um povo que eles têm uma relação internacional muito forte, o Almir Surui é uma das principais lideranças indígenas do país hoje, foi o primeiro cara que começou a falar dessa questão da floresta em pé é mais sustentável. Eles têm oficinas do Google lá na tribo deles há vários anos, então querendo ou não eles são uma exceção, é uma galera mais conectada e enxerga a necessidade da conexão e você acaba tendo uma facilidade nisso, agora o que precisa ter é justamente o que você falou, o interesse, no caso deles, existiu um interesse deles, então a gente ‘tá [sic] lá nessa relação de troca porque eles querem fazer isso porque eles procuraram isso por n vias. Então isso pode acontecer também, sei lá, a gente tem proposta em locais onde a gente não tem uma atividade, mas a gente sabe que é interessante a gente trabalhar uma relação de troca lá, não necessariamente tem que ter [sic] um coletivo Fora do Eixo lá mas que a gente saiba que tem algum parceiro naquela cidade que a gente possa desenvolver ações lá, que possa ser uma rota de situação, de artistas, de agentes, de projetos ou de atividades.

Paulo Trindade⁸⁷ — também gestor da Casa Fora do Eixo Amazônia — insiste que o Fora do Eixo Amazônia está no fluxo de compartilhamento, de troca de ideias e experiências e de organicidade seja local seja global e, apesar do Fora do Eixo — segundo ele — ser bastante urbano, consegue traduzir a cultura popular da Região no âmbito da conexão Fora do Eixo que é nacional e planetária, e para isso cita a participação da cultura indígena, mas também do carimbó e do tecnobrega paraenses no contexto dos festivais de música da rede. Nessa via, Caio Mota reforça que o Fora do Eixo trabalha a perspectiva da cultura através das premissas de compartilhamento, relações de troca e códigos abertos, mas num esforço permanente de contribuir para o debate de todos os temas que interessam à vida em sociedade e cita a participação da rede no Encontro Etnoambiental dos povos indígenas de Rondônia:

por exemplo, aqui na Amazônia a gente sistematizou uma rota de circulação, então tipo [sic] tem muito grupo hoje que pra [sic] ele circular ele vem dialogar com a gente porque a gente já tem isso mais mapeado. [...] Todo ano a gente faz um mapeamento geral e esse ano a gente vem provocando a construção do nosso georeferenciamento que não é só dos coletivos Fora do Eixo, isso ‘tá [sic] em aberto ainda e a gente ainda ‘tá estudando a plataforma que vai ‘tá [sic] tanto os coletivos da rede pra [sic] gente mapear as ações, atividades, o que faz, o que não faz, abrangência e tudo mais, e os nossos parceiros também, e quem tá [sic] interessado em entrar nesse georeferenciamento. Então por exemplo, a gente vai ter que buscar de uma maneira mais clara não só na Amazônia mas no país inteiro de como que a cultura vem se organizando, o que acontece ali, [...] o que ‘tá [sic] rolando ali em Abaetetuba e o que ‘tá [sic] rolando em Rio Branco [...] porque minimamente a gente não tem uma sistematização disso nem do banco de serviços [...], então a ideia é que a gente comece a fazer isso como um todo:

⁸⁷Entrevista de Paulo Trindade à autora em 20 de dezembro de 2012.

as empresas, os parceiros, produtoras, coletivos, os Pontos de Cultura, a Casa de Cultura Digital, os povos de terreiro, as tribos indígenas...

Ao considerar as distâncias geográficas características da Amazônia e a dificuldade de circular na região, o Fora do Eixo Amazônia — na voz de Caio Mota e Paulo Trindade — apresenta o desafio de levar a tecnologia própria do trabalho em rede para territórios ainda desconectados do planeta virtual e, assim, cita o Amazonas pela necessidade de buscar alternativas para alcançar as cidades/comunidades do interior do estado e conseguir trabalhar além da capital, Manaus. Com efeito, ressalta o desafio ainda maior de ultrapassar a cultura assistencialista que perdura e ainda prevalece na região para privilegiar a formação, tanto quanto ultrapassar a cultura da cultura apenas como evento e quando o diálogo acontece é sobretudo com os agentes culturais dessas localidades, com a sociedade civil. Nessa via, destaco a fala de Caio Mota ao traçar o seguinte balanço de atuação da rede na região:

os mapeamentos que a gente tem feito dentro da Amazônia cada estado acaba tendo um diálogo e uma atuação muito distintos com os municípios e com as capitais, então por exemplo no Amazonas em si essa dificuldade de diálogo com o interior já naturalmente ela acaba obrigando a gente a pensar não em desenvolver como que a gente vai ‘tá [sic] chegando lá na cidade e tal, montando um circo, trabalhando uma proposta, o que a gente quer é na verdade potencializar o que já existe e criar um ambiente de conexão com esses municípios e essas cidades e com a rede como um todo, então se o desafio é esse, lá no Amazonas por exemplo nós trabalhamos uma proposta que é o *Programa Ligando os Pontos* que justamente é um programa de interiorização da cultura no estado, nada mais é do que a gente desenvolver proposta de mapeamento, diagnóstico e potencialização das ações que já existem em cada município, aí a gente divide um estado por regiões, só que isso acaba sendo um programa que é muito mais um desenvolvimento de política pública do que propriamente a gente ter de fato essa perna p’ra [sic] todos os municípios porque a gente sabe o custo que tem, tudo isso. Então a gente busca na verdade ter uma proposta onde [sic] seja palpável de ser trabalhada, seja possível de ser construído e aí a gente desenvolver isso de uma série de formas, se a gente conseguiu por algum motivo [...] desenvolver um diálogo com alguma cidade e fazer esse intercâmbio, maravilha! Se de repente o Sebrae quer fazer uma parceria p’ra [sic] levar atividades lá, melhor ainda e a gente vai avançando nesse sentido e a gente tem que deixar aberto pra [sic] *hackear* isso aí, e se hoje o governo do estado quiser pegar esse programa pra [sic] trabalhar na sua proposta de interiorização, pega, pode pegar, o interessante é que a roda gire [...]. Mas isso é uma especificidade do Amazonas, aí por exemplo em Roraima é diferente, desde o começo da rede, até por conta da ligação que acaba existindo entre Cuiabá, Roraima e Acre, tem diversos coletivos já em outros municípios do interior, e aí acaba tendo essa característica de uma facilidade maior do diálogo, o Pará é a mesma coisa [...], a gente tem muitos parceiros no interior do Pará [...], a gente acaba tendo uma relação de diálogo com alguns grupos muito por conta da tecnologia da rede [...]. O Amapá, ele acaba tendo uma facilidade no diálogo com alguns municípios do interior em

projeto [...] mas durante o ano acaba que não consegue ter uma relação muito fluida, a mesma coisa é Roraima [...], mas acaba que tem uma dificuldade local mesmo, dos grupos lá, de fazerem esse intercâmbio e também de desenvolver um acompanhamento da capital com esses municípios, então acaba sendo pontual, pouco se provoca. O Acre, por exemplo, ele é um estado que se interliga com internet praticamente no estado inteiro [...]; aí por conta da gente ter entrado lá na gestão pública, acaba que tem muitos grupos do interior, tem muito ponto de cultura nos municípios do interior que a gente cria uma relação de parceria com eles.

O Fora do Eixo Amazônia destaca Minas Gerais como exemplo de maior fluxo de comunicação na rede, pelo fato desse estado estar “mais conectado”. Certamente, o território da Amazônia virtual se relativamente ainda pequeno reverbera nesse fluxo regional e planetário culturas autênticas porque veiculadas por quem faz e descortina realidades antes invisíveis seja no cenário da própria Amazônia seja do País e do mundo para revelar os sujeitos de uma paisagem distanciada dos clichês perversos que perseguem nossa região. Longe de apresentar soluções, essa mobilização de jovens da sociedade civil de cantos diversos da Amazônia certamente encurta distâncias, quebra isolamentos geográficos e cria pautas comuns dos mais diversos temas da vida em sociedade que se fortalecem através do fluxo cultural. Ao considerar as tecnologias e conexões em rede e constatar ser a Amazônia uma região de forte exclusão digital, o trabalho inovador do Fora do Eixo Amazônia contribui e comprova — do ponto de vista da experiência prática e das vivências — ser a cultura instrumento poderoso de promoção do desenvolvimento socioespacial, isto é, tem função central no traçar e conduzir um novo projeto do território.

Interessante a ressalva — a despeito da exclusão digital — do tempo próprio da Amazônia, noutro *timing*, de não esperar respostas rápidas porque o tempo da Região não é o mesmo da rede. Nessa lógica vale destacar a fala de Caio Mota:

[...] isso é muito cultural também, por exemplo, a gente desenvolve uma lógica entre as Casas de organização que ela tem um padrão de sistematização que tem muito haver com arquivo *online*, então a gente tem um acompanhamento de todas as regiões aqui, de tudo que ‘tá [sic] acontecendo, isso é algo de uma proposta entre as Casas, mas em cada região culturalmente falando tem uma especificidade, aqui na região, responder email, trabalhar com diálogo em chat [...], trabalhar sistematizações *online*, uso do Google, ela é uma outra coisa, as outras regiões você manda email rapidinho o cara responde [...] aqui o cara pode ver ali mas não responde na hora, ele demora um pouco, sabe, é um outro *timing*, e aí independe tanto na capital quanto no interior, e aí isso a gente tem que traduzir também [...] pra [sic] saber como a gente vai atuar porque tem um tempo diferente. A gente tem uma rota de circulação, a gente foi lá fazer o festival em Macapá, por uma questão financeira era muito mais em conta a gente ir de barco porque pra [sic] Macapá tem um custo de passagem alto pra [sic] caramba, só que

também ir de barco é um dia que você passa *offline*, né?! Então tem que se programar porque tem muita gente contando também, porque é como se a gente fosse um grande *hub* de carreta com seus escritórios em diversas partes do país, entendeu, e a gente precisa ter uma comunicação fluida toda hora e a gente precisa se preparar e preparar os outros pra [sic] isso, tem que adiantar as coisas, tem que ter essa preocupação também.

E insiste, o *offline* na região é muito importante, porque no norte as pessoas se encontram menos em relação ao nordeste, por exemplo, onde os encontros são frequentes porque é mais fácil circular. Por isso, todas as atividades que acontecem na Amazônia devem servir para encontrar pessoas, porque isso é fundamental para comunicar, enxergar parceiros, criar cumplicidade e fazer circular a cultura da/na Região. Outro desafio-chave é como sistematizar todas as informações produzidas no âmbito do Fora do Eixo mesmo se detém conhecimentos privilegiados de tecnologias as mais variadas. Por último, após uma provocação sobre as intersecções entre o funcionamento do Fora do Eixo e o Programa Cultura Viva — já citado nesse trabalho — Caio Mota responde:

é legal fazer um apanhado histórico, tipo 2003 com a vinda do Lula pro [sic] governo e do Gilberto Gil pro [sic] Ministério da Cultura porque a gente passa do entendimento da cultura como linguagem e começa a pensar antropológicamente esse processo e aí isso cria uma série de inquietações e participações na sociedade e um entendimento que dá mais clareza p'r'aquilo [sic] que 'tava [sic] acontecendo, muitos grupos sendo eles coletivos culturais ligados à música naquela época ou que trabalham com questões Griô [...], todos eles já tinham uma atuação no seu território, esses debates que foram provocados e as questões que foram acontecendo conseguiram fazer com que cada grupo conseguisse dimensionar o Brasil [...], então quando começou a se discutir política cultural nesse período, eu acho que é um período que acontece uma série de coisas, na música as gravadoras começam a ter uma derrubada e os festivais independentes começam a ter uma atenção, então 2005 foi o período que surgiu a associação brasileira de festivais independentes, surgiu o Fora do Eixo, então começou uma interligação Brasil [...], a construção do Cultura Viva nada mais é do que tudo isso que já 'tava [sic] acontecendo e o entendimento disso, acho que todo mundo acaba no final das contas independentemente de aprovar no edital todos esses grupos são Ponto de Cultura, na verdade o que acabou acontecendo foi essa visualização, [...] então Fora do Eixo e Cultura Viva não é nenhuma sobreposição mas alinhamento de atuação [...], o Cultura Viva é muito bom enquanto proposta e os Pontos de Cultura como um todo, no geral, eles não tem uma organicidade, a Teia tentava fazer isso, mas você não tem um relacionamento do Ponto de Cultura lá do Acre com o Ponto de Cultura lá do sul então isso ficou muito difuso e com o enfraquecimento do Cultura Viva o que acabou acontecendo foi que principalmente os Pontos, a galera que 'tava [sic] mais assim à frente desses debates, das interlocuções, acabou querendo aproximar mesmo, criar redes, aqui mesmo no Pará tem uma mas por exemplo no Amazonas já não tem, outros lugares já não tem, então isso acaba sendo muito difuso e o Fora do Eixo desde o começo 'tá [sic] muito focado e se entende enquanto uma rede

que só tem condição de ‘tá [sic] associado [sic] e os coletivos só ‘tarem [sic] trabalhando em parceria se eles tiverem trabalhando de maneira orgânica e com uma relação de confiança, o que por exemplo no Cultura Viva nem precisa tanto, tipo você tem um Ponto de Cultura pro [sic] governo federal e não está dialogando com o Pontão ou dialogando com a rede de Pontos de Cultura, só se tem um entendimento político do teu grupo que achar aquilo interessante. E aí da maneira que a gente se organiza, principalmente com a mudança no Ministério com a Ana acaba criando esse ambiente de maior difusão, esse caos que acabou ficando, acho que o maior benefício que o Ministério da Ana de Hollanda fez foi conseguir juntar os grupos porque os grupos começaram a visualizar a complementariedade em vez de ficar só visualizando aquilo que não era convergente [...], acabou que pela falta de convergência criou mais essa evidência do circuito como um todo e aí passou por essas atualizações também internas que a gente foi tendo [...] essa ampliação da rede e as características de cada região e de cada coletivo acabou obrigando que a gente visualizasse outras maneiras de se organizar, que a gente não visualizasse apenas a música que a gente visualizasse uma proposta de integração entre as linguagens, que a gente visualizasse uma questão de movimento social, que interligasse com outros movimentos, com outras redes. Então todos esses debates que foram gerados tanto pelas provocações positivas do Gil e do Juca quanto pelas reações que a gente teve que ter com a Ana acabou criando uma relação maior com os Pontos de Cultura [...], então a proximidade que as organizações culturais têm do entendimento com o Programa Cultura Viva independente do Ponto de Cultura acaba gerando isso seja Fora do Eixo ou seja não Fora do Eixo, tipo o Cultura Viva hoje ele ‘tá [sic] tendo uma exposição na América Latina, então essa situação do Cultura Viva na América Latina é reflexo disso porque todos os grupos culturais de uma maneira-base ‘tão [sic] nessa lógica do Cultura Viva, de um ponto que desenvolve o seu território, que trabalha o fortalecimento das ações, que busca esse entendimento de tecnologia social, então essa proximidade no conceito se mistura. Se a gente for pegar cronologicamente, esse entendimento do governo federal [...] contribui muito não só pro [sic] surgimento do Programa Cultura Viva mas tudo aquilo que influenciou o circuito Cultura Viva e o Fora do Eixo é uma dessas coisas.

E é do lugar dessa experiência do Fora do Eixo Amazônia que Caio Mota — ao dimensionar seja o alcance mundial do Fora do Eixo, que só aumenta, seja aquele do Cultura Viva na América Latina, também em constante crescimento — defende que não há país no mundo melhor preparado e capaz de trabalhar os processos culturais segundo entendimento atual da lógica de rede e de fazer funcionar no *precarizado* do que o Brasil, primeiro porque é assim que trabalhamos desde sempre mas também porque os acontecimentos políticos recentes do cenário brasileiro evidenciaram isso, o que permitiu interligar-nos de uma maneira muito própria e diferente. Segundo ele, Grécia e Espanha — por exemplo — se interligam com o Brasil atualmente noutra perspectiva — com *outros olhos* — porque nunca precisaram trabalhar essa lógica sem dinheiro, enquanto no Brasil, segundo ele, todo Griô, toda produtora de garagem, trabalha assim desde sempre. Por último, Paulo Trindade conclui:

eu tenho uma paixão enorme pela Amazônia e conhecer esses processos que a gente ‘tá [sic] organizando e planejando, principalmente nesse projeto de futuro, sabe?! Que é uma condição bem interessante pra [sic] região, eu acho que passa muito na realidade pelo diálogo [...] e pensar um planejamento mesmo pra sociedade [sic] [...], na verdade todo mundo vai poder pensar, viver, sonhar, criar, a partir das condições que forem utilizadas. Acho que esse protagonismo [...] de uma atuação política onde a gente começa a entender o nosso papel enquanto cidadão e a gente que naquela *tag* da #cidadania enquanto apenas o voto, a gente começa a criar realmente um projeto muito maior que isso [...] e aí a gente já começando a pegar outras *tags*, outras conversas, voltadas por exemplo pra [sic] questões de gênero pra [sic] questões que são das nossas raízes, das nossas culturas. Esse entendimento do tempo também, esse tempo da Amazônia, enfim várias questões e várias coisas que a gente pode abordar que nos motiva a cada dia por ser do norte. Acho que a tradução maior disso é que nesse momento é muito especial ‘tá [sic] morando na região norte, vivenciando todos esses contextos globais sem precisar sair daqui e tentando também com que as pessoas daqui olhem de uma maneira diferente pro [sic] que ‘tá [sic] acontecendo, porque na realidade a gente é muito visado e não é de agora, já passa por um processo de mais de quinhentos anos, [...] as pessoas que moram aqui tem um protagonismo fundamental, [...] a cultura indígena nos ensina muito, a cultura ribeirinha nos ensina muito e isso ‘tá [sic] no nosso DNA, então cabe a nós também desenvolver nossa parcela como protagonistas nesse contexto do novo milênio.

Nesse contexto/escala, é oportuno destacar o Custo Amazônico como demanda comum dessa região, reivindicado na 2a Conferência Nacional de Cultura/CNC com a força que o tornou um de seus resultados mais significativos:

32 prioridades da II CNC, Eixo 4: Cultura e Economia Criativa, Sub-Eixo: 4.1 – Financiamento da Cultura, proposta 187 – Com base no art. 3º inciso III⁸⁸ da Constituição brasileira que estabelece a redução das desigualdades sociais e regionais, garantir o reconhecimento do “custo amazônico” pelos órgãos gestores da cultura em projetos culturais, editais e leis de incentivo, em especial pelo Fundo Nacional de Cultura, assegurando dotação específica e diferenciada para os estados da Amazônia Legal, considerando as dimensões continentais, as diferenças geográficas e humanas e as dificuldades de comunicação e circulação na região, incluindo o custo amazônico na lei Rouanet no Fundo Amazônia. (MinC, 2010, p.51).

Com efeito, o custo amazônico foi a demanda comum apresentada pelos delegados dos vários Estados da região Norte que se referia às condições especiais ali encontradas responsáveis por aumentar os custos da produção cultural, como as distâncias e até mesmo o isolamento geográfico entre as cidades e comunidades, as dificuldades de transporte e locomoção, a circulação de bens e serviços culturais e ainda a escassez de

⁸⁸Art. 3º Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: III - erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais.

materiais e equipamentos. Do ponto de vista prático, Nascimento⁸⁹ (2011) nos instiga com o exemplo do Grupo Vivarte, do Acre, que levou quatro dias de um município a outro de um mesmo estado da Amazônia: com um orçamento de R\$ 1.500,00 para despesas de transporte fluvial, conseguiu um barqueiro que, com o orçamento inicial de R\$ 7.000,00, terminou por aceitar fazer o trajeto do município de Manuel Ubano até o município de Santa Rosa do Purus, ambos no estado do Acre, por R\$ 1.300,00. E o Vivarte ainda tinha outras viagens a custear com aquele orçamento.

Se de um lado é preciso admitir o reconhecimento do Custo Amazônico como avanço, é imprescindível ir além da simples quantia agregada para produção e circulação da cultura da Região que na prática funciona como pequeno aumento na pontuação dos projetos a selecionar e no valor destinado a prêmios e editais nacionais para aqueles contemplados provenientes da Amazônia Legal⁹⁰. Depois de entrar para o rol das 32 prioridades eleitas para o setor da cultura na 2ª CNC, o MinC promoveu, em 2010, edital específico para a Amazônia Legal⁹¹ e o Itaú Cultural através dos editais do Programa Rumos edição 2011 previu o custo amazônico para os Estados da região⁹². Ao considerar a diversidade cultural dos territórios da Amazônia, certamente o desafio do custo amazônico permanece, aliás, sequer começou do ponto de vista seja da segurança jurídica seja institucional através de políticas públicas.

Com efeito, desde a 2ª CNC prevalece a impressão que o simples reconhecimento resolveu a questão, talvez suficiente do olhar nacional, mas é necessária mobilização local/regional para incluir/consolidar essa conquista na agenda de desenvolvimento da Amazônia Legal, o que depende em grande medida dos artistas e agentes culturais da Região. Para tanto, aceitá-lo como valor, porcentagem ou pontuação privilegiados resolveria os entraves intra, inter e/ou suprarregionais? Se esse é um ponto de partida catalisador do debate, deve prever também a carência de infraestrutura necessária e de toda espécie, desde o reconhecimento da produção local até o transporte: é comum não se querer pagar uma atração local amazônica, a menos que reconhecida em outras escalas; a questão do transporte na

⁸⁹Destaco entrevista de Paulo Nascimento do InBust — referência/liderança cultural na região sobretudo no segmento do teatro e do custo amazônico - à autora em 13 de dezembro de 2012.

⁹⁰Região compreendida pela totalidade dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima e parte dos estados do Mato Grosso, Tocantins e Maranhão. A região engloba uma superfície de aproximadamente 5.217.423 km² que correspondente a cerca de 61% do território brasileiro. Foi instituída com o objetivo de definir a delimitação geográfica da região política captadora de incentivos fiscais com o propósito de promoção do seu desenvolvimento regional. Foi instituída inicialmente pela Lei nº 1.806 de 6 de janeiro de 1953, alterada posteriormente pela Lei nº 5.173 de 27 de outubro de 1966 e Lei Complementar nº 31 de 11 de outubro de 1977, alterada ainda pelo Art. 13 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição da República Federativa do Brasil de 5 de outubro de 1988 que criou o Estado do Tocantins.

⁹¹Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2010/06/Microprojetos_AmazoniaLegal_2010_edital.pdf>. Acesso em: 22 jul 2013.

⁹²Disponível em: <<http://rumositaucultural.wordpress.com/>>. Acesso em: 22 jul 2013.

Região começaria pela sua inexistência porque inserida numa realidade de vias feitas de rios e não de rodovias a abrir ou revitalizar. A contar o transporte aéreo, também mais viável excursionar uma produção artística/cultural pelo país e até por outros países do que por dentro da Amazônia, pois as passagens aéreas são extremamente caras para circular dentro da Região — como já mencionado nesse item — além de trechos e horários serem absurdos.

Assim, vale a provocação: o recurso em si para produzir/circular a cultura local da Amazônia resolve, isto é, garante que o artista esteja com sua trupe, figurino, cenário e equipamentos necessários nos dias e horários previstos em outra cidade, estado ou país? Compreendo que 2013 como ano da 3ª Conferência Nacional de Cultura (CNC), propicia reavivar o debate do Custo Amazônico através das Conferências Municipais (CMC) e Estaduais (CEC) de Cultura da Região porque constituem instâncias de escuta e intensa participação da sociedade civil por meio de seus artistas e agentes culturais aptos a fazer o tema avançar do simples reconhecimento para estratégias e ações efetivas capazes de alcançar o centro dos debates da etapa nacional se lá chegarem com a força de uma proposta do País para a Região. Este desafio significa um esforço para corrigir desequilíbrios regionais já previstos no âmbito do Procultura e editais de modo geral, e conquistar, nesse gênero, o lugar próprio do Custo Amazônico como política pública de Estado para cultura, necessário ao desenvolvimento desse imenso território amazônico brasileiro.

Nessa via, é imprescindível destacar o lançamento, no último 1º de agosto de 2013, do *Programa Amazônia Cultural* — por ocasião da 2ª Conferência Municipal de Cultura de Boa Vista, Roraima, pela atual Ministra da Cultura Marta Suplicy — como importante conquista do Custo Amazônico. Elaborado pelo Ministério de Estado da Cultura em conjunto com o Fórum de Gestores de Cultura da Região Norte, inicialmente o Programa teria recursos na ordem de R\$ 15 milhões provenientes da Lei Rouanet com vistas a apoiar todos os segmentos da cadeia produtiva da cultura nos sete estados da Amazônia Legal. Ano passado — 2012 — foi anunciado que o lançamento seria feito pela então Ministra da Cultura Ana de Hollanda, em 12 de novembro, na capital paraense. Na versão recém-lançada, o *Programa Amazônia Cultural* é destinado exclusivamente a produtores, artistas, técnicos, agentes e estudiosos culturais que residam na Região.

Com recursos do Fundo Nacional de Cultura, os investimentos em projetos que estimulem, capacitem e difundam ações da cultura brasileira na Região Norte somam R\$ 5 milhões. Assim, o apoio financeiro por projeto varia de R\$80 a R\$120 mil, conforme eixos assim definidos: eixo 1 — estímulo à produção e inovação cultural; eixo 2 — fortalecimento de redes e valorização da cultura local; eixo 3 — pesquisa, formação e capacitação; e eixo 4

— circulação e intercâmbio. O valor disponível para cada um desses três eixos é de R\$ 1 milhão e o valor máximo por projeto (auxílio/repasso) é de R\$ 80 mil; o valor total disponível para o eixo 4 — circulação e intercâmbio — é de R\$ 2 milhões, e o valor máximo por projeto (auxílio/repasso) é de R\$ 120 mil. Para estimular o fomento da cultura principalmente no interior dos estados, serão privilegiados aqueles projetos e candidatos provenientes do interior, povos indígenas e povos e comunidades tradicionais da Amazônia mediante aumento de até dois pontos de bonificação. Na ocasião foi anunciada ainda a criação de treze novos Pontos de Cultura indígena no estado de Roraima, dentre os quais cinco deles na reserva Raposa Serra do Sol, com investimento de R\$ 2,6 milhões em três anos.

Com efeito, o Programa prevê R\$ 5 milhões para esse ano e mais R\$ 5 milhões para 2014, e esse valor pode ser aumentado por meio de emenda parlamentar, instrumento importante para pressionar deputados da bancada da Amazônia — principalmente — para 2014, ano eleitoral. Ao reconhecer/compartilhar dúvida legítima sobre diminuição do valor total do recurso destinado ao Programa, compreendo que o momento é de mostrar a força/mobilização da Região, porque reconhecidamente possui Programa próprio. E isso resulta de fazer o Brasil compreender que a Amazônia precisa de mais do que políticas voltadas para sanar desequilíbrios regionais já previstas, por exemplo, no Procultura. Certamente, dentro e fora do MinC, essa é uma compreensão fruto de uma luta árdua e, para validá-la, é importante mostrar a força da Região através da inscrição/participação maciça de seus projetos, ou até esses 5 milhões não ficarão aqui, no final das contas.

Se conquista importante do Custo Amazônico, compreendo necessário assegurar o Programa Amazônia Cultural por meio de marco regulatório próprio para, assim, torná-lo política de Estado e garantir-lhe vida própria, independente das decisões de governos, a exemplo do que aconteceu com Programa Cultura Viva⁹³. Eis a importância de uma proposta para chegar à 3ª CNC com a força da mobilização de todos os estados da Região Norte — por que não através de suas Conferências Estaduais de Cultura em setembro próximo (2013) — como no caso do reconhecimento do Custo Amazônico quando aprovado por unanimidade por todo Brasil na plenária da 2ª CNC. Longe de ser uma solução em si, é preciso celebrar os avanços e permanecer, mobilizar é preciso.

⁹³Mesmo se um programa nacional carece de lei própria para garantir sua continuidade. E se permanece, isso se deve à forte mobilização da sociedade civil em rede e em todo o País, garantida pelos Pontos de Cultura que ainda resistem.

Caio Mota é jornalista pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), músico, produtor cultural e cearense de Manaus. Paulo Trindade é produtor cultural e manauara formado em Licenciatura em Artes Plásticas, também pela UFAM. Ambos integram Fora do Eixo desde 2008 através do Coletivo Difusão, de Manaus/AM. Paulo Nascimento é fundador do InBust Teatro de Bonecos, a quem dedico profundo respeito e admiração pelo homem e pelo artista assim como pelo trabalho autêntico desse grupo de teatro. Aos três, aquele abraço pela generosidade dessas *conversas infinitas* e contribuição preciosa ao meu trabalho: obrigada.

5.3 ESTADUAL: CARIMBÓ PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

A Irmandade de São Benedito – segundo Isaac Loureiro⁹⁴ é uma organização do século XIX que reúne pessoas da comunidade de Santarém Novo pela devoção a São Benedito. Segundo ele, não há documentos que relatem a criação e funcionamento da Irmandade. Tudo que existe é proveniente da tradição oral — relatos das pessoas mais velhas que passam de geração em geração — que, pelo que se sabe, foi criada no âmbito da igreja católica local e que, assim como outras irmandades da Amazônia e do Brasil da época, acolhia aquelas pessoas banidas da sociedade — negros, índios, pobres, mestiços — como espaço de afirmação da sua fé e da sua identidade. A vinculação do carimbó com a Irmandade aconteceu paulatinamente — pela própria influência do carimbó na região — como manifestação lúdica dessa festa religiosa cuja paga principal dos promesseiros era — e permanece — oferecer festas à população da cidade. Isaac Loureiro ressalta ser diferente de outras manifestações de carimbó do Pará que se caracterizam sobretudo pela dança, música e apresentação dos músicos, porque em Santarém Novo o carimbó integra uma tradição religiosa, uma prática social e uma organização comunitária e, por isso, é considerado por muitos como um carimbó sagrado, além de possuir um ritmo também diferente dos outros do estado.

A Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro nasce de iniciativa da comunidade de Santarém Novo, através da Irmandade de São Benedito, com o objetivo de mediante o processo de registro, consolidar a valorização do carimbó. Segundo Isaac Loureiro⁹⁵, a campanha para o registro junto ao Iphan⁹⁶ — como desdobramento de ações que já aconteciam em Santarém Novo — começa em 2005. Quando do Festirimbó, a Irmandade de São Benedito promove Seminário para discutir os rumos do carimbó inspirado pelo tema “O Carimbó como Identidade Cultural do Povo da Amazônia”, que contou com a participação

⁹⁴Entrevista de Isaac Loureiro à autora em 18 de dezembro de 2012.

⁹⁵Entrevista de Isaac Loureiro à autora em 29 de dezembro de 2012, por ocasião de nossa viagem — minha família e eu — a Santarém Novo para as festividades da Irmandade de São Benedito.

⁹⁶Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

de vários grupos de carimbó presentes no festival, Secretários de Cultura dos municípios da região (nordeste paraense), Iphan, Representação Regional Norte do Ministério da Cultura e o governo do estado através do IAP⁹⁷ e Fundação Curro Velho, vinculadas à Secretaria de Estado de Cultura do Pará (Secult).

No momento desse primeiro debate, ao reunir todos esses atores em Santarém Novo, a fala do Iphan — ao apresentar sua política de patrimônio e experiências de registro de outras manifestações culturais, como jongo, frevo, samba de roda e o samba carioca — ao apontar a possibilidade do registro, motiva as comunidades e grupos das várias manifestações do carimbó paraense ali presentes a compreender esse ritmo como integrante desse universo do patrimônio imaterial brasileiro.

Isaac Loureiro insiste sobre a compreensão dessa via como estratégia para, ao reconhecer e valorizar, angariar apoio e, assim, fazer frente às dificuldades de sobrevivência do carimbó. Essa é a base da campanha. Com efeito, seus antecedentes guardam raízes no processo de organização e articulação da própria Irmandade de São Benedito de Santarém Novo ao estabelecer novas relações com atores externos. Com isso veio a necessidade de aprender a elaborar projetos, participar de editais, promover a circulação dos grupos de carimbó de Santarém Novo por outros estados e lugares e as novas influências advindas do acesso a informações importantes da cultura, da cultura popular, das políticas culturais e valorização das manifestações tradicionais.

Até a década de 90, o carimbó da Irmandade de São Benedito era exclusividade de Santarém Novo e de seus filhos, que moravam em Belém e voltavam todos os anos para as festas. Portanto, conta Isaac Loureiro, limitado ao seio de sua comunidade e sem qualquer visibilidade exterior, esse isolamento foi rompido quando da participação da Irmandade de São Benedito em parceria com A Barca⁹⁸ no edital Petrobrás Cultural de 2004, cujo resultado — gravação de CD do carimbó de Santarém Novo, com lançamento local, mas também na capital paraense — repercutiu no Rio de Janeiro e São Paulo e chamou atenção da mídia nacional e, conseqüentemente, de Belém, para a cultura dessa pequena comunidade do nordeste do Pará até então invisível mesmo para o próprio estado.

A Campanha resulta da trajetória de aprendizado, embates e nuances com os diversos atores, seja instituições e produtores culturais, seja mídia, seja artistas. Dessas relações Isaac Loureiro destaca a contribuição e parceria da Barca como profunda e respeitosa

⁹⁷Instituto de Artes do Pará.

⁹⁸Grupo de músicos de São Paulo e pesquisadores da cultura popular brasileira que frequenta Santarém Novo desde 1998. Disponível em: <<http://www.barca.com.br/>>. Acesso em 21 jul 2013.

dentre tantas interesseiras na carona dessa *vague* (onda) cultural como atualmente acontece com a cultura do Pará em geral — tão na moda —, o tecnobrega em particular.

Em 2008, a Irmandade de São Benedito de Santarém Novo novamente em parceria com A Barca aprova outro projeto, dessa vez, de circulação do Grupo Os Quentes da Madrugada⁹⁹ pelo Brasil, e a partir daí acumula *expertise* no sentido de assumir o protagonismo de seus projetos e ações num circuito aparentemente impossível para Santarém Novo e, mais do que isso, torna-se referência nacional. Interessante Isaac Loureiro destacar que o tempo dessa efervescência local e também o tempo — a partir de 2003 — de importante mudança da política do País e, assim, a chegada de Gilberto Gil à Pasta da Cultura, quando:

o Ministério da Cultura finalmente desceu do seu pedestal e passou a olhar a cultura como um todo.

No momento do assim denominado “Encontro dos Mestres da Cultura Popular” — ocorrido no segundo dia do Seminário, como parte da Programação do Festirimbó daquele ano de 2005 —, já sob a orientação/compreensão da fala do Iphan sobre salvaguarda, começam os relatos das diferentes realidades ali presentes e que identificam dificuldades e discursos comuns, conforme relata Isaac Loureiro, coordenador do evento à época:

[...] porque a gente tem que ter patrimônio, porque a gente tem direito, porque a gente precisa valorizar lá fora pra [sic] poder reconhecer aqui dentro, porque aqui dentro o pessoal não reconhece. Porque na minha cidade o prefeito não quer ajudar, a gente vai lá pedir apoio e não dá, traz banda de fora, paga cachê de cinco mil reais e a gente vai tocar quer pagar mixaria ou então não quer pagar nada, quer que a gente vá de graça, mas não dá apoio, não ajuda no material.

Segundo ele, várias experiências apresentadas por grupos do interior do estado, mas também da capital, consolidaram a necessidade de buscar a via do registro desse patrimônio como ferramenta de negociação, organização e fortalecimento do segmento que se articula a partir desse encontro. Em 2006, no seminário seguinte, foi apresentada proposta conforme regras/procedimentos exigidos pelo Iphan para registro do carimbó paraense e oficialmente criada a *Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro* — paralela ao processo de registro junto ao Iphan — como estratégia necessária para orientar/mobilizar a sociedade civil sobre o significado do carimbó como patrimônio, conforme relata Isaac Loureiro:

⁹⁹Grupo de carimbó tradicional de Santarém Novo, responsável pela preservação de repertório secular.

ele tem que ‘tá [sic] na escola, ele tem que ‘tá [sic] na política cultural, ele tem que ser apoiado pelo poder público, os mestres têm que ser valorizados, respeitados, então isso quem vai fazer somos nós. [...] Então a gente criou o movimento como estratégia mesmo, de um lado a gente já percebia que o registro iria exigir um grau de organização das comunidades carimbozeiras, dos grupos, [...] a gente compreendeu não tem futuro pro [sic] carimbó sem uma ação ampla, conjunta, coletiva, e a gente propôs pros [sic] grupos presentes a criação da campanha e aí foi aprovado.

Criada a Campanha, apenas em 2008 ganha força, através de articulação, inicialmente na capital paraense, para alcançar, em seguida, os municípios do interior do estado e consolidar a rede estadual de mobilização do carimbó:

as ações no interior eram todas autossustentadas, era nós [sic] que organizava [sic], era assim, vou pra [sic] Marapanim, chamava uma reunião com todos os grupos nossos parceiros que a gente já conhecia aqui do Festirimbó, eles mobilizavam os outros, chegava lá na [sic] reunião, olha gente o seguinte, vamos fazer um encontro aqui para organizar, para fundar o comitê da campanha, a coordenação da campanha no município, explicava em linhas gerais o que era a campanha [...], então v’embora [sic], qual é o dia, a data e equipe de trabalho, quem vai ficar com alimentação, com local, quem vai ver som, quem vai ver isso e aí deixava eles trabalharem. Esse era o meu papel, chegar, reúne, faz a proposta, monta o grupo e dá prazo, olha dia tal a gente tem uma reunião pra [sic] fechar o que falta [...], aí eles corriam atrás. Quando a prefeitura local tinha uma sensibilidade, apoiava, [...] ajudou com alimentação, transporte, mas teve situações que até atrapalhou [sic] [...]. Mas aí é que a rede da campanha foi construída de fato [...] e em janeiro de 2008 fizemos o Encontro dos Mestres em Belém, aí a Secult¹⁰⁰ apoiou o recurso pra [sic] trazer os mestres, no aniversário de Belém, e aí deu uma visibilidade, a imprensa foi lá, cobriu, entrevistou os mestres, as crianças, aí despontou.

Nesse momento a campanha fecha uma parceria com o governo do estado cujo acordo era toda vez que a Secult realizasse um evento com apresentações musicais, ela chamaria um grupo de carimbó para participar, porém sempre através da coordenação da campanha com vistas à oportunidade dos mais de cem grupos de carimbó em atividade em mais de trinta municípios do estado de apresentar-se na capital paraense e com cachê. Nessa via, o governo do estado através da Secult se consolida como parceiro importante, porém em permanente negociação, sobretudo para campanha não padecer de sua origem enraizada na sociedade civil:

Cultura Popular é isso, o governo tem que fazer a parte dele, apoiar, dar suporte, é um direito das pessoas, a gente conquistou esse status com o

¹⁰⁰Secretaria de Estado de Cultura do Pará.

advento do Gil e a visão do tripé da cultura, então aquilo nos fortaleceu, posso dizer que a política federal fortaleceu politicamente a gente na nossa ação local e estadual, a importância disso pra [sic] nós foi nesse nível, porque a gente sabe que os editais, a mudança do foco do edital da Petrobrás por exemplo de agregar a diversidade se deu por causa da mudança do foco da política nacional de cultura, a gente sabe que a possibilidade da gente articular a parceria com o Iphan se deu também com essa mudança de foco na política do patrimônio [...], porque o primeiro registro que foi do samba de roda em 2004 foi o Gil que promoveu e incentivou [...], então a gente tem clareza de que esse contexto nacional influenciou profundamente a nossa açõzinha local aqui, a gente percebeu que nós estávamos conectados, entendeu?!

Da parceria com governo do estado Isaac destaca também o momento da visita do então Ministro de Estado da Cultura Gilberto Gil a Belém quando a Secult custeou a vinda de trinta grupos de carimbó, ocasião que confere *status* político inédito para o carimbó e facilita aproximação com municípios do interior, principalmente com o poder público municipal, as prefeituras. Destaca, ainda, uma sala cedida pelo governo do estado à época, na sede da Secult, para servir como secretaria da campanha, mas que foi desativada em pouco tempo. Nesse sentido, aponta apelo constante para que a campanha integre a estrutura da Secult como condição dessa parceria e a recusa da coordenação da campanha fundamentada na importância de sua autonomia e permanência frente ao assédio de governos que passam, com vistas mesmo a sacrificar essa importante aliança em prol da independência do movimento:

aliança a gente faz a qualquer momento, autonomia e independência a gente não recupera, depois que se perde, depois que se abre mão, é difícil você reconstruir no grau de legitimidade que a gente tinha diante das comunidades e aí foi o momento que a gente teve a primeira crise e essa crise de acompanhamento porque a gente não conseguia mais ‘tá [sic] presente.

Até meados de 2009, a campanha vivenciou período de intensa mobilização, mas a falta de recursos, associada às distâncias geográficas de nosso estado, dificultaram os encontros presenciais. A campanha enfraqueceu sem conseguir sustentar-se apenas pelo voluntariado, sem infraestrutura própria, sem pessoas que pudessem ficar a serviço dela. Com efeito, o momento eleitoral é em si um momento de crise porque desagregador — e não só para a cultura, mas para qualquer movimento comunitário — porque afloram as diferenças políticas. Nesse contexto, Isaac Loureiro destaca as eleições de 2010 que fortaleceram o cenário de crise da campanha, sobretudo pela dificuldade, impossibilidade até, de superar divergências inerentes às cores partidárias pela campanha do carimbó, em grande medida pela falta mesmo da cultura do organizar-se coletivamente. Com o novo governo, a partir de

janeiro de 2011 a Secult fecha suas portas ao diálogo seja com a sociedade civil seja com demais entes federados, característica marcante da gestão do atual Secretário de Cultura do Pará.

Com efeito, a campanha trabalha para fortalecer a organização local através da criação de associações dos grupos de carimbó para superar o isolamento dessa prática cultural e promover uma interlocução válida e reconhecida no âmbito da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, já com vistas ao horizonte pós-registro — discutir a salvaguarda —, a considerar, segundo Isaac Loureiro, a expectativa/encaminhamento do Iphan de que o registro se conclua nesse ano de 2013. Assim, a agenda atual da campanha prioriza o projeto baseado no tripé formação/capacitação de lideranças, organização de base e criação/articulação da rede amazônica de cultura popular. Uma vez já conectados com grupos de Roraima e Amazonas mas também em rede nacional com samba de roda, jongo, tambor de crioula, isto é, outros bens já registrados, numa rede de troca através do intercâmbio, por exemplo, em festivais para sedimentar/consolidar o segmento da cultura popular e tradicional no país.

É interessante notar que no início da campanha o único objetivo era alcançar o registro, porém, a partir de 2008, houve a compreensão de que o registro era apenas uma das metas num horizonte de conexão em rede regional para discutir e fortalecer a cultura popular e tradicional em todos os níveis da federação. Significa o amadurecimento de uma campanha que começou apenas para registrar o carimbó como patrimônio cultural do Brasil. Isaac Loureiro constata esse fato como evolução natural numa trajetória que à cada etapa aumenta seu campo de incidência.

Ao considerar o cenário atual do Pará, é preciso reconhecer que a falta permanente de diálogo — seja com artistas e agentes culturais seja com próprio governo que ora integra — e o conseqüente posicionamento unilateral da gestão da Secult inspiram uma insatisfação histórica. O atual Secretário reina absoluto na Pasta da Cultura desde 1995¹⁰¹, reinado interrompido apenas por um mandato do PT (2007 a 2010) à frente do governo do Estado. A portas fechadas, a Secult sequer se comunica com seus pares do poder público estadual e, mais do que isso, com os demais órgãos estaduais de cultura que — não por acaso

¹⁰¹Arquiteto e urbanista paraense Paulo Chaves Fernandes foi titular da Secult por doze anos, nas duas gestões de Almir Gabriel (PSDB) - 1995 e 2002 - e no primeiro governo de Simão Jatene - 2003 a 2006. Responsável por grandes obras como a Estação das Docas, o Mangal das Garças, o Hangar e por projetos de revitalização do centro histórico de Belém, como as edificações no Complexo Feliz Luzitânia, Paulo Chaves também criou grandes projetos, como a Feira Pan-Amazônica do Livro, uma das maiores do Brasil e o Festival de Ópera do Theatro da Paz. Disponível em: <<http://www.diariodopara.com.br/imprensa.php?idnot=123558>>. Acesso em 21 jul 2013.

— respondem à *Super-Secretaria* Estadual de Promoção Social, caso da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), da própria Secult e outras Secretarias do atual governo. Vale destacar também a constante disputa entre Secult e Secom¹⁰² — mais particularmente nas pessoas de seus Secretários — esta idealizadora/*dona* do Terruá Pará¹⁰³, atualmente a grande vedete/vitrine da cultura do estado País a fora. E foi dentro da Mostra Terruá Pará 2013 que artistas e agentes culturais interromperam a programação daquela noite de 9 de julho para leitura da *Carta de Protesto dos Artistas Paraenses*¹⁰⁴.

A partir dessa data, artistas e agentes culturais se organizam através do *Movimento CHEGA*¹⁰⁵ - responsável por reuniões, assembléias e manifestações em Belém - que exige a demissão do atual Secretário de Estado de Cultura do Pará. Não por acaso especula-se, de dentro da *cena* cultural da capital paraense, que o atual Secretário Estadual de Comunicação Ney Messias e o ex-Presidente do IAP Heitor Pinheiro lideram e financiam o *Movimento CHEGA*. Com efeito, por trás do slogan *#foraPauloChaves*, o movimento apresenta pauta pela democratização dos investimentos em cultura, democratização dos equipamentos culturais da cidade, diálogo com fazedores da cultura do Pará e consequente participação para construir políticas públicas para o setor, além da convocação da Conferência Estadual de Cultura como etapa integrante da 3ª CNC, e implementar o Sistema Estadual de Cultura, uma vez que o estado assinou, ano passado, o Acordo de Cooperação Federativa de adesão ao SNC com MinC, entre outras.

Vale destacar que quem coordena a pauta SNC/SEC no estado é a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN), em razão da resistência natural do atual Secretário de Estado de Cultura às políticas/programas do governo federal/MinC desde o governo Lula. Por isso, adesão do Pará ao SNC resulta de articulação direta entre a Representação Regional Norte MinC, por meio de seu Chefe Delson Cruz, e Secretaria Estadual de Promoção Social, por meio do então Secretário Nilson Pinto. Porém, após assinatura do governador, permanece sem qualquer encaminhamento ou avanço. O atual Secretário Especial de Promoção Social, Alex Fiuza de Melo, delegou, esse ano (2013), à FCPTN, na pessoa de seu Presidente, Nilson Chaves, a responsabilidade dessa agenda no estado. Resta constatar o delicado da situação, uma vez que, para o SNC, o órgão estadual gestor de cultura é o coordenador natural do Sistema Estadual de Cultura (SEC), inclusive do ponto de vista orçamentário. O mesmo vale para a Conferência Estadual de Cultura (CEC), pois, após muita incerteza se esta aconteceria de fato, o governo do estado recém-publicou, no Diário Oficial do Estado (DOE), de 30 de julho de 2013, caderno 1, pág. 5, o Decreto No. 805 de 29 de julho de 2013¹⁰⁶, que convoca a 3ª CEC do Pará, observado o prazo exigido pelo Regimento Interno da 3ª CNC — 29 de julho de 2013 — também sob a coordenação da FCPTN.

¹⁰²Secretaria de Estado de Comunicação.

¹⁰³Disponível em: <<http://terruapara.com.br/mostraterrua/>>. Acesso em 21 jul 2013.

¹⁰⁴Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=EpXWp2VybhU>>. Acesso em 21 jul 2013.

¹⁰⁵Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/CHEGA/175234425982509?fref=ts>>. Acesso em 21 jul 2013.

¹⁰⁶Disponível em: <<http://www.ioepa.com.br/diarios/2013/07/30.07.caderno.01.05.pdf>>. Acesso em 12 ago 2013.

Por último, necessário registrar o ato público convocado pelo *Movimento CHEGA* — em 12 de julho de 2013 — cuja passeata pelo centro da capital paraense, terminou na sede da Secult, na ocasião fechada e cercada pela polícia militar do estado. Do lado de fora do Parque das Residências (sede da Secult), foi lida carta cujo conteúdo era a demissão simbólica do atual Secretário de Estado de Cultura¹⁰⁷. Com efeito, dois dias depois o Secretário Estadual de Promoção Social Alex Fiuza de Melo em entrevista ao jornal *Diário do Pará*¹⁰⁸, ao declarar-se aberto ao diálogo, reconheceu não saber responder sobre a ausência/silêncio da Secult a respeito, defendeu a (falta de) política cultural do atual governo e contestou o que chamou de ilusão de que o Estado conseguiria atender todas as demandas apresentadas. O *Movimento CHEGA* insiste na agenda de reivindicações junto ao governo do estado, esteve presente na 4ª Conferência Municipal de Cultura (CMC) de Belém — em 10 de agosto de 2013 — e certamente alcançará a Conferência Estadual de Cultura — em 11 e 12 de setembro de 2013.

Isaac Loureiro é presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito, é coordenador da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, além de representante eleito do segmento Culturas Populares no Colegiado de Culturas Populares do Ministério de Estado da Cultura, mas também no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), instância deliberativa desse Ministério. Integra também a banca de avaliação do Petrobrás Cultural para o Patrimônio Imaterial. Ao jovem Mestre da nossa Cultura Popular todo o respeito pela vida dedicada à cultura paraense, amazônica e brasileira. Obrigada pelo carinho da acolhida e preciosa contribuição a esse trabalho, grande abraço.

5.4 URBANA: SÃO JOÃO DEL-REI, CAPITAL BRASILEIRA DA CULTURA

A análise de Carneiro; Leite; Tavares (2010) sobre a experiência da ação coletiva de empreendedorismo urbano da cidade de São João del-Rei como resultado do título Capital Brasileira da Cultura, em 2007, orientou minha experiência junto aos artistas e agentes culturais de Ananindeua repertoriados nesse trabalho, para (re)pensar a (re)configuração do território em conjunto com os habitantes locais. Escolher essa abordagem como fio condutor significou esforço permanente para descortinar uma cidade ainda invisível no espaço da aglomeração de Belém e, mais do que revelar, compreender por que a grande maioria dos artistas que alimentam a cena cultural de Belém moram em Ananindeua e pouco ou quase nada participam da vida da cidade onde moram. Assim, essa análise busca trazer o ingrediente do invisível seja dos atores seja da cidade seja do próprio tema da cultura para o centro desse

¹⁰⁷Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JCXfn3FYoU0>>. Acesso em 21 jul 2013.

¹⁰⁸Disponível em: <<http://digital.diariodopara.com.br/pc/edicao/18072013/vocef#>>, pág.3. Acesso em 21 jul 2013.

trabalho, na contramão do modelo do empreendedorismo urbano, tão em alta no país em preparação para os grandes eventos que sediaremos nos próximos anos.

Com efeito, Carneiro; Leite; Tavares (2010) analisam, no contexto da competição interlocal, o esforço de construir e afirmar uma imagem do território, no caso São João del-Rei, como *lugar* que significa a um só tempo preservação do patrimônio arquitetônico e cultural ligado ao *passado* e cenários econômico e social *modernos*, isto é, que consiste em *parecer* simultaneamente atrativo para os negócios assim como para atividades de turismo, tendo em vista seu diferencial entre as cidades históricas mineiras quando da conquista do título de Capital Brasileira da Cultura, capaz, por exemplo, de conectar São João del-Rei à Rede Internacional de Municípios pela Cultura. Nesse contexto, a cidade adotou ações de empreendedorismo urbano que objetivaram a reconfiguração material e simbólica do território para torná-lo seguro e atraente ao capital estrangeiro, aos investimentos públicos e aos gastos de consumo através de ações que tecem complexas alianças entre o capital privado e os atores da sociedade civil local nas quais o governo e a administração urbana desempenham apenas papel facilitador e coordenador e assumem parte dos riscos decorrentes da estratégia de posicionar a cidade no novo mapa do mundo para converter o território urbano em uma mercadoria a ser vendida num mercado extremamente competitivo, em que outras cidades também estão à venda.

Interessante trazer à tona — segundo Carneiro, Leite, Tavares (2010) — que o empreendedorismo urbano surge na Baltimore do início da década de 1970 como tentativa de reconfiguração material e simbólica do território marcado pelo movimento dos direitos civis e pela morte de Martin Luther King. Ao exibir, já na época, como um de seus traços genéticos, a reapropriação mercadorizante de elementos da “contracultura”, o empreendedorismo urbano buscou converter Baltimore de “cidade sitiada” em “cidade comunidade”, na qual a convivência harmônica entre “diversidade étnica” garantia um “clima seguro e favorável” aos negócios, inclusive o da mercantilização da “autenticidade” local (no caso étnica), outra forte característica do empreendedorismo urbano. Esse mesmo empreendedorismo urbano que no início da década de 1990 reconfigurou material e simbolicamente a cidade de Barcelona segundo princípios e práticas denominados “planejamento estratégico” abrange um conjunto de ações capazes de promover a rentabilidade do território e cujo grau de aplicabilidade depende da configuração territorial preexistente, dos atores locais e suas relações de força (CARNEIRO, LEITE, TAVARES, 2010).

Para atender ao objetivo de “colocar uma cidade no novo mapa do mundo” o célebre “modelo catalão” de empreendedorismo urbano precisa considerar a posição relativa

dessa cidade no contexto da competição interurbana global. Isso significa que “vender” São João del-Rei é completamente diferente da tarefa de “vender” cidades europeias como Londres ou Paris, o que justificou constituir um *agrupamento* de cidades “históricas” mineiras como estratégia de potencializar as chances de sucesso de cada uma delas nos mercados turísticos regional, nacional e mundial. Segundo Carneiro; Leite; Tavares (2010), esse *agrupamento*, articulado pelo projeto Estrada Real, criou um roteiro turístico pelos caminhos antigos do interior de Minas até a cidade do Rio de Janeiro que, por ser pólo na rede internacional de cidades, viabilizou, a cada cidade do *agrupamento*, como São João del-Rei, a respectiva entrada no mercado mundial de turismo.

Nesses tempos em que os “negócios da cultura” são os principais destinos dos capitais excedentes da produção de mercadorias, cidades que possuíam, como São João Del-Rei, uma configuração territorial de práticas artísticas e religiosas reconhecidas como “autênticas”, “raras” e “tradicionais”, logram trunfos decisivos na competição interurbana contemporânea. Por isso, talvez nenhum instrumento tenha sido mais útil à mercadorização da “tradição” - com seus efeitos simultâneos de fortalecimento de uma “marca” competitiva e de construção de um consenso local — do que a obtenção, por São João Del-Rei, do título de Capital Brasileira da Cultura em 2007. Assim, segundo Carneiro; Leite; Tavares (2010), vender São João del-Rei como espaço de harmonia entre “tradição” e “modernidade” implicou a reconfiguração material desse território plena de simbologia.

Um exemplo foi a construção do primeiro *shopping center* da cidade, inaugurado em 2006, que conjuga, no estilo arquitetônico, contemporaneidade e características dos séculos XVII e XVIII, e que, assim, obteve a devida legitimação do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A intenção de apresentar o território como síntese positiva de “tradição” e “modernidade” é expressa até no nome do empreendimento, *Hills Street Shopping*, que faz alusão — em inglês, a língua global dos negócios — às montanhas, plenas de simbologia da cultura e identidade mineiras, assim associadas a um centro de consumo e de conforto.

Carneiro; Leite; Tavares (2010) ressaltam ainda um conjunto de seis Protocolos de Intenções entre a Prefeitura Municipal de São João del-Rei, o governo do Estado, a Federação das Indústrias de Minas Gerais (Fiemg), a Centrais Elétricas de Minas Gerais (Ciemg) e as empresas Oi (de comunicação) e Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S/A (Usiminas), para revitalizar o centro histórico da cidade, cujos objetivos são apresentados num documento da Secretaria Municipal de Cultura: tornar os lugares agradáveis; realizar a despoluição visual; promover a valorização dos imóveis de valor arquitetônico, histórico e

cultural, assim como controlar seu uso para evitar a entrada de vândalos. Para os autores ora mencionados, as alianças da elite que decide sobre o empreendedorismo urbano local exclui, necessariamente, os grupos com pouca “relevância estratégica”, e, assim, privatiza os processos decisórios ao submeter a gestão pública a uma “democracia direta da burguesia”, o que faz São João del-Rei experimentar processo contínuo e acelerado nas duas últimas décadas de homogeneização socioeconômica e ambiental dos territórios urbanos e faz desaparecer progressivamente as regiões em que coabitavam famílias de estratos sociais distintos.

Com efeito, sob a lógica dessa segregação espacial cada vez mais nítida, de um lado tem-se as zonas mais centrais valorizadas para o turismo que abrigam exclusivamente camadas das elites econômicas locais e de outro as extensas periferias pobres cuidadosamente apagadas do olhar dos turistas, caso de Ananindeua, cidade oculta na periferia da grande Belém, povoada sobretudo por áreas consideradas de risco por sua extrema violência¹⁰⁹. Isso demonstra que decisões exteriores ao território podem significar uma *faxina urbana* ou quem sabe um *banho de loja* naquele território, capaz de esvaziá-lo de qualquer significado para sua gente. Certamente, limpar o *indesejável* da vista da cidade seria, para Ananindeua, deixar de existir.

Sob a análise de Carneiro; Leite; Tavares (2010), essa reconfiguração material e simbólica que transforma o território urbano de valor de uso da população residente em valor de troca a oferecer no mercado mundial de cidades, desconhece, nas qualidades sensíveis e singulares de cada território, qualquer utilidade e significado que não seja convertê-los em riqueza abstrata. Ao confrontar a generalidade de tais processos e suas especificidades locais é possível estabelecer guias para ações capazes de incidir sobre os mecanismos locais de reprodução das desigualdades e da injustiça ambiental urbana.

Para isso, é preciso desconstruir a representação hegemônica da cidade — que o empreendedorismo urbano projeta — para construir informações sobre a cidade oculta, recuperar sua história e o papel nela desempenhado pelas lutas urbanas e de resistência daqueles grupos sociais não concernidos com a acumulação de capital e impossibilitados de consumir a cidade-mercadoria que se quer empreender. É essa a orientação que permeia essa experiência acadêmica num esforço de enxergar a cidade — oculta — das periferias pobres no contexto das aglomerações urbanas, aqui a Região Metropolitana de Belém/RMB, Ananindeua em particular. E ao insistir que nessa paisagem urbana existem também as coisas

¹⁰⁹Ananindeua é resultado da soma de muitas ocupações posteriormente transformadas em bairros que até hoje carecem de delimitação clara e de regularização.

da natureza, esse trabalho propõe um estudo para além do aparente no sentido de apontar outro olhar que não seja apenas naturalizar o que é social e tampouco considerar social o que é natural. Afinal esse equívoco norteia o modo de intervenção na Amazônia predominante até hoje através de estratégias que — longe de serem aquelas de quem vive aqui — fundamentadas pelo crescimento econômico nunca servem ao desenvolvimento de sua gente, seja por desrespeitar a natureza, seja, sobretudo, por desconsiderar a cultura do território amazônico (OLIVEIRA, 2011).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTRO OLHAR

Primeiro, necessário destacar análise e reflexão permanentes da primeira à última linha do presente trabalho que, ao apresentar uma temática nova, propõe o exercício constante de um outro olhar, de um outro pensar. Assim, esse capítulo não pretende retomar todo o conteúdo do trabalho nem tampouco fazer análise pormenorizada desse conteúdo, se essa, reitero, foi a prática preponderante ao longo de todo o texto.

O caráter inovador, seja do tema em si seja de sua abordagem, consiste em apresentar a cultura (conforme item 2.1 do Capítulo 2) como bússola orientadora de um novo projeto do território. A cultura assume papel central na construção de um novo projeto do território porque permite às comunidades protagonismo nesse processo da forma como elas o entendem e absorvem. Desta feita, a dimensão cultural deixa de ser transversal a todos os temas necessários e pertinentes à vida em sociedade porque finalmente sem um lugar próprio, para tornar-se uma dimensão do desenvolvimento do território, nesse trabalho do desenvolvimento socioespacial.

Nessa via, afirmaria o objetivo dessa experimentação científica — conforme apresentado no Capítulo I (Introdução) — foi alcançado. Através da parceria com os artistas e agentes culturais que me confiaram a generosidade do construir coletivamente esse trabalho, sem dúvida, esse exercício prático comprova o norte teórico adotado e, por isso, trabalho de campo e fundamentação teórica funcionam numa engrenagem orgânica passível de aplicação no território urbano e rural das cidades da Amazônia e noutras país e mundo a fora.

Se a construção compartilhada de um projeto exige troca, negociação e acordo entre as partes, assim como a legitimidade desse projeto depende das ações e resultados que é capaz de produzir, a importância dessas ações e seus resultados explica, em grande medida, o lugar significativo que o aprendizado coletivo ocupa para mobilizar sujeitos em torno de ações orientadas pela busca constante de ajustes e compromissos a todo tempo provisórios

(TEISSERENC, 2009). Um projeto como esse instiga a capacidade de negociação de seus atores — de interesses diferentes e muitas vezes até opostos — para definir problemas assim como os meios de intervenção para uma ação coletiva própria do projeto de território ora em questão.

Com efeito, a importância crescente dos problemas culturais se insere num amplo contexto caracterizado principalmente pela inadequação das ações e/ou planificações econômicas para responder ao mal-estar gerado pelo próprio progresso, isto é, a deterioração do meio ambiente e os grandes descontentamentos coletivos próprios do homem que vive “no limite da saturação” e num sistema cada vez mais à medida de “homens que querem ter algo” e cada vez menos daqueles que “querem ser alguém” (DE CERTEAU, 2011). Por isso, à homogeneização das estruturas econômicas deve corresponder a diversificação das expressões e das instituições culturais, pois, quanto mais a economia unifica, mais a cultura deve diferenciar (DE CERTEAU, 2011).

Ao propor um desenvolvimento *autrement* — um outro desenvolvimento, na perspectiva do desenvolvimento socioespacial (itens 2.3 e 2.4 do Capítulo 2) — a partir do que as pessoas — aqui artistas e agentes culturais — desse território querem e entendem, o presente trabalho compreende ser a cultura a via capaz de orientar um novo projeto do território elaborado por quem vive ali. Afinal, o desenvolvimento é para quem? Que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, aquilo que deve ser significativo para eles? Nessa via, volto a De Certeau (2011) e sua análise da França pós-68, certamente atual e pertinente:

[...] ele desconfiava da visão, tão generalizada, que concebia a ação cultural e social como uma chuva benéfica que levava à classe popular as migalhas caídas da mesa dos letrados e poderosos [...]. Estava igualmente convencido de que nem a invenção, nem a criatividade são apanágio dos profissionais do assunto e que, dos práticos anônimos aos artistas reconhecidos, milhares de redes informais fazem circular, nos dois sentidos, os fluxos de informação e garantem esses intercâmbios sem os quais uma sociedade se asfixia e morre [...]. O todo dizia respeito à vida social e à inserção da cultura nessa vida. (DE CERTEAU, 2011, p. 9)

Após atravessar a experiência, seja teórica seja empírica, desse trabalho, certo é que sem coesão social não há cultura, não há ocupação dos espaços públicos, não há como criar condições da diversidade cultural e da diversidade dos lugares, nem tampouco como aproveitar a — enorme — capacidade de criação da cidade submersa na injustiça ambiental urbana, submersa na escolha do poder local em reproduzir nossa herança colonial da cultura

assistencialista. Portanto, ao dar voz aos sujeitos desse lugar, a cultura é o recurso orientador para um novo projeto do território e, assim, para saúde, educação, meio ambiente, segurança pública, economia, saneamento/infraestrutura, mobilidade urbana, qualidade de vida, etc.

Significa a cultura deixar de ser a finalidade do desenvolvimento para tornar-se o princípio mesmo dos mecanismos que geram novas formas de desenvolvimento econômico e social (TEISSERENC, 1997). Adotar essa via pressupõe uma busca profundamente pessoal e amplamente coletiva porque implica deslocar a discussão sobre a gestão de recursos para discutir a gestão de nós mesmos, desprender-se da cultura do ter para aquela do ser (DUCROUX, 2002). Isso implica mudança de mentalidade, mudança do fazer, do pensar e do planejar, sem adotar modelos prontos e (im)postos de desenvolvimento como solução padrão aplicável em territórios com realidades tão diversas e distintas.

Para efeito do presente trabalho — assim como de minha trajetória acadêmica que certamente segue — permanece a convicção o desenvolvimento da Amazônia ser possível apenas através da escuta, do diálogo e da participação da diversidade das expressões culturais formadoras desse território. Isso porque imprescindíveis para revelar e compreender o que desejam e necessitam os sujeitos desse lugar no tocante a todos os temas da vida em sociedade, revelada pela *biodiversidade cultural* que impregna os saberes e fazeres inerentes ao cotidiano urbano e rural das cidades da Amazônia. Portanto, separar cultura e meio ambiente seria abandonar a compreensão do território amazônico para insistir apenas em explorá-lo como o território inabitado da fonte esgotável de recursos naturais, sede dos grandes projetos do País. Finalmente, se um novo projeto do território não pode dissociar o ato de compreender o meio ambiente e a vontade de mudá-lo, certamente a cultura aí exerce papel central e orientador.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUBERTIN, C. (Coord.); VIVIEN, F. (Coord.). **Le développement durable**: enjeux politiques, économiques et sociaux. Paris: La documentation française, 2006.

BASTOS, R. **Géopolitique juridique de la biodiversité**: l'enjeu de la régulation de l'accès aux ressources génétiques au Brésil. Sarrebruck: Éditions universitaires européennes, 2010. 274p.

BOGÉA, E. Desenvolvimento Sustentável e Diversidade Cultural na Amazônia. In: III SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS. 2012, Rio de Janeiro: Políticas Culturais/Fronteiras, Fundação Casa de Rui Barbosa/Itaú Cultural. ISBN 978-85-7004-312-2, 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Eliana-Bog%C3%A9a.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2013.

BOLAÑO, C.; MOTA, J.; MOURA, E. Leis de Incentivo à Cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, L. (Org). **Políticas Culturais: Pesquisa e Formação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. 332p.

BORGES, Maria Vitória Paracampo. **Cidadania e Direito de Morar: ocupações coletivas e o movimento de posseiros de jaderlândia – Ananindeua – Pará**. Dissertação de Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento – PLADES/NAEA/UFGA. Belém, 1992.

BRASIL. Ministério de Estado da Cultura. **Cultura em três dimensões: as políticas do Ministério da Cultura de 2003 a 2010**. Brasília, DF, 2010. 115p.

_____. **A conferência em revista: II Conferência Nacional de Cultura**. Brasília, DF, 2010. 75p.

_____. **Programa Mais Cultura: Propostas para Emendas Parlamentares 2010**. Secretaria de Articulação Institucional – SAI. Brasília, DF, 2010. 10p.

_____. **Almanaque Cultura Viva**. Brasília, DF, 2010. 355p.

_____. **Programa Cultural para o Desenvolvimento do Brasil**. Brasília, DF, 2007. 49p.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Para Pensar uma Política Nacional de Ordenamento Territorial**. IICA: Brasília, 2005.

_____. **Subsídios para a definição de uma política nacional de ordenamento territorial**. PNOT – Versão preliminar. Brasília, agosto de 2006.

CALABRE, L. (Org). **Políticas Culturais: Pesquisa e Formação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. 332p.

CARNEIRO, E. J.; LEITE, D. S.; TAVARES, D. P. **Conflitos Ambientais, construção de territórios urbanos e estratégias de empresariamento urbano da Capital Brasileira da Cultura**. In: ZHOURI, Andréa; LASCHEFSKI (Org.). **Desenvolvimento e Conflitos Ambientais**. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 412-438.

CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS (CGLU). **La culture**: quatrième pilier du développement durable. Barcelone, 2010.

_____. **Objectifs du millénaire pour le développement, gouvernements locaux et culture**. Barcelone, 2010.

_____. **L'Agenda 21 de la Culture**. Barcelone, 2004.

_____. **2ème rapport de l'Agenda 21 de la culture**: culture, gouvernements locaux et objectifs du millénaire pour le développement. Barcelone, 2009.

_____. **Conseils sur la mise en oeuvre locale de l'Agenda 21 de la culture**. Barcelone, 2009.

_____. **Rio+20 et la culture: miser sur la culture comme gage de durabilité**. Barcelone, 2012.

COSTA, Eliane. **Jangada Digital**: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. 248p.

DE CERTEAU, M. **Cultura no Plural**. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2011. 253p.

DELGADO, N. et al. As experiências de Desenvolvimento Territorial no Brasil. Algumas lições aprendidas. In: DELGADO, N. et al. **Desenvolvimento Territorial**: articulação de políticas públicas e atores sociais. Rio de Janeiro: UFRRJ; IICA, 2007. p. 29-66.

DUCROUX, A. (Coord.). **Les nouveaux utopistes du développement durable**. Paris: Éditions Autrement – Collection Mutations n° 216, 2002. 338p.

FARIAS, Polyanna Espíndola Farias. **Gestão Pública no Pará**: análise dos governos municipais de Belém e Ananindeua (1997-2000). Dissertação de Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento – PLADES/NAEA/UFPA. Belém, 2004.

GEERTZ, C. A Arte como um Sistema Cultural. In: _____. **O Saber Local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. 8. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006. p. 142-181.

GIL, G. Algumas notas sobre cultura e meio ambiente. In: TRIGUEIRO, A. (Coord). **Meio Ambiente no século 21**: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. p. 44-57.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 396p.

HAESBAERT, R.; LIMONAD, E. O território em tempos de globalização. In: etc..., espaço, tempo e crítica. **Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas**, [S.I.] , v. 1, n.2 (4). ISSN 1981-3732, 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/etc/UPLOADS/etc%202007_2_4.pdf>. Acesso em 23 abr 2013.

HAESBAERT, R. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, 2004. Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/CONFERENCE_Rogério_HAESBAERT.pdf>. Acesso em 23 abr 2013.

MAGALHÃES, S. B. Territórios ocupados: um ensaio de reflexão sobre política pública de desenvolvimento nacional e desenvolvimento territorial. In: TEISSERENC, P, (Org) et. al. **Coletividades Locais e Desenvolvimento Territorial na Amazônia**. Belém: NUMA/UFGPA, 2008. p. 231-244.

NASCIMENTO, P. Pelo tempo e pelas distâncias: custo amazônico dos grupos de teatro. In: ARAÚJO, A. (Org.); DE AZEVEDO, J. (Org.). **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, 2011.

NÓBREGA, W. A participação popular como instrumento de gestão democrática: apresentação de resultados e discussões. In: _____. **Turismo**: Planejamento e Políticas Públicas na Amazônia. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

NUSSBAUMER, G. (Org.). **Teorias & políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. 257p. (Coleção CULT).

OLIVEIRA, José Aldemir. A Cultura, as Cidades e os Rios na Amazônia. In: **Ciência e Cultura**. São Paulo: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência-SBPC, v. 58, n. 3, 2006.

ROCHA, G. (Org.); MAGALHÃES, S. (Org.); TEISSERENC, P. (Org.). **Territórios de Desenvolvimento e Ações Públicas**. Belém: EDUFPA, 2009. 318p.

RODRIGUES, Eliene Jaques. **Banidos da Cidade Unidos na Condição: o Conjunto Cidade Nova como um espelho da segregação social em Belém.** Dissertação de Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento – PLADES/NAEA/UFGA. Belém, 1988.

SACQUET, A. Donner corps aux principes. In: DUCROUX, A. (Coord.). **LES NOUVEAUX UTOPISTES du développement durable.** Paris: Éditions Autrement, n. 216, 2002. p.53-58. (Collection Mutations).

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** 4. ed. 5. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2009. 384p.

SILVA, Marilena Loureiro da. Recursos Florestais e sua Transformação em Cultura na Cidade: reconstituindo significados. In: SIMONIAN, Lígia T. L. **Belém do Pará: História, Cultura e Sociedade.** Belém: NAEA, 2010, p. 449-489.

_____. A Amazônia: cenário privilegiado para a cooperação internacional a partir do debate sobre desenvolvimento sustentável. In: _____. **Educação Ambiental e Cooperação Internacional na Amazônia.** Belém: NUMA-UFGA, 2008, p.71-88.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da História da Cultura Brasileira.** 20. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 158p.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Mudar a cidade: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos.** 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2011. 560p.

TEISSERENC, P. (Org) et al. **Coletividades Locais e Desenvolvimento Territorial na Amazônia.** Belém: NUMA/UFGA, 2008. 329p.

_____. Le Territoire de L'action Publique. In: ROCHA, G. (Org.); MAGALHÃES, S. (Org.); TEISSERENC, P. (Org.). **Territórios de Desenvolvimento e Ações Públicas.** Belém: EDUFGA, 2009. p. 23-63.

_____. Le développement par la culture. In: **L'Homme et la société**, 1997/3, n.125, p.107-121.

_____. Du développement local au développement territorial: la coproduction de politiques publique par la mobilisation à partir d'un projet de territoire. In: LAFONTAINE D. et JEAN B. **Territoires et fonctions.** Montréal, Éditions du CRDT et du GRIDEQ, 2005.

TRINDADE JR., S-C. C. Malhas socioespaciais e desafios da gestão metropolitana no Brasil: reflexões baseadas na Região Metropolitana de Belém (RMB). In: José Aldemir Oliveira. (Org.). **Cidades brasileiras: territorialidades, sustentabilidade e demandas sociais**. 1 ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2011, v. II, p. 327-349.

TURINO, C. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009. 256 p.

UNITED NATIONS FOR EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Tous Différents, Tous Uniques: les jeunes et la déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle**. Paris: UNESCO, 2004.

_____. **Le pouvoir de la culture pour le développement**. Paris, 2010.

_____. **Rapport "Notre diversité créatrice: Rapport de la Commission mondiale de la culture et du développement"** Paris, 1998.

VENTURA, T. **Cultura e representação política**. In: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura: múltiplas leituras**. Salvador: EDUFBA, 2010, p.115-134.

WHITE, Leslie A. **O Conceito de Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009. 127p.

WIEVIORKA, M. Les différences culturelles. In: SAEZ, Jean-Pierre (Org.). **Culture & Société**. Toulouse: éditions de l'attribut, 2008, p. 179-187.

ANEXO – TABELA DE ENTREVISTAS

	DATA	ARTISTA/AGENTE CULTURAL	SEGMENTO/GRUPO CULTURAL	BAIRRO	CIDADE
1	16/05/2012	Reinaldo, Seu Ademar e Dona Ceição	família fundadora Forró Sanfonado - Quadrilha Junina	40Horas	Ananindeua
2	19/05/2012	D. Regina	Flor do Ananin – Quadrilha Junina	PAAR	Ananindeua
3	19/05/2012	Carlinhos	QZorra – Bloco de Carnaval	PAAR	Ananindeua
4	02/07/2012	Gilvan Souza	Movimento Juventude Periférica - MJP	40Horas	Ananindeua
5	09/09/2012	Lúcia Araújo	Amigos da Memória Ananin - AMA	Guajará	Ananindeua
6	09/09/2012	Odete dos Santos do Mar	Funcionária Pública Municipal	Icuí	Ananindeua
7	23/10/2012	Cleito Pantoja	Projeto Cultural Ananin Dance	Águas Brancas	Ananindeua
8	24/10/2012	Marcio Santos	Escritor	Centro	Ananindeua
9	31/10/2012	Lúcio Martins	Fundador/diretor Grupo de Teatro Flor de Liz e funcionário do órgão municipal gestor de cultura	Águas Lindas	Ananindeua
10	1º/11/2012	Mestre Juvenal	Cantor/compositor/fundador Grupo/Banda Fogo Fagô	Aurá	Ananindeua
11	1º/11/2012	Ivan Costa	Fundador Grupo/Banda Fogo Fagô	Aurá	Ananindeua
12	03/11/2012	Maciste Costa	Artista Plástico, Ilustrador, Escritor e Poeta	Guajará	Ananindeua
13	13/12/2012	Paulo Nascimento	Ator/diretor/fundador In Bust Teatro com Bonecos	Cidade Velha	Belém
14	15/12/2012	Cesar Freitas	Bacurau da Meia-Noite	Centro	Ananindeua
15	18/12/2012 29/12/2012	Isaac Loureiro	Campanha Carimbó Patrimônio Cultura Brasileiro e Irmandade de São Benedito		Belém Santarém Novo
16	20/12/2012	Caio Mota e Paulo Trindade	Casa Fora do Eixo Amazônia	Centro	Belém
17	22/12/2012	Márcio Farias	Cantor e Compositor	Maguary	Ananindeua
18	22/12/2012	Rubem de Almeida	Escritor e Poeta	Centro	Ananindeua
19	19/01/2013	Ivan Cardoso	Cantor e Compositor	Cidade Nova	Ananindeua
20	24/01/2013	Carlos e Sheila Moutinho	Festival Rock na Veia	PAAR	Ananindeua
21	27/01/2013	Manoel Aragão	Artista Plástico	Cidade Nova	Ananindeua
22	28/01/2013	Pedrinho Cavalléro	Cantor, Compositor e Produtor Cultural	40Horas	Ananindeua
23	31/01/2013	Marcio Montoril	Cantor e Compositor – Arraial do Labioso	Cidade Nova	Ananindeua
24	07/02/2013	Mário Mouzinho	Cantor e Compositor	Cidade Nova	Ananindeua