

MARIANA LUSCHER ALBINATI

**A PRODUÇÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS  
NA ZONA PORTUÁRIA DO RIO DE JANEIRO**

**entre isotopias e heterotopias**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Planejamento Urbano e Regional.

Orientador: Orlando Alves dos Santos Junior

Rio de Janeiro

2016

A335p Albinati, Mariana Luscher  
A produção de espaços culturais na Zona Portuária  
do Rio de Janeiro: entre isotopias e heterotopias /  
Mariana Luscher Albinati. -- Rio de Janeiro, 2016.  
246 f.

Orientador: Orlando Alves dos Santos Junior.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento  
Urbano e Regional, Programa de Pós-Graduação em  
Planejamento Urbano e Regional, 2016.

1. Geografia humana. 2. Renovação urbana. 3.  
Política cultural. 4. Portos - Revitalização. 5.  
Porto Maravilha. I. Santos Junior, Orlando Alves  
dos , orient. II. Título.

MARIANA LUSCHER ALBINATI

**A PRODUÇÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS  
NA ZONA PORTUÁRIA DO RIO DE JANEIRO**

**entre isotopias e heterotopias**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Planejamento Urbano e Regional.

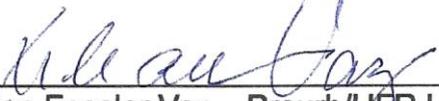
Orientador: Orlando Alves dos Santos Junior

**BANCA EXAMINADORA**

  
Orlando Alves dos Santos Junior - IPPUR/UFRJ (orientador)

  
Cecília Campello do Amaral Mello – IPPUR/UFRJ

  
João Luiz Pereira Domingues – PPCult/UFRJ

  
Lillian Fessler Vaz – Prourb/UFRJ

  
Maria Terezinha Ventura – PPCIS/UERJ

*Pra Bete, que me ensina tantas coisas.*

*Para Rodrigo, que divide comigo os aprendizados cotidianos.*

## AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio incondicional, pelo amor e pelos cuidados nessa longa jornada do doutorado, onde a escrita da tese foi um entre muitos grandes desafios. Especialmente a Seu Zé, Dona Chica, Catica, Cocô, Theco, João Gandão e o Galeão do Zoiazu, meu núcleo Salvador do amor; a Marga e Seu Niva, super núcleo Rio e ao Digão e Bebeh, meus companheiros de aventuras por aí, onde for.

Às amigas que também são minha família, Véia, Ceci, Bel, Giu, Livia e minha cumadre Saroca. À Beth Barros, que entrou pra família numa hora tão importante, fazendo pequenas revoluções com seu amor e sua vontade.

Às mulheres que se dedicam ao cuidado, que cuidaram e ainda cuidam do meu grande amor, tão importantes nas superações desse período e nas conquistas diárias dessa pequena.

Aos amigos da Miúda, especialmente Chah e Taty, pelas risadas e choramingos vendo nossas crias crescerem. E às companheiras do Movimento Mães e Crias na Luta, por andarem comigo.

Aos companheiros do curso Direitos Culturais e o Direito à Cidade, pelas conversas que certamente refletem no resultado desta tese.

Às chuchuas lindas Carlota, Ferdinanda e Didi, aos queridíssimos Hernando, Letícia e Timo, Valéria e Regina, Mari, Patrícia, Larissa e Ana Paula, que fizeram do IPPUR um lugar especial pra essa experiência de doutorado marcada pela troca de idéias, pela generosidade intelectual, pelo companheirismo e pelos bons drink. E também a Ana Cristina, Márcia, Zuleika e André, que constróem cotidianamente esse espaço tão rico e acolhedor.

Às queridas da Casa de Rui Barbosa: Bia, Lígia e Raquel, com quem convivi nos últimos meses e que se tornaram grandes amigas; Deborah e Lia, pela generosidade, carinho e compreensão, fundamentais pra conclusão dessa etapa. À Bia Terra de novo, pela assistência super competente nos últimos dias.

Ao CNPQ, pela bolsa de pesquisa que garantiu que, mesmo atrasada, essa tese esteja aqui.

À Universidade Candido Mendes e ao Centro Cultural Banco do Brasil, por manterem suas bibliotecas abertas à comunidade.

A Thiago Viana, Penha Santos e Merced Guimarães, Maurício Hora, Everaldo Casimiro, Luiza Cilenti, João Guerreiro, Kimura Varella, Orlando Rey e Emilson Ramos, por cederem um pouco do seu tempo, das suas memórias e reflexões preciosas a esta pesquisa.

A Orlando Junior, o melhor orientador do mundo inteiro, pelo espírito público e pela tranqüilidade e confiança que me emprestava a cada reunião de orientação. Além da amizade, muito especial.

A João Domingues, super parceiro e amigo, pelas leituras no meio do caminho e pelas conversas que inquietam e aquietam, quando percebo a afinidade com sua forma de olhar a cidade.

A Lilian Vaz, que sempre admirei, pela atenção que tem me dado nesses anos, que me faz sentir muitíssimo importante.

A Cecília Mello e Tereza Ventura, por se disporem tão gentilmente a participar da banca e me darem a oportunidade de compartilhar o que venho elaborando com duas intelectuais que pensam cultura e política a partir das diferenças.

## RESUMO

A pesquisa se debruça sobre a multiplicidade de relações entre cultura e território nos contextos urbanos, a fim de refletir sobre os espaços culturais na cidade contemporânea, ou melhor, sobre a espacialização das diferentes expressões culturais que marcam a vida urbana. A Zona Portuária do Rio de Janeiro, recorte espacial trabalhado, é um espaço privilegiado para esta observação, por sua importância na formação cultural da cidade e pela implementação, ainda em curso, de um grande projeto de "revitalização", o Porto Maravilha, que pretende intervir nesse espaço através tanto de obras físicas, como de operações simbólicas. A cultura comparece nesse tipo de projeto como um recurso central, uma vez que a realização de grandes obras para reapropriação capitalista de áreas desvalorizadas economicamente é legitimada por uma construção imagética que ao mesmo tempo reinventa a história local e afirma um novo modo de vida no espaço regenerado. Nesse sentido, aplicando os conceitos lefebvrianos de isotopia e heterotopia, a tese busca refletir sobre a emergência de práticas insurgentes de produção de espaços culturais (produção heterotópica) no âmbito da renovação urbana da Zona Portuária, onde a produção de espaços culturais pelo poder público ocorreria de forma subordinada ao interesse de ressignificação desse espaço requerido pela sua mercantilização (produção isotópica).

**Palavras-chave:** Espaços culturais. Planejamento urbano. Heterotopia. Porto Maravilha.

## ABSTRACT

The research focuses on the multiplicity of relations between culture and territory in urban contexts, in order to reflect about the cultural spaces in the contemporary city, or rather, on the spatial distribution of different cultural expressions that characterize urban life. The Portuary Area of Rio de Janeiro, spatial area of research, is a privileged space for this observation, given their importance in the cultural development of the city and because it has been subject to a large project of "revitalization", the Porto Maravilha, that intervenes in space through material works and symbolic operations. Culture appears in this kind of project as a central resource, since the implementation of major works for capitalist reappropriation of economically undervalued areas is legitimized by an imagetic construction, that, at the same time, reinvents the local history and affirms a new way of life in the regenerated space. In that sense, applying the Lefebvrian concepts of isotopy and heterotopia, the thesis aims to reflect on the emergence of insurgent practices of production of cultural spaces (heterotopic production) on the urban renewal of the Portuary Area, where the production of cultural spaces by the government occurs subjected to the interest of reinterpretation of that space required for its mercantilization (isotopic production).

**Keywords:** Cultural spaces. Urban planning. Heterotopia. Porto Maravilha.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema gráfico: espécies de espaços culturais e conceitos que articulam

Figura 2 – Casa Beatles, bar localizado na Cidade de Visconde de Mauá.

Figura 3 – Fila no cinema para assistir ao lançamento do filme “Eclipse”.

Figura 4 – Museu de Arte do Rio – MAR, ícone do projeto Porto Maravilha.

Figura 5 – Centro Cultural Banco do Brasil unidade São Paulo, com fila para assistir a exposição.

Figura 6 – Arena Carioca Fernando Torres.

Figura 7 – Fachada do SESC Engenho de Dentro.

Figuras 8 e 9 – Exemplos de *Desire Paths* (Caminhos do desejo).

Figuras 10 e 11: Pichações na antiga Av. Rodrigues Alves e painéis grafitados na Rua Sacadura Cabral.

Figura 12 – Reportagem do jornal O Globo mostra o atual prefeito inaugurando a primeira etapa das obras do Porto Maravilha ao lado de um ator que representa o prefeito Pereira Passos.

Figuras 13 e 14 – Registros das obras para construção da Avenida Central, atual Rio Branco, em 1904.

Figuras 15, 16 e 17 – Em 1910, após as obras, o centro de uma cidade cosmopolita (fotos de Marc Ferréz).

Figura 18 – Cerimônia de assentamento da pedra fundamental do novo edifício da Biblioteca Nacional, na Avenida Central, em 1905.

Figura 19 – Painéis de azulejos com representação gráfica das reformas sofridas pela região do Porto desde meados do século XIX, em exposição no Centro Cultural José Bonifácio.

Figura 20 – Na notícia sobre o ProRio, destaque à moradora “que veio recém-nascida de Portugal e mora no Morro da Conceição há 74 anos”.

Figura 21 – Mapa da região que é objeto da Operação urbana Consorciada, destacando a área da APAC SAGAS.

Figura 22 – Destinação da verba arrecadada com a venda dos Cepacs à CEF e investimento orçamentário da Prefeitura.

Figuras 23 e 24 – Aglomeração de visitantes e fila na Praça Mauá para visita ao Museu do Amanhã.

Figura 25 – Prédio da antiga fábrica de chocolates Bhering.

Figura 26 – Ateliê da artista Carolina Martinez, na fábrica.

Figura 27 – Instalação “Bananokê”, da artista Vivian Caccuri, no interior do imóvel.

Figura 28 – Matéria sobre a ocupação artística no Santo Cristo “com ares de Berlim”.

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACRJ – Associação Comercial do Rio de Janeiro  
AEIU – Área de Especial Interesse Urbanístico  
APA SAGAS – Área de Proteção Ambiente dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo  
APAC – Áreas de Proteção do Ambiente Cultural  
APAC SAGAS – Áreas de Proteção do Ambiente Cultural dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo  
ARQPEDRA – Associação dos Remanescentes do Quilombo da Pedra do Sal  
CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil  
CDURP – Companhia de Desenvolvimento Urbano Regional do Porto do Rio  
CEF – Caixa Econômica Federal  
CEPACs – Certificado de Potencial Adicional de Construção  
CEPPIR – Coordenação Especial de Promoção da Política de Igualdade Racial  
CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica  
COI – Comitê Olímpico Internacional  
COMDEDINE – Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro  
FGTS – Fundo de Garantia por Tempo de Serviço  
FIFA – Federação Internacional de Futebol  
FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos  
IDG – Instituto de Desenvolvimento e Gestão  
INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural  
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
IPN – Instituto Pretos Novos  
IPP – Instituto Pereira Passos  
IPTU – Imposto Predial Territorial Urbano  
IRPH – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade  
ISS – Imposto sobre Serviços  
ITBI – Imposto sobre a Transmissão de Bens Imóveis  
MAR – Museu de Arte do Rio  
ONG – Organização Não-Governamental  
OS – Organizações sociais

PECRJ – Plano Estratégico do Rio de Janeiro

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro

PPP – Parceria Público-Privada

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SESC – Serviço Social do Comércio

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

SUBPC – Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

VOT – Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	13
<b>2 CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA E TERRITÓRIO</b>	29
2.1 Sobre a idéia de cultura na sociedade contemporânea	30
2.2 Cidadania cultural	42
2.3 Territorialidades e planejamento na cidade	53
<b>3 ISOTOPIA E HETEROTOPIA NA PRODUÇÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS</b>	70
3.1 Os conceitos de isotopia e heterotopia em Lefebvre	71
3.2 Os espaços culturais na cidade	81
3.3 Cultura no Singular e os espaços culturais isotópicos	99
3.4 Cultura no Plural: utopia e heterotopia na produção de espaços culturais	117
<b>4 A ZONA PORTUÁRIA DE PASSOS A PAES</b>	128
4.1 Transformações materiais e simbólicas na capital do Brasil capitalista	130
4.2 Decadências e emergências: outros usos e novos projetos para a Zona Portuária	141
4.3 Porto Maravilha: novas estratégias na produção capitalista do espaço	159
<b>5 POLÍTICAS CULTURAIS NO PORTO MARAVILHA</b>	173
5.1 Negociações em torno da “legitimidade local”	174
5.2 Economia criativa: projeto isotópico para novos e velhos agentes culturais	191
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: PISTAS INSURGENTES NAS APROPRIAÇÕES DA ZONA PORTUÁRIA</b>	209
<b>REFERÊNCIAS</b>	231

## 1. INTRODUÇÃO

O território ainda é uma categoria pouco considerada em relação às políticas culturais contemporâneas, tanto no seu planejamento quanto na perspectiva crítica. No entanto, esta noção possibilita um novo olhar sobre as práticas e políticas culturais, ao acrescentar a ideia de espaço como base das relações sociais onde se articulam fatores de ordem política - poderes atuantes sobre o espaço - e de ordem cultural - valores e significados de que o espaço é investido (HAESBAERT, 2006). Ao invés de problematizar a relação entre espaço e cultura, os planos urbano-culturais frequentemente se baseiam em generalizações ou concepções prévias sobre os territórios, definindo vocações e necessidades sem sequer ouvir os supostos vocacionados ou necessitados.

Ao lidar com os espaços de realização cultural, a crítica e o planejamento frequentemente desconsideram as relações que estes estabelecem com o espaço da cidade, da região, do bairro e com o microcosmo de poderes e sentidos que constituem os territórios. Contudo, essas relações são determinantes tanto na apropriação das infraestruturas culturais propostas pelo Estado e pela iniciativa privada quanto na decisão de um grupo cultural em criar um espaço próprio (relativo a identidade, mas não necessariamente a propriedade) para a sua realização enquanto sujeito de cultura.

Esta pesquisa de doutorado toma como objeto a produção de espaços culturais na cidade contemporânea, destacando aqueles que se realizam através da apropriação cultural do espaço, como contraface dos espaços produzidos pelo Estado/mercado ou dentro de sua lógica dominante. Acredita-se que estas experiências de apropriação reconfiguram em alguma medida a relação entre cultura e território nos lugares onde acontecem e revelam algum nível de inadequação entre os sujeitos da cultura e a produção espacial hegemônica.

Como espaços culturais entendemos tanto os imóveis construídos ou adaptados para a realização de práticas artísticas ou socioculturais – os chamados equipamentos culturais – como espaços que são apropriados pelos agentes em sua

produção e expressão cultural. Assim, também interessam à pesquisa os espaços do encontro cultural, espaços provisórios (ocupados pela ausência de outros mais adequados) e espaços temporários (que se realizam em alguns momentos, mas não permanentemente, criando uma sobreposição de territórios).

Algumas ideias-forças sobre o objeto encontradas no senso comum merecem uma reflexão mais aprofundada. Em relação à lógica hegemônica, ecoa, por um lado, a ideia de que a construção de espaços culturais espetaculares seria capaz de catalisar processos de renovação urbana, contribuindo para a formação cultural dos moradores do entorno, que nestes espaços teriam acesso à cultura, no singular (ideário do empreendedorismo urbano, disseminado pelos agentes públicos e do mercado envolvidos nesses projetos). Por outro lado, a implantação deste tipo de espaço, geralmente monumental e cercado por um forte aparato comunicacional, é tomada como ameaça à vida cultural pré-existente no território (temor que vigora na academia e em organizações culturais de viés identitário). Na contraface da construção desses edifícios estão os processos de apropriação cultural que acontecem em espaços diversos, inclusive na rua, sobre os quais vigoram tanto a ignorância de sua existência, uma vez que não possuem a mesma visibilidade dos espaços monumentais, como a sua estigmatização. Neste segundo caso, os espaços "outros" são considerados como ações de desordem, em conflito com as leis que organizam o espaço urbano e voltados para a "causa própria" dos grupos que se apropriariam de espaços "dos outros". Como solução propõe-se que os espaços não formais, fora do padrão, sejam suprimidos através de um atendimento eficiente pelo Estado, com bons equipamentos culturais e políticas de fomento, pensamento representado pela máxima "cultura para todos", presente na academia e na administração pública. Ou, segundo um pensamento mais afeito à ideia de "ordem pública", que sejam reprimidos pela força e por uma fiscalização mais rigorosa. Pode-se inferir ainda uma interpretação entusiasta que, diferentemente das anteriores, vê os espaços apropriados - ocupações de caráter cultural, resignificação de espaços que tinham outras funções, atividades que ocupam ruas e praças, entre outras - como espaços revolucionários, cuja existência vai necessariamente de encontro à atuação do mercado e do Estado.

Tais ideias demonstram a necessidade de uma reflexão mais detida sobre os espaços culturais na cidade contemporânea, ou melhor, sobre a espacialização das diferentes expressões culturais que marcam a vida urbana. A Zona Portuária do Rio de Janeiro, recorte espacial desta pesquisa de doutorado, é um espaço privilegiado para esta observação, por sua importância na formação cultural da cidade e por ser objeto atualmente de um grande projeto de "revitalização" que pretende ressignificá-la através tanto de obras físicas, como a construção de grandes museus, como de operações simbólicas orientadas por estratégias de *city branding*<sup>1</sup>.

Com a reestruturação das atividades portuárias e introdução de novas técnicas de armazenagem, como o uso de contêineres, um grande número de imóveis ficou subutilizado nas imediações do Porto do Rio de Janeiro. A partir da década de 1970<sup>2</sup>, a região Portuária – bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju, além de parte do Centro, São Cristóvão e Cidade Nova – passou a ser alvo de projetos de revitalização com diferentes escopos. Desde o fim da década de 1980, a chamada Zona Portuária figura como área de especial interesse das administrações municipais<sup>3</sup> que se sucedem no projeto carioca de empreendedorismo urbano. No ano de 2009, teve início a Operação Urbana Porto Maravilha, que visa implantar em cenário carioca um projeto de regeneração da antiga zona portuária da cidade nos moldes do que já se concretizou em diversas grandes cidades que adotaram o ideário neoliberal, a exemplo de Londres, Barcelona, Buenos Aires, Lisboa, Taiwan, San Francisco, Baltimore...

---

<sup>1</sup> *City branding*: "É uma ferramenta de gestão, usada para criar e evidenciar os diferenciais competitivos [de uma cidade]. (...) O *branding* de lugares é desenvolvido, essencialmente, para dois tipos de público: o interno (cidadãos, residentes, trabalhadores e organizações - governamentais ou não) e o externo (turistas, investidores, opinião pública internacional e aqueles que viajam a negócios). (...) A gestão da marca de uma cidade tem muito a ver com o trabalho desenvolvido para empresas, produtos e serviços" (COUTO; ISRAEL, 2011, p.161-162).

<sup>2</sup> "Com o desenvolvimento da atividade portuária no que se refere à modernização dos processos tecnológicos, de gestão, administrativos, nos consideráveis aumentos nos volumes de cargas e especialização dos terminais, essa região foi sendo esvaziada das atividades econômicas vinculadas diretamente ao porto, cujos desdobramentos no espaço urbano foram sua progressiva estagnação e cristalização da imagem de abandono e depauperação" (MELLO, 2003, p.52).

<sup>3</sup> Os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo foram registrados como Área de Proteção de Ambiente Cultural (APAC SAGAS), através da Lei nº 971 de 4 de maio de 1987 e do Decreto nº 7.351 de 14 de Janeiro de 1988, que implicaram na preservação dos padrões construtivos em uma área que abrange mais de 2.000 edificações. Em 1992, já na administração do prefeito César Maia, a Zona Portuária foi definida como Área de Especial Interesse Urbanístico pelo Decreto nº 11860, de 23 de dezembro de 1992.

A cultura comparece nesse tipo de projeto como um recurso central, uma vez que a realização de grandes obras para reapropriação capitalista de áreas desvalorizadas economicamente – o que de fato interessa aos setores imobiliário e da construção civil, principais parceiros das administrações empreendedoras – é legitimada por uma construção imagética que ao mesmo tempo reinventa a história local e afirma um novo modo de vida no espaço regenerado. Além de reescrever a história, ora apagando registros e modos de vida considerados inconvenientes, ora acentuando a importância de determinados fatos históricos e formas culturais, projetos como o Porto Maravilha incorporam frequentemente grandes equipamentos culturais como catalizadores para a desejada mudança do perfil sociocultural e econômico dos públicos do espaço regenerado. Vale salientar que essa mudança em geral não prioriza a formação dos públicos locais e sim a atração de novos públicos, já “formados”, que correspondem melhor ao modo de vida projetado, processo conhecido como gentrificação ou aburguesamento.

A existência no Rio de Janeiro de uma produção cultural pujante realizada pelas classes populares é fato largamente conhecido. No entanto, o Estado não corresponde a esta pujança com políticas de fomento específicas ou acessíveis, como a distribuição de espaços culturais nos bairros populares e de recursos públicos não vinculados à lógica do marketing cultural. Por outro lado, é cada vez mais intensa a captura de elementos da cultura – inclusive de segmentos das classes populares – nas estratégias de *city marketing*, visando a competitividade do Rio de Janeiro no mercado mundial de cidades, política que carrega grande volume de recursos públicos. Em função dessa construção simbólica, o projeto corporativo da cidade (que envolve o mercado imobiliário, as três esferas do poder estatal e o capital financeiro internacional) prevê grandes investimentos em eventos e espaços culturais que têm a missão de atuar em duas escalas: na valorização imobiliária das suas imediações e na valorização da marca da cidade para o mercado global.

As estratégias urbano-culturais, hegemônicas no Rio de Janeiro como em tantas outras cidades globais, se baseiam na obtenção e comercialização do que Harvey (2005) chama capital simbólico coletivo, ativo fundamental na obtenção da renda monopolista. Contudo, em meio a elas sobrevivem e surgem diferentes formas de

produção cultural e espacial, realizadas por sujeitos cujas necessidades culturais não são reconhecidas pelo Estado ou pelo mercado. Essa produção, ora em diálogo ora em conflito com as estratégias hegemônicas, revela que a relação entre cidade e cultura é mais dinâmica do que faz parecer a propaganda oficial.

Esta pesquisa de doutorado contribui para a aproximação entre as noções de cultura e território, dialogando com a corrente que tem se dedicado a demonstrar, teoricamente e através de casos empíricos, a necessidade de uma articulação planejada entre as políticas culturais e urbanas que incorpore a sociedade como agente político/planejador. Nesse sentido, pretende-se contribuir para a ampliação da reflexão acerca dos processos culturais insurgentes, fora da lógica empresarial hegemônica na cidade, que já vem sendo bastante estudada e criticada no meio acadêmico. Justamente por não se reportarem às experiências de apropriação cultural do espaço urbano, essas análises críticas reforçam a necessidade de que esses processos menos visíveis sejam também analisados, uma vez que, existindo como contraface da lógica hegemônica na produção de espaços culturais, podem funcionar como brechas por onde sopram os ventos da contra-hegemonia.

Em um de seus livros mais recentes, *Cidades Rebeldes*, David Harvey (2014) retomou a discussão proposta por Lefebvre em *A Revolução Urbana* (2008a) sobre os processos de transformação social que acontecem no cotidiano, desconstruindo a ideia de uma grande revolução proletária (inclusive questionando junto com Lefebvre a pertinência do termo marxista "classe trabalhadora" na atual configuração do capitalismo), mas afirmando o caráter revolucionário dos movimentos insurgentes, espontâneos, que brotam nas ruas, em cidades por todo o mundo. Na interpretação de Harvey sobre o par *isotopia-heterotopia* proposto por Lefebvre, o conceito de *isotopia* daria conta da ordem espacial implementada pelo Estado/mercado (ou seja, pelos agentes hegemônicos). Esta ordem seria criadora de lugares mesmos, enquanto a *heterotopia* trataria dos espaços de possibilidades, dos lugares outros, fundados em lógicas diferentes ou até mesmo conflitantes em relação à lógica isotópica. O conceito de heterotopia não trata, no entanto, de espaços necessariamente revolucionários, mas de espaços possivelmente revolucionários. A *utopia* seria, na interpretação de Harvey, o lugar do desejo, ou, para Lefebvre, o que

não tem lugar, existindo em todos os lugares na condição de um alhures virtual, não imaginário.

Em *O Direito à Cidade*, Lefebvre (1991) havia proposto um instrumento intelectual de investigação do cotidiano, a *utopia experimental*, que consistiria em verificar na prática as implicações e consequências das experiências movidas por utopias. Espaços culturais produzidos através da ocupação de imóveis sem função social, assim como aqueles que se constituem nas ruas, são, possivelmente, espaços heterotópicos, se considerarmos que ambos são passíveis de repressão pelo aparato estatal. O envolvimento na produção desses espaços, portanto, revela em algum nível a inadequação entre os seus sujeitos e a ordem espacial hegemônica. Esses sujeitos e os espaços que produzem são "o outro" na cidade. Esses espaços culturais são, portanto, espaços de possibilidade, mas não se sabe a princípio que desejos eles exprimem, que utopias a sua realização experimenta. Nesse sentido, vale notar que uma articulação entre agentes culturais de um grupo social culturalmente subordinado, por exemplo, pode ser tanto uma forma de inserir outros sujeitos em um mercado cultural já constituído como pode ser um espaço de expressão de outros conteúdos culturais e de conflito com a ordem cultural hegemônica. De todo modo, esses espaços insurgentes constituem experimentos relevantes para um melhor entendimento da relação entre as práticas culturais no cotidiano da população e a produção de espaços culturais na cidade.

Nesse sentido, aplicando os conceitos lefebvrianos de isotopia e heterotopia, o objetivo da tese é refletir sobre a emergência de práticas insurgentes de produção de espaços culturais (produção heterotópica) no âmbito da renovação urbana da Zona Portuária, onde a produção de espaços culturais pelo poder público ocorreria de forma subordinada ao interesse de ressignificação desse espaço requerido pela sua mercantilização (produção isotópica).

Em seus objetivos específicos a tese pretende: contribuir para o aprofundamento do debate teórico sobre a relação entre cultura e território a partir das noções-chave de territorialidade, multiterritorialidade e cidadania cultural; discutir as diferentes lógicas que orientam a produção de espaços culturais nas cidades contemporâneas; refletir

sobre a Zona Portuária do Rio de Janeiro como objeto de estudo do ponto de vista do uso da cultura como recurso do movimento planejado de resignificação do território, no contexto da produção capitalista do espaço; refletir sobre as políticas culturais no âmbito do projeto Porto Maravilha, atentando para os limites e possibilidades que colocam para a espacialização das diferentes expressões culturais no território onde o projeto intervém.

Os conceitos lefebvrianos, vale destacar, devem ser encarados como balizas teóricas no estudo dos espaços culturais objeto desta pesquisa, mas tomando o cuidado de não aplicá-los como conceitos absolutos. Assim, ao indicar a aproximação, em determinado momento, de um espaço cultural com a produção isotópica ou heterotópica da cidade deve-se ter em conta a dinâmica que coloca os agentes culturais e os espaços que produzem ora em posição de adaptação, negociação, cooptação, acordo, ora em posição de resistência, escape ou conflito aberto.

A cidade do Rio de Janeiro, onde se localiza o objeto desta pesquisa, reúne espaços culturais produzidos sob lógicas distintas, que podem ser assim discriminadas para fins analíticos: a) a lógica mercantil, fundada na cultura como valor de troca, quer pelo comércio direto de produtos culturais, quer pelo interesse em atrair outros capitais a partir da implantação desses espaços; b) a lógica republicana/distributiva, em que, tomando a cultura como valor de uso, Estado ou iniciativa privada (geralmente com incentivos públicos) procuram democratizar o acesso a produtos culturais e à sua produção, a partir de uma determinada visão de cultura, o que Certeau (1995) nomeou *cultura no singular*; e c) a lógica insurgente, em que, entendendo a cultura como valor de uso e/ou como valor de troca, grupos populares produzem espaços insurgentes frente ao planejamento cultural do Estado e à lógica do mercado de bens culturais, problematizando o acesso e a distribuição de bens e espaços culturais na cidade, afirmando sua própria visão de cultura e construindo uma *cultura no plural*. Pode-se considerar, conforme a conceituação de Lefebvre (2008a) e Harvey (2014), que os espaços culturais produzidos sob as lógicas mercantil e republicana/distributiva se aproximam da idéia de isotopia, são lugares do mesmo, enquanto os espaços produzidos pela lógica insurgente correspondem à

heterotopia. A tese propõe as categorias *espaços culturais empreendedores*, *espaços de acesso à cultura* e *espaços culturais insurgentes* como sínteses dessas diferentes lógicas. Essas sínteses, no entanto, não servem para a simples classificação dos espaços culturais observáveis, mas sim para tensionar as práticas culturais e políticas que produzem esses espaços, colocando-os como objeto de reflexão.

A relação entre cultura e cidade vem sendo construída enquanto campo de análise a partir de uma série de estudos com objetos e metodologias bastante variados, especialmente nos campos multidisciplinares do planejamento urbano e das políticas culturais. Há na literatura textos que se debruçam sobre processos culturais contra-hegemônicos ou insurgentes em operação nas cidades (FERNANDES, 2006; RUDY, s/d; SOIFER, 2012; VENTURA, 2012; COELHO, 2015; DOMINGUES, 2013; SELDIN, 2015), âmbito maior em que esta pesquisa se insere. Porém a questão mais abordada são os usos da cultura nos projetos do empreendedorismo urbano - seja na defesa da revitalização urbana apoiada em estratégias de intervenção cultural (ABRAMO; RODRIGUEZ, 2008 e URANI; GIAMBIAGI, 2011) seja na crítica dessas estratégias quando voltadas para a mercantilização das cidades (HARVEY, 2005; ARANTES, 2000; SÁNCHEZ, 2010; DOMINGUES, 2013; SELDIN, 2015). Intervenções de caráter cultural recentemente realizadas na cidade do Rio de Janeiro, voltadas à revitalização de áreas centrais degradadas, também mereceram a atenção dos estudos urbanos (FERREIRA SANTOS, 2005; SILVEIRA, 2006; VAZ; JACQUES, 2003 e 2006). Mais especificamente sobre a Zona Portuária carioca, uma série de trabalhos recentes tem colocado em pauta aspectos culturais relativos ao projeto hegemônico atual para a região (LOBO, 2011; RIBAS, 2012; XAVIER, 2012; GUERREIRO, 2014; PIO, 2014; GUIMARÃES, 2014; MOREIRA, 2005; DOMINGUES, 2015; VASSALO, 2012).

Quanto aos espaços culturais, a literatura encontrada privilegia aqueles mais próximos à lógica isotópica, os chamados equipamentos culturais (teatros, centros de cultura, casas de shows, cinemas, etc.), dedicando-se a fornecer dados sobre sua distribuição geográfica, apontando a concentração nos bairros centrais ou nobres das grandes cidades (SCHVASBERG, 1989; BOTELHO, 2003; MELO e

PERES, 2005; NUSSBAUMER; RATTES, 2005; ALKIMIN, 2007; BARBOSA DA SILVA, 2007). Destacamos, pelo diálogo com esta pesquisa, trabalhos que buscam uma aproximação maior com territórios específicos, discutindo processos de uso e apropriação de espaços culturais em bairros populares (FERRAN, 2000; BOTELHO; FIORI 2005; ALBINATI, 2010), além dos trabalhos de Vaz e Seldin (2007) e Seldin (2008), que lançam um olhar sobre a ocupação de vazios industriais por grupos culturais populares no Rio de Janeiro.

Tomando a noção de espaço cultural como algo mais amplo que apenas os imóveis destinados ou apropriados para e por práticas culturais, nos aproximamos ainda de estudos que abordam a apropriação cultural do *espaço público* (RIBEIRO JÚNIOR, 1982; MAGNANI, 1998 e 2002; BEY, 2001; SERPA, 2007), inclusive textos sobre as peculiaridades deste processo no Rio de Janeiro atual (PECHMAN, 2011; SOIFER, 2012).

No que diz respeito aos direitos culturais, os estudos brasileiros incorporaram a noção de *cidadania cultural* (CANCLINI, 1997; CHAÚÍ, 2006; YÚDICE, 2006), especialmente a partir da formulação da filósofa Marilena Chauí quando esteve à frente da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, na década de 1990. O termo cidadania cultural vem sendo utilizado desde então em estudos dispersos dentro do campo das políticas culturais (a exemplo de FARIA; MOREIRA; VERSOLATO, 2005; MAIA; KRAPP, 2006), assim como em documentos e discursos do planejamento cultural, porém sem explicitar seus pressupostos teóricos com a necessária clareza.

A reflexão sobre o *planejamento insurgente*, tal como vem sendo formulada por Sandercock (1998 e 2005), Holston (1998) e Miraftab (2009), trata de desconstruir o planejamento e a ação estatal como neutros e coloca em discussão a possibilidade de planejamentos baseados no reconhecimento político dos sujeitos populares. Essa abordagem, relativamente nova na teoria social, dá ainda seus primeiros passos no Brasil, com trabalhos que discutem as possibilidades de aplicação do conceito no contexto brasileiro (DE SOUZA, 2007; VAINER, 2007) ou que relacionam experiências efetivas aos pressupostos do planejamento insurgente (VAINER, 2003).

Quanto à noção de cidadania cultural, bastante difundida, mas pouco debatida teoricamente no Brasil, pretende-se fazer novas articulações teóricas a partir das discussões contemporâneas das teorias do reconhecimento (FRASER, 2007; HONNETH, 2007) e da noção de *cidadania complexa*, conforme formulada por Carracedo (2003). Pretende-se também demonstrar a necessidade da incorporação da territorialidade entre os vínculos compreendidos na noção de cidadania cultural, destacando os vínculos culturais/territoriais.

O conceito de planejamento insurgente, ainda pouco explorado em relação às experiências brasileiras, pode ser um rico instrumento de reflexão sobre processos sociais em curso nas grandes cidades do país, que insurgem contra a ordem vigente e propõem novas ordens. Essa noção será posta em diálogo com os conceitos de *tática* e *estratégia*, formulados por Certeau (1994), que tratam respectivamente dos modos de fazer ou astúcias cotidianas possíveis aos "fracos" e da ordem tecnocrática cuja criação só seria possível para os grupos de maior poder. À luz desses conceitos-chave, a tese reflete sobre a forma como os espaços culturais em questão se movem no jogo político cotidiano, entre os campos da tática, da estratégia e do planejamento.

Para alcançar os objetivos delineados, a tese está organizada em seis capítulos, incluindo esta introdução e as considerações finais.

O capítulo 2 da tese apresenta os conceitos de cultura e território como produtos da apropriação social, seja do universo simbólico, seja do espaço. O referencial teórico adotado contribui para o aprofundamento do debate sobre a relação entre cultura e território, discutindo o sentido contemporâneo da noção de cidadania cultural e problematizando o aspecto cultural nos debates sobre territorialidade, a fim de demonstrar a imbricação entre os dois conceitos e a necessidade de que esta relação tão próxima seja considerada nos planejamentos urbano e cultural. A fim de dar maior densidade ao debate sobre as práticas e políticas culturais considerando o contexto contemporâneo, o trabalho caminha no sentido de enxergar os agentes que, reconhecidos ou não, legitimados ou não, produzem cultura ao expressarem de

diferentes maneiras suas subjetividades. E atenta ainda para as implicações do movimento atual de culturalização das mais diversas mercadorias, inclusive da cidade-mercadoria.

O capítulo propõe ainda a atualização do conceito de cidadania cultural difundido nas políticas culturais brasileiras desde a década de 90, fundado na desigualdade de classes, incorporando a ele os debates atuais sobre cidadania que consideram o papel das diferenças culturais, a partir das teorias do reconhecimento e das ideias de cidadania complexa – síntese entre distribuição e reconhecimento, igualdade e diferenças, universal e identitário, (CARRACEDO, 2003) – e cidadania insurgente – fundada a partir da experiência concreta dos grupos sociais nas cidades (HOLSTON, 2013).

Ao lado de diversos vínculos culturais que vêm se afirmando desde a década de 60 na constituição de identidades coletivas, a territorialidade, concebida como dimensão simbólica ou, mais estritamente, cultural do espaço, é um dos fatores que demandam um entendimento mais complexo da noção de cidadania. Nesse sentido, o capítulo traz a ideia de multiterritorialidade (HAESBAERT, 2006 e 2007), que considera as condições contemporâneas de apropriação espacial pelos sujeitos e afirma a possibilidade de se ter acesso e participar de diversos territórios, seja através da mobilidade física ou da virtual, com o auxílio das novas redes tecnológicas. Apresenta ainda modelos de planejamento mais aptos a lidar com o contexto das grandes cidades, onde vigora uma sociabilidade diversa e onde o reconhecimento de grupos identitários e de suas práticas espaciais específicas requer formas de planejamento capazes de absorver as demandas desses grupos e igualar o acesso de todos à definição sobre a distribuição dos bens que a cidade reúne.

No terceiro capítulo, a tese trata da ordem espacial isotópica e heterotópica relacionadas aos espaços de realização cultural. Em primeiro lugar, apresenta o debate sobre isotopia e heterotopia fundado por Lefebvre e retomado por Harvey. Depois, para pensar nos espaços de expressão cultural isotópicos e heterotópicos discute as ideias de cultura que lhes são subjacentes, através das noções de cultura

no singular e cultura no plural (CERTEAU, 1995) e busca também refletir sobre a noção de espaço empregada, com o apoio da categorização tripartite proposta por Harvey (2013) que considera o espaço pelas perspectivas absoluta, relativa e relacional. A partir desse referencial, a tese apresenta três modelos analíticos, ou espécies de espaços, que se aproximam e diferenciam dos espaços concretos de realização dos sujeitos culturais na cidade: *espaços culturais espetaculares*, *espaços de acesso à cultura*, *espaços culturais insurgentes*

Dentro da ordem isotópica, apresenta a produção de espaços culturais pela lógica mercantil (espaços culturais empreendedores) e pela lógica republicana/distributiva (espaços de acesso à cultura), sendo que à primeira corresponderia a noção de cultura como valor de troca, no sentido marxista do termo, e à segunda a ideia de *cultura no singular*, formulada por Certeau como uma cultura monolítica que "impede que as atividades criadoras tornem-se significativas" (1995, p.142). Na ordem heterotópica, o capítulo aborda os espaços culturais construídos sob a lógica insurgente (espaços culturais insurgentes), mais próxima à noção de *cultura no plural*, entendida como luta incessante pela significação das múltiplas práticas sociais.

Em relação aos espaços culturais empreendedores, o capítulo considera suas duas principais formas de realização: a exploração comercial de segmentos da produção cultural que mais lucrativos ou com maior apelo de público e a participação em um esforço de afirmação de uma imagem – da empresa ou da cidade-empresa idealizada pelo empreendedorismo urbano – dentro de uma estratégia comercial. No caso desta última forma, em que os espaços culturais empreendedores figuram como recurso de marketing, considera-se tanto seu papel no *marketing* urbano como seu uso em estratégias de *marketing* cultural de empresas. Quanto aos espaços de acesso à cultura, o texto trata de sua inspiração no ideário francês de democratização cultural e comenta criticamente os resultados dessa produção espacial à luz da noção de cultura no singular, formulada por Certeau (1995).

Os espaços culturais heterotópicos, pensados como sendo aqueles em que emerge a cultura no plural, são discutidos a partir da categoria espaços culturais insurgentes.

O tópico procura destacar esses espaços em relação aos que são produzidos dentro da lógica isotópica (seja de mercado ou republicano/distributiva), afirmando-os como experiências de espacialização da expressão cultural dos diferentes grupos sociais. Trata ainda da realização dos espaços culturais insurgentes através de duas formas diferentes: as táticas desviantes (CERTEAU, 1995) e as lutas por reconhecimento, em que se dá a disputa direta pelo poder simbólico.

O capítulo 4 apresenta e descreve a Zona Portuária do Rio de Janeiro e analisa seu curso histórico, buscando entender como as transformações do capitalismo vêm transformando também a produção daquele espaço. Busca historicizar ainda o atual projeto de revitalização, o Porto Maravilha, levantando outros momentos em que o Porto do Rio e seu entorno foram alvo de reflexões e planos de reestruturação, regeneração, reposicionamento, ressignificação, entre outras estratégias. Em especial, busca historicizar o uso da cultura como recurso (YÚDICE, 2006) nesses planos.

O capítulo trata do período da virada do século XIX para o século XX, marcado por grandes mudanças no Centro da cidade e pela construção do moderno Porto do Rio de Janeiro, reformas requeridas para a inserção da cidade na economia capitalista em formação. Destaca-se nesse momento histórico a centralidade do aspecto cultural nas transformações urbanas pretendidas, associadas à emergência do discurso higienista, a um enorme crescimento populacional na cidade e à disseminação de habitações coletivas precárias. Nesse contexto, mostra-se como o projeto modernizante do Rio de Janeiro encampado pelo prefeito Pereira Passos acentuou a segregação espacial das classes populares.

No tópico seguinte, a tese analisa o discurso que constrói a Zona Portuária, a partir de meados do século XX, como um espaço “vazio” e “decadente”. A desconstrução desse discurso é feita a partir da descrição e análise dos diversos projetos de renovação e preservação de espaços que se sucederam na região até a consolidação do modelo de urbanismo empreendedor a partir da década de 1990. Nesse sentido, destacam-se os processos de patrimonialização que se relacionam com a afirmação de identidades territoriais históricas na região, como o processo de

reafricanização da região (VASSALO, 2012) e a criação da Área de Proteção Ambiente dos bairros da Saúde, Gamboa e Santos Cristo (APA SAGAS).

Por último, o capítulo se debruça sobre o projeto Porto Maravilha, encarando-o como um campo privilegiado para a observação de processos que tem lugar na nova economia urbana, como a desvalorização e revalorização do capital fixo (HARVEY, 1990) e a apropriação de um diferencial de renda (SMITH, 2007) associado à generalização do processo de gentrificação de bairros populares promovida pelo modelo de planejamento empreendedor, assim como a recente disseminação do ideário da economia criativa e das cidades criativas.

O quinto e último capítulo da tese é dedicado à discussão sobre as políticas culturais na Zona Portuária em tempos de Porto Maravilha. A pesquisa de campo contou com entrevistas semi-estruturadas feitas com agentes responsáveis pelo Porto Maravilha e com conversas e entrevistas realizadas com agentes culturais da região, além de incursões mais livres na região e observação de eventos culturais. A seleção dos agentes culturais procurados tomou como critério a atuação na região desde antes do ano de 2009, quando a Operação Urbana teve início, aumentando as tensões entre isotopia e heterotopia na Zona Portuária.

O capítulo procura refletir sobre a política cultural do Porto Maravilha como uma ação combinada de agentes públicos e privados reunidos em função do projeto. Nesse sentido, apresenta e discute as principais ações desses agentes voltadas para os grupos culturais da região, procurando destacar as negociações que se estabelecem entre os agentes do projeto isotópico e os agentes culturais do território em torno da legitimidade de suas ações. Destacam-se neste tópico, no âmbito do Porto Maravilha, as ações realizadas diretamente pela CDURP e também pelo Consórcio Porto Novo, subordinado à Companhia.

Apresenta ainda um conjunto de ações da política cultural que corresponde ao ideário da economia criativa, capitaneado pelo IRPH com o apoio do SEBRAE, buscando atrair novos agentes para a região, assim como adequar as práticas vigentes aos moldes requeridos pela nova economia urbana, fundada na imbricação

entre economia e cultura e na culturalização do urbanismo. No contexto dessas transformações na economia urbana, o capítulo discute os usos do patrimônio e da memória social no processo de renovação urbana em curso.

Nas considerações finais da tese, busca-se realizar uma síntese das reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa, procurando incorporar dinâmicas culturais em desenvolvimento na Zona Portuária que ajudam a problematizar as relações entre cultura, território e cidadania no contexto da implantação do projeto Porto Maravilha. O texto destaca, entre outros temas, as disputas entorno da apropriação do patrimônio histórico do Cais do Valongo, que passa a figurar em diferentes territórios, dando origem tanto a um espaço cultural isotópico, o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, como a uma série de espaços de expressão cultural insurgentes em formação.

É fácil constatar a centralidade assumida pela cultura no discurso e nas estratégias contemporâneas, perpassando as diversas dimensões societárias. Se por um lado as organizações transnacionais e governos locais afirmam a diversidade cultural como valor humano e social, por outro, essa diversidade vem sendo mobilizada como recurso em diferentes estratégias econômicas e políticas: do turismo étnico, que recorre aos rituais de povos quilombolas situados em lugares remotos, até a revitalização urbana, que se vale de equipamentos culturais espetaculares criados nos centros degradados das grandes cidades. A cultura pensada como recurso, conforme Yúdice (2006), pressupõe seu gerenciamento. E a tarefa das políticas culturais voltadas para a diversidade, nesse contexto, é auxiliar os agentes culturais "menos favorecidos" na oferta do seu recurso cultural, ou seja, na integração da sua produção simbólica a interesses maiores (de mercado, de governabilidade, de pacificação, etc.).

No entanto, pode-se observar ainda, não com tanta facilidade, a existência de processos menos visíveis, que correm à margem desse processo hegemônico, ora buscando se integrar a ele, ora fugindo do seu enquadramento. Nesse sentido, a tese lança um olhar sobre ações culturais que constroem espaços de possibilidades, fora da ordem espacial isotópica, contribuindo com os campos de estudo do

planejamento urbano e das políticas culturais, no sentido de tentar iluminar um objeto ainda pouco conhecido.

## 2. CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA E TERRITÓRIO

A relação entre cultura e território, tradicionalmente estudada por campos como a antropologia e a geografia cultural, vem obtendo atenção crescente em estudos dos campos multidisciplinares do planejamento urbano e das políticas culturais. Esse interesse recíproco – dos estudiosos do território pela cultura e dos pesquisadores da cultura pelo território – pode ser observado nas chamadas de artigos para eventos acadêmicos de ambos os campos, onde as linhas temáticas vêm incorporando cada vez mais binômios como cultura e cidade, arte e espaço público, cultura e urbanidade, identidade e território, entre outras tantas combinações. Esse dado demonstra um movimento de maior atenção ao *onde* das coisas, ou seja, ao que comumente se chama de realidade local, buscando conhecer/informar esta "realidade" prévia ou simultaneamente às ações que venham a interpelá-la de alguma forma. No contexto das grandes cidades, marcadas pela complexidade das formas de sociabilidade e produção do espaço, é necessário complexificar também o olhar analítico, evitando carregar de generalizações o uso de quaisquer referências de lugar. Assim, dizer que se toma como objeto ou cenário uma favela, por exemplo, ainda não é dizer nada, ou quase nada, sobre aquela realidade local, pois sob o mesmo nome genérico se produzem realidades que são tanto diferentes entre si como multifacetadas em cada lugar.

Esta tese compartilha do interesse pela troca de ideias entre os campos e, nesse sentido, busca um referencial teórico em que o cultural e o urbano estejam necessariamente imbricados. Este primeiro capítulo objetiva aprofundar o debate teórico sobre a relação entre cultura e território, discutindo o sentido contemporâneo da noção de cidadania cultural e problematizando o aspecto cultural nos debates sobre territorialidade.

Para tratar do espaço urbano em que a pesquisa se desenrola, tomamos o conceito de território, entendido como espaço apropriado - física e simbolicamente - e como palco de disputas pelo seu domínio físico, através da propriedade, e simbólico, através da hegemonia. A noção de território, segundo a aceção escolhida neste trabalho, pressupõe a identificação dos agentes com o espaço vivido, a significação

e apropriação desse espaço pelos agentes sociais. O território compreende, portanto, as "relações de domínio e apropriação, no/com/através do espaço" (HAESBAERT, 2006, p.78). Além de constituir vínculos culturais, a localização dos agentes no território define em boa medida os acessos que terão aos fixos e fluxos que a cidade reúne, assim "há desigualdades sociais que são, em primeiro lugar, desigualdades territoriais, porque derivam do lugar onde cada qual se encontra" (SANTOS, 2008, p.123). A definição do "lugar de cada um" na cidade adota estratégias de exclusão e privilégio que fazem corresponder quase exatamente o espaço social e o desenho urbano. Como veremos no estudo de caso proposto, os grandes projetos urbanos, articulados pelo Estado e pelo mercado, buscam reforçar esse mapa desigual, se apropriando das resistências culturais que se inscrevem no espaço urbano, excluindo seus sujeitos (já excluídos de outros privilégios que a cidade reúne) e transformando-as em pastiche para usufruto dos novos usuários dos espaços privilegiados.

Considerando este contexto, comum a tantas grandes cidades do mundo capitalista, a noção de cidadania cultural, de uso corrente nos debates do campo prático e acadêmico das políticas culturais, pode ser aprofundada através do contato com as discussões sobre o direito à cidade e com as teorias do reconhecimento, renovando seu fôlego para os embates contemporâneos. Qual o conteúdo, nos dias atuais, da reivindicação por cidadania cultural?

## **2.1 Sobre a ideia de cultura na sociedade contemporânea**

A apropriação social é a chave de leitura para o conceito de cultura em que este trabalho se baseia. Segundo Michel de Certeau, a cultura "não consiste em receber, mas em realizar o ato pelo qual cada um marca aquilo que os outros lhe dão para viver e pensar" (1995, p.143). Trata-se, portanto, de uma apropriação que significa ou ressignifica objetos, espaços, narrativas, símbolos, etc. Segundo esta visão, os sujeitos da cultura não são apenas aqueles que a representam colocando nos formatos socialmente legitimados e reconhecidos como artísticos, mas todos

aqueles que empregam suas referências e sua sensibilidade na apropriação do mundo que lhes é dado.

Com certeza, se é verdade que qualquer atividade humana possa ser cultura, ela não o é necessariamente, ou não é ainda forçosamente reconhecida como tal. Para que haja verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza" (CERTEAU, 1995, p.141, grifo do autor).

A palavra cultura é preenchida com significados variados em diferentes disciplinas, épocas e grupos sociais. O conceito de cultura que interessa a esta pesquisa, que deve guiar as buscas do trabalho de campo e possibilitar o contato com espaços culturais bastante diversos, não se restringe às artes, se aproxima do cotidiano e pressupõe o engajamento de um sujeito. Assim, com Certeau, a partir das formulações da antropologia cultural, consideramos como cultura os "comportamentos, instituições, ideologias e mitos que compõem quadros de referência e cujo conjunto, coerente ou não, caracteriza uma sociedade como diferente das outras" (CERTEAU, 1995, p.194).

A definição desses quadros de referência cultural, como sabemos, é objeto de disputas políticas que, frequentemente, resultam na imposição da produção simbólica elaborada pelo grupo dominante aos demais grupos de uma sociedade. Uma cultura monolítica, como define Certeau, impede que outras atividades criadoras sejam reconhecidas como cultura e se tornem socialmente significativas. Como afirma o autor,

a tal ou tal modo fragmentário de prática social atribui-se o papel de ser 'a' cultura. Coloca-se o peso da cultura sobre uma categoria minoritária de criações e de práticas sociais, em detrimento de outras: campos inteiros da experiência encontram-se, desse modo, desprovidos de pontos de referência que lhes permitiriam conferir uma significação às suas condutas, às suas invenções, à sua criatividade (CERTEAU, 1995, p.142).

Essa cultura, ora imposta de forma sutil e sofisticada, ora de forma simples e direta, é denominada por Certeau como cultura no singular, em oposição à cultura no plural, que parte da diversidade dos agentes culturais, produzindo múltiplos significados.

A dominação cultural expressa pela noção de cultura no singular, ou seja, a determinação daquilo que uma sociedade deve ou não reconhecer como cultura, é

produzida a partir da dominação político-econômica com quem colabora. No contexto atual da sociedade moderna, a cultura comparece de forma marcante em variadas esferas da vida individual e social e o seu conteúdo é elaborado em um jogo que envolve poder (das elites) e astúcia (dos fracos).

Algumas transformações recentes da sociedade nos parecem importantes para pensar a cultura no plural, onde se localiza o objeto da tese – a produção de espaços culturais heterotópicos em um território que os agentes da isotopia vêm tentando controlar. Ao discuti-las pretendemos avançar no reconhecimento da multiplicidade de agentes produtores de cultura e do complexo jogo onde agentes dominantes e insurgentes buscam se apropriar das formas contemporâneas de produção simbólica. Este jogo acontece no campo da cultura, desde o momento original da definição do próprio campo, uma vez que “quem são os agentes culturais” e “como se posicionam no seu campo” não são questões pacíficas.

O conceito de campo, de Pierre Bourdieu, se refere a um "espaço estruturado de posições e tomadas de posição" (BOURDIEU, 2007a, p.09) onde os agentes sociais se movem conforme o volume e tipos de capitais que possuem. O campo da cultura envolve os artistas, intelectuais, comunicadores e também uma série de profissionais ligados à organização da cultura, como planejadores, produtores e gestores culturais, captadores de recursos, curadores e programadores de espaços culturais, museólogos, bibliotecários, dentre outras tantas profissões, além de incorporar crescentemente novas categorias sociais e profissionais ligadas às chamadas economia ou indústrias criativas<sup>4</sup>. Estas incluem, por exemplo, os *designers* das diversas especialidades, *stylists*, gastrônomos, *sommeliers*, entre outras profissões ligadas ao que Rubim denomina culturalização da mercadoria, que é o "crescente papel de componentes simbólicos na determinação do valor das

---

<sup>4</sup> Segundo Reis, sob o termo economia criativa estão compreendidos "do artesanato e indústria culturais ao que se poderia dizer que 'bebe' cultura para devolver funcionalidade, a exemplo de *design*, arquitetura, moda, propaganda, *software* de lazer, etc." (2011, p.152). Como veremos, a economia criativa tornou-se um conceito central no processo, de que fala Fredric Jameson (2001), de desdiferenciação entre cultura e economia, em especial na sua imbricação com o urbanismo neoliberal.

mercadorias, inclusive bens materiais" (RUBIM, 2011, p.105)<sup>5</sup>. O acúmulo de práticas culturais tradicionais também confere ao público uma posição dentro do campo.

De modo geral, o capital cultural tradicional (acúmulo de educação formal, erudição, conhecimento sobre as obras de uma suposta alta cultura ocidental) é ainda o mais distintivo dentro do campo e também aquele que mais interfere na posição dos agentes culturais no campo de poder mais amplo. No entanto, é importante lembrar que nos diversos sub-campos da cultura outros ativos podem ser valorizados, constituindo diversas formas de capital cultural que entram em disputas com aquele tradicional ou buscam reconfigurá-lo.

O capital político entra também no jogo interno ao campo cultural, onde alguns agentes (indivíduos, grupos ou instituições) se julgam (e são julgados pelos demais) mais aptos a tomar decisões do que outros, por seu engajamento em determinadas atividades profissionais ou instituições. Pode-se até propor, grosso modo, uma hierarquização do campo a partir das diferentes formas de envolvimento dos agentes na atividade cultural, vindo no patamar mais alto os artistas profissionais, depois os profissionais da área meio (gestores, produtores, comunicadores, técnicos, etc.), abaixo destes os artistas amadores, chegando até os fruidores habituais das artes, agentes não profissionais, mas que por afinidade são frequentemente incorporados ao campo. Esta hierarquia, na maior parte dos territórios, teria a forma de uma pirâmide, tendo no topo uma pequena população de artistas e na base uma população maior que corresponde ao "público". No entanto, a maioria da população, na maior parte dos territórios brasileiros, não entraria sequer nesta base mais larga, por seu baixo capital cultural, se considerarmos o sentido bourdiesiano do termo. Tomar a cultura apenas pelo seu campo seria, portanto, deixar de fora uma população de agentes sociais que significam, resignificam e expressam seu universo de referências, mas que não são reconhecidos socialmente

---

<sup>5</sup> Exagerando na caracterização deste movimento de culturalização da mercadoria, um tumblr lista uma série de exemplos de produtos que demonstram a crescente "gourmetização da vida": <http://gourmetizacaodavida.tumblr.com/>

como sujeitos culturais<sup>6</sup>. As lutas por reconhecimento tensionam essa hierarquização, afirmando o capital político de grupos culturais marginalizados e desconstruindo a noção de capital cultural bourdieusiana a partir da valorização de outras formas culturais, como os saberes ancestrais e populares.

Para além do seu campo específico, o lugar da cultura na sociedade moderna também passa por redefinição. Nos anos recentes, a transversalidade da cultura vem sendo tomada como pauta de reivindicação em estudos que defendem a importância das políticas culturais e orientam sua formulação. Albino Rubim, apresentando um panorama da cultura contemporânea, afirma que

"A cultura, além de ser um campo social específico, transborda tais limites e adquire uma transversalidade que perpassa toda a complexa sociabilidade contemporânea. Por conseguinte, as políticas culturais têm que dar conta do seu campo social específico e dessa transversalidade que faz a cultura permear os mais diferentes campos da sociabilidade atual e interagir cada vez mais com eles" (RUBIM, 2011, p.106).

Na contraface do processo de autonomização e fortalecimento do cultural nas estruturas do Estado, observa-se o seu isolamento em relação às demais esferas da vida social. É paradoxal que a reivindicação do caráter transversal da cultura seja ladeada pela reivindicação da sua maior autonomia e institucionalização, o que acontece frequentemente em estudos, encontros e documentos que orientam as políticas culturais governamentais. Este paradoxo tem origem no modelo francês de política cultural, que se tornou um paradigma para a atuação estatal. A autonomização da cultura frente à administração pública, ou seja, seu entendimento enquanto coisa de interesse público e passível de ser administrada, tem como momento fundacional no mundo ocidental a criação do Ministério dos Assuntos Culturais da França, em 1959<sup>7</sup>. Esta experiência, segundo Rubim, "fez emergir os

---

<sup>6</sup> Consideramos nesta tese, de acordo com Certeau e com a concepção de campo bourdieusiana, os agentes culturais como "aqueles que exercem uma das funções ou uma das posições definidas pelo campo cultural: criador, animador, crítico, promotor, consumidor, etc." (1995, p.195). Usamos ainda o termo agentes produtores de cultura para tratar daqueles que, mesmo não sendo reconhecidos pelo campo, produzem cultura, entendida de forma mais ampla, conforme o conceito do próprio Certeau.

<sup>7</sup> O Ministério foi dirigido durante 10 anos pelo escritor André Maulraux, escritor e intelectual reconhecido na França e internacionalmente, que implementou um modelo chamado democratização cultural, que, centrado na construção de *Maisons de Culture*, propunha a difusão das obras da alta cultura francesa, projeto ideológico integrado ao governo Charles de Gaulle (1959-1969) e à tentativa de recuperação do poder da civilização francesa.

modelos iniciais e paradigmáticos de políticas culturais, com os quais ainda hoje lidam os dirigentes e estudiosos do tema" (RUBIM, 2011, p.109).

Michel de Certeau, no livro *A Cultura no Plural*, originalmente publicado em 1974<sup>8</sup>, observa a reconfiguração da cultura e das políticas culturais na França diante dos movimentos insurgentes que culminaram nas manifestações de maio de 1968. O autor adverte sobre a inocuidade das políticas produzidas a partir das pastas de cultura, marcadas por "considerações demasiadamente longas e medidas demasiadamente curtas" (CERTEAU, 1995, p.210), argumentando que o estabelecimento das questões culturais de maneira própria com relação aos problemas sociais, econômicos e políticos, acentua a tendência do "cultural" a se isolar, formando "um tumor inerte no corpo social" (*op cit*, p.205). Nesse sentido, a expressão política cultural, conforme o modelo francês de então, camuflaria "a coerência que liga uma cultura *despolitizada* a uma política *aculturada*" (*op. cit.*, p.217).

Desse modo, o encolhimento e/ou isolamento das instâncias tradicionais onde são formuladas políticas culturais, dentro do Estado, é consequência de duas operações distintas: por um lado, o elitismo que limitou a atuação dos órgãos de cultura às artes e por outro, a assunção da cultura pela economia, impondo a outros órgãos do Estado e ao próprio mercado a elaboração de políticas culturais. Se entendermos política cultural como "um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundo princípios ou critérios explícitos" (*op. cit.*, p.195), fica evidente que os órgãos de cultura não são os únicos nem os principais agentes dessas políticas. Também atuam neste campo grupos identitários, movimentos sociais e culturais, entre outros tantos agentes, com destaque para os grupos econômicos e mais ainda aqueles interessados em criar nas grandes cidades um ambiente favorável aos negócios, operação em que a cultura vem sendo crescentemente utilizada.

---

<sup>8</sup> A primeira publicação, em 1974, era uma compilação de textos para um colóquio, editada em livro apenas em 1980, em francês, e em português no ano de 1995. Referência do original: CERTEAU, Michel de. *La Culture au Pluriel*, Paris, UGE, 10-18, 1974: 2ª Ed., Paris, Christian Bourgois, 1980.

É preciso fazer ainda um contraponto à formulação de Certeau sobre políticas culturais, inspirado por sua concepção de táticas desviantes, no sentido de afirmar que mesmo as ações invisíveis, minúsculas e por vezes incoerentes, que atendem a princípios escondidos nas necessidades subjetivas dos agentes produtores de cultura, produzem à sua maneira modificações de comportamentos e podem ser pensadas, portanto, como parte de uma política cultural, em sentido amplo.

A centralidade assumida pela cultura nos diversos campos da vida social é sem dúvida devedora da sua associação à economia ou, como propõe Fredric Jameson (2001), do duplo movimento da cultura para a economia – através da bilionária indústria do entretenimento – e da economia para a cultura – com a estetização generalizada da mercadoria. Assim, o autor descreve a conjuntura atual como

marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias (JAMESON, 2001, p.73).

A incorporação dessa desdiferenciação pelo *status quo*, promovendo a valorização da cultura (em termos de estima social) pelo seu potencial de valorização econômica dos mais diversos produtos e lugares, tem no ideário da economia criativa uma ferramenta central. Esse ideário, difundido a partir da década de 1990, trata da apropriação da produção simbólica como insumo da produção econômica de forma geral, transformando algumas formas culturais – expressas nas artes, na criatividade popular, nos diferentes modos de vida – em ativos de grande importância na reestruturação do capitalismo pós-fordista.

A imbricação entre cultura e economia, realizada em grande parte através da comunicação, é interpelada por novas questões a partir do recente advento das tecnologias que liberaram o polo emissor de informações. Mesmo o desenvolvimento dessas tecnologias sendo patrocinado e explorado pelo capitalismo, colaborando em suas estratégias de dominação, não se pode ignorar o potencial que a comunicação adquire quando cada usuário deixa de ser somente

receptor, mas passa também a emissor de dados, possibilitando uma maior democratização da comunicação e uma maior diversidade na produção cultural.

Este fenômeno, que deu origem ao termo cultura digital, carrega um potencial transformador e contra hegemônico ainda pouco estudado, mas que certamente precisa ser considerado em qualquer reflexão atual sobre cultura, pois coloca novas questões no debate da cultura de massa, desestabilizando o discurso que atribui à indústria cultural a diminuição dos criadores e a multiplicação dos consumidores, como fez Certeau há mais de quatro décadas, e trazendo dados novos para se pensar a relação entre cultura e passividade.

No bojo das contradições próprias ao capitalismo, as novas possibilidades tecnológicas são apropriadas também pelos movimentos anti-capitalistas, além de inúmeros outros movimentos, valorizando e ressignificando termos como compartilhamento e colaboração. Assim, a pirataria por um lado – de forma predatória, porém capitalista – e as tecnologias livres por outro – com licenças do tipo *copyleft* para produtos culturais e softwares utilitários –, funcionam como reverso das estratégias de dominação das grandes empresas que crescem apoiadas na eliminação ou no encapsulamento dos produtos concorrentes (comprando outras empresas, fundindo marcas, cooptando profissionais, etc.). A hipervigilância do Estado, com seu aparato de captura de imagens em tempo real em todo o espaço urbano tem como contraface a captura de imagens pelos cidadãos, em tempo real, denunciando a atuação do próprio Estado. A impregnação dos meios de comunicação pela propaganda do mercado, inclusive com invasão da privacidade dos potenciais consumidores, tem como contraface a produção de paródias e de denúncias sobre marcas e produtos, disseminadas de forma viral.

A noção de cultura como recurso, formulada por George Yúdice (2006), ajuda a pensar nas estratégias contemporâneas com as quais o capitalismo mantém sua dominação nas mais diversas esferas da vida, ultrapassando a associação automática entre cultura de massa e alienação. Para além da indústria cultural ou da produção de mercadorias estetizadas, ONGs, movimentos, grupos identitários, entre

outros agentes sem fins lucrativos passaram a fazer uso da cultura como recurso para os mais diversos fins.

No livro *A Conveniência da Cultura*, Yúdice trata do momento histórico atual marcado por uma nova forma de legitimação da cultura, baseada em sua utilidade, onde "uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderam a essa estratégia [utilitária] a cultura não é mais experimentada, valorizada ou compreendida como transcendente", mas sim como um recurso:

hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, (...) ora para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural (YÚDICE, 2006, p.27).

Podemos acrescentar ainda o uso da cultura no marketing empresarial, através da associação das marcas ao financiamento de determinados produtos culturais e também, conforme Yúdice, nas lutas por reconhecimento, como recurso político para a conquista de políticas redistributivas.

Estes usos da cultura, distintos em seus objetivos, se igualam no tratamento do cultural como meio para alcançar os fins desejados. Desta forma, importa menos o conteúdo transmitido por um projeto sociocultural do que seus resultados quanto a ocupar o tempo livre de populações entendidas como potencialmente perigosas ou a favorecer a pacificação e construir um ambiente seguro para investidores; menos a programação dos museus construídos em áreas degradadas do que o fluxo de visitantes desejados que eles efetivamente atraíam e a valorização imobiliária que a sua proximidade acarrete; menos o impacto simbólico produzido por uma montagem teatral do que a transmissão desse capital simbólico para a imagem das empresas patrocinadoras; menos o conteúdo cultural que distingue um grupo social marginalizado do que o poder de barganha política que esta distinção confira ao grupo na conquista de direitos que lhe são negados quando se integra à massa marginalizada da sociedade.

O processo atual, em que a cultura ocupa um papel central na sociedade, não pode ser considerado fora da sua conexão visceral com o capitalismo em sua etapa

global. Segundo Yúdice, "a culturalização da assim chamada nova economia, baseada no trabalho cultural e mental (...), tornou-se, com o auxílio da nova tecnologia de comunicações e informática, a base de uma nova divisão do trabalho" (YÚDICE, 2006, p.38). Grosso modo, pode-se distinguir três posições básicas nesta nova configuração: os detentores de Propriedade Intelectual, os trabalhadores da cultura e os grupos que representam a diversidade cultural e a convivência multicultural. Assim como em qualquer negócio do capitalismo flexível, os proprietários de direitos autorais podem estar em um lugar (geralmente nos países dominantes) e aferir seus lucros a partir do trabalho e do consumo realizados em outros lugares. Os trabalhadores da cultura incorporam, além do campo mais tradicional das artes, os chamados "criativos", que trabalham na culturalização de mercadorias diversas e são remunerados, em geral, por sua força de trabalho, como em qualquer tipo de produção. O que distingue a cultura na divisão do trabalho, enfim, talvez seja a posição dos grupos culturais subalternos, que desempenham um papel econômico, mas não são remunerados por ele.

Em relação ao trabalho cultural, esses grupos, raramente vislumbrados pelas políticas culturais governamentais, não constituem um exército de reserva, na acepção marxista, mas sua existência confere lucros ao segmento empresarial que, mesmo não se relacionando diretamente com questões culturais, é atraído e beneficiado por um ambiente multicultural, como acontece nas cidades globais: "A culturalização, portanto, também é baseada na mobilização e no gerenciamento de populações marginais" (YÚDICE, 2006, p.40) que, conforme Manuel Castells (2000), "realçam a vida" e nutrem a inovação dos "criadores". Ou, conforme Harvey (2005), na apropriação privada do capital simbólico coletivo.

O capitalismo, em sua fase atual, se apropria da cultura não mais apenas na superestrutura, onde ela teria o papel de colaborar para a reprodução do modo de produção, mas também na própria produção capitalista, que incorpora crescentemente aspectos simbólicos como fonte de valor das mercadorias. Este movimento de culturalização da mercadoria atinge desde a produção de automóveis até alimentos, mas é na cidade-mercadoria, talvez o artigo mais complexo que o mercado busca negociar, que suas múltiplas estratégias se revelam.

David Harvey (2005) procura entender o que diferencia os bens culturais de outras tantas mercadorias no capitalismo, chegando a uma forma de renda que é obtida pela conservação do caráter único das mercadorias, inclusive os lugares apropriados pelo mercado: a renda monopolista. O empreendedorismo urbano e o grande interesse pelo local que esta forma política suscita correspondem aos interesses do mercado globalizado, na tentativa de obtenção e/ou preservação da renda monopolista na exploração desses lugares. Assim, as peculiaridades de uma localidade são seletivamente destacadas e reinventadas, na forma conveniente ao mercado em um esforço conjunto com os governos movidos pela lógica neoliberal, que impõe a necessidade de que as cidades tornem-se atraentes para o capital e concorram entre si, mundialmente, para sediar negócios transnacionais.

Os capitalistas envolvidos na elaboração dos marcos de distinção dos lugares onde desenvolvem seus negócios se escondem, conforme Harvey, “nas moitas do multiculturalismo, da moda e da estética, pois é precisamente por esses meios que as rendas monopolistas podem ser conquistadas, pelo menos por um tempo” (HARVEY, 2005, p.237). Daí a relação que se estabelece entre as lutas por reconhecimento dos grupos marginalizados da sociedade – cuja produção cultural constitui em geral grande parte daquilo que distingue as cidades e as torna atraentes – e as estratégias contemporâneas do capitalismo:

Para o capital não destruir totalmente a singularidade, base para a apropriação das rendas monopolistas (e há muitas circunstâncias em que o capital fez exatamente isso), deverá apoiar formas de diferenciação, assim como deverá permitir o desenvolvimento cultural local divergente e, em algum grau, incontrolável, que possa ser antagônico ao seu próprio e suave funcionamento. (*op. cit.*, p.238)

Segundo Harvey, “O problema para o capital é achar os meios de cooptar, subordinar, mercadorizar e monetizar tais diferenças apenas o suficiente para ser capaz de se apropriar das rendas monopolistas disto” (HARVEY, 2005, p.238). E do lado dos movimentos oposicionistas (os anticapitalistas ou os que estejam mais interessados em suas questões próprias do que na competição por visibilidade e financiamento), o problema é usar a validação da sua produção cultural para abrir

novas possibilidades e alternativas, aproveitando a facilidade que as circunstâncias oferecem para sua participação cultural de forma a impor a sua participação política.

Como vimos, as práticas culturais extrapolam o campo da cultura, não coincidem com seu desenho e não se limitam às suas regras. Tanto pela existência de uma massa de agentes produtores não reconhecidos dentro do campo, como pela captação da cultura pela economia, gerando formas de consumo que são também práticas culturais. As políticas culturais do Estado não conseguem dialogar com esse campo ampliado enquanto outros agentes e instituições (do mercado) ocupam o lugar onde se elaboram políticas culturais para a sociedade. Nesse contexto, as lutas que se fazem a partir do campo da cultura, assim como as disputas dentro do próprio campo (por financiamento, visibilidade, direitos, etc.) passam a ser travadas na língua do capitalismo, tratando a cultura como recurso. Esse debate sobre as transformações recentes na cultura se localiza nas grandes cidades, em especial aquelas onde uma gestão de tendência neoliberal trabalha pela sua competitividade no mercado mundial.

A ideia de cultura no plural não é difícil de entender em uma sociedade cada vez mais multicultural, situada em cidades onde convivem línguas e costumes de dezenas de lugares, marcadas pela divisão espacial que ora segrega, ora aproxima grupos constituídos por diferenças e desigualdades. O mercado, mais sagaz que toda a lenta produção intelectual e do que o pesado aparelho do Estado, entendeu rapidamente que essa pluralidade possibilitava novas formas de acumulação. As cidades globais são, nessa conjuntura, uma mercadoria complexa que se apropria da cultura e gera renda de diferentes maneiras. Uma delas é a reunião entre os consumidores e as mercadorias diferenciais com as quais afirmam sua cultura no plural e se diferenciam em meio à enorme população urbana. Outra é a conversão dessa cultura no plural em caricatura, sua transformação em cultura no singular, a ser usada como marca nos rótulos com que se vende a própria cidade.

A Zona Portuária do Rio de Janeiro, onde está em curso um projeto de regeneração urbana nos moldes do que vem se realizando em outras grandes cidades pelo mundo, fortemente apoiado em aspectos de cultura, é um caso para pensar em

como as políticas (do Estado, do mercado e eventualmente das organizações sociais mais articuladas) e práticas culturais estão sendo construídas a partir do novo lugar da cultura na sociedade. De que forma a cultura comparece no discurso e nas práticas do projeto Porto Maravilha? Como os grupos culturais do lugar vêm se relacionando com o projeto e produzindo a partir desta relação discursos e práticas consonantes ou dissonantes? De que forma essas dissonâncias se manifestam e como interferem nas políticas urbanas e na reconfiguração dos territórios que se localizam ou que perpassam a região do Porto?

## **2.2 Cidadania cultural**

Tomar a cidade como mercadoria não é uma tarefa simples, mas um esforço que exige grande articulação entre os agentes do capitalismo, pois as intervenções do empreendedorismo urbano geralmente acontecem em cidades populosas e desiguais, onde suscitam numerosos conflitos, inclusive em torno da definição e do exercício da cidadania. Resolver esses conflitos, no entanto, é tarefa do Estado, ficando a cargo dos demais agentes cobrar soluções, propor estratégias já experimentadas em outras cidades e colaborar na produção de um discurso unificador que deve ser encarado como consensual, apoiado em aspectos culturais cuidadosamente pinçados e recombinaados em uma colagem que valoriza o “diferente”, mas escamoteia as desigualdades a que está submetido.

A imbricação entre cultura e cidadania fica evidente nesses processos, especialmente nas operações de regeneração urbana, que atingem territórios consolidados, onde modificam a vida cotidiana de um grande contingente populacional, gerando ganhos restritos a poucos moradores e, em muito maior grau, a seletos investidores capitalistas. As lutas que se travam no interior dessas zonas “em regeneração” esbarram necessariamente no modelo de cidadania vigente ou na falta de um modelo. Discutir o conceito de cidadania no contexto contemporâneo parece um trabalho fundamental para dar conta das diversas racionalidades que podem permear a relação entre os agentes que movem esses processos gentrificadores e os agentes culturais do lugar, evitando uma simplificação dessas

relações como de cooptação/adesão e remoção/resistência. Nesse sentido, pretendemos tratar da ideia de cidadania cultural, a fim de entender suas perspectivas atuais, diante da centralidade assumida pela cultura em sua associação com a economia na vida social, em diferentes escalas.

No Brasil, a noção de cidadania cultural vem sendo incorporada às políticas culturais – na esfera prática e também na esfera crítica – desde as décadas de 1980-90, quando os direitos culturais ganharam inscrição na reforma da Constituição Federal. Uma série de reflexões e debates tem tomado como referência a idéia de direitos culturais, sendo a produção mais destacada a da filósofa brasileira Marilena Chauí, que ganhou ampla difusão no país a partir da sua participação como Secretária de Cultura (1989 a 1992) em uma das primeiras administrações do Partido dos Trabalhadores<sup>9</sup> em uma grande cidade, quando da eleição da prefeita Luiza Erundina em São Paulo. Nesta ocasião, a prefeitura implementou um programa de cultura intitulado Cidadania Cultural, introduzindo como ideia-força a participação social na política cultural. No livro que leva o mesmo nome do referido programa, Chauí (2006) relata os esforços de sua gestão no sentido de afirmar a cultura como “direito dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor e do contribuinte” (p.69) e elenca os direitos que alicerçam esta concepção:

- o direito de produzir cultura, seja pela apropriação dos meios culturais existentes, seja pela invenção de novos significados culturais; - o direito de participar das decisões quanto ao fazer cultural; - o direito de usufruir dos bens da cultura, criando locais e condições e acesso aos bens culturais para a população; - o direito de estar informado sobre os serviços culturais e sobre a possibilidade de deles participar ou usufruir; - o direito à formação cultural e artística pública e gratuita nas Escolas e Oficinas de Cultura do município; - o direito à experimentação e à invenção do novo nas artes e nas humanidades; - o direito a espaços para reflexão, debate e crítica; - o direito à informação e à comunicação (CHAUÍ, 2006, p.70-71)

Em que pese o relato sobre algumas ações voltadas para grupos étnicos específicos dentro da gestão que defendia a cidadania cultural (projeto São Paulo dos 1000 Povos, Centro de Documentação e Atividades Artístico-Culturais Afro-Brasileiras, Embaixada dos Povos da Floresta), a teorização de Chauí não incorpora questões do debate que vem sendo formulado a partir das teorias do reconhecimento,

---

<sup>9</sup> A primeira eleição em que o PT conquistou a prefeitura de uma capital foi a de 1985, na cidade de Fortaleza. Em 1988, junto com a prefeitura de São Paulo, o partido foi eleito também em Vitória e Porto Alegre.

baseando-se fundamentalmente na divisão de classes da sociedade e criticando práticas de subordinação cultural estabelecidas pelas classes dominantes. Assim, nesta concepção, a cidadania cultural pressupõe que

a cultura não se reduz a supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária (que é ideologia), mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque, no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural (*op. cit.*, p.138).

Apesar dos avanços que esta concepção representa, Chauí não menciona, assim como faz boa parte da literatura brasileira que incorpora a ideia de cidadania cultural, as relações de dominação/subordinação que não se baseiam necessariamente no fator econômico, mas, sobretudo em aspectos culturais e na forma como a cultura vem sendo apropriada contemporaneamente, como recurso tanto na economia quanto nas lutas sociais.

George Yúdice defende que a transição do Estado do bem-estar social para o Estado neoliberal, com a flexibilização do trabalho e a privatização da assistência social, é o contexto de criação de uma nova dimensão dos direitos de cidadania, qual seja a de uma cidadania cultural, fundada a partir da

confluência da legislação dos direitos civis, do aumento na imigração (documentada e indocumentada), da permeabilidade da sociedade civil às fundações e instituições do terceiro setor dedicadas aos serviços sociais, dos meios eletrônicos e do mercado pós-massa (isto é, uma virada para a comercialização de nicho) (YÚDICE, 2006, p.225).

A partir do advento do neoliberalismo e do início da chamada etapa flexível do capitalismo, a cultura assumiu um papel central na vida social, constituindo uma espécie de *ethos* cultural (YÚDICE, 2006; FRASER, 2007) que determina a predominância dos aspectos culturais sobre quaisquer outros na interpretação das necessidades na sociedade contemporânea. Esse *ethos* cultural é a base da mudança das políticas de cidadania da redistribuição para o reconhecimento, ou seja, o foco nos direitos iguais e na minoração dos efeitos das lutas de classes muda para os direitos diferenciais (dos “outros” da sociedade, as diversas minorias marginalizadas que a constituem) como solução para lutas identitárias.

Axel Honneth (2007) considera que a chamada era da democracia social, baseada no objetivo de eliminação da desigualdade, foi superada pelo objetivo de anulação da degradação e do desrespeito. Essa mudança normativa é apresentada por alguns autores como resultante da desilusão política com a degradação do estado de bem estar social, ou seja, uma vez que a meta de igualdade social e redistribuição econômica se provou inatingível, passou-se a adotar políticas mitigadoras de eliminação do desrespeito e da degradação. Honneth defende que, ao contrário, a mudança é resultado das lutas de uma série de novos movimentos sociais, que chamaram a atenção da sociedade para o significado político do desrespeito social e cultural, incorporando ao conceito de justiça o reconhecimento da dignidade dos indivíduos e grupos. Para o autor essas lutas não são um fenômeno recente, pois a questão do reconhecimento sempre esteve embutida nas regras que definem a desigual distribuição dos recursos produzidos na sociedade capitalista, que derivam “do grau de estima social desfrutado pelos grupos sociais, de acordo com hierarquias institucionalizadas de valor” (HONNETH, 2007, p.92). Desse modo, os conflitos sobre distribuição são travados junto às lutas por reconhecimento, ou seja, são sempre “lutas simbólicas pela legitimidade do dispositivo sociocultural que determina o valor das atividades, atributos e contribuições” (*ibid.*).

Outros autores propõem modelos integradores, considerando a necessidade de reconhecimento, mas também a de distribuição equitativa das benesses sociais. Nancy Fraser (2007) coloca a questão em termos de status social do reconhecimento, propondo o modelo de paridade participativa. Para Fraser, as injustiças sociais possuem duas dimensões, uma econômica e outra cultural, ou, em outras palavras, uma dimensão de classe e outra de status, que não devem ser reduzidas uma a outra. O modelo de reconhecimento por identidade é, segundo a autora, profundamente problemático, pois

Ao impor a elaboração e a manifestação de uma identidade coletiva autêntica, auto-afirmativa e autogerada, impõe-se uma pressão moral aos membros individuais para se conformarem à cultura do grupo. O resultado é geralmente a imposição de uma identidade de grupo única, drasticamente simplificada, que nega a complexidade das vidas das pessoas, a multiplicidade de suas identificações e o contra-golpe de suas várias afiliações (FRASER, 2007, p.117)

A necessidade de estabelecer uma identidade grupal para ter reconhecidos seus direitos, também pode mascarar as lutas internas aos grupos, favorecendo o uso de autoridade no estabelecimento de suas representações. Por isso, o modelo proposto por Fraser se baseia no reconhecimento não de uma identidade específica, mas do status dos membros do grupo como “parceiros plenos na interação social”, buscando superar sua subordinação. Assim, independente das identificações culturais dos sujeitos, para fins de justiça e do seu acesso a uma distribuição equitativa, “somente aquelas reivindicações que promovem a paridade de participação são moralmente justificadas” (*op. cit.*, p.128).

José Rubio Carracedo (2000) também propõe um modelo integrador, denominado cidadania complexa, com foco na relação entre pertencimento e participação. O autor considera esses dois conceitos como complementares, “pero la pertenencia puede corto-circuitar la participación quando no es reconocida o satisfecha de modo suficiente” (CARRACEDO, 2000, p.27). Desse modo se dá o desinteresse de participação na política estatal por aqueles indivíduos e grupos que percebem que sua participação é realizada em condições de inferioridade, devido ao insuficiente reconhecimento de seu grupo cultural de referência. A luta desses agentes passa a priorizar então seu reconhecimento civil pleno e diferenciado, sem o qual sua participação não será efetiva. Para que uma política de cidadania possa solucionar as tensões entre pertencimento e participação, o modelo de cidadania complexa envolve três exigências:

a) *iguales derechos fundamentales* para todos los ciudadanos (...); b) *derechos diferenciales* de todos los grupos, mayoría e minorias, que componem la estructura organizativa del Estado (...); y c) *condiciones mínimas de igualdad para la dialéctica o diálogo libre y abierto* de los grupos socioculturales (*op. cit.*, p.28)

A assunção deste modelo implica, portanto, a articulação de uma política universalista de integração, de caráter distributivo e igualitário, uma política de reconhecimento baseada em diferenças etnoculturais e uma política multicultural que inclua

“disposiciones transitorias de “discriminación inversa” (precisamente para igualar las condiciones de partida), de currículos multiculturales, de incentivación del intercambio etnocultural, etc., así como la prevención estricta de toda desviación homogeneizadora o asimilacionista em la cultura hegemónica” (*ibid.*)

As lutas por reconhecimento, como vimos, buscam a inserção de grupos marginalizados no prestigioso campo da cultura, de onde se imagina poderão vislumbrar um melhor atendimento às suas necessidades específicas e um melhor posicionamento no espaço social mais amplo para resolução de suas necessidades básicas, que deveriam ser contempladas por uma política distributiva universalista. Para além de sua função dignificante, o discurso identitário a que o reconhecimento está atrelado é útil nos enfrentamentos cotidianos dos grupos subordinados. No entanto, essa estratégia é problemática na medida em que representa o risco de se transformar identidades em tábua de salvação para as injustiças sociais e para tanto fazer delas coleções de traços essenciais, oprimindo seus pretensos membros e restringindo sua liberdade de significação da vida, de produção cultural em um sentido mais estrito ou mais amplo, de realizar intercâmbios culturais, de ter um consumo não segmentado ao seu grupo identitário, etc.

Nesse sentido é que concordamos com Fraser em relação à prevalência da necessidade de uma participação paritária sobre atendimentos diferenciais. A paridade por si possibilitaria uma inserção dos grupos marginalizados, não apenas atrelada a traços culturais muito bem delimitados, mas fundada em sua nova posição de poder, de onde os próprios membros poderiam definir a atuação do Estado quanto à valorização de seus traços culturais. Em outras palavras, a ideia de paridade participativa equivale a uma política elaborada por todos os grupos de uma sociedade em pé de igualdade e não poderia deixar de ser, por isso mesmo, igualitária. Ou poderia?

Neste ponto, é importante lembrar a elaboração de Pierre Bourdieu sobre a violência simbólica, que mantém as diferentes posições dos agentes no espaço social, reproduzindo, como num acordo tácito, as regras que definem os níveis e formas de poder dos grupos sociais. Através da violência simbólica, o discurso paritário pode ter apagada sua intenção transformadora do *status quo*, atuando em estruturas que, ao envolver representantes da diversidade cultural de uma sociedade, legitimam a fala dos agentes dominantes e não a dos dominados, que é frequentemente

diminuída, infantilizada e distorcida pela tradução/adaptação que dela faz o grupo dominante.

A simples coparticipação de grupos diversos em um debate não implica em que todos sejam ouvidos e tenham poder decisório. Carracedo lembra que a possibilidade de participação pode ser frustrada pela falta de pertencimento, ou seja, pelo descrédito dos grupos marginalizados ao perceberem na vida cotidiana com os grupos de maior poder as estruturas também subjetivas que limitam a sua participação.

Sem dúvida, a participação direta, paritária, dos diversos grupos na esfera pública seria a forma ideal de elaboração de políticas públicas, mas para que a paridade não seja apenas formal seria necessária uma costura complexa entre políticas de redução da desigualdade e distribuição igualitária, de participação política generalizada e paritária, além de políticas de valorização das diferenças e dos diferentes, capazes de impedir que aspectos culturais que fazem parte da desigualdade estrutural de sociedades como a brasileira, por exemplo, como o não domínio da norma culta da língua, impeçam a participação efetiva de um expressivo contingente populacional.

Esses modelos de cidadania, fundados na ideia de multiculturalidade, ou seja, um modo de produção do social baseado na aceitação do heterogêneo (CANCLINI, 2004), vem sendo criticados por sua suposta inclinação ao consumo como meio de identificação cultural. Desta forma, as lutas por reconhecimento seriam incorporadas pelas estratégias capitalistas que obtém lucro com as novas mercadorias da diversidade naturalizando a coerência entre cidadania e consumo, identidade e nicho de mercado, reconhecimento e segmentação da produção. Yúdice, em texto onde discute a relação entre cidadania e consumo, um processo contraditório através do qual a cidadania vem sendo redefinida, contesta a hipótese de que as lutas e teorias do reconhecimento tenham sido ingenuamente cooptadas pelo capitalismo com a ampla aceitação da multiculturalidade e da diversidade cultural: “penso que eles [os multiculturalistas] acreditam ser possível fazer o jogo da

cidadania através do meio consumidor, não somente de mercadorias, mas, principalmente, de representações” (*op. cit.*, p. 221).

O consumo para identificação cultural, assim como as demais formas de apropriação da cultura como recurso, nos parecem evidências da dominação da lógica capitalista, onde mesmo as lutas por direitos, mesmo as teorias mais progressistas, toda a forma de se posicionar na sociedade ou de refletir sobre ela estão condicionadas à lógica capitalista, como se fosse esta a única linguagem através da qual a comunicação se realiza nas sociedades contemporâneas.

Nestor Garcia Canclini e George Yúdice apontam para a possibilidade de exercício efetivo da cidadania mesmo nesta conjuntura de dominação capitalista através da cultura. Canclini, no livro *Consumidores e Cidadãos* (1995), entende que consumir é “participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” (p.54) e ressalta a mudança do foco das lutas sociais que passa da obtenção dos meios de produção para a apropriação dos meios de distinção simbólica. Se é verdade que o consumo cultural de mercadorias não obedece à lógica da satisfação de necessidades e sim à da identificação/diferenciação, também é verdadeiro que ele não serve apenas para dividir a sociedade, mas também para que ela compartilhe significados. Assim, segundo o autor, “devemos admitir que no consumo se constrói parte da *racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade*” (CANCLINI, 1995, p.56) e que não se trata, portanto, de uma prática irrefletida e de atos inúteis. O problema central em relação ao consumo identitário é que “a organização transnacional dos sistemas simbólicos, feita sob as regras neoliberais de máxima rentabilidade dos bens de massa, gerando a concentração da cultura que confere a capacidade de decisão em elites selecionadas, exclui as maiorias das correntes mais criativas da cultura contemporânea” (*op. cit.* p.65).

Já Yúdice fala da performatividade, que seria a agência das instituições e grupos sociais frente à “força performativa, entendida como os condicionamentos, as imposições e pressões exercidas pelo campo multidimensionado do social e pelas relações institucionais” (2006, p.64). O autor traz o conceito de performatividade para discutir as formas contemporâneas de atuação dos movimentos sociais e

ONGs na esfera pública, condicionadas pela dominação do capital e pela imbricação cultura-cidadania-economia. Tratando dos movimentos que emergiram nos anos 1980 e que na década seguinte se institucionalizaram na forma de organizações não-governamentais, Yúdice afirma que

foram permeados por discursos internacionais sobre a cidadania cultural, onde a identidade é o eixo das reivindicações dos direitos. Certamente, a forma pela qual a identidade desenvolvida é colocada depende das possibilidades performativas que possuem diferentes sociedades. Em tais contextos, há pouco a se ganhar no desenvolvimento da identidade ou desidentidade se não houver uma absorção da instituição jurídica ou de outra qualquer que transforme reivindicações de direitos em mudanças concretas (YÚDICE, 2006, p.114-115).

A performatividade ganha procedimentos correspondentes a cada contexto (força performativa), pois o que tem caráter performativo em uma sociedade ou período não terá necessariamente em outros. Aplicando o conceito ao contexto contemporâneo, em especial do Brasil, onde desenvolveu boa parte de sua pesquisa de campo, Yúdice afirma que

em sua atual encarnação, a sociedade civil tem uma dupla origem: na necessidade do neoliberalismo de estabilidade e legitimação política, e na organização popular em nome da sobrevivência face ao ajuste estrutural. Essas são as condições contraditórias sob as quais a sociedade civil é promovida – O Estado controla a organização do terceiro setor, o mercado manipula os cidadãos enquanto consumidores, e ambos tentam tirar a melhor vantagem, à maneira de De Certeau (*op. cit.*, p.215-216).

O autor reconhece, por dentro da atuação espetacular das ONGs que buscam a mediatização do seu trabalho e do conseqüente apagamento público de um caráter mais crítico que este possa ter, as conquistas que pautaram desde o início o trabalho dessas organizações. Assim, sem deixar de atentar para a cooptação e para a redução do espaço para experiências “que não se adequam a uma ilustração ong-izada de desenvolvimento”, Yúdice verifica que os grupos culturais (ou sócio-culturais), identitários ou não, se adaptam à linguagem do capitalismo, porém sem perder de vista suas necessidades, o conteúdo das suas reivindicações e da sua ação (YÚDICE, 2006). Esta adaptação toma por vezes a forma das táticas desviantes, descritas por Certeau, que não têm a pretensão de mudar a estrutura (as estratégias dominantes), mas possibilitam o movimento junto a ela, por suas brechas, conforme os interesses dos agentes subordinados.

James Holston, no livro *Cidadania Insurgente* (2013), aponta para situações de maior enfrentamento, onde as estratégias dominantes são confrontadas através de

insurgências que, a nosso ver, também podem ganhar caráter estratégico. Produzido a partir de experiências observadas na conjuntura da democracia brasileira, o livro comenta o projeto moderno de cidadania nacional, fundado na ideia de nação, que substituiu a primazia clássica da cidadania urbana. O autor defende a experiência da cidade como crucial para o desenvolvimento de um novo tipo de cidadania que considera o caráter global e local das relações sociais:

As ruas das cidades misturam novas identidades de território, contrato e educação a outras qualitativas, como raça, religião, cultura e gênero. Suas multidões catalisam essas novas combinações nos ingredientes ativos de movimentos políticos que desenvolvem novas fontes de direitos e agendas de cidadania relacionadas às condições mesmas da vida na cidade (...). Assim, as cidades fornecem a densa articulação das forças globais e locais em resposta à qual as próprias pessoas pensam e agem na política, tornando-se novos tipos de cidadãos (HOLSTON, 2013, p.49).

Apesar de sua análise se dedicar à insurgência dos “trabalhadores nas periferias urbanas”, especialmente na mobilização para a autoconstrução de moradias, o conceito de cidadania insurgente nos parece interessante como categoria capaz de explicar outras mobilizações da sociedade civil. Holston não dá um sentido normativo à palavra “insurgente”, que não carrega em si um valor moral ou político inerente.

A insurgência define um processo que é uma ação na contramão, uma contrapolítica, que desestabiliza o presente e o torna frágil, desfamiliarizando a coerência com que geralmente se apresenta. Insurgência não é uma imposição de cima para baixo de um futuro já orquestrado. Ela borbulha do passado em lugares onde as circunstâncias presentes parecem propícias a uma irrupção. Desse ponto de vista, o presente é como um pântano: vazando, cheio de furos, lacunas, contradições e mal-entendidos, existentes logo abaixo de toda as pressuposições tácitas que conferem ao presente sua aparente coerência (HOLSTON, 2013, p.62).

A fim de demonstrar que o uso do termo “insurgente” não se trata de uma qualificação positiva dos movimentos de cidadania (como justos, democráticos, populistas ou socialistas), mas de uma caracterização quanto à desestabilização da cidadania vigente, Holston exemplifica dizendo que o nazismo lançou um movimento de cidadania insurgente na Alemanha. Esta observação nos serve para pensar que as práticas culturais, especialmente as associativas, mesmo acontecendo sob a forma de insurgências, podem ser manifestações da ideia de cultura no singular, mesmo que se distanciem do discurso vigente sobre a cultura, assim como podem

ter um caráter essencialmente mercadológico, erodindo as regras já estabelecidas de um dado mercado cultural.

No entanto, a partir de sua experiência com movimentos de moradia no Brasil, Holston considera que a insurgência representaria uma desestabilização da cidadania diferenciada, como o autor denomina as diferenças naturalizadas na consideração dos direitos, que determinam para alguns brasileiros o tratamento como cidadãos e para outros o tratamento como marginais.

As estratégias do empreendedorismo urbano como modelo de planejamento são especialmente nocivas quanto à participação social, escamoteando os conflitos que se desenrolam no contexto das grandes cidades a fim de construir uma imagem de consenso em torno do projeto urbano empreendedor. Comentado o banimento da política promovido por este modelo de planejamento, Vainer ressalta que

(...) os chamados à participação mal encobrem que seu pressuposto é a adesão à utopia mercantil de uma cidade unida pela produtivização e competição. O compromisso patriótico de não romper a unidade necessária ao bom andamento dos negócios nos quais a cidade está engajada, a abdicação do poder a um chefe carismático, a estabilidade e a trégua assim conquistadas, seriam o preço a pagar pelo privilégio de disputar, junto com outras tantas dezenas ou centenas de cidades, o direito de ser escolhida como localização dos próximos investimentos, das próximas feiras, das próximas convenções (VAINER, 2000 a, p.98).

Nesse sentido, o autor afirma que, especialmente através da “democracia direta da burguesia”, este modelo de planejamento implica a direta e imediata apropriação da cidade por interesses empresariais globalizados, criando, para tanto, condições em que a política e os conflitos urbanos são banidos da cidade, apesar de – aliás, através de – estratégias que insistentemente fazem o elogio da participação e da cidadania (VAINER, 2000).

O uso da cultura na criação do consenso público-privado em torno do projeto empreendedor se dá pela afirmação da diversidade cultural, de onde são pinçadas as características que possam reforçar o “patriotismo de cidade” e construir a sua marca, através de estratégias de *city marketing* ou, para estarmos atualizados com o léxico empreendedor, *city branding*. As representações sobre a cidade, seu povo, os hábitos locais, a lida com as diferenças de classe, cor e origem, os usos cotidianos

do espaço urbano não se fazem de forma “natural” e despretensiosa, ao contrário, “visam à produção de efeitos na realidade social” (SANCHEZ, 2001, p.35), ou seja, têm a pretensão de ensinar um modo de vida.

(...) a construção de imagens opera necessariamente com sínteses, seletivas e parciais, que dão relevância a alguns aspectos e omitem outros, respondendo ao universo especial de interesses dos sujeitos que a constroem e aos objetivos que se pretendem. (...) Em seu papel de mediadora entre os cidadãos e a cidade, a mídia é estratégica para os governos locais, pois realiza a espetacularização da cidade e molda as representações acerca de sua transformação. Ela produz signos de bem-estar e satisfação no consumo dos espaços de lazer, cria comportamentos e estilos de vida e promove a valorização de lugares, bem como os usos considerados “adequados” (p.35-36)

Assim, seja por uma cidadania falseada, legitimadora de interesses hegemônicos, seja por uma cultura autoritária, singular em sua definição, que faz da diversidade um valor de troca, o modelo do urbanismo empreendedor reconfigura os territórios da cidade e dita as novas regras para a sua apropriação. No entanto, sem ignorar o impacto da mercantilização da cultura e da cidade sobre a vida urbana em todos os aspectos, podemos ainda questionar se o território e a cultura não seriam as trincheiras mais profundas para os projetos arrasa-quarteirão, quando instituem, na prática urbana, a apropriação do tempo e do espaço, constituindo, nas palavras de Henri Lefebvre, a “modalidade superior de *liberdade*” (LEFEBVRE, 2008a, p.129)

### **2.3 Territorialidades e planejamento na cidade**

Ao lado de diversos vínculos culturais que vêm se afirmando desde a década de 1960 na constituição de identidades coletivas (FRASER, 2002; RUBIM, 2006), a territorialidade, para além da ideia de identidades territoriais fixas, é um dos fatores que demandam um entendimento mais complexo da noção de cidadania na contemporaneidade. De acordo com Milton Santos, a territorialidade “não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos” (SANTOS, 2008, p.61-62). Esta interpretação se refere a um conceito de território afeito à ideia de apropriação social do espaço:

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a

base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi (SANTOS, 2000, p. 96).

O conceito de territorialidade se refere à dimensão simbólico-cultural do território ou, em outras palavras, ao dado imaterial que faz de qualquer território um território. É constituinte, portanto, dos mais diversos tipos de territórios, desde os mais funcionais àqueles propriamente simbólicos. Isto posto, é importante atentar, como indica Rogério Haesbaert (2007), que a territorialidade, “enquanto ‘imagem’ ou símbolo de um território, efetivamente existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural, mesmo que o território ao qual se refira não esteja materialmente manifestado” (HAESBAERT, 2007, p.40-41). Assim, pela apropriação e/ou dominação dos espaços, a ação social produz territorialidades que não apenas condicionam a vida dos agentes, mas que podem ser acionadas por eles como recurso, quando for conveniente.

A constituição de territórios está ligada à apropriação e também ao domínio dos espaços e de seus recursos, visíveis ou invisíveis. Apropriação e domínio, no sentido dado por Henri Lefebvre, são idéias opostas e complementares, duas modalidades da ação humana que

deveriam ir juntas, mas frequentemente se separam. A dominação sobre a Natureza material, resultado de operações técnicas, arrasa essa Natureza permitindo às sociedades substituí-la pelos seus produtos. A apropriação não arrasa, mas transforma a Natureza – o corpo e a vida biológica, o tempo e o espaço disponibilizados – em bens humanos. A apropriação é a meta, a finalidade da vida social. Sem a apropriação, a dominação técnica sobre a Natureza tende ao absurdo, na medida em que aumenta. Sem a apropriação, pode existir crescimento econômico e técnico, mas o desenvolvimento social propriamente tal se mantém nulo (LEFEBVRE, 1975, *apud* SOBARZO, 2006).

Além da dominação técnica, é fundamental observar, especialmente nas cidades, enquanto lugares do poder, a dominação política e econômica como fatores que conformam territórios. A dominação pode estar presente, de forma mais ou menos evidente, seja em grandes intervenções físicas realizadas pelo mercado e pelo Estado, seja nas ações mais simbólicas dos grupos sociais, quando determinam os códigos de acesso a determinados espaços de seu uso cotidiano.

Já a apropriação é a modalidade das “relações socioespaciais produzidas pelo uso, nas práticas cotidianas que conformam o plano do vivido e que constroem a identidade e o sentimento de pertencimento das pessoas” (SOBARZO, 2006, p.103). Práticas de territorialização estão, portanto, ligadas às possibilidades concretas dos agentes para a apropriação e/ou dominação dos espaços em que se movem.

O território, como vimos, se forma quando há identificação e significação de espaços mas também, conforme Rogério Haesbaert, compreende as "relações de domínio e apropriação, no/com/através do espaço" (HAESBAERT, 2006, p.78). No livro *O Mito da Desterritorialização (op.cit.)*, o autor refaz percursos teóricos que, por suas diversas filiações, fizeram do território um conceito polissêmico e por vezes ambíguo, sendo objeto de concepções mais materialistas, onde prevalece seu caráter físico e as relações políticas de dominação, até as formulações idealistas, onde se enfoca primordialmente seu caráter simbólico e relações de apropriação. Relativizando essas perspectivas, o autor formula um conceito integrado de território, considerando como seus aspectos constituintes as relações de poder que se estabelecem no espaço – “do poder mais material das relações econômico-políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem mais estritamente cultural” (HAESBAERT, 2007, p.41) – e também os valores e significados de que é investido. Assim, considera que o território

(...) envolve sempre, ao mesmo tempo (...), uma dimensão simbólica, cultural, através de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de “controle simbólico” sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos. (HAESBAERT, 1997, p. 42)

As mudanças nos ritmos espaço-temporais das atividades humanas, decorrentes da incorporação da última grande inovação técnica, no dizer schumpeteriano, também complexificam em muito a noção de território, acrescentando as redes tecnológicas que possibilitam novas formas de produção territorial em espaços cada vez mais fluídos. Neste novo contexto, se articulam e sobrepõem na vida cotidiana territórios contínuos e descontínuos, a que Haesbaert chamou territórios-zona e territórios-rede (HAESBAERT, 2006).

O território-zona, afeito à ideia de uma identidade fixa, é aquele que se estabelece em espaços contínuos, demarcados por fronteiras claras e é facilmente identificável com a ideia de Estado nação. No entanto, pode se manifestar em zonas – áreas contínuas passíveis de controle e apropriação – das mais diferentes dimensões. Já o território-rede, mais próximo à ideia dos fluxos (de informação, significação, dinheiro, etc.), se estabelece através das trocas entre pontos descontínuos no espaço. Entretanto, segundo o autor, na prática os dois modelos – território-rede e território-zona – nunca se manifestam de forma completamente distinta.

A ideia de multiterritorialidade (HAESBAERT, 2006 e 2007), considera as possibilidades contemporâneas de apropriação espacial e afirma a possibilidade de se ter acesso e participar de diversos territórios, seja através da mobilidade física ou da virtual, com o auxílio das novas redes tecnológicas. A multiterritorialidade, que nas grandes cidades atinge sua intensidade máxima, é fundada com a predominância de “relações sociais construídas através de territórios-rede, sobrepostos e descontínuos, e não mais de territórios-zona, que marcaram aquilo que podemos denominar modernidade clássica territorial-estatal” (2006, p.338). Esta predominância, no entanto, não exclui os territórios-zona, mas considera a articulação dos dois tipos, ou seja, uma territorialidade ao mesmo tempo fundada em diferentes dimensões sociais, escalas, formas e dinâmicas.

Na perspectiva da multiterritorialidade, Haesbaert oferece uma síntese de quatro diferentes modalidades de territorialização:

- a. Territorializações mais fechadas, quase “uniterritoriais” (...), que não admitem pluralidade de poderes e identidades (...).
- b. Territorializações “tradicionais”, (...) como a lógica clássica do poder e controle territorial dos Estados nações, tanto daqueles moldados sobre a uniformidade cultural quanto os Estados pluriétnicos, mas que buscam diluir essa pluralidade pela invenção de uma identidade nacional comum.
- c. Territorializações mais flexíveis, que admitem ora a sobreposição (e/ou a multifuncionalidade) territorial, ora a intercalação de territórios (...).
- d. Territorializações efetivamente múltiplas, resultantes da sobreposição e/ou da combinação particular de controles, funções e simbolizações (HAESBAERT, 2006, p.342).

Em qualquer das modalidades, é importante destacar que o território não deve ser encarado apenas como cenário das relações sociais, mas como elemento constituinte das diferentes possibilidades de ação dos sujeitos na cidade. Apropriar-

se de um espaço e constituir um território implica ter acesso – para uso e controle – aos seus recursos materiais e imateriais, desde aqueles recursos que possibilitam a reprodução social, que podem ser entendidos como valor de uso, àqueles que possibilitam a assimilação de valor de troca.

Nesse sentido, é importante lembrar, nas palavras de Milton Santos, que “a capacidade de utilizar o território não apenas divide como separa os homens, ainda que eles apareçam como se estivessem juntos” (SANTOS, 1987, p.59). O exercício da cidadania, portanto, está vinculado às múltiplas territorialidades que os cidadãos constroem em seu cotidiano, através das quais buscam garantir uma vida satisfatória, no sentido simbólico-expressivo e no sentido mesmo dos recursos materiais que lhes possibilitam alimentação, abrigo, proteção social, etc. Milton Santos mais uma vez nos alerta de que “há desigualdades sociais que são, em primeiro lugar, desigualdades territoriais, porque derivam do lugar onde cada qual se encontra. Seu tratamento não pode ser alheio às realidades territoriais. O cidadão é o indivíduo num lugar” (SANTOS, 2008, p.123).

A reflexão de Bourdieu sobre a inscrição do espaço social nas estruturas visíveis do espaço físico nos ajuda a entender a formação das desigualdades territoriais de que fala Santos e as forças que atuam sobre a capacidade de os agentes se apropriarem dos espaços em que vivem. O espaço social “é definido pela exclusão mútua (ou a distinção) das posições que o constituem, isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais” (BOURDIEU, 1997, p.160). Espaço físico e espaço social são categorias distintas, conforme Bourdieu, porém as estruturas do espaço social se manifestam, de diversas maneiras, na organização do espaço físico.

Os diferentes valores atribuídos às diferentes regiões do “espaço social reificado” se definem a partir da relação entre a distribuição dos agentes e dos bens no território. A concentração de propriedades positivas ou negativas cria lugares estigmatizados positiva ou negativamente, resultando de lutas pela sua apropriação dentro dos diferentes campos. As conquistas de espaço podem ser revertidas em ganhos de localização, que se manifestam em forma de renda de situação, por estarem situados em meio a bens raros e cobiçados, ou em ganhos de posição ou de classe,

assegurados pelo prestígio que o endereço bem localizado proporciona, informando a que classe pertence o agente ou a atividade. Tanto nos espaços onde se concentram os agentes com maior volume de capital como naqueles onde vive a população que detém um menor volume, podemos notar o que Bourdieu chamou “efeito de lugar”, caracterizado pela reunião no espaço físico de grupos homogêneos no espaço social e pela exclusão dos diferentes.

Ao buscar articular o conceito de territorialidade à noção de cidadania cultural, em sua concepção complexa, que defende a associação entre reconhecimento e redistribuição, tomamos dois argumentos principais. Em primeiro lugar, consideramos a territorialidade enquanto elemento constituinte de grupos sociais cuja diferença deve ser objeto de reconhecimento, entendendo que a existência de modos de vida e manifestações culturais que distinguem os grupos sociais quanto ao status da sua participação na sociedade pode ser observada também em contextos urbanos, de multiterritorialidade. Em segundo lugar, apontamos a experiência de apropriação do território, enquanto trabalho humano produtor de significação e exercício da individualidade<sup>10</sup>, como possível motivação para insurgências frente à ordem urbana dominante, ou seja, para seu questionamento e constrangimento, inclusive com a produção de novos espaços, em conformidade com as necessidades percebidas pelos próprios agentes/cidadãos.

Mesmo as territorialidades mais abertas, como as que caracterizam a vida nas grandes cidades, onde se intensifica o fenômeno da multiterritorialidade, são portadoras de especificidades que requerem seu reconhecimento, pois interferem no status dos cidadãos e assim também nas suas possibilidades de participação paritária na sociedade, conforme Fraser (2007). Ser morador de uma localidade estigmatizada como ruim ou violenta, ser praticante de um tipo de atividade cultural considerada inferior ou associada a alguma prática criminosa, adotar um visual

---

<sup>10</sup> Conforme Milton Santos (1987), a individualidade é a negação da alienação e base para a existência da cidadania. O autor afirma a reconquista da individualidade como condição para a conquista da cidadania, mas ressalta que é fundamental “ultrapassar a reconstrução solitária do indivíduo e transformá-la em ação social solidária. A individualidade somente se realiza em grupo” (p.78).

correspondente a práticas culturais de outras localidades, destoando da imagem do típico morador ou usuário de um lugar, são exemplos de atributos que frequentemente ocasionam a discriminação de cidadãos quando transitam entre seus territórios usuais. E demandam, portanto, esforços no sentido da incorporação paritária desses agentes às sociedades em que são discriminados.

No contexto de qualquer grande cidade, onde vigora uma sociabilidade diversa, o reconhecimento de grupos identitários e de suas práticas espaciais específicas requer formas de planejamento capazes de absorver as demandas que gritam e também as que murmuram no meio dessas sociedades complexas, igualando os acessos dos diferentes grupos à definição sobre a distribuição dos recursos públicos em sentido amplo. Haesbaert (2007) fala das identidades territoriais como recurso, numa leitura próxima à de Yúdice (2006), ressaltando seu papel na luta por reconhecimento.

a territorialidade pode tanto situar-se num campo eminentemente simbólico, como pode levar a ações efetivas na construção ou na defesa e/ou manutenção material de espaços de identidade. Ainda que a relevância das questões identitárias decorra da eficácia ou performance da identidade e não propriamente de sua “verdade”, isto não impede que a referência a recortes espaciais “reais” não auxilie, e muito, na eficácia dos discursos identitários (HAESBAERT, 2007, p.44)

Ainda de acordo com autor, entendemos que toda identidade é espacial, pois se realiza necessariamente em um espaço, mesmo que descontínuo, mesmo que virtual. Porém, nem toda identidade deve ser considerada uma ‘identidade territorial’, “no sentido da centralidade adquirida pelo referente espacial em estratégias de apropriação, culturais e políticas, dos grupos sociais” (*ibid.*). A defesa que fazemos não é de uma territorialização das identidades, a fim de que tomem o território como elemento central de sua constituição. Ao contrário, considerando o território como constituinte de toda identidade e das múltiplas identidades possíveis, e pensando também no acesso desigual aos recursos da vida urbana que essa identificação territorial acarreta, propomos, com Milton Santos (1987), uma geografização da cidadania.

Oscar Sobarzo (2006) fala na trajetória transescalar criada pela apropriação do espaço urbano, assinalando a importância das territorializações mais locais na

conquista de uma relação com a cidade que seja produtora de cidadania. Para o autor, é fundamental pensar a apropriação do lugar como uma experiência coletiva criadora do pertencimento:

(...) essa primeira apropriação [do bairro, rua, praça, lugar] constitui um “salto escalar” que permite sair do indivíduo e da família (corpo e casa) para a comunidade. Num segundo momento, as trajetórias pela cidade que a apropriam cotidianamente – e que constituem um “salto escalar” da comunidade para a cidade – permitem fazer uma leitura do outro, daquilo que é diferente. Nesse sentido, a apropriação permite o reconhecimento, que não se esgota no fato de se reconhecer diferente, mas a partir disso ser capaz de perceber a injustiça dessa diferença, produto dos conflitos expressos no espaço urbano, (SOBARZO, 2006, p.107-108)

Nosso segundo argumento, se baseia na ideia de que a apropriação, esta “modalidade superior de liberdade”, nas palavras de Lefebvre, quando predomina na constituição de um território (em relação à dominação, que é seu duplo), torna-se produtora de insurgências espaciais, ou seja, busca adequar o espaço aos interesses de seus usuários.

O espaço pode ser, segundo Santos, produtor de alienação e revelador de novas/outras possibilidades de vida. Enquanto a vida cotidiana impõe o pragmatismo e o preconceito como modos de operar, impedindo a ação libertadora, a negação desse modo de vida alienante, imposto pelo mercado, é fundadora da individualidade, dado essencial para a conquista da cidadania. Assim, dizer não a uma vida cotidiana dominada e ao um espaço urbano moldado pelos interesses do mercado é, para os cidadãos, “mostrar-se plenamente vivo e portador de uma existência ativa, é recuperar os poderes perdidos e levantar-se sobre os próprios escombros, reaprendendo a liberdade” (SANTOS, 1987, p.55). A subversão do espaço, ou seja, a negação das regras de uso e produção impostas, é um ato desalienante, nos termos do autor. Contra a tirania do espaço produzido pelo mercado, ele propõe uma política pública efetivamente redistributiva, enfocando a rede urbana de fixos e fluxos que, mal distribuída, reforça a segregação espacial dos pobres e contribui para aprofundar sua pobreza (*ibid.*). Santos reconhece na apropriação do espaço ou, para ser mais fiel às suas palavras, na dimensão espacial do cotidiano, um “convite à ação” (SANTOS, 2008, p.321), ao qual responderiam os pobres urbanos.

Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrihá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente prefabricadas, é a sua perdição. Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens, (...) escapam ao totalitarismo da racionalidade, aventura vedada aos ricos e às classes médias. Desse modo, acusados por uma literatura sociológica repetitiva, de orientação ao presente e de incapacidade prospectiva, são os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro (*op. cit.*, p.325).

Michel de Certeau (1994) também se debruça sobre o cotidiano e sua potência insurgente, observando a capacidade dos agentes que inventam espaços apropriados através de operações táticas, em meio ao espaço produzido por estratégias dominantes. Fazendo uma analogia com seu objeto de interesse, Certeau afirma que seu trabalho de pesquisa tem como baliza teórica “a construção de frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos” (CERTEAU, 1994, p.40), ou seja, as operações cotidianas de apropriação das estruturas dadas e produção de novos usos.

Os conceitos de tática e estratégia, formulados pelo autor, são modalidades de ação que dão conta dessa relação entre apropriação e produção (de caráter dominante). As táticas correspondem aos “modos de fazer” ou “astúcias cotidianas” possíveis aos “fracos” e as estratégias à produção da ordem tecnocrática cuja criação só seria possível para os grupos de maior poder.

Se é verdade que por toda parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela, a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política (CERTEAU, 1994, p.41).

Na teorização de Certeau, está entendido que “as táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas” (*op. cit.*, p.45). No entanto, essas táticas se atêm à esfera do consumo ou do uso, o conceito se refere às maneiras de “fazer com”, de subverter as estratégias onde elas se impõem. Trata-se então de uma insurgência limitada, que cria o novo nas brechas deixadas pelas forças dominantes, sem pretender confrontá-las abertamente.

A subversão das estratégias dominantes por meio da tática é, sem dúvida, uma forma de insurgência poderosa, não escrita, não enunciada, que não se organiza e não reivindica mudanças, senão pela sua repetição, pela ação cotidiana de dar sentido a espaços que não significavam nada além de uma forma de dominação. As táticas não produzem identidades localizáveis, não buscam reconhecimento, não formulam um discurso sobre a cidadania dos “fracos”. São uma forma de apropriação que não se afirma, mas se realiza amplamente, sobre as mais variadas formas dominantes presentes no cotidiano. Mas como ignorar sua ação na constituição dos territórios da cidade, se é justamente sobre a produção espacial dominante que as táticas atuam, constringendo a ação estratégica que ignora ou busca suplantar as territorialidades?

A necessidade de um reconhecimento em escala etnográfica, capaz de inserir na arena política os diversos microcosmos que condicionam o pertencimento dos cidadãos à sociedade, e a potência da territorialidade, que produz insurgências espontâneas e planejadas, apontam para a necessidade de novas formas de planejamento. Ao invés de problematizar a relação entre espaço e cultura, os planos urbano-culturais frequentemente se baseiam em generalizações ou concepções prévias sobre os territórios, definindo vocações e necessidades sem sequer ouvir os supostos vocacionados ou necessitados. Uma leitura espacial simplificadora, através da qual o Estado de classe busca garantir seus interesses, ou seja, a dominação da classe dominante.

A partir dessas reflexões, tomando como ponto de partida a categoria território enquanto apropriação do espaço urbano, cabe fazer uma breve apresentação das teorias do planejamento que vem tentando refletir, de alguma forma, essa multiplicidade dos territórios e também sua potência. A partir de que modelos podemos vislumbrar um planejamento urbano onde esteja contemplada a multiterritorialidade, inclusive enquanto lugar de identificações e de resistências? Que instrumentos as teorias do planejamento oferecem para que as insatisfações manifestas nas táticas desviacionistas possam ser incorporadas ao espaço urbano e fazer da apropriação a regra?

A ascensão do planejamento como requisito para o desenvolvimento das sociedades e de suas cidades é um dos elementos constitutivos do modernismo, que intentou transplantar para os planos urbanos a mesma racionalidade que, empregada nas fábricas, garantiu uma maior eficiência do processo de produção e a consolidação do capitalismo de base industrial. O ideário que valoriza o planejamento como uma atividade necessariamente progressista ou boa, e que se encontra fortemente disseminado no senso comum, coloca o planejador como centro do processo e atribui a esta figura a neutralidade da técnica – ideologia poderosa e a todo momento reavivada em discursos das mais diversas fontes. Leonie Sandercock (1998) critica as narrativas que celebram as figuras dos planejadores e atribuem à sua atuação um caráter heroico:

Essas narrativas espetaculares compartilham entre si as seguintes características. O papel do planejamento e dos planejadores é não problemático. Supõe-se que nós sabemos e concordamos sobre o que o é planejamento e o que é e não é um planejador. Supõe-se que planejar é uma "coisa boa" - uma prática progressista - cujos oponentes são reacionários, irracionais, ou simplesmente gananciosos. Supõe-se que os planejadores conhecem ou podem adivinhar "o interesse público" e que possuem uma expertise que deveria prevalecer (na sociedade racional) sobre a política. Tem-se como certo que os planejadores possuem agência – autonomia e poder sobre o que pensam e fazem. Vê-se como natural e correto que o planejamento seja "voltado para soluções" mais do que atento à construção social do que se define como os "problemas urbanos" (SANDERCOK, 1998, p. 4, tradução nossa).<sup>11</sup>

O debate sobre a cidadania cultural fundado nas teorias do reconhecimento interpela os mitos sobre o bom planejamento, colocando em questão a cidadania garantida por processos pretensamente neutros, porém conduzidos por agentes de uma classe, cor e gênero determinados, de dentro de um Estado capitalista que, conforme Nico Poulantzas (1977) assume a dupla função de isolar os indivíduos de suas classes e de representar a unidade da população, escamoteando a desigualdade entre as classes. No âmbito local, esta dimensão de classe se

---

<sup>11</sup> "Common to these mainstream histories are the following characteristics. The role of planning and of planners are unproblematic. It is assumed that we know and agree on what planning is and who is and is not a planner. It is assumed that planning is a 'good thing' – a progressive practice – and that its opponents are reactionary, irrational, or just plain greedy. It is assumed that planners know or can divine 'the public interest' and possess an expertise that ought to prevail (in a rational society) over politics. It is taken for granted that planners have agency – that what they do and think has autonomy and power. It is seen as natural and right that planning should be 'solution-driven' rather than attentive to the social construction of what are defined as 'urban problems'" (SANDERCOK, 1998, p.4).

expressa nas coalizões de poder que, envolvendo agentes públicos e privados, assumem o controle sobre determinados territórios (HARVEY, 2005).

As diferenças culturais, determinantes para a desigualdade econômica e política, são o foco do Planejamento Multicultural, que encara como necessária a superação da dicotomia entre saber técnico e saber popular na definição dos planos urbanos, propondo para tanto o uso das histórias, narrativas que revelam os diferentes sentidos que a vida na cidade produz, como ferramentas para a construção de um conhecimento tão necessário à elaboração de políticas urbanas quanto o conhecimento técnico-científico. Dessa maneira, o Planejamento Multicultural vai de encontro às formas tradicionais de planejar, totalizantes e pretensamente universalistas, afirmando que a interpretação da realidade varia conforme os intérpretes e buscando demonstrar a existência de várias soluções disponíveis para os mesmos problemas.

Sandercock (1998) afirma que o planejamento é sempre uma história encenada, o que não se refere somente às formas participativas e multiculturais, mas ao planejamento de modo geral, que se vale da repetição de enredos e estruturas narrativas socialmente reconhecidas, que são adaptadas a cada situação pelo ponto de vista de quem narra. O que a autora defende em relação a planos que contemplem a multiculturalidade é a adoção consciente das histórias como instrumento privilegiado de produção e expressão de saberes populares, uma historiografia insurgente que traga à esfera pública as necessidades e demandas de novos agentes. As histórias estão presentes em diversas situações relativas ao planejamento urbano: em processos de participação comunitária, dando voz a sujeitos que não costumam se expressar em ambientes formais de planejamento; na mediação de conflitos, persuadindo ambos os lados a considerar a legitimidade dos interesses do outro; na construção ou reconstrução de histórias coletivas fundadoras, colaborando para a coesão social e a construção de projetos coletivos; de todo modo sempre lidando com questões profundamente enraizadas no universo simbólico daqueles a quem o plano se destina e/ou envolve.

No Planejamento Multicultural a figura do planejador é questionada, especialmente a partir das teorias feministas que denunciam a epistemologia masculina do planejamento. O trabalho do planejador deve ser investido de uma perspectiva crítica sobre os processos de dominação na sociedade e autocrítica, sobre os reflexos desses processos em suas próprias predisposições. No entanto, é ele, o técnico, quem planeja. Para isso, deve aprender a manejar as histórias, sua estrutura dramática, os valores que carregam, a fim de melhor compreender seus espaços de atuação e melhor planejar as intervenções nesses espaços.

A centralidade do planejador e o interesse em reformar essa categoria profissional, atualizando-a quanto às políticas da diversidade cultural, revelam, a nosso ver, a fragilidade do modelo multicultural enquanto modo de inserção não subordinada dos diferentes grupos sociais no planejamento urbano. Conforme João Domingues (2014), a crítica multiculturalista ao ofício do planejamento toma por objeto o *policy maker*, mas não problematiza a relação entre a formação desta categoria, a produção capitalista das cidades e a disputa pela hegemonia.

Nesse sentido, o *Multicultural Planning* não desloca por completo o papel do planejador e o espaço do ofício do planejamento na organização, apenas tenta lhe dar outra função, cuja demanda depende, em larga medida, de seus compromissos individuais (DOMINGUES, 2014, p.14).

É importante ter em vista os limites impostos às novas formas de planejamento, que buscam privilegiar o saber popular, dados por sua inserção em uma estrutura dirigida pelo interesse capitalista. Por um lado, é notável o desenvolvimento de formas de planejar que identifiquem e afirmem positivamente as diferenças, incorporando à esfera pública agentes cujos interesses certamente não estão contemplados no “interesse público” que o planejamento tradicional defende. Mesmo sendo esta uma contribuição sem precedentes à teoria do planejamento, segundo Domingues, é possível, nesse esforço de planejar com a diversidade, “correr o risco de ignorar a centralidade da exploração capitalista ou de tratá-la como uma identidade a mais” (*op.cit.*, p.13).

Não apenas o capital cultural, mas também outras formas de capital e, fundamentalmente, o capital econômico, determinam a posição dos agentes no espaço social. Se o planejamento pretende que o reconhecimento das diferenças

sirva para reivindicar uma melhor distribuição dos recursos urbanos, fazendo assim o descolamento entre espaço social e espaço físico (o que pode, em seguida, acarretar mudanças nas posições do espaço social), é necessário atentar para os fatores que dificultam e em muitos contextos impossibilitam, a despeito dos esforços de reconhecimento cultural, a paridade de participação dos agentes (FRASER, 2007) na construção da cidade e da sociedade urbana. A reflexão sobre a cidadania cultural nas teorias do reconhecimento demonstra a inviabilidade de uma mudança social que se baseie somente na afirmação identitária, deixando de lado a luta pela igualdade quanto à distribuição dos recursos da sociedade. Assim cabe afirmar, com Domingues, que “o sentido da identidade cultural no *Multicultural Planning* parece avançar muito pouco à reconfiguração do político e de seu sistema de regulações legais” (DOMINGUES, 2014, p.14).

Quanto à proposta metodológica das historiografias insurgentes é interessante considerar a ampla difusão de histórias que tem sido operada a partir da popularização dos novos meios de comunicação, em especial nas redes sociais da internet. Inúmeras histórias pessoais e coletivas, narradas muitas vezes em tempo real, com recursos audiovisuais, contendo forte dramaticidade e apelo moral, tem trazido à tona experiências de agentes populares que vivenciam cotidianamente a discriminação racial, sexual, o abuso do poder econômico, abuso da força, entre outras formas de violência. Essas histórias insurgentes são produzidas ora de forma espontânea pelos agentes envolvidos (inclusive os agentes da violência, que registram com orgulho seus feitos), ora de forma organizada pelos movimentos sociais, e não se pode negar seu impacto sobre a constituição de uma esfera pública mais plural e sobre a criação de novas formas de narração, a partir do repertório simbólico de novos agentes.

No entanto, em contextos de conflitos irreconciliáveis, em sociedades desiguais como a brasileira, a persuasão moral das histórias pode não se realizar ou afetar apenas a parcela da população destituída de poder e/ou interesse político. A despeito da rápida disseminação dessas histórias, da grande repercussão que podem alcançar sobre aqueles que as ouvem (leem, assistem) e de sua apropriação por ações organizadas dos movimentos sociais, muitas vezes nem mesmo esse

recurso consegue alterar os objetivos iniciais de determinados planos para as cidades, notadamente aqueles que são movidos por grandes interesses econômicos.

A maior contribuição do Planejamento Multicultural, nesse contexto, é de caráter metodológico, pois através das historiografias insurgentes se constroem novos sujeitos políticos. Conforme Certeau (1995), é na construção de uma narrativa comum que um grupo social se constitui como grupo, formulando uma identidade própria em que seus membros se reconhecem e a partir da qual marcam sua diferença em relação a outros grupos.

O surgimento de novos agentes na esfera pública também é uma contribuição importante presente nas reflexões sobre o chamado Planejamento Insurgente que, de forma semelhante ao *Multicultural Planning*, parte da crítica à teoria modernista do planejamento. James Holston (1998) afirma que a vasta multiplicidade das formas sociais nos contextos urbanos colocou em xeque a pretensão totalizante da arquitetura e do urbanismo modernistas, que se propunham a resolver por meio da forma urbana a crise social do capitalismo industrial. O pós-modernismo, porém, não foi capaz de colocar no lugar do planejamento modernista qualquer alternativa que desse conta dessa diversidade social, conseguindo apenas incorporá-la como *commodities* nos planos urbanos (HOLSTON, 1998).

O autor defende que, ao invés de negar a possibilidade de apreender a cidade contemporânea, há que se aprender a interpretar os aspectos da vida social que indicam o seu dinamismo para reinventar, dentro de uma nova imaginação social, o compromisso que foi assumido pelo modernismo ativista com a invenção da sociedade e a construção do Estado. A origem desse novo imaginário social não está, como propõe Holston, em uma forma específica (arquitetônica ou urbanística), mas pode ser buscada na investigação dos espaços de cidadania insurgente. Nesse sentido, o autor vislumbra o Planejamento Insurgente como uma alternativa, fundada na aproximação etnográfica entre o planejador e os grupos sociais para quem planeja. Este método etnográfico-insurgente, como Holston denomina, seria produzido a partir da realidade concreta do território e das formas sociais existentes,

observadas e interpretadas pelo planejador. O autor trata, portanto, de uma forma de planejar inspirada pela insurgência, mas não se refere, ao menos explicitamente, a um planejamento efetivamente elaborado pelos grupos insurgentes, fora do Estado. A proposta metodológica de Holston se aproxima da ideia de “utopia experimental” proposta por Lefebvre em *O Direito à Cidade* (1991) – um instrumento intelectual de investigação do cotidiano que consistiria em verificar na prática as implicações e consequências das experiências movidas por utopias.

Outros autores identificados com a teorização sobre o Planejamento Insurgente questionam os processos de inclusão e participação social promovidos pelo Estado neoliberal e até mesmo a possibilidade de um Planejamento Insurgente tendo o Estado como agente. A insistência do planejamento neoliberal em forjar processos participativos como forma de legitimação de suas estratégias de criação de consensos tem sido denunciada no campo acadêmico<sup>12</sup>, sendo a inclusão via reconhecimento vista como uma forma de dominação e a participação social como um dos mecanismos de legitimação utilizados nessas estratégias dominantes.

Para Faranak Miraftab (2009) a noção de Planejamento Insurgente está associada a práticas de planejamento radical e contra hegemônico, que desafiam a hegemonia de formas de planejar voltadas para a manutenção da dominação capitalista. Em sua análise, a autora chama atenção para o uso recorrente, nas formas contemporâneas da dominação capitalista, de práticas de inclusão (política institucional) e participação.

Miraftab identifica duas modalidades diferentes de participação, afirmando que os movimentos de resistência se utilizam tanto de espaços institucionalizados, onde são “convidados” a participar (os *invited spaces*) quanto de espaços forjados na própria luta social, às expensas do Estado, que se impõem pelo conflito e não

---

<sup>12</sup> Para um bom relato dessas estratégias, ver texto de Carlos Vainer sobre uma experiência de participação nos moldes neoliberais, na elaboração do Plano Estratégico da cidade do Rio de Janeiro, em 1994-95, onde o autor explicita os fatores que condicionam a participação em processos deste tipo. Ver VAINER, 2000.

buscam atender às estruturas oficiais de manifestação ou ausculta popular (os *invented spaces*).

Movimentos insurgentes não se restringem aos espaços de participação cidadã sancionados pelas autoridades (*invited spaces*); eles inventam novos espaços ou se reapropriam de antigos espaços onde podem invocar os seus direitos de cidadania para promover seus interesses contra-hegemônicos. A fluidez caracteriza as práticas de cidadania insurgente: através do entrelaçamento entre inclusão e resistência elas se movem pelos espaços de cidadania em que são convidadas e naqueles onde são inventadas<sup>13</sup> (MIRAFTAB, 2009, p.5 – tradução nossa).

Os *invented spaces* produzem e são produzidos por sujeitos insurgentes que, em muitos casos, para possibilitar sua participação, mimetizam a estrutura institucional de planejamento. Miraftab considera que a tentativa de validar o Planejamento Insurgente perante o Estado expressaria uma dialética entre os *invented* e os *invited spaces*. Nesse sentido, é importante observar que os grupos sociais subordinados, no bojo de sua insurgência contra o planejamento estatal hegemônico, se sentem obrigados a negociar sua forma de participação na produção do espaço, dada a dominação a que a sociedade está submetida. Na expressão dos conflitos entre projetos insurgentes e projetos oficiais, os primeiros tem que optar entre uma linguagem com eficácia política, reconhecida pelo poder, mas com menor autenticidade, ou uma linguagem com maior autenticidade, mas menor eficácia.

Neste ponto caberia entender, tomando o estudo de caso de experiências insurgentes de produção espacial, de que formas os sujeitos que se instauram nesses *invented spaces* dialogam com as estruturas oficiais e mercadológicas de planejamento. Até que ponto essas ações heterotópicas, retomando os conceitos de Lefebvre, se moldam pelas estruturas isotópicas? Em que medida as formas insurgentes se atém a funcionarem como táticas desviantes – conforme o conceito de Certeau –, se apropriando dos espaços produzidos pelas estratégias dominantes, mas sem modificá-los por uma ação intencional? E a partir de que ponto se pode dizer que as insurgências manifestas no espaço buscam minar as estratégias

---

<sup>13</sup> Texto original em ingles: Insurgent movements do not constrain themselves to the spaces for citizen participation sanctioned by the authorities (*invited spaces*); they invent new spaces or re-appropriate old ones where they can invoke their citizenship rights to further their counter-hegemonic interests. Fluidity characterizes insurgent citizenship practices: through the entanglement of inclusion and resistance they move across the invited and the invented spaces of citizenship (MIRAFTAB, 2009, p.5).

dominantes, constituindo uma ação conseqüente que se poderia chamar de Planejamento Insurgente ou mesmo de projeto contra-hegemônico?

### 3. ISOTOPIAS E HETEROTOPIAS NA PRODUÇÃO DE ESPAÇOS CULTURAIS

*“A diferença é informante e informada. Ela dá forma, a melhor forma resultando da informação ótima. Quanto à separação e à segregação, elas rompem a informação. Conduzem ao informe. A ordem que constituem é apenas aparente” (LEFEBVRE, 2008a, p.121).*

A produção do espaço urbano contemporâneo é marcada por uma série de transformações na vida social, dentre elas a centralidade adquirida pela cultura em sua imbricação com a economia e a reconfiguração na noção tradicional de cidadania a partir de lutas por reconhecimento de diferenças, fazendo emergir uma cidadania cultural. O planejamento das cidades, a partir desse cenário, vem sendo também reconfigurado, havendo propostas e práticas que encaram como questão central a diversidade de experiências e interesses dos cidadãos e demais agentes que colaboram na produção das cidades. Um dos fatores centrais nessa questão, como apresentado no capítulo anterior, é a territorialidade, elemento simbólico-cultural produzido a partir das diferentes formas de apropriação dos diversos espaços.

Os espaços culturais nessa cidade contemporânea são inúmeros e igualmente numerosos são os desejos, interesses e necessidades que expressam. Este capítulo apresenta a ideia de espaço cultural pensada além da forma típica, isotópica, dos equipamentos culturais como salas de cinema, teatros, galerias, etc. Nesse sentido, procura refletir sobre as diferentes formas de espacialização da expressão cultural e, como apoio para esta reflexão, apresenta três espécies de espaços que articulam de diferentes maneiras questões mais propriamente culturais ou de expressão simbólica, racionalidades econômicas e posicionamentos políticos: *Espaços Culturais Empreendedores*, *Espaços de Acesso à Cultura* e *Espaços Culturais Insurgentes*.

O texto apresenta conceitos desenvolvidos por Henri Lefebvre, David Harvey e Michel de Certeau, cuja perspectiva é marcadamente relacional, buscando articulá-los para construir instrumentos analíticos que permitam observar os espaços efetivos

de forma dialética e multiescalar. As categorias *Espaços Culturais Empreendedores*, *Espaços de Acesso à Cultura* e *Espaços Culturais Insurgentes*, nesse sentido, não constituem “caixinhas” onde se pode acomodar os diferentes espaços culturais para categorizá-los, mas sim conjuntos de elementos e questões com as quais se pode relacionar a prática efetiva desses espaços a fim de analisar e repensar as políticas urbano-culturais.

### 3.1 – Os conceitos de isotopia e heterotopia em Lefebvre

Os conceitos de *isotopia* e *heterotopia* trabalhados por Henry Lefebvre representam nesta tese uma chave para pensar a produção de espaços culturais, dentro das relações de poder que definem tanto a produção mais geral da cidade e da metrópole como a constituição de territórios, seja no âmbito mais local ou no espaço descontínuo das redes.

Este par de conceitos, acrescido ainda da *utopia*, foi descrito pelo autor no livro *A Revolução Urbana* (originalmente publicado em 1970) para definir as propriedades do “espaço diferencial urbano”, que é como o autor caracteriza o espaço-tempo que surge após a era da industrialização.

O tempo e o espaço do período agrário são acompanhados de particularidades justapostas: as dos sítios, dos climas, da flora e da fauna, das etnias humanas, etc. O tempo e o espaço da era industrial tenderam e ainda tendem para a homogeneidade, para a uniformidade, para a continuidade constrangedora. O tempo e o espaço da era urbana tornam-se diferenciais (...). A dialética da centralidade introduz um movimento diferencial de uma potência extraordinária (LEFEBVRE, 2008a, p.87).

Para Lefebvre, esse novo espaço-tempo, o urbano, em que se realiza a sociedade urbana, está sendo construído no momento presente. É o fruto da revolução urbana que rompeu com o padrão moderno de produção do espaço subordinada às demandas do processo de industrialização, ou seja, aos interesses de criação e reprodução do modo de produção capitalista. Esta ruptura, no entanto, não foi ainda completada, está em curso. Seu resultado, o fruto da revolução urbana, será a sociedade urbana, o conjunto das sínteses produzidas a partir da reunião dos

diferentes, ou seja, da proximidade – inevitavelmente conflituosa - dos diversos sujeitos, objetos, usos, desejos, etc.

Para pensar com os instrumentos de Lefebvre, é preciso entender que o *espaço diferencial*, assim como a *sociedade urbana* que o produz, são objetos virtuais, hipóteses que conduzem sua reflexão sobre o possível – operação intelectual que o autor denomina *transdução*. Refletir sobre o novo paradigma que se apresenta, o da sociedade urbana vindoura, do urbano, é uma tentativa de pensar a produção do espaço no campo do possível, indo além daquela produção que se identifica de forma quase total com o modo de produção capitalista (a da urbanização apropriada e movida pelo capitalismo) e buscando entrever uma produção espacial identificada com os modos de vida das sociedades, nas brechas onde esta produção já acontece de alguma maneira. O autor chama a atenção para a necessidade de se transformar a forma de pensar a cidade, superando o paradigma da racionalidade industrial, fundada na separação, na homogeneidade e no controle do espaço.

Nessa nova época, as *diferenças* são conhecidas e reconhecidas, consideradas, concebidas e ganham significados (...). O pensamento urbanístico (não estamos dizendo: o urbanismo), isto é, a reflexão acerca da sociedade urbana, reúne os dados estabelecidos e separados pela história. Sua fonte, sua origem, seu ponto forte não se encontram mais na empresa. Ele não pode colocar-se senão do ponto de vista do encontro, da simultaneidade, da reunião (...) (LEFEBVRE, 2008a, p.42).

Neste sentido, a análise das dinâmicas que têm lugar em um determinado espaço urbano requer a apropriação de instrumentos intelectuais capazes de lidar com a “dialética da centralidade”, sem escamotear os conflitos que devem surgir quando se encara as diferenças que constituem as cidades. No centro urbano o espaço total é uma síntese dos espaços que correspondem à lógica dominante, dos que confrontam ou constroem essa dominação e daqueles que propõem outras lógicas, não-dominadas. Lefebvre propõe a distinção de três “topias” ou tipos de espaços que atuam nessa produção dialética:

isotopias (espaços homólogos, tendo funções ou estruturas análogas); heterotopias (espaços contrastantes, jogos de forças repulsivas, às vezes consideráveis, e de tensões, frequentemente extremas) e utopias (lugares do alhures e do que não tem lugar, especialmente o saber e o poder, ao mesmo tempo presentes e ausentes, notadamente na monumentalidade) (LEFEBVRE, 2008b, p. 87).

O conceito de isotopia se refere ao lugar e sua vizinhança, seu entorno imediato, ao conjunto de elementos que faz dele um *mesmo lugar*, colocando-o na ordem do previsível, da conformidade em relação a um padrão espacial ordinário em determinada configuração urbana. E “se noutra parte existe um lugar homólogo ou análogo ele entra na isotopia” (LEFEBVRE, 2008a, p.43). Lefebvre usa uma referência do campo da análise literária que define isotopia como “conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme do texto” (GREIMAS *apud* LEFEBVRE, 2008a, p.172), estando portanto o seu conceito ligado a uma leitura do espaço urbano. Em um texto posterior (LEFEBVRE, 2008b), adverte sobre a cilada da legibilidade, o risco de se acatar um sentido único na leitura do “caos dos fatos sensíveis”: “Toda legibilidade advém de uma pobreza: da redundância. A legibilidade nunca acompanha a riqueza do texto e do espaço. Nenhuma poesia, nenhuma arte obedece a esse simples critério” (p.28). Assim, para além dos elementos que corroboram com o sentido único, com o léxico (pre)dominante em um espaço, é importante que se considere aqueles elementos dissonantes, marcas da complexidade que caracteriza o urbano.

Ao lado dos lugares mesmos, como antítese a estes, pode-se perceber a existência de lugares outros, aqueles inconformes em relação à produção ordinária, que é a isotópica.

“O que o torna outro? Uma diferença que o caracteriza, situando-o (situando-se) em relação ao lugar inicialmente considerado. Trata-se da *heterotopia*. Desde que se considere os ocupantes dos lugares, a diferença pode ir até o contraste fortemente caracterizado, e mesmo até o conflito. Esses lugares são relativos uns aos outros no conjunto urbano (...) (LEFEBVRE, 2008a, p.43)

Isotopia ou heterotopia não são conceitos absolutos, classificações inerentes a qualquer tipo de espaço, mas sim conceitos relacionais, que tratam da forma de produção dos espaços uns em relação aos outros. Lefebvre não trata do caráter dessas categorias, não lhes dá qualidades positivas ou negativas, apenas identifica em uma, a isotopia, a produção afinada com o *status quo* e na outra, a heterotopia, a dissonância.

A heterotopia, portanto, é o lugar da diferença (em relação ao majoritário, ao *status quo*, ao hegemônico), o que não significa dizer que seja um lugar progressista ou revolucionário. Para Lefebvre, a revolução está na relação, na centralidade que possibilita a reunião dos diferentes (os mesmos e seus outros) e nas sínteses, mesmo conflituosas, que essa relação possibilita: “A diferença é informante e informada. Ela dá forma, a melhor forma resultando da informação ótima” (LEFEBVRE, 2008a, p.121), da informação total que só existe na simultaneidade. A partir daí, do encontro, da reunião, é que se pode produzir a melhor forma.

Em um de seus livros mais recentes, *Cidades Rebeldes*, David Harvey (2014) retomou a discussão proposta por Lefebvre em *A Revolução Urbana* (2008a) sobre os processos de transformação social que acontecem no cotidiano, se apropriando do conceito de heterotopia lefebvriano para tratar dos movimentos sociais insurgentes como alternativas ao modelo de desenvolvimento sob o capitalismo. Para Lefebvre, o conceito de heterotopia se refere às práticas urbanas que coexistem em tensão permanente com a isotopia, não como uma alternativa a esta. Harvey, delimita a isotopia claramente como “a ordem espacial consumada e racionalizada do capitalismo e do Estado” (HARVEY, 2014, p.23) e atribui aos espaços heterotópicos de diferença o papel de “sementeira para os movimentos revolucionários” (p.23).

Se para Lefebvre o conceito de heterotopia não se refere a espaços necessariamente revolucionários, mas sim aos espaços de diferença que são possivelmente revolucionários, é sobre esta possibilidade que Harvey procura refletir, buscando nas heterotopias projetos alternativos do presente que possam iluminar os caminhos futuros. Para o autor, a heterotopia de Lefebvre “delineia espaços sociais limítrofes de possibilidades onde ‘algo diferente’ é não apenas possível, mas fundamental para a definição de trajetórias revolucionárias” (HARVEY, 2014, p.22). Sobre as práticas que constituem esses espaços, afirma que “esse ‘algo diferente’ não decorre necessariamente de um projeto consciente, mas simplesmente daquilo que as pessoas fazem, sentem, percebem e terminam por articular à medida que procuram significados para sua vida cotidiana” (p.22).

O conceito de heterotopia também foi formulado por Michel Foucault, que o traz em vários momentos de sua obra, tratando-o mais detidamente no texto *Outros Espaços* (FOUCAULT, 2004), apresentado em uma conferência em 1967, mas publicado apenas em 1984<sup>14</sup>. No referido texto, Foucault discute as noções de utopia e heterotopia como categorias para pensar a questão do espaço, que aparece, segundo ele, como a “mania” ou problema central da época atual. Em oposição às utopias, que seriam “posicionamentos sem lugar real” (p.414), as heterotopias, presentes em qualquer cultura e qualquer sociedade, seriam

(...) lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2004, p.415).

Foucault inclui na sua categoria espaços vários, como o museu e a biblioteca – “heterotopias do tempo que se acumula infinitamente”; o cemitério – “a ‘outra cidade’ onde cada família possui sua morada sombria; o jardim – “desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante; e as casas de veraneio – “que oferecem três pequenas semanas de uma nudez primitiva e eterna aos habitantes das cidades”. O conceito foucaultiano trata, portanto, de espaços que são “diferentes” porque produzem comportamentos e entendimentos que rompem com o fluxo cotidiano, mas são amplamente significativos e utilizados, sem confrontar necessariamente o *status quo*. Sobre a teorização foucaultiana, Harvey comenta que

O conceito de “heterotopia” tem a virtude de insistir numa melhor compreensão da heterogeneidade do espaço, mas não oferece pistas sobre que aparência poderia ter um utopismo mais espaço-temporal. Foucault contesta e ajuda a desestabilizar (em particular no domínio do discurso), porém não oferece indícios acerca de como seria possível construir alguma espécie de alternativa (HARVEY, 2004, p.243).

Em busca dessa alternativa possível o autor se alinha com Lefebvre, de cuja idéia de heterotopia se apropria para pensar no potencial revolucionário dos novos movimentos sociais urbanos (HARVEY, 2012).

---

<sup>14</sup> A definição de heterotopia por Foucault talvez anteceda a de Lefebvre, publicada em 1970 no livro *A Revolução Urbana*, no entanto, não é proposta desta tese fazer a genealogia do termo, o que demandaria uma investigação mais abrangente.

Antes de passar aos movimentos, cabe aqui voltar à utopia, o terceiro elemento que caracteriza o “espaço diferencial urbano”, segundo Lefebvre, ainda não explorado neste capítulo. A *utopia* seria, na interpretação de Harvey, o lugar do desejo, ou, para Lefebvre, o que não tem lugar, existindo em todos os lugares na condição de um alhures virtual, não imaginário. No livro *Espaços de Esperança* (HARVEY, 2004), originalmente publicado nos anos 2000, Harvey distingue pelo menos três tipos utópicos de produção do espaço urbano: as utopias da forma espacial, o utopismo do processo social e o utopismo dialético, que o autor propõe como a sua síntese diante dos problemas colocados pelos tipos anteriores.

Os dois primeiros tipos de utopia, conforme Harvey, encontram na realização do ideal utópico barreiras impostas por seu ponto de vista totalitário. Consideram ora o espaço (caso das utopias da forma espacial) ora o tempo (caso dos utopismos do processo social) como *locus* exclusivo da transformação da sociedade. Ao falar em utopias da forma espacial, Harvey se refere a projetos onde a dialética da mudança social é suprimida, que pretendem que o tempo seja fixado pela forma espacial, como propunham os modernos planos urbanos de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Em relação às utopias do processo social, o autor considera que “têm o hábito de se perder no romantismo dos projetos interminavelmente abertos que nunca têm de chegar a um ponto conclusivo (no espaço e no lugar)” (HARVEY, 2004, p.229) e cita o utopismo do livre mercado como exemplo.

As utopias da forma espacial vêm pervertidos seus nobres objetivos por terem de firmar um compromisso com os processos sociais que pretendem controlar. Vemos também em nossos dias que as utopias do processo social materializadas têm de negociar com a espacialidade e a geografia do lugar e, ao fazê-lo, perdem igualmente seu caráter ideal, produzindo resultados que em muitos casos são o exato oposto dos pretendidos (por exemplo aumento do autoritarismo e da desigualdade em vez de maior democracia e igualdade) (HARVEY, 2004, p.236)

Harvey trabalha ainda com o conceito de “utopias degeneradas”, a partir da formulação de Louis Marin (MARIN *apud* HARVEY, 2004), para pensar as utopias cuja proposta não parte de uma crítica ao estado das coisas. São, portanto, utopias que “antes exemplificam do que criticam a ideia de que ‘não há alternativa’, a não

ser as advindas da conjunção entre as fantasias tecnológicas, a cultura da mercadoria e a acumulação interminável do capital” (HARVEY, 2004, p.221).

A busca de Harvey por essa espécie de alternativa, no livro *Espaços de Esperança*, vai de encontro à relação entre o ser humano e a natureza, de que o autor parte para pensar o projeto de um utopismo dialético. Esse utopismo, necessariamente espaço-temporal, deve encarar os dois problemas centrais das duas formas de utopia que Harvey critica. Por um lado, o fechamento e o autoritarismo dos utopismos da forma espacial, por outro lado o constrangimento que a espacialização, inevitável num projeto de transformação da sociedade urbana, causa aos utopismos do processo social.

Já Foucault, fala em heterotopias como espécies de “utopias efetivamente realizadas”, remetendo aos ideários, à visão ideal de mundo que inspira a produção destes espaços. O conceito de Lefebvre difere daquele foucaultiano em mais este ponto, considerando diferentes motivações, não necessariamente utopistas, para a produção de espaços outros. Lefebvre problematiza, no entanto, a necessidade de novas ferramentas para se pensar a vida social, propondo, ao lado da *transdução*<sup>15</sup>, a utopia *experimental* como instrumento intelectual.

A utopia deve ser considerada experimentalmente, estudando-se na prática suas implicações e conseqüências. Estas podem surpreender. Quais são, quais serão os locais que socialmente terão sucesso? Como detectá-los? Segundo que critérios? Quais tempos, quais ritmos de vida cotidiana se inscrevem, se escrevem, se prescrevem nesses espaços “bem sucedidos”, isto é, nesses espaços favoráveis à felicidade? (LEFEBVRE, 2001, p.110).

No sentido dado por Lefebvre importa verificar nas práticas heterotópicas de produção do espaço urbano o que as move. Em que casos se tratam de utopias experimentais e em que outros constituem espaços de necessidade, produzidos por aqueles que não encontraram nos espaços isotópicos formas de realizar suas demandas para uma vida satisfatória. E, claro, em que medida desejo (utopia) e necessidade se misturam na produção dos espaços da vida cotidiana. Como sugere Santos Junior

---

<sup>15</sup> A *transdução*, formulada por Lefebvre, é uma operação intelectual que constrói um objeto *possível*, não fictício, mas também não factual, introduzindo “o rigor na invenção e o conhecimento na utopia” (LEFEBVRE, 2001, p.110).

antes de opor uma perspectiva a outra (a necessidade versus o projeto utópico), parece mais fértil articular dialeticamente essas duas dimensões. O desafio estaria, assim, na articulação das lutas vinculadas às demandas por necessidades fundamentais para a reprodução social na cidade e a agenda em torno de um projeto utópico por uma nova cidade, justa, democrática e emancipadora (SANTOS JUNIOR, 2015, p.12).

Os espaços onde a diferença se expressa são aquilo a que chamamos heterotopias e na sua relação com as isotopias é que se produz o espaço-tempo diferencial que Lefebvre atribui à nova era urbana. As lutas por reconhecimento, portanto, produzem a todo momento heterotopias, espaços (de luta política, de comunicação, de moradia, trabalho, lazer, etc.) habitados por grupos sociais que são rechaçados pela cultura dominante ou cujos atributos culturais próprios sofrem desvalorização pelos demais grupos. Assim, o direito à cidade, como grito e como demanda, é produzido também nas lutas por reconhecimento.

Como vimos, essas lutas sociais baseadas na diferença cultural emergem no contexto da quebra do *Welfare State*, da precarização do trabalho e da conseqüente desagregação das lutas mais estritamente ligadas à classe operária. Portanto, não é exclusivamente ou apenas nos movimentos sociais tradicionais, baseados na classe operária, que devemos buscar os agentes que vocalizam essa diferença e que produzem na cidade os espaços heterotópicos.

As diferentes identidades culturais – sempre híbridas, perpassadas pelos diversos fluxos que informam os sujeitos – requerem na cidade espaços para sua expressão, que atendam as suas necessidades mais específicas, não universais. Especialmente no caso das territorialidades, identidades espacializadas, que por um lado condicionam os acessos dos cidadãos aos recursos que a cidade reúne e por outro influem sobre seus interesses, desejos e necessidades em termos da produção espacial. Todo planejamento pretensamente universalista privilegia uma cultura – a dominante – e escamoteia as diferenças que, para o bem do *status quo*, devem se adequar à cidade como foi concebida. No entanto, as diferenças, mesmo constringidas, buscam se expressar, o que fazem tanto através das táticas desviantes (CERTEAU, 1994), como pela ação insurgente mais deliberada e visível.

Harvey enxerga a heterotopia nos movimentos urbanos de rebeldia e contestação que vêm acontecendo em muitas grandes cidades do mundo capitalista, tanto ocidental como oriental, seja nas potências tradicionais do norte ou nos países emergentes do sul. Esses movimentos, segundo o autor, fizeram ressurgir, na década de 2010, o interesse pela ideia do direito à cidade, formulada na década de 1960 por Lefebvre. Quanto à explicação deste ressurgimento, afirma: “não é para o legado intelectual de Lefebvre que nos devemos voltar em busca de uma explicação (por mais importante que esse legado possa ser). O que vem acontecendo nas ruas, entre os movimentos sociais urbanos, é muito mais importante” (HARVEY, 2014, p.13).

Na teorização de Lefebvre (2001), o direito à cidade reúne em sua direção um grito e uma exigência, conforme Orlando dos Santos Junior (2015) argumenta com base na interpretação de Marcuse (MARCUSE *apud* SANTOS JUNIOR, 2015). Ao mesmo tempo a demonstração inequívoca de uma insatisfação (o grito) e a tomada de posição em relação à cidade que se quer construir (a demanda, o ideal utópico), atitude que requer o engajamento efetivo daqueles que expressam suas necessidades e desejos.

Nesta perspectiva, o direito à cidade como uma exigência (o direito à cidade como um grito) poderia ser traduzido na diversidade de agendas dos movimentos sociais urbanos que emergem em distintos países, em especial na América Latina: os movimentos dos sem-teto, pela reforma urbana, pelo saneamento ambiental, pela cidade justa, justiça ambiental, passe livre nos transportes coletivos, contra as remoções, pelo direito dos imigrantes, os movimentos culturais, entre outros (SANTOS JUNIOR, 2015, p.11).

Em *Cidades Rebeldes*, quando se apropria da discussão lefebvrina sobre os processos de transformação social que acontecem no cotidiano, Harvey coloca em foco uma reconfiguração muito recente das lutas sociais, entendida a partir da emergência dos movimentos sociais urbanos nos últimos quinze anos. E, no sentido de colaborar na construção de alternativas, aponta para a necessidade de reconstrução das chaves de leitura do social que foram produzidas a partir da luta de classes no capitalismo de base industrial (HARVEY, 2014).

Esses movimentos urbanos, que (in)surgiram no atual contexto do capitalismo flexível, podem ser entendidos como “um tipo muito diferente de formação de classe

– fragmentado e dividido, múltiplo em suas aspirações e necessidades, em geral itinerante, bem mais desorganizado e fluido do que solidamente implantado” (HARVEY, 2014, p.16). Se a posição dos seus agentes nas relações de produção capitalistas deve ser considerada, não é mais exclusivamente no “proletariado” que estes se encontram, mas sim também no “precariado” urbano.

Ocorre, porém, que boa parte da esquerda tradicional tem dificuldade de apreender o potencial revolucionário dos movimentos sociais urbanos. Em geral, são subestimados como meras tentativas reformistas de lidar com questões específicas (e não sistêmicas), que então terminam por ser considerados nem como movimentos verdadeiramente revolucionários nem de classe. (HARVEY, 2014, p.16-17)

Não se trata de movimentos contra-hegemonicos conforme a teorização gramsciana, mas sim de numerosos movimentos que contrariam a hegemonia. Esses movimentos não formulam um projeto único, mas aglutinam-se, aqui e ali, em torno de projetos comuns. As considerações de Lefebvre levam a crer que o direito à cidade seria esse grande projeto aglutinador, esse comum que mobilizaria as diversas lutas que têm lugar na sociedade urbana. Esse grande projeto, porém, não tem forma nem conteúdo definidos, pois é constituído por numerosos movimentos, algumas vezes divergentes entre si.

Para além da reivindicação a um outro, em geral o Estado, a luta pelo direito à cidade requer dos cidadãos um esforço de imaginação do futuro, de criação de práticas alternativas que façam avançar a produção de bens comuns urbanos, espaços apropriados e apropriáveis (mas não privatizados, nem privatizáveis), que sejam produzidos a partir das diferenças (e divergências) que a cidade reúne (HARVEY, 2014). Como alerta David Harvey,

Somente quando se entender que os que constroem e mantêm a vida urbana têm uma exigência fundamental sobre o que eles produziram, e que uma delas é o direito inalienável de criar uma cidade mais em conformidade com seus verdadeiros desejos, chegaremos a uma política do urbano que venha a fazer sentido (HARVEY, 2014, p.21).

Um movimento revolucionário pode ser imaginado, para Lefebvre, segundo Harvey, numa confluência espontânea, num momento de irrupção, “quando grupos heterotópicos distintos de repente se dão conta, ainda que por um breve momento, das possibilidades da ação coletiva para criar algo radicalmente novo” (2014, p.22). No entanto, os autores atentam para a capacidade do capitalismo de se apropriar

das práticas e discursos heterotópicos, convertendo-os em valor de troca, observação especialmente relevante no contexto atual de culturalização da economia, onde o uso do “cultural” como um valor em si reivindica a aceitação social de estratégias que são muito mais econômicas do que culturais. Neste contexto, as heterotopias são muitas vezes capturadas pela produção isotópica que, ao incluir no seu discurso as diferenças, o faz com sentido de celebração, mas não de reconhecimento, o que implicaria rever o status da participação dos diferentes na sociedade.

Esse processo de mercantilização da diferença que procura acentuar o caráter multicultural dos espaços urbanos como uma vantagem locacional, um atributo a mais para a atração de “investimentos”, pode produzir uma mudança social que é sobretudo aparência de mudança – ou, no jargão mercadológico, de novidade – limitando a expressão das diferenças à esfera do consumo e da produção. Pacificada, a diferença torna-se “diferencial”, no sentido corriqueiro do marketing.

Na perspectiva do objeto desta tese – a produção de espaços culturais – os conceitos de isotopia, heterotopia e utopia são especialmente instrumentais, como ferramentas analíticas, quando articulados à ideia de cultura. As categorias Cultura no Singular e Cultura no Plural, de Michel De Certeau, apresentadas brevemente no capítulo 2, serão retomadas em seguida como elementos da formulação de três tipos ideais relativos aos espaços culturais na cidade contemporânea: espaços culturais empreendedores, espaços de acesso à cultura e espaços culturais insurgentes.

### **3.2 – Os espaços culturais na cidade**

A ideia de espaço cultural, seja nos campos acadêmicos, no campo cultural ou no senso comum informado pela grande mídia, vem sendo construída predominantemente em função da produção espacial isotópica ou a partir desta, enfocando aqueles edifícios que merecem consideração pelos governos e pelo segmento empresarial nas políticas culturais que estabelecem. No entanto, algumas

noções discutidas até aqui, como as de territorialidade, reconhecimento, heterotopia e cultura no plural, provocam fissuras nesta ideia, incitando uma reflexão sobre as diferentes lógicas empregadas na produção de espaços culturais em contextos urbanos.

Propõe-se então considerar como espaços culturais tanto os imóveis construídos ou adaptados para a realização de práticas artísticas ou socioculturais – os chamados equipamentos culturais – como espaços de outro tipo, construídos com outras finalidades, que são apropriados pelos agentes em sua produção e expressão cultural. Assim, estão incluídos os espaços do encontro cultural, espaços provisórios, ocupados pela ausência de outros mais adequados ou acessíveis, além de espaços temporários, que se realizam em alguns momentos, mas não permanentemente, sobrepondo aos territórios da reprodução social (do trabalho, do consumo, do tráfego) territorialidades outras, novas possibilidades de exercício do poder (no empoderamento daqueles agentes cotidianamente subordinados) e das culturas no espaço urbano.

Essas territorialidades móveis, associadas a espaços culturais heterotópicos, são frequentemente apropriações festivas do espaço, que fazem irromper na cidade o prazer e o lúdico, tão necessários à reprodução da vida. Assim como podem ser apropriações forjadas nas lutas sociais, que subvertem os usos cotidianos do espaço colocando em cena os conflitos que emergem tanto das desigualdades socioeconômicas como dos diferentes modos de vida urbanos. É possível, portanto, que alguns espaços na cidade possam guardar, para determinados grupos, o sentido de espaços culturais, mesmo que para o planejamento e a administração pública desempenhem apenas papéis funcionais na circulação de pessoas e mercadorias.

A Cinelândia, uma grande praça localizada no centro do Rio de Janeiro, onde se situam a Câmara de Vereadores da cidade e importantes equipamentos culturais tradicionais, como o Theatro Municipal e a Biblioteca Nacional, pode ser pensada como espaço cultural de diferentes maneiras: espaço de memória para os frequentadores dos cinemas que ali se concentravam e que deram nome ao lugar;

espaço de reconhecimento para os diferentes movimentos sociais que ali se reúnem para confraternizar e realizar seus atos públicos; espaço de lazer para os frequentadores dos blocos de carnaval que ocupam a praça anualmente, entre tantas outras formas de apropriação (significação particular do espaço, criação de laços afetivos) que caracterizam este espaço enquanto um bem comum urbano (HARVEY, 2014) de natureza cultural. Considerando essas diferentes formas de apropriação, ficam evidentes os profundos impactos simbólicos que uma intervenção na Cinelândia, como uma grande obra com mudança nas possibilidades de uso da Praça e arredores, poderia causar.

Para além das salas de cinema e de teatro, das bibliotecas e museus e dos centros de cultura, interessam nesta pesquisa os modos de espacialização da expressão cultural, ou seja, as formas e processos gerados a partir da apropriação dos espaços da cidade como lugares de produção e emprego das diversas subjetividades, individuais e coletivas, que produzem modos de vida diferentes que a cidade reúne.

Um espaço cultural qualquer pode ser pensado sob diversos aspectos, considerando desde a sua realidade material – quer se encontre em um prédio ou em um espaço público aberto – até as relações de territorialidade em que figura – seja pelas relações de domínio e apropriação que estabelece com seus usuários ou pelo papel, mais amplo, que desempenha nas comunidades local, regional ou mesmo global de que participa. Nesse sentido, ao lado da ampliação da ideia de cultura subjacente nas práticas relativas a espaços culturais, a noção de *espaço* empregada também merece reflexão.

Que noção de espaço está implicada quando se discute a forma arquitetônica e o aparato técnico de um museu? Interessam a topografia do terreno, a inserção do prédio na paisagem urbana ou as formas de interação dos visitantes com as memórias que se deseja mostrar? E quando se pensa sobre o papel “revitalizador” de um centro de cultura em relação a um bairro? Há como se pensar a forma de gestão, as relações entre o corpo de funcionários e os agentes locais da cultura, sem considerar as condições de uso (segurança, manutenção, equipamentos disponíveis, sinalização) e de apropriação (acessibilidade simbólica) que o espaço

físico ocupado oferece? Ou ainda, quando coletivamente se produz um espaço de encontros musicais na rua (com banda, músicos eventuais ou som mecânico), que calçada, largo ou recuo oferece melhores condições para se “parar”, nos espaços consagrados ao fluxo? Que usos cotidianos interferem nesse uso eventual da rua e como esse novo espaço de encontro reconfigura as relações sociais no ambiente de trabalho que reúne cotidianamente os seus agentes?

Pensando com exemplos se pode perceber a necessidade de ter uma visão dialética em relação ao espaço, ou seja, atentar para as diferentes referências espaço-temporais que cada prática espacializada coloca em jogo necessariamente. David Harvey propõe uma categorização tripartite a fim de demonstrar que o espaço, a depender da leitura que dele se faz ou da perspectiva tomada por quem busca analisá-lo, pode ser entendido como *absoluto*, *relativo* ou *relacional*.

O autor propõe, na categoria espaço absoluto, o entendimento de que o espaço “é fixo e nós registramos ou planejamos eventos dentro da moldura que o constitui (...). Socialmente, [o espaço absoluto] é o espaço da propriedade privada e de outras entidades territoriais delimitadas” (HARVEY, 2012, p.10). O espaço absoluto é, portanto, o espaço do cálculo, da representação gráfica, que não considera as ambiguidades colocadas pelos processos sociais e pelo tempo, no qual estes se inscrevem.

A consideração do tempo, ou melhor, da indissociabilidade entre espaço e tempo, é o princípio do espaço relativo, que pressupõe que a escolha do quadro espacial “depende estritamente daquilo que está sendo relativizado e por quem” (HARVEY, 2012, p.11). A relativização do espaço (sua existência material o inscreve em relações com outros objetos que formam a paisagem, o localiza em relação a outros espaços, de que está perto ou longe, dentro ou fora...) não significa a eliminação do cálculo e do controle, mas complexifica essas operações, demonstrando que regras e leis específicas devem ser produzidas para processos particulares. Segundo Harvey, “a concepção de espaço relativo propõe que ele seja compreendido como uma relação entre objetos que existe pelo próprio fato dos objetos existirem e se relacionarem” (HARVEY *apud* HARVEY, 2012, p.10).

Ainda na perspectiva relativa, o autor desenvolve a ideia de um espaço relacional, pensado “como estando contido em objetos, no sentido de que um objeto pode ser considerado como existindo somente na medida em que contém e representa em si mesmo as relações com outros objetos” (HARVEY *apud* HARVEY, 2012, p.10).

Assim,

Um evento ou uma coisa situada em um ponto no espaço não pode ser compreendido em referência apenas ao que existe somente naquele ponto. Ele depende de tudo o que acontece ao redor dele (...). Uma grande variedade de influências diferentes que turbilham sobre o espaço no passado, no presente e no futuro concentram e congelam em um certo ponto (por exemplo, em uma sala de conferência) para definir a natureza daquele ponto. A identidade, nesta argumentação, significa algo bastante diferente do sentido que temos dela a partir do espaço absoluto (HARVEY, 2012, p.12-13).

Usando como caso exemplar a Zona Portuária do Rio de Janeiro, Orlando dos Santos Júnior procura pensar aquele espaço sob os diferentes quadros de referência, do absoluto ao relacional:

A área do Porto tem uma materialidade física e jurídica relacionada ao espaço absoluto. Além disso, é possível situar a mesma área com relação a outros locais, sejam de moradia, de trabalho, de lazer, comércio, e também com relação aos fluxos de pessoas, serviços e dinheiro, reconhecendo, assim, sua posição no espaço relativo. Por fim, também é possível tentar compreender a relação da área do Porto com o processo de construção do parque imobiliário local e com os mercados imobiliários globais, com a financeirização da economia, a história da cidade, os patrimônios históricos existentes e o seu significado como um lugar atravessado por sentimentos e memórias pessoais e coletivas, entre outros aspectos (SANTOS JUNIOR, 2015, p. 5)

Diferentes agentes interpretam e representam de maneiras distintas o espaço da Zona Portuária, a depender de seus objetivos em relação ao espaço e das formas de ação (estratégias ou táticas?) com que buscarão cumpri-los. Santos Júnior reconhece a dificuldade de aplicação da abordagem dialética proposta por Harvey (que este articula ainda com as abordagens de Lefebvre e Marx sobre o espaço), mas adota esta proposição para pensar as formas de apropriação dos espaços urbanos coletivos e os conflitos daí decorrentes.

Dessa abordagem, pode-se perceber como os diferentes espaços comuns são vividos e apropriados como espaços de experiência e de percepção associados ao cotidiano (espaços experienciados pelas pessoas, quem usa os diferentes espaços e como os usam); como são representados enquanto espaço (espaços conceitualizados de diferentes maneiras, como espaços abertos ou fechados, distantes ou próximos, espaços de negócios ou de

lazer etc.), e como espaços de representação (espaço vivido, as sensações, as imaginações, as memórias, as emoções e significados associados ao espaço comum). Os espaços urbanos coletivos são, portanto, vividos tanto materialmente como intelectualmente e emocionalmente (*Ibid.*).

O quadro a seguir descreve, de forma ensaística, algumas maneiras possíveis de considerar o espaço nas diferentes perspectivas propostas por Harvey (1980): absoluta, relativa e relacional. O contato com os exemplos certamente permitirá ao leitor imaginar de outras formas a relação que esses espaços estabelecem em cada ponto desta espécie de “escala” que vai do olhar mais objetivo ao mais subjetivo. Os exemplos explorados são o da Zona Portuária do Rio de Janeiro, a partir da proposição de SANTOS JUNIOR (2015), e de dois espaços culturais hipotéticos com perfis bastante diferentes.

**Quadro 1: Três exemplos para pensar em diferentes perspectivas espaciais**

	<b>ESPAÇO ABSOLUTO</b>	<b>ESPAÇO RELATIVO</b>	<b>ESPAÇO RELACIONAL</b>
<b>Zona Portuária do Rio de Janeiro</b>	<p>Conjunto dos bairros da Gamboa, Santo Cristo e Saúde</p> <p>Delimitação pelas Avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco, e Francisco Bicalho</p> <p>5 milhões de metros quadrados</p> <p>Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC SAGAS) instituídas pelo Dec. 7.351/1988 e Lei 971/1987</p> <p>Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU) instituída pela Lei Complementar 101/2009</p>	<p>Localização próxima ao Centro da Cidade, que reúne comércio e serviços diversos</p> <p>Localização intermediária entre as Zonas Sul e Norte da cidade</p> <p>Proximidade a avenidas com grande circulação de ônibus, à estação multimodal Central do Brasil e às estações de metrô Uruguaiana, Presidente Vargas e Central</p>	<p>Imóveis valorizados pelos investimentos no Porto Maravilha e inserção da área em mercados imobiliários globais</p> <p>Conflitos pela posse de imóveis em função da valorização e remoção de moradores nas áreas de favela</p> <p>Gentrificação nas áreas próximas aos novos equipamentos culturais e outros investimentos de urbanização</p> <p>Pequena África, narrada como nascedouro do samba entre outras manifestações populares</p> <p>Ambiente de “cidade do interior” próxima ao Centro, na percepção de antigos moradores</p>

			Centralidade turística e de negócios da economia criativa, no discurso da Operação Urbana
<b>Complexo comercial de salas de cinema em shopping center</b>	<p>Características físicas do imóvel e das instalações</p> <p>Atendimento às legislações sobre acessibilidade e segurança</p> <p>Tecnologia empregada nas exibições</p> <p>Ergonomia e conforto térmico das instalações</p>	<p>Localização relativa a complexos concorrentes</p> <p>Acessibilidade por transporte público e facilidade de estacionamento</p> <p>Proximidade a outros serviços que atraem a mesma clientela</p>	<p>Impressões que a localização desperta na clientela (segurança, seletividade, status, privilégio, etc.)</p> <p>Conexão global com redes de exibidores vinculados às multinacionais de distribuição</p> <p>Variações no tipo de conteúdo exibido conforme demandas do público ou negociações com as distribuidoras</p> <p>Estratégias de fidelização do público e identificação com o espaço</p>
<b>Ocupação de caráter cultural em imóvel sem função social</b>	<p>Adequação mínima do espaço às práticas que se pretende realizar (existência de sala ampla para reuniões, por exemplo)</p> <p>Condições sanitárias e de segurança do imóvel (pragas, risco de desabamento, incêndio, etc.)</p> <p>Proteção contra entradas não autorizadas (grades, portão, portas, etc.)</p>	<p>Fragilidade do esquema de vigilância que permita a ocupação sem resistências</p> <p>Localização relativa ao espaço de moradia dos ocupantes ou possibilidade de moradia no espaço</p> <p>Meios de transporte disponíveis nas imediações</p>	<p>Relações com a comunidade do entorno</p> <p>Autogestão e liberdade de escolhas</p> <p>Identificação entre grupo e espaço</p> <p>Participação em redes culturais e artísticas alternativas</p> <p>Limitação da inserção em circuitos formais pela ilegalidade da ocupação</p> <p>Lutas por legitimidade e legalização da ocupação</p>

Fonte: Elaboração da autora

Harvey também elabora alguns exemplos que demonstram tanto a existência dos

diferentes enquadramentos do espaço como os interesses expressos por cada forma de leitura e representação espacial. A construção do Marco Zero, no terreno onde foram explodidas as Torres Gêmeas de Manhattan, coloca uma infinidade de questões relativas às diversas camadas de espaço-tempo em que aquele espaço absoluto figura como referência.

Se, como referiu Benjamin, história (um conceito temporal relativo) não é o mesmo que memória (um conceito temporal relacional), então temos uma escolha entre historicizar os eventos do 11 de setembro ou tentar submetê-los a um trabalho de memória (...). Se o lugar é meramente historicizado no espaço relativo (por um certo tipo de monumentalidade) então isso impõe uma narrativa fixa no espaço. O efeito será o encerramento de futuras possibilidades e interpretações. Tal fechamento tenderá a estreitar a potência geradora que permitiria construir um futuro diferente (HARVEY, 2012, p.26).

Por outro lado, se a opção for trabalhar com as memórias relativas ao ocorrido, os usos e formas de apropriação do espaço por seus visitantes tornam-se imprevisíveis.

A memória coletiva, um difuso, mas poderoso sentido que tanto permeia uma cena urbana, pode desempenhar um papel significativo na animação dos movimentos políticos e sociais. O Marco Zero não pode ser outra coisa que não um lugar de memória coletiva, e o problema dos arquitetos é traduzir essa sensibilidade difusa em um espaço absoluto de tijolos, cimento, aço e vidro (Idem)

O exemplo do Marco Zero, pensado por Harvey, remete ao processo de patrimonialização da história e da memória da escravidão e da cultura negra na Zona Portuária carioca, em que a abordagem tripartite do espaço parece adequada para refletir sobre as formas como os diferentes agentes vêm intervindo, física e simbolicamente, sobre os marcos espaciais da “herança africana”, problema que será discutido mais detidamente no capítulo cinco.

Em uma pesquisa que toma por objeto os espaços culturais, o interesse por esta conceituação que complexifica sobremaneira o entendimento da categoria espaço – e que Harvey e Santos Junior concordam tratar-se de um instrumento intelectual de difícil aplicação – é melhor explicado pelo próprio Harvey, para quem “(...) certas temáticas, como o papel político das memórias coletivas nos processos urbanos, somente podem ser abordadas desta maneira” (HARVEY, 2012, p.14). Assim, considerando a importância da produção simbólica coletiva, seja de memórias ou de práticas presentes, para a definição dos territórios nos quais se produzem políticas culturais, nos interessa a possibilidade de analisar os espaços de expressão cultural

para além de sua forma física ou de seu posicionamento em relação aos demais equipamentos e redes de infraestrutura dispostos na cidade. O que se propõe tentar entender, na esfera do que Harvey conceitua como espaço relacional, são as relações de territorialidade a partir das quais os agentes produzem seus espaços de expressão subjetiva. Se por um lado a análise do objeto aqui privilegia a esfera relacional, por outro se sabe que as esferas absoluta e relativa são também modos válidos e certamente utilizados por muitos agentes para pensar os espaços culturais.

Tomando a noção de espaço cultural como algo mais amplo que apenas os imóveis destinados ou apropriados para e por práticas culturais, nos aproximamos ainda de estudos como os de Ribeiro Junior (1982), Magnani, (1998 e 2002), Bey (2001), Vaz; Jacques (2006) e Vaz; Seldin (2007), entre outros autores que em seus trabalhos vão além dos equipamentos culturais, pensando nos espaços culturais que produzem e são produzidos nas festas e encontros de rua ou nas práticas de entretenimento popular, por exemplo<sup>16</sup>. Nesses trabalhos, como nesta tese, interessam as formas de espacialização da expressão cultural.

A partir dessas reflexões, é possível propor uma categorização das formas de espacialização da expressão cultural, o que será realizado com a elaboração de uma tipologia possível dos espaços culturais urbanos. Para tanto, cabe apresentar os conceitos que se pretende articular para pensar esses espaços, além daqueles de heterotopia, isotopia e utopia já descritos no tópico anterior do texto.

A contribuição de Michel de Certeau será central neste sentido, em especial com os conceitos de Cultura no Singular e Cultura no Plural. Vale destacar que a produção intelectual deste autor sobre o assunto é marcada pelo impacto dos debates e lutas

---

<sup>16</sup> No livro *A Festa do Povo* (1982), Jorge Cláudio Noel Ribeiro Junior trata das festas promovidas pelos moradores dos bairros populares como espaços afetivos de resistência política. Em seu livro *Festa no Pedaco* (1998), Guilherme Cantor Magnani descreve as relações sociais produzidas em torno de uma atividade de lazer à época muito comum nas periferias, o circo-teatro. Hakim Bey, autor do livro *TAZ – Zona Autônoma Temporária* (2001), trata da potência das irrupções sociais que produzem espaços revolucionários de caráter temporário e não-hierárquico. Lilian Vaz e Paola Berenstein Jacques no artigo *Territórios culturais na cidade do Rio de Janeiro* (2006) trazem a ideia de territórios culturais como espaços urbanos impregnados culturalmente e falam da sua captura pelo planejamento urbano estratégico. Lilian Vaz e Cláudia Seldin no artigo *Nova forma de relação entre espaço e cultura no Rio de Janeiro contemporâneo* (2007) relatam a experiência de um vazio industrial ocupado por grupos culturais, na Favela da Maré.

que culminaram, nas ruas de Paris, em maio de 1968. Certeau foi um dos intelectuais que refletiu sobre as aspirações que diversos grupos da sociedade expressavam naquele momento, procurando chamar a atenção de seus interlocutores também para os movimentos invisíveis, práticas individuais que se realizam nas brechas do modo de vida padrão, da cultura oficial ou da sua compreensão hegemônica, subvertendo o seu sentido. No livro *A Cultura no Plural*, publicado originalmente em 1974, o autor coloca esse modo de olhar e pensar as práticas sociais a serviço das questões do campo da cultura. Esta obra, como coloca o texto poético do autor,

visa a uma desapropriação da cultura, simultaneamente a uma passagem a práticas de significação (a operações produtoras). Ela se dirige para um apagamento da propriedade e do nome próprio. Esse caminho nos conduz, sem que eu seja ainda capaz de fazê-lo, para o mar anônimo no qual a criatividade murmura um canto violento. A origem da criação é mais antiga do que seus autores, supostos sujeitos, e ultrapassa suas obras, objetos cujo fechamento é fictício. Um indeterminado se articula nessas determinações. Todas as formas da diferenciação remetem cada passagem a uma obra de outrem. Essa obra, mais essencial do que seus suportes ou suas representações, é a cultura (CERTEAU, 1994, p.18)

Certeau afirma haverem duas maneiras diferentes de se considerar a cultura: uma delas, a que o autor denomina *Cultura no Singular*, pensa a cultura como um conjunto delimitado de práticas, determinado por um poder. Em cada conjuntura essa delimitação varia, mudam-se as regras que definem o que está dentro ou fora da cultura. Mas o mais importante na apreensão do conceito é notar que quem define esses limites não são necessariamente os praticantes, mas sim os grupos sociais detentores do poder de definir. Seja no entendimento da cultura como bem exclusivo de uma elite, como sinônimo de belas-artes ou como algo que se acumula com a erudição, seja no elogio da cultura popular, no reconhecimento da autenticidade de determinadas práticas dentro de valores culturais pressupostos. Na *Cultura no Singular* a delimitação do conjunto de práticas e bens que são, estes sim, culturais (em oposição a outros, que não alcançam o mesmo status), é elaborada por um grupo de poder.

A ideia de uma cultura no singular é criticada por Certeau ao longo do livro, a partir dos problemas que produz nos diferentes setores onde é construída. Este percurso crítico passa pelas representações sobre a chamada cultura popular, pela crise da

universidade diante da cultura de massas<sup>17</sup>, pelas escolas que estimulam a indiferença entre os estudantes e pela institucionalização das políticas culturais na França, modelo questionado desde a sua nascença e que se tornou paradigmático nas políticas culturais dos países ocidentais.

Não há um setor particular da sociedade onde se possa fornecer a todos os outros aquilo que os proverá de significação. Seria restaurar o modelo unitário: uma religião imposta a todos, uma ideologia do Estado, ou o “humanismo” de uma classe colonizadora. Que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, aquilo que deve ser significativo para eles? (...) Sem dúvida, é atualmente um problema novo encontrar-se diante da hipótese de uma pluralidade de culturas, isto é, de sistemas de referência e de significados heterogêneos entre si. À homogeneização das estruturas econômicas deve corresponder a diversificação das expressões e das instituições culturais. Quanto mais a economia unifica, mais a cultura deve diferenciar (CERTEAU, 1995, p.142).

Já a noção de Cultura no Plural, que Certeau elabora e defende, compreende o trabalho de significação das múltiplas práticas sociais, ou seja, a apropriação dessas práticas de modo a que façam sentido para seus praticantes, ao serem realizadas conforme as crenças e aspirações destes. Para se estudar as práticas culturais, segundo Luce Giard,

O que importa já não é, nem pode ser mais a “cultura erudita”, tesouro abandonado à vaidade dos seus proprietários. Nem tampouco a chamada “cultura popular”, nome outorgado de fora por funcionários que inventariam e embalsamam aquilo que um poder já eliminou, pois para eles e para o poder “a beleza do morto” é tanto mais emocionante e celebrada quanto melhor encerrada no túmulo<sup>18</sup>. Sendo assim, é necessário voltar-se para a “proliferação disseminada” de criações anônimas e perecíveis que irrompem com vivacidade e não se capitalizam (GIARD, 1995, p.13).

Nesta perspectiva, como Certeau afirma,

Ora, uma cultura monolítica impede que as atividades criadoras tornem-se significativas. Ela ainda reina. Condutas reais, certamente majoritárias, são culturalmente silenciosas; não são reconhecidas. A tal ou tal modo fragmentário de prática social atribui-se o papel de ser “a” cultura. Coloca-se o peso da cultura sobre uma categoria minoritária de criações e de práticas sociais, em detrimento de outras (...) (CERTEAU, 1995, p.142).

---

<sup>17</sup> O autor trata do choque cultural por ocasião do projeto de universalização do ensino superior na França, com a reforma da universidade nacional, a Université de Paris, que foi então dividida em 13 unidades autônomas, ampliando o número de vagas e passando a receber mais estudantes da classe trabalhadora.

<sup>18</sup> Aqui Giard coloca uma observação sobre o terceiro capítulo do livro *A Cultura no Plural*, onde Certeau e dois de seus colaboradores analisam a cultura popular como uma construção da cultura erudita, no sentido de ser nomeada e lida conforme os parâmetros desta última, pelos agentes nela inseridos, que se voltam para a celebração do popular quando na sua manifestação já não resta perigo, ou seja, quando os traços que se deseja exaltar são práticas já sem significação especial para aqueles que as produziam.

Luce Giard, parceira de Certeau nas pesquisas que deram origem a seus livros mais importantes dedicados à cultura (*A Cultura no Plural* e *A Invenção do Cotidiano*), afirma que o autor se interessa pelos “jogos minúsculos e silenciosos das táticas que se insinuam na ordem imposta” (p. 19). A autora recorre então a outro conceito, o de táticas desviantes, que veio à tona no segundo livro, para tratar das maneiras de fazer, ou artes, como propôs Certeau, dos mais fracos, que jogam com sua criatividade para produzir práticas significativas sobre estruturas dadas, estratégias impostas pelos poderes vigentes. A ideia de tática, formulada depois da noção de Cultura no Plural, serve para pensar nas maneiras como esta se produz nas brechas da Cultura no Singular, pelo trabalho muitas vezes invisível de apropriação, subversão, ressignificação de uma ordem cultural imposta.

E pouco importa que essa ordem hoje diga respeito a produtos de consumo oferecidos por uma distribuição de massa que pretende conformar a multidão a modelos de consumo impostos, ao que ontem se trataria da ordem das verdades dogmáticas que se devem crer e dos ritos obrigatórios de celebração. Os mecanismos de resistência são os mesmos, de uma época para outra, de uma ordem para outra, pois continua vigorando a mesma distribuição desigual de forças e os mesmos processos de desvio servem ao fraco como último recurso (...) (GIARD, 1994, p.19)

A partir da conjuntura de 1968, em Paris, Certeau percebe a irrupção de uma crise de credibilidade na autoridade das instituições e narrativas que asseguravam a hegemonia das elites francesas. Assim como em tantos outros tempos e lugares, o observador mais atento pode enxergar nesta conjuntura, sob essas instituições e narrativas autoritárias, os murmúrios de “lutas obscuras contra o absurdo, poéticas sociais que despertam e exprimem autoridades emergentes” (p.37). Movimentos ínfimos capazes de produzir juntos momentos disruptivos importantes, como o daquele ano de 1968. Uma percepção oposta vigora, no entanto, no senso comum: a de que os movimentos das massas são dirigidos por uma elite pensante, ou seja, que pequenos grupos subversivos, forjados dentro de uma elite, definem e coordenam as lutas populares. Segundo este modelo cultural, baseado na articulação elite/massa,

A multidão é por definição passiva, arregimentada ou vítima, segundo os “líderes” desejem seu benefício ou dele se desinteressem. De onde se concluirá que é preciso protegê-la por uma arregimentação orientada para sua felicidade e substituir os maus “responsáveis” pelos bons (CERTEAU, 1995, p.166).

A ideia de Cultura no Plural compreende também a produção dessas massas, não

consideradas como amontoados de consumidores passivos, mas sim como múltiplos grupos que elaboram suas próprias referências, inclusive a partir das referências fornecidas pela grande mídia, pela indústria cultural, pela cultura de uma elite, etc. É sobre essas lutas contra a “não-significação” que o autor se debruça na elaboração de uma reflexão esperançosa, compartilhando um modo de olhar o social que também alimenta as reflexões de Henri Lefebvre e David Harvey, quando falam da sociedade urbana e dos espaços heterotópicos: um interesse pelo cotidiano, pela produção significativa dos grupos subordinados, pela política dos “fracos” e sua qualidade revolucionária, pelas referências que atualizam a possibilidade de uma elaboração comum nas cidades.

As reflexões de Lefebvre e Certeau mostram muitas consonâncias, inclusive por estarem ambos informados pela mesma conjuntura, em que conseguiram vislumbrar um manancial de possibilidades novas para a vida em comum. A Cultura no Plural, assim, aparece como elemento do Direito à Cidade quando Lefebvre defende que todos temos

necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, ora comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas (LEFEBVRE, 2001, p.103).

As necessidades culturais de que fala Lefebvre animam as lutas pela significação da vida, quer seja nas ações militantes em favor de grupos culturalmente subordinados ou nas operações táticas dos indivíduos insatisfeitos com as limitações impostas por uma cultura hegemônica com a qual não se identificam. A ideia de Cultura no Plural, então, se articula no presente com as políticas do reconhecimento, que tratam da afirmação dos direitos culturais dos grupos oprimidos pela cultura hegemônica.

As políticas do reconhecimento entendem que, quando diferenças culturais se tornam fator de depreciação e subordinação de determinados grupos numa sociedade, devem ser também justificativa para a implementação de políticas específicas, como as políticas afirmativas, que promovam condições satisfatórias

para o exercício da cidadania pelo grupo subordinado, o que não seria resolvido apenas com políticas redistributivas, baseadas nas desigualdades socioeconômicas. A ideia de Cultura no Plural como uma luta pela significação da vida em todas as suas esferas (ou luta contra a não-significação) ganha ainda mais relevância nos contextos de negação das diferenças culturais de determinados grupos.

A necessidade de reconhecimento das diferenças culturais e de políticas específicas para os grupos culturalmente subordinados fica evidente quando se pensam, por exemplo, na não significação para a população negra do discurso midiático racista e centrado na experiência da população branca; na não significação para grupos indígenas de políticas sociais que desconsiderem as especificidades dos modos de vida dos diferentes povos; na não significação para as mulheres de imposições sociais e religiosas baseadas no machismo, que contrariam a liberdade feminina sobre seu corpo; na não significação para gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros da noção heteronormativa de família, entre tantas outras esferas e momentos da vida social onde uma Cultura no Singular se impõe.

Diante dessas considerações, como pensar em políticas que reconheçam a Cultura no Plural, senão a partir de uma noção de políticas culturais mais ampla do que aquela corrente, que localiza em grandes instituições do Estado e do mercado o poder de definir os quadros de referência cultural dos diversos grupos sociais? A partir de que outras práticas políticas podem ser definidos os aspectos simbólicos que devem ser valorizados em cada grupo social, os recortes da memória coletiva que devem ser preservados em detrimento de outros a serem esquecidos, as formas culturais a serem legitimadas como arte, os tipos de espaços entendidos como culturais, aqueles que são ou não são agentes do campo da cultura? Diante da provocação de Certeau, para se encarar a produção cultural como o trabalho de significação das práticas cotidianas (não apenas das extraordinárias), como se pode pensar especificamente o papel dos espaços culturais tradicionais?

Dois concepções opostas de cultura compartilham da mesma visão quanto à função deste “bem” no mundo social marcado pela prevalência da economia, e mais especificamente do interesse capitalista. Tanto na concepção que se baseia na

articulação elite/massa quanto em outra que desconstrói a ideia de uma massa passiva, a cultura é entendida como valor de uso. Os valores de uso são valores que “servem diretamente como meios de existência” (HARVEY, 1980, p.132). Harvey afirma que esta expressão pode “ser aplicada a toda classe de objetos, atividades e eventos em situações particulares sociais e naturais. Pode referir-se à ideologia religiosa, instituições sociais, trabalho, linguagem, mercadorias, recreação, etc.” (HARVEY, 1980, p.132), toda sorte de atividades e objetos que sejam empregados na existência humana.

Na dinâmica capitalista, no entanto, as relações entre valor de uso e valor de troca devem ser encaradas de forma dialética, uma vez que o valor de uso é também constituinte da mercadoria, que somente se realiza através da troca, ou seja, da realização do seu valor de troca no mercado.

A mercadoria é valor de uso para seu possuidor somente na medida em que é valor de troca (...). Para tornar-se valor de uso a mercadoria deve encontrar a necessidade particular que ela possa satisfazer. Assim, os valores de uso das mercadorias tornam-se valores de uso por uma troca mútua de lugares: eles passam das mãos para as quais eles eram meios de troca, para as mãos dos quais elas servem como bens de consumo (MARX *apud* HARVEY, 1980, p.133).

A cultura pode comparecer como valor de troca de duas formas: diretamente, no mercado de bens culturais onde se troca produtos ou experiências de caráter artístico-cultural por dinheiro (na compra de quadros, fotos, livros, discos, ingressos, etc.), ou indiretamente, quando é utilizada como recurso na produção das mais diversas mercadorias. No primeiro caso o produto cultural é a mercadoria, o objeto ou experiência a ser consumido mediante um valor de troca. No segundo caso, aspectos culturais contribuem para a fetichização da mercadoria, aumentando seu valor de troca, mesmo que nada se altere no valor de uso. Este é o caso do design, da arquitetura, do marketing de forma geral, entre outros segmentos da chamada economia criativa, que incorporam aspectos estético-expressivos aos mais diversos produtos, trabalhando com atributos não funcionais que contribuem para despertar a identificação com diferentes segmentos do mercado consumidor.

Mesmo no que diz respeito à cultura como valor de uso, não se pode esquecer outras possibilidades de emprego que também dizem respeito à sua negociação, só

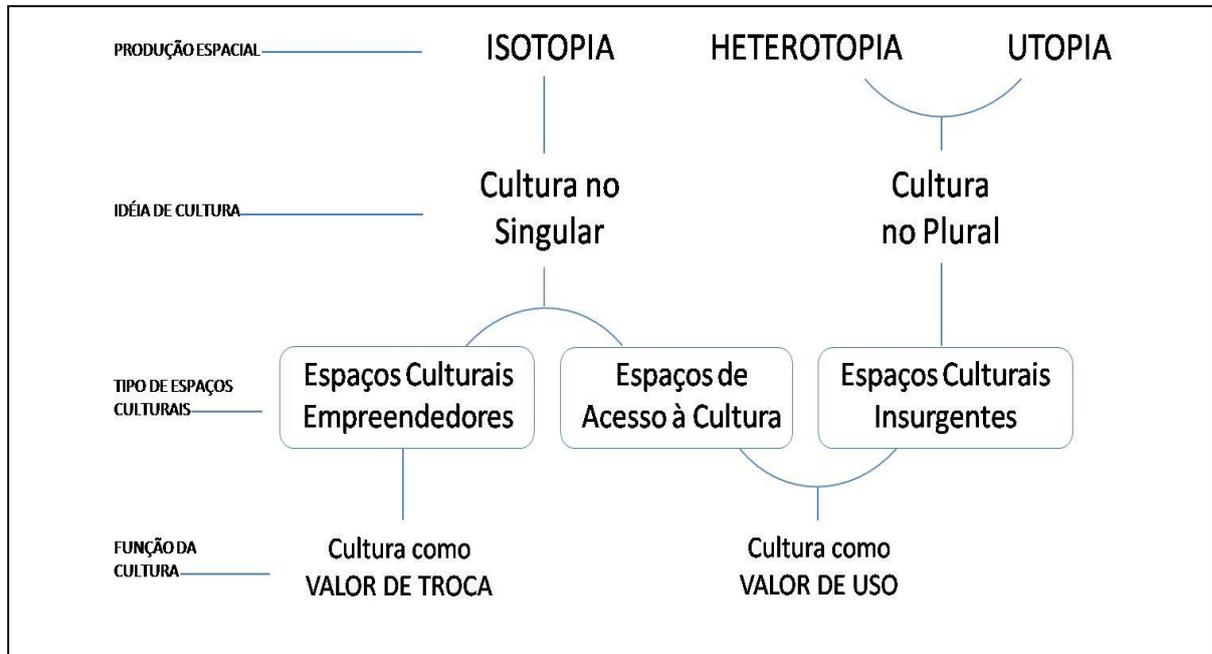
que em mercados não monetizados. Não se trata neste caso dos produtos culturais que assumem a forma de mercadorias, mas sim, por exemplo, do capital cultural como um recurso acumulável, no sentido proposto por Bourdieu (2007b), apropriado como fator de distinção social de grupos e indivíduos, gerador e mantenedor de privilégios de classe.

Em que pese a naturalização crescente da imbricação entre cultura e economia, a consideração da cultura como bem econômico, dotado de valor de troca, mexe com questões morais profundamente enraizadas nas sociedades onde o cultural guarda uma aura especial que o projeta como objeto de preservação e culto, ou seja, valor de uso. Seja nos campos intelectuais que protegem os cânones da cultura ocidental, nos projetos políticos que pretendem universalizar o “acesso” – palavra problemática que discutiremos em seguida – a esses bens culturais, nos discursos que elogiam a pureza das manifestações culturais das classes populares e defendem o seu congelamento para a posteridade, seja nas correntes para quem a cultura é fundamento de modos de vida que diferenciam os grupos sociais entre si. Porém, a dinâmica capitalista atropela esses purismos, se apropriando da cultura como valor de troca e vendendo inclusive a pureza das experiências culturais menos “comerciais” para consumidores seletos.

Diferentes ideias de cultura condicionam, como vimos, diferentes formulações para as políticas culturais, assim como a produção de espaços culturais. A partir desse entendimento, é possível elaborar uma tipologia de espaços culturais, considerando os diversos modos de produção espacial, ideias sobre o que seja cultura e acepções quanto à sua função em relação à economia. O esquema gráfico abaixo relaciona conceitos formulados por diferentes autores trabalhados aqui e que tratam de aspectos relevantes a essa categorização dos espaços culturais. Em primeiro lugar, para tratar do tipo de produção da cidade que esses espaços refletem ou com os quais colaboram, os conceitos lefebvrianos de Isotopia, Heterotopia e Utopia (LEFEBVRE, 2008a). Em segundo, a fim de explicitar a ideia de cultura subjacente a cada espécie de espaço cultural, as noções de Cultura no Singular e Cultura no Plural, formuladas por Michel de Certeau (1995). E, por fim, as categorias marxistas do Valor de Uso e Valor de Troca (HARVEY, 1980) para dizer da função da cultura na

implementação desses espaços.

**Figura 1 – Esquema gráfico: espécies de espaços culturais e conceitos que articulam**



Fonte: Elaboração da autora

Os diferentes espaços culturais podem ser então sintetizados em uma tipologia proposta a partir dos conceitos relacionados acima, não no intuito de estabelecer critérios fechados de pertença dos espaços reais a este ou aquele modelo, mas no sentido de verificar em que medida se dá a identificação dos espaços reais com os modelos e de que modo esse esforço de classificação expõe as tensões que caracterizam a experiência dos espaços efetivamente realizados. Como os conceitos que baseiam os modelos propostos são relacionais, dos modelos também se espera que possam servir para pensar nos espaços culturais dialeticamente. Assim, considerando as diferentes lógicas a partir das quais são produzidos, os espaços culturais podem ser pensados como: *espaços culturais empreendedores*, *espaços de acesso à cultura* e *espaços culturais insurgentes*.

As duas primeiras espécies de espaços, que descreveremos mais detidamente no tópico a seguir, caracterizam os espaços culturais próprios da produção espacial isotópica ou, nas palavras de Lefebvre, “os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas”

(2001, p. 103). São eles: a) *espaços culturais empreendedores*, fundados na cultura como valor de troca – quer pelo comércio direto de produtos culturais, quer pelo interesse em atrair outros capitais a partir da sua implantação – e movidos pelo ideário econômico-cultural do capitalismo flexível; e b) *espaços de acesso à cultura*, em que, tomando a cultura como valor de uso, o Estado ou a iniciativa privada (geralmente com incentivos públicos) procuram democratizar o acesso a produtos culturais e à sua produção, a partir de uma determinada visão sobre a “boa” cultura, a ser difundida.

Uma terceira espécie de espaço, no entanto, merece ser formulado diante da necessidade de ampliação da ideia de espaço cultural que as noções de Heterotopia e Utopia, assim como a de Cultura no Plural, colocam. A tríade se completa então com a espécie c), *espaços culturais insurgentes*, em que, entendendo a cultura como valor de uso e/ou como valor de troca, grupos populares produzem espaços que desestabilizam o planejamento cultural do Estado e a lógica do mercado de bens culturais, problematizando o acesso e a distribuição de bens e espaços culturais na cidade, afirmando sua própria visão de cultura e construindo a Cultura no Plural.

Enquanto recurso metodológico, a elaboração de sínteses como as que constituem cada espécie de espaço cultural a descrever, é instrumental para a pesquisa, auxiliando a análise das experiências efetivas de produção de espaços culturais. Porém, entende-se que na prática, nos espaços construídos e apropriados para a realização cultural da população, características de cada espécie de espaço podem ser encontradas em uma espécie distinta e que, portanto, a rigidez dessa divisão analítica deve ser sempre relativizada no trabalho de pesquisa. Neste trabalho, é fundamental ter em conta a dinâmica que coloca os agentes culturais e os espaços que produzem ora em posição de adaptação, negociação, cooptação, acordo, ora em posição de resistência, escape ou conflito aberto.

O uso de conceitos dialéticos, como os que a pesquisa pega emprestados de Harvey e Lefebvre (Isotopia, Heterotopia e Utopia), Certeau (Cultura no Singular e Cultura no Plural) e Marx (Valor de uso/Valor de troca) permite pensar que um tipo

de espaço pode emergir de práticas sociais dentro de outro tipo de espaço. Ou seja, espaços que, de uma perspectiva absoluta, pareçam isotópicos podem abrigar práticas heterotópicas, assim como grupos cujas práticas seriam *a priori* pensadas como heterotópicas podem em alguns espaços adotar estratégias da isotopia, o que não significa necessariamente que estejam engajados neste modo de produção espacial. A delicadeza das nuances que podem surgir nessa análise dialética sugere, em termos de método de pesquisa, instrumentos que permitam o olhar “de perto e de dentro”, como propõe o etnógrafo José Guilherme Cantor Magnani (2002).

### **3.3 - Cultura no Singular e os espaços culturais isotópicos**

Duas das espécies de espaços que compõem o esquema proposto nesta tese podem ser entendidas como produto da Cultura no Singular, formulada por Certeau como uma cultura monolítica que "impede que as atividades criadoras tornem-se significativas" (1995, p.142). Esta ideia de cultura orienta a prática dos espaços culturais empreendedores, quer quando optam por segmentos da produção cultural que são mais lucrativos ou tem maior apelo de público, quer quando corroboram com a afirmação de uma imagem – da empresa ou da cidade-empresa idealizada pelo empreendedorismo urbano – dentro de uma estratégia comercial. Orienta também a formulação, implantação e gestão dos espaços de acesso à cultura, quando seu papel se aproxima ao ideário da democratização cultural, ou seja, quando assumem o objetivo de proporcionar o acesso ou distribuir “a cultura”, segmento das práticas sociais delimitado por um poder, que confere o status “cultural” somente a determinadas práticas e agentes.

#### ***Espaços culturais empreendedores***

Dentro da ordem isotópica e da Cultura no Singular, a tipologia proposta inclui a produção de espaços culturais pela lógica de mercado, notadamente dentro da nova configuração do capitalismo onde a imbricação entre cultura e economia altera a configuração de ambos os campos – o cultural e também o econômico. Estes são os

espaços nomeados nesta pesquisa como empreendedores, seguindo o jargão neoliberal que vigora não apenas no que diz respeito à produção de mercadorias, mas também no ideário hegemônico que coloca o chamado desenvolvimento econômico como meta primeira de toda sociedade, disseminando o empreendedorismo como valor a ser adotado em diversas esferas da vida social.

Nos Espaços Culturais Empreendedores a cultura comparece como valor de troca no sentido mais direto (troca de bens ou experiências culturais por dinheiro) ou ainda no sentido de que seja pensada como um recurso de marketing, especialmente nos espaços culturais financiados por grandes empresas (que não têm nos bens culturais seu negócio principal) ou mesmo pelo Estado (como nos projetos orientados pelo city marketing). O papel desses espaços na sociedade vem sendo redefinido nos últimos anos, a partir da imbricação entre cultura e economia que caracteriza a atual reestruturação produtiva do capitalismo.

Nesse sentido, cabe pensar os espaços culturais dentro do duplo movimento que Fredric Jameson (2001) propõe como explicação para o fenômeno da centralidade da cultura na contemporaneidade: um movimento da cultura para a economia – através da bilionária indústria do entretenimento – e da economia para a cultura – com a estetização generalizada da mercadoria. O primeiro movimento, da cultura para a economia, pode ser identificado com a indústria cultural e seus aprimoramentos produtivos a partir do desenvolvimento da informática e dos meios de comunicação eletrônicos. Parte-se de modos de difusão cultural artesanais para a produção seriada, em escala industrial, com grande aporte tecnológico, criando indústrias como a cinematográfica, a fonográfica, a editorial, entre outras. O desenvolvimento dessas indústrias, vale notar, não se deve somente às possibilidades dadas pela técnica, mas sobretudo às políticas adotadas pelos Estados onde elas tiveram um desenvolvimento significativo. O maior exemplo é o dos Estados Unidos, que desde meados do século passado vem tentando derrotar as políticas protecionistas que possam impedir ou limitar o alcance das produções de corporações americanas de entretenimento no mercado mundial, intervindo politicamente junto aos organismos multilaterais em favor de uma indústria que figura entre as mais rentáveis do país.

O impacto das indústrias culturais sobre a economia só não é mais significativo do que o que elas tiveram sobre a teoria social, onde foram objeto de incontáveis críticas, especialmente a partir dos teóricos ligados à Escola de Frankfurt, e de previsões as mais diversas, como aquelas que anteviam a homogeneização cultural planetária a partir da sua difusão mundial com a globalização. O estágio atual das indústrias culturais, no entanto, é bastante diferente de poucas décadas atrás, quando se constituíram como potência econômica. Novos cenários construídos a partir do crescimento da pirataria, do compartilhamento de conteúdos pela internet, do barateamento dos custos de produção e da profusão de novos produtores culturais, entre outros fenômenos contemporâneos, demandam dessas indústrias novas estratégias, sem as quais (ou dentro das quais) muitas delas não têm sobrevivido.

O segundo movimento, da economia para a cultura, conflui com a etapa mais recente da reestruturação capitalista, a pós-fordista ou da “acumulação flexível” (HARVEY, 2005), marcada pela “culturalização” da mercadoria. Aqui não se trata necessariamente da produção cultural em escala industrial, mas do acréscimo de aspectos simbólicos aos mais diversos produtos, inclusive os industrializados: “A produção de mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato” (JAMESON, 2001, p.22). A sofisticação dos recursos de marketing e publicidade, além do uso intensivo do design com funções estético-expressivas e não mais apenas de funcionalidade e ergonomia dos produtos, demonstram esse movimento.

Para as populações urbanas, o espraiamento do fenômeno da culturalização ou estetização das mercadorias e do consumo é perceptível em diversas situações cotidianas: na alimentação, com a “gourmetização” de comidas tradicionais; na moradia, com a popularização da decoração e do design; na multiplicação dos destinos turísticos anunciados a partir de seus atrativos culturais; na disseminação e legitimação do graffiti e outras intervenções urbanas de arte que estetizam a própria cidade, etc.

A presença da cultura no consumo cotidiano das populações urbanas sinaliza o estado atual de imbricação entre economia e cultura, onde a desdiferenciação entre ambas se encontra naturalizada pelo senso comum. Assim, em discursos de diferentes agentes a cultura passou a ser entendida não mais ou não apenas como um aspecto transcendente e não utilitário da vida, mas sim ou também como ativo econômico fundamental dentro de uma sociedade que coloca como metas a acumulação de riquezas e o consumo.

Segundo Jameson,

a teoria da pós-modernidade fala de uma desdiferenciação gradual desses níveis, com o próprio econômico se tornando cultural, ao mesmo tempo em que todo o cultural gradualmente se transforma no econômico. A sociedade da imagem e a propaganda sem dúvida comprovam a transformação gradual das mercadorias em imagens libidinais delas mesmas, ou seja, quase que em produtos culturais (...) (JAMESON, 2001, p.64).

A incorporação dessa desdiferenciação pelo *status quo*, promovendo a valorização da cultura (em termos de estima social) pelo seu potencial de valorização econômica dos mais diversos produtos e lugares, tem no ideário da economia criativa uma ferramenta central. Esse ideário, difundido a partir da década de 1990, trata da apropriação da produção simbólica como insumo da produção econômica de forma geral, transformando algumas formas culturais – expressas nas artes, na criatividade popular, nos diferentes modos de vida – em ativos de grande importância na reestruturação do capitalismo pós-fordista.

Elder Maia Alves (2012) elenca algumas transformações recentes da sociedade que construíram o cenário atual onde a ideia de economia criativa vem sendo amplamente difundida e defendida:

1) o recrudescimento do processo de diferenciação do consumo simbólico-cultural; 2) a profusão de uma nova ecologia sócio-técnica, que têm coalhado o ambiente doméstico das famílias (miniaturização dos suportes e toda sorte de dispositivos digitais); 3) a instantaneidade das tecnologias da informação e da comunicação; 4) a valorização e legitimação das políticas culturais; 5) a utilização dos equipamentos culturais para o reordenamento e valorização econômica do espaço urbano imobiliário; 6) o direcionamento de parte da nova racionalidade administrativa e empresarial para os negócios culturais; 7) o aumento das práticas de lazer e fruição no ambiente doméstico e fora dele; 8) o crescimento da proteção jurídica sobre a propriedade intelectual (MAIA ALVES; SOUZA, 2012, p.121).

Esses fenômenos concorreram para criar, nos dias de hoje, uma quase fusão dos campos cultural e econômico, transfigurando a cultura de esfera simbólica da existência humana, em recurso privilegiado para inserção dos sujeitos nos fluxos econômicos. Assim, a economia criativa entrou na agenda política contemporânea, em especial no Brasil e na América Latina, consensualmente entendida como motor do desenvolvimento socioeconômico

pela capacidade de geração de oportunidade de trabalho, emprego e renda e, por conseguinte, inclusão econômico-social, que a expansão dos distintos mercados culturais (e os seus nichos e sub-nichos) pode vicejar. Esse consenso vem sendo urdido no seio das principais organizações da administração pública latino-americana e tem como catalisador central a categoria teórico-prática de economia criativa (MAIA ALVES; SOUZA, 2012, p.156-157).

Economia criativa é uma categoria que sintetiza a imbricação economia-cultura e, ao se tornar hegemônica, coloca como critério de validação das diferentes formas de produção cultural seu potencial econômico, afirmando o empreendedorismo como valor intrínseco ou pelo menos desejável da produção cultural. Difundida no capitalismo de acumulação flexível, a noção de empreendedorismo é carregada de um discurso ideológico que, de forma conveniente para a flexibilidade que marca este momento na produção capitalista, naturaliza a precarização do trabalho e a quebra de benefícios trabalhistas. Nesse sentido, Harvey fala de uma “cultura empreendedimentista”, que permeia e orienta diversos momentos da socialização:

Hoje o empreendedimentismo caracteriza não somente a ação dos negócios, mas domínios da vida tão diversos quanto a administração municipal, o aumento da produção do setor informal, a organização do mercado de trabalho, a área de pesquisa e desenvolvimento, tendo até chegado aos recantos mais distantes da vida acadêmica, literária, artística, etc. (HARVEY, 1992, p. 161)

A chamada economia criativa é hoje formada por uma vasta rede de produtores, os “criativos”, que incorporam a “razão empreendedora” (ALVIM *et al*, 2012) em seu modo de vida, trabalhando em *co-working* ou *home-office*<sup>19</sup>, formas que vem sendo enaltecidas por permitirem práticas que não são características do universo do trabalho formal, como o convívio com a família ao longo da jornada, a possibilidade

---

<sup>19</sup> A expressão *co-working* se refere aos escritórios onde empreendedores compartilham seu espaço de trabalho e infraestruturas como rede de internet, na maior parte das vezes compartilhando também suas redes de clientes e fornecedores. O termo *home-office*, literalmente traduzível como casa-escritório, caracteriza o trabalho daqueles empreendedores que dedicam parte do seu espaço residencial e, em geral, também do seu tempo pessoal, para exercerem sua atividade profissional.

de conciliar cuidados domésticos e atividade profissional, a liberdade para se vestir informalmente, a redução de custos de locação, o compartilhamento de redes de trabalho, etc. Não se pode ignorar, no entanto, que essas novas formas de organização fazem parte de um movimento mundial de precarização do trabalho, que inclui novas e antigas formas de exploração da mais-valia e exclui as garantias sociais que configuraram a noção tradicional de cidadania.

É válido lembrar também que o motor da economia criativa, conforme a conceituação divulgada pelas Nações Unidas (UNCTAD, 2008), é a propriedade intelectual, cujo valor econômico pode ser garantido através da flexibilização ou da criação de legislações de proteção dos bens e serviços culturais e que vem sendo concentrada nas mãos dos grandes conglomerados de comunicação e cultura.

Segundo Yúdice, "a culturalização da assim chamada nova economia, baseada no trabalho cultural e mental (...), tornou-se, com o auxílio da nova tecnologia de comunicações e informática, a base de uma nova divisão do trabalho" (YÚDICE, 2006, p.38). Grosso modo, pode-se distinguir três posições básicas nesta nova configuração: os detentores de Propriedade Intelectual, os trabalhadores da cultura e os grupos que representam a diversidade cultural e a convivência multicultural.

Assim como em qualquer negócio do capitalismo flexível, os proprietários de direitos autorais podem estar em um lugar (geralmente nos países dominantes) e aferir seus lucros a partir do trabalho e do consumo realizados em outros lugares. Os trabalhadores da cultura incorporam, além do campo mais tradicional das artes, os chamados "criativos", que trabalham na culturalização de mercadorias diversas e são remunerados, em geral, por sua força de trabalho, como em qualquer tipo de produção. O que distingue a cultura na divisão do trabalho, enfim, talvez seja a posição dos grupos culturais subalternos, que desempenham um papel econômico, mas não são remunerados por ele. Em relação ao trabalho cultural, esses grupos, raramente vislumbrados pelas políticas culturais governamentais, não constituem um exército de reserva, na acepção marxista, mas sua existência confere lucros ao segmento empresarial que, mesmo não se relacionando diretamente com questões culturais, é atraído e beneficiado por um ambiente multicultural, como acontece nas

idades globais: "A culturalização, portanto, também é baseada na mobilização e no gerenciamento de populações marginais" (YÚDICE, 2006, p.40) que, conforme Manuel Castells (*apud* YÚDICE, 2006), "realçam a vida" e nutrem a inovação dos "criadores". Ou, conforme Harvey (2005), na apropriação privada do capital simbólico coletivo.

Os espaços culturais figuram de duas maneiras diferentes nesse universo criativo e empreendedor: como espaços de consumo cultural e como instrumentos de marketing, seja apoiando a construção de imagem de grandes empresas ou como âncoras de processos de renovação urbana. A primeira forma trata de espaços onde se pode consumir não apenas os bens ou experiências culturais, mas também uma série de mercadorias que incorporam certos aspectos culturais e passam a fazer parte da experiência total de consumo. Como, por exemplo, em uma livraria, onde além de livros se pode comprar um café especial, uma sobremesa gourmet, objetos de arte e design, CDs e DVDs, equipamentos eletrônicos mais sofisticados para uma apreciação estética superior, entre outras mercadorias que fazem parte do empreendimento "livraria" ou do empreendimento "cinema", entre outros.

**Figura 2 – Casa Beatles, bar localizado na Cidade de Visconde de Mauá.**



Fonte: Site TripAdvisor

**Figura 3 – Fila no cinema para assistir ao lançamento do filme “Eclipse”.**



Fonte: Site Ig Jovem.

A categoria Espaços Culturais Empreendedores compreende os lugares de comércio de bens e serviços culturais, como galerias de arte, livrarias, cinemas, teatros e casas de shows, onde a participação do público se dá mediante compra de bens ou pagamento de ingressos, sendo os valores estipulados conforme regras de mercado. Esses espaços podem ser voltados para a distribuição de produtos da indústria cultural, como fazem, em geral, as redes de cinemas de shoppings ou casas de shows com grande capacidade de público, mas também podem distribuir produtos de consumo mais restrito, inclusive de nicho, como é característico das galerias de arte e dos teatros onde se apresentam os artistas representantes do “bom teatro” ou da “boa música”, em geral a preços altos, que reproduzem a articulação qualidade/raridade, possibilitando apenas o acesso de um pequeno grupo abastado a essa produção cultural.

O tipo empreendedor compreende ainda espaços comerciais chamados de alternativos, devido ao caráter de sua programação, como os cinemas onde se exibem filmes que fogem ao esquema de produção/distribuição *blockbuster*, feiras de artesanato, bares que oferecem shows de pequenos formatos, entre outros. Por optarem pela distribuição de bens culturais mais raros e consumidos por um grupo seletivo de pessoas (capital cultural + capital econômico), esses espaços angariam grande prestígio nos meios formadores de opinião e são frequentemente noticiados como em risco de fechamento devido à sua baixa lucratividade. O que viabiliza esses espaços, em última instância, é seu caráter de empresa, mesmo que os

critérios de programação não sejam os mais lucrativos.

Esta espécie de espaço, onde a característica central é o caráter empreendedor (ou seja, finalidade econômica afinada com o discurso neoliberal), serve também para pensar em espaços diversos que participam (ou tentam participar) da acumulação capitalista, adotando estratégias as mais diversas para que os produtos ou experiências que oferecem sejam consumidos por um público. Nesses casos, a Cultura no Singular, ou seja, os aspectos que se definirá como sendo culturais, são determinados pelo mercado, seja ele de massas ou de nichos.

De uma forma diferente, não necessariamente vinculada à venda de mercadorias, os espaços culturais figuram como elementos importantes nas estratégias do mercado, em especial naquelas informadas pela ideia de urbanismo empreendedor. Nesses casos, os espaços culturais são pensados como recurso de marketing, seja em benefício da imagem de grandes empresas que os patrocinam (o que frequentemente se dá através de incentivos fiscais públicos) ou na construção da imagem corporativa de cidades que, a partir do ideário de revitalização urbana passam a contar com grandes equipamentos culturais construídos em função da requalificação de determinados trechos do território urbano.

Nessa nova lógica de consumo cultural urbano, as grandes vedetes são tanto os novos equipamentos culturais, as franquias de museus com suas arquiteturas monumentais de “griffe” de arquitetos do “star system” internacional – cada vez mais especulares e visados pela mídia e pela indústria do turismo –, que passam assim a ser âncoras de megaprojetos urbanos inseridos nos novos planos estratégicos, quanto os antigos centros históricos, que passam a ser requalificados para se transformarem em algo parecido com “parques temáticos” ou “shoppings culturais” para turistas, em um claro fenômeno de “disneylandização” urbana generalizada.” (JACQUES, 2003, p.34)

O Museu de Arte do Rio - MAR, ícone do projeto Porto Maravilha e da reforma urbana que prepara o Rio de Janeiro para os megaeventos que vem recebendo, é um bom exemplo para pensar a categoria dos espaços culturais empreendedores e seus tensionamentos. O Museu desenvolve uma série de ações gratuitas, programas de visitação escolar, atividades voltadas para o público de moradores da região da Zona Portuária, entre outras que o aproximam à lógica de um Espaço de Acesso à Cultura. No entanto, desde sua concepção o MAR pode ser melhor

caracterizado como um espaço empreendedor, já que figura como um dos elementos centrais do projeto de urbanismo empreendedor da cidade do Rio de Janeiro, como veremos mais detalhadamente no capítulo 4. Neste espaço, se destaca mais o seu papel na promoção da cidade, em especial do projeto Porto Maravilha, do que a sua atuação na difusão de determinadas formas culturais.

No mesmo sentido, pode-se considerar também o Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, no Centro do Rio de Janeiro, espaço que oferece exposições de médio e grande porte para visitação gratuita, assim como mostras de cinema, além de espetáculos de teatro e música com ingressos vendidos a preços populares, ou seja, menores que o valor de mercado praticado por outros equipamentos culturais da mesma região. O CCBB, como   chamado, corrobora uma estratégia de que vem sendo aplicada por várias institui es bancárias, dentre outras empresas de grande porte, onde o investimento na cria o de espaços culturais   subsidiado através das leis de incentivo   cultura, baseadas na renúncia fiscal por parte dos governos.

Nesses espaços culturais, que em geral levam o nome da empresa em sua marca (Centro Cultural da Caixa, Centro Cultural dos Correios, Itaú Cultural, Centro Cultural Oi Futuro, entre outros), a cultura comparece como recurso na produ o de um discurso-imagem da empresa junto ao seu público consumidor. Assim, os espaços culturais patrocinados por grandes empresas, quando se aproximam da lógica dos Espaços de Acesso   Cultura, não estão empregando capital em uma nova forma de negócio (a venda de serviços e produtos culturais), mas sim investindo em marketing para fortalecimento do seu negócio de base.   nesse sentido que se pode classificá-los como Espaços Culturais Empreendedores e analisar as suas estratégias. A proximidade   ideia de Cultura no Singular nesses casos   fruto desse direcionamento de marketing, importando mais a adequa o da programa o a um tipo de produ o cultural com cujos valores a imagem da empresa deve se assemelhar (nuances entre vanguarda e tradi o, popular e erudito, etc.) do que as demandas candentes na sociedade em rela o   expressão cultural dos seus diferentes grupos.

**Figura 4 – Museu de Arte do Rio – MAR, ícone do projeto Porto Maravilha.**



Fonte: Site Maior Viagem

**Figura 5 – Centro Cultural Banco do Brasil unidade São Paulo, com fila para assistir a exposição**



Fonte: Site Dualistico

### ***Espaços de acesso à cultura***

Dentro da lógica isotópica, ou seja, em conformidade com os modelos de produção espacial vigentes, estabelecidos pelo Estado e pelo mercado, estão ainda os Espaços de Acesso à Cultura. Trata-se neste caso de uma espécie de espaço isotópico, porém sem o caráter mercadológico que marca o tipo Espaço Cultural Empreendedor. Nos Espaços de Acesso à Cultura, a produção cultural não é tomada como valor de troca, mas sim valor de uso. Dois aspectos a observar neste sentido: em primeiro lugar, que o entendimento da cultura como valor de uso não implica em

que o espaço tenha sempre ingressos gratuitos. Muitos equipamentos culturais públicos, por exemplo, costumam cobrar ingressos, porém a função dessa remuneração não é de geração de mais-valia e reprodução do capital, mas somente de manutenção do funcionamento do espaço e de sua programação. Não se trata, portanto, na acepção marxista, de valor de troca, mas sim valor de uso. Outro aspecto a observar é que o fato de a troca não ser monetizada não implica necessariamente a plena acessibilidade. Outros fatores, inclusive de ordem simbólica, condicionam a efetividade do acesso que esses espaços devem propiciar.

Em se tratando de uma espécie de espaço cultural que tem como princípio o acesso, vale observar que este aspecto não se resume à oferta ou à acessibilidade física a um conjunto de produtos culturais. Para ter acesso, efetivamente, a esses produtos, os agentes ou públicos devem dominar os códigos que possibilitam sua fruição ou ter a liberdade para subvertê-los, apropriando-se deles de acordo com os códigos que dominam. Caso contrário, a experiência do contato cultural será uma experiência de não-significação.

Se mesmo com programação gratuita ou a preços populares consideramos os espaços culturais financiados por empresas como espaços orientados pelo marketing, mais próximos, portanto, à lógica dos Espaços Culturais Empreendedores, os Espaços de Acesso à Cultura são, de modo geral, espaços produzidos pelo Estado. Ângelo Serpa, no livro *O Espaço Público na Cidade Contemporânea* (2007), discute os usos de espaços públicos que são produzidos pelo Estado em função do modo de vida de grupos da classe média inclusive, em grande medida, visando a valorização imobiliária dos bairros onde esses grupos residem e têm suas propriedades.

O autor alerta para a multiplicação de espaços onde o sentido público vem sendo substituído pela apropriação excludente, ou seja, a apropriação por uma classe que determina com seus códigos culturais a inacessibilidade de outros grupos, fazendo dos espaços públicos uma justaposição de espaços privatizados, onde os diferentes não compartilham o espaço, no máximo dividem entre si as suas porções (SERPA, 2007).

No espaço público da cidade contemporânea, o “capital escolar” e os modos de consumo são os elementos determinantes das identidades sociais. Aqui, diferença e desigualdade articulam-se no processo de apropriação espacial, definindo uma acessibilidade que é, sobretudo, simbólica. (...) Visto assim, acessibilidade e alteridade têm uma dimensão de classe evidente, que atua na territorialização (e, na maior parte dos casos, na privatização) dos espaços públicos urbanos (SERPA, 2007, p.20).

Os usos do espaço público na cidade contemporânea, como colocado por Serpa, são contrários à ideia lefebvriana de apropriação, que pressupõe a liberdade de significação. Nos espaços supostamente acessíveis a todos, usos permitidos e socialmente aceitos são definidos pela classe que, de dentro do Estado, produz a cidade à sua imagem e semelhança. Assim, “são as classes médias cultivadas os ‘clientes’ privilegiados dos equipamentos socioculturais, concebidos por elas e para elas, que são, ao mesmo tempo, os criadores, os gestores e os usuários dos espaços públicos urbanos” (SERPA, 2007, p.115). Nesse contexto, as políticas urbano-culturais que se empenham em pulverizar as cidades com espaços culturais, buscando superar a desigualdade de distribuição de desses espaços, em geral concentrados nas áreas mais nobres e centrais<sup>20</sup>, constroem frequentemente equipamentos públicos que não são apropriados pelos agentes culturais do lugar onde se instalam.

Outra característica desta espécie de espaço é a consideração da Cultura no Singular, ou seja, a definição prévia, feita de forma centralizada, dos conteúdos simbólicos e formas de expressão a que o espaço cultural deve “dar espaço”. A categoria Espaços de Acesso à Cultura serve para tratar daqueles espaços que se disseminam pelos territórios sem estabelecer relações de territorialidade, pois não partem dos desejos e práticas dos agentes culturais, mas sim de uma concepção próxima à ideia de democratização da cultura, segundo a qual se projetam espaços culturais como lugares de onde “a” cultura, ou seja, um conjunto de práticas delimitado por um poder, é oferecida à população, entendida então como um grupo que carece de cultura.

---

<sup>20</sup> A concentração dos espaços culturais urbanos nos bairros mais nobres e centrais das grandes cidades é observada por um bom número de pesquisas, a exemplo de SCHVASBERG, 1989, BOTELHO, 2003, MELO; PERES, 2005, NUSSBAUMER; RATTES, 2005, ALKIMIN, 2007 e BARBOSA DA SILVA, 2007.

A ideia de democratização cultural, amplamente incorporada como princípio nas políticas de cultura do Estado brasileiro, foi formulada e implementada nas políticas do governo francês das décadas de 50-60. No livro *A Cultura no Plural*, Michel De Certeau tece críticas à criação do Ministério dos Assuntos Culturais da França, em 1959, que teve como princípio na sua formulação a ideia de democratização cultural. A criação e implantação do Ministério foi capitaneada pelo escritor francês Andre Maulraux, que dirigiu o órgão por 10 anos, levando a cabo uma política centrada na construção de *Maisons de Culture*, centros culturais descentralizados de onde se propunha difundir as obras da alta cultura francesa, projeto ideológico integrado ao governo Charles de Gaulle (1959-1969) e à tentativa de recuperação do poder da civilização francesa. As ideias e práticas implementadas nesta gestão fizeram emergir “os modelos iniciais e paradigmáticos de políticas culturais, com os quais ainda hoje lidam os dirigentes e estudiosos do tema” (RUBIM, 2006 p.109).

O ideário da democratização cultural, em que se apoiava o Ministério, impulsionou um período de pujança no cenário cultural da França, “que estuvo marcado por la emergencia de un consenso ideológico tanto por la derecha como por la izquierda sobre la necesidad de una política cultural y el paradigma de democratización cultural” (NÉGRIER, 2003, p.07). O paradigma francês, segundo Rubim, teve como alicerces

a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental e francês canonicamente entronizado como “a” cultura. Isto é, único repertório cultural reconhecido como tal e, por conseguinte, digno de ser preservado, difundido e consumido pela “civilização francesa”. Este patrimônio agora deveria ser democratizado e compartilhado por todos os cidadãos franceses, independente de suas classes sociais. Além da preservação, da difusão e do consumo deste patrimônio, tal modelo estimula a criação de obras de arte e do espírito, igualmente inscritas nos cânones vigentes na civilização francesa e ocidental (RUBIM, 2009, p.96).

O consenso em torno do modelo de democratização cultural não resistiu à ebulição social que culminaria nas manifestações de maio de 1968, em que foi duramente criticado. Em contraposição a este ideário elaborou-se o modelo de “democracia cultural”. O alvo principal de críticas, no modelo de democratização cultural, eram as Casas de Cultura (*Maisons de Culture*), consideradas um projeto elitista e demasiadamente caro. O novo modelo, entretanto, também era fundado em um tipo de equipamento cultural, os chamados centros de animação cultural, que custavam

menos aos cofres públicos e tinham mais abertura às comunidades locais (RUBIM, 2009).

Em relação à democratização cultural, que se tornou paradigmática na formulação de políticas culturais, retornando sempre nos discursos de autoridades políticas e intelectuais, assim como nos planos e programas de governo, é importante notar que trata-se de um modelo fundado na Cultura no Singular e na distinção elite/massa, com a intenção pedagógica de informar as massas através do acesso aos produtos culturais de uma elite.

As políticas de democratização da cultura repousam sobre dois postulados básicos: o primeiro define que a cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida; o segundo supõe que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado (BOTELHO; FIORE, 2005, p.8).

Os Espaços de Acesso à Cultura, próximos ao ideário da democratização cultural, são os aparelhos através dos quais o Estado pode concretizar esse projeto pedagógico, daí a necessidade de sua boa distribuição, como resposta à tradicional concentração dos equipamentos culturais nos bairros nobres e centrais onde vive a população com maior capital cultural e escolar, público costumeiro deste tipo de espaço.

Tais políticas levam em conta fundamentalmente os obstáculos materiais às práticas culturais, como má distribuição ou ausência de espaços culturais e preços elevados dos ingressos, vistos como os entraves básicos a um maior consumo cultural. Mas não atentam para outros fatores, tão decisivos quanto os citados e que não se reduzem à dimensão econômica ou “de oferta” (BOTELHO; FIORE, 2005, p.8).

A distribuição dos equipamentos culturais pelas diferentes regiões e bairros das cidades, neste tipo de política, visa à distribuição para um público indistinto (a massa) de produtos elaborados por um seleto grupo de agentes, aqueles que são tidos como capazes de produzir cultura. Não corresponde, portanto, à percepção da multiplicidade de culturas e das diferentes demandas que apresentam para sua melhor expressão, ignorando as lutas pela significação da vida a que Certeau chamou Cultura no Plural.

O mesmo se pode dizer quando os agentes produtores de espaços culturais (especialmente o Estado) procuram considerar o território, definindo, de cima e de

fora, a sua vocação cultural – o conjunto de expressões e formas culturais típicos daquela população – e oferecendo espaços cuja forma e/ou gestão impedem sua apropriação pelos agentes culturais que poderiam elaborar outros esquemas de significação e expressão. Trata-se, de toda maneira, de espaços onde a cultura é entendida no singular, como um conjunto fechado, determinado por um poder situado fora (especialmente) e acima (politicamente) dos territórios.

Os Espaços de Acesso à Cultura se caracterizam ainda, em sua relação com os territórios, pela proximidade com a ideia de território-zona (HAESBAERT, 2006), entendido como um espaço contínuo, com limites bem definidos, dentro do qual se verifica a existência de uma identidade homogênea. Partindo desse entendimento, são definidos interesses e necessidades comuns à população de um determinado recorte espacial, fundando uma Cultura no Singular a partir da qual serão definidas as políticas culturais.

As pesquisas de Isaura Botelho a partir dos equipamentos culturais da cidade de São Paulo e das práticas culturais da sua população (BOTELHO, 2003 e BOTELHO; FIORE, 2005) revelam a inocuidade do modelo de democratização cultural e dos espaços culturais que produz como estratégia para a redução das desigualdades de acesso à cultura. Segundo a autora:

Por algum tempo, acreditou-se que o essencial era construir centros de cultura ou incentivar a frequência a museus ou teatros, desenvolver políticas de facilitação de acesso à cultura que trariam, quase que automaticamente, uma resposta positiva da população antes excluída deste terreno. A experiência mostrou que isto não bastava, e que uma mudança fundamental de paradigma era necessária: não se trata mais de se falar em democratização cultural, que foi o objetivo central da maioria das políticas culturais pelo mundo afora. Trata-se sim, de aceitar a diversidade de padrões de cultura e, considerado o conjunto do que é produzido e colocado à disposição, observar de forma mais efetiva a existência de vários públicos (BOTELHO, 2003, p.2-3).

Essas críticas certamente reverberaram junto aos agentes que formulam as políticas culturais pelo Estado, especialmente no tocante à limitação dos produtos culturais à produção erudita. Porém, permanecem em voga duas questões: em primeiro lugar, a valorização do equipamento cultural como melhor resposta à má distribuição dos recursos públicos para cultura e, em segundo, a dificuldade dos poderes públicos em lidar com as diferentes territorialidades sem se apoiar em estereótipos e

generalizações, como é típico das políticas feitas de fora e de cima.

No tocante à primeira questão, os Pontos de Cultura, ação do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura brasileiro, oferecem um bom exemplo para pensar na estratégia política de implantação de equipamentos culturais. Criado em 2004, o programa visa o fortalecimento, com aporte direto de recursos, de ações culturais que já vinham sendo desenvolvidas pela sociedade, priorizando a descentralização e o atendimento às populações mais vulneráveis. No entanto, sua criação representa uma mudança de paradigma importante, uma vez que o projeto original previa, ao invés do apoio às ações “na ponta”, a construção de grandes equipamentos culturais, as Bases de Apoio à Cultura, com um projeto arquitetônico padrão, espalhados pelas regiões mais desprivilegiadas do país. A mudança gerou grande repercussão no campo da cultura e, principalmente, ampliou em muito as bases do diálogo do governo federal com a sociedade em termos da formulação de políticas culturais. Com a mudança de governo em 2009, novamente os Espaços de Acesso à Cultura voltaram à pauta, com novas investidas, sem diálogo com aquelas bases ampliadas, na construção de redes de equipamentos culturais multifuncionais, com gestão compartilhada com os Municípios<sup>21</sup>.

Outros exemplos permitem refletir sobre a problemática das políticas formuladas de cima e de fora, que encontram dificuldades na lida com as diferentes territorialidades a que deveriam atender. As Arenas Cariocas<sup>22</sup> da Prefeitura, inauguradas a partir de 2012, foram criadas, segundo informação do site Cidade Olímpica<sup>23</sup>, “com o objetivo de oferecer atividades culturais a preços populares e fomentar o acesso à cultura, formando novas plateias e artistas”. São quatro equipamentos culturais de grande porte, preparados tecnicamente para atividades de teatro, música, cinema, entre outras práticas artísticas. Em algumas fontes oficiais, o discurso sobre os espaços

---

<sup>21</sup> Inicialmente, em 2009, na gestão do ministro Juca Ferreira, teve início a implantação dos Espaços Mais Cultura, como parte do PAC - Programa de Aceleração do Crescimento, que em 2010 passou a incluir a construção das Praças de Esporte e Cultura; em 2011, na gestão da ministra Marta Suplicy, o escopo da ação foi alterado, passando à construção dos CEUS, Centros de Artes e Esportes Unificados.

<sup>22</sup> Arena Jovelina Pérola Negra, no bairro da Pavuna; Arena Dicró, na Penha Circular; Arena Fernando Torres, em Madureira e Arena Chacrinha, em Guaratiba. Mais informações no site da Prefeitura do Rio de Janeiro: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/arenas>.

<sup>23</sup> <http://www.cidadeolimpica.com.br/arenas-cariocas/>

corresponde precisamente ao ideário da democratização cultural, colocando a cultura como algo externo àqueles a quem se quer possibilitar acessá-la. No entanto, a programação revela que os usos do espaço fogem frequentemente a um recorte mais elitista da produção cultural, o que sugere que, em alguma medida, os agentes produtores de cultura podem estar lutando pela apropriação daqueles espaços.

O SESC, Serviço Social do Comércio, mantém em todos os estados brasileiros uma rede de espaços equipados para atividades ligadas às linguagens artísticas tradicionais, com o objetivo de “democratizar o acesso dos cidadãos ao cinema, teatro, concertos, museus e bibliotecas. Por isso entrelaça entretenimento e diversão com educação para promover cultura de qualidade e ajudar na formação lúdica de milhões de brasileiros”<sup>24</sup>. O caráter “de cima para baixo” fica evidente no discurso oficial da instituição, especialmente na expressão “cultura de qualidade”, que delimita as formas culturais válidas e não válidas sem explicitá-las, praticando uma política de Cultura no Singular nos diversos territórios em que a instituição atua.

**Figura 6 – Arena Carioca Fernando Torres.**



Fonte: Site Doutores da Alegria

<sup>24</sup>

Site do SESC Brasil: [http://www.sesc.com.br/portal/cultura/Cultura\\_no\\_Sesc/](http://www.sesc.com.br/portal/cultura/Cultura_no_Sesc/)

**Figura 7 – Fachada do SESC Engenho de Dentro**



Fonte: Site SESC Rio

### **3.4 - Cultura no Plural: utopia e heterotopia na produção de espaços culturais**

Se, como vimos, a Cultura no Singular é a matéria dos espaços que enxergam os agentes produtores de cultura e as relações de territorialidade de cima e de fora, a Cultura no Plural é a matéria de outras ações que, partindo “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002), espacializam as múltiplas expressões culturais e territorialidades que envolvem os diferentes agentes sociais.

Enquanto na produção isotópica o espaço está a serviço da reprodução das relações de produção capitalistas e do *status quo*, Lefebvre propõe outro tipo de produção espacial, próxima à ideia de heterotopia, onde o espaço seja forjado a partir das demandas do direito à cidade. Nesta proposta, a tarefa “não se trata de *localizar* no espaço preexistente uma necessidade ou uma função, mas, ao contrário, trata-se de *espacializar* uma atividade social, ligada a uma prática no seu conjunto, *produzindo* um espaço apropriado” (LEFEBVRE, 2008a, p.22 – grifo do autor).

Agentes do Estado e do mercado adotam diferentes estratégias a fim de “*localizar* no espaço preexistente uma necessidade ou uma função”, construindo grandes equipamentos ora para atender às necessidades culturais, em geral pressupostas,

de uma população, ora para oferecer produtos e experiências para o seu consumo, nos negócios através dos quais cultura e economia se tornam esferas cada vez mais imbricadas. Enquanto isso, os agentes produtores de cultura, aqueles que não fazem parte do prestigioso campo da cultura, mas que também buscam significar o mundo conforme seu universo simbólico, atuam buscando resolver necessidades que os poderes hegemônicos não veem nem procuram atender, produzindo espaços apropriados, ou seja, inscrevendo no espaço as suas práticas culturais.

Para pensar a cidade a partir desses espaços, produzidos fora ou em meio às regulações dos agentes da isotopia, Lefebvre apresenta a noção de “utopia experimental” (LEFEBVRE, 1991), um instrumento intelectual de investigação do cotidiano que consistiria em verificar na prática as implicações e consequências das experiências movidas por utopias. Em que medida, na experiência concreta dos sujeitos na cidade, utopia e necessidade – “*cry and demand*” – se articulam na espacialização das diferentes expressões culturais? Quais são e como funcionam os espaços que contribuem para a construção de uma Cultura no Plural?

### ***Espaços Culturais Insurgentes***

De início, é importante definir que a categoria Espaços Culturais Insurgentes trata de espaços “outros”, ou seja, aqueles que se diferenciam mais por estarem fora da produção isotópica e das formas e práticas a que se convencionou chamar “espaços culturais” do que por um conjunto próprio de características. Esta espécie de espaço serve para pensar na multiplicidade de espacializações da expressão cultural, qualquer que seja a sua forma. Portanto, Espaços Culturais Insurgentes podem surgir em meio a outros tipos de espaços, através, por exemplo, da apropriação de um Espaço de Acesso à Cultura por grupos insurgentes ou da criação de um espaço de encontro e de manifestação cultural em um parque, rua ou *shopping center*.

A aplicação do par isotopia-heterotopia aos espaços concretos da realidade social não é exata e nem permite que se defina categoricamente tal espaço como heterotópico e outro como isotópico. Requer o exercício de tentativa e erro, de aproximação e desvio em relação aos objetos analíticos, já que a elaboração de

Lefebvre não se apoia em exemplos e nem define escalas de aplicabilidade desta formulação teórica. Pode-se pensar, como exemplo e exercício, duas escalas diferentes em relação às quais devemos considerar a produção de espaços heterotópicos na cidade. Na escala mais ampla, da cidade inteira, as favelas e outros tipos de assentamento popular informal constituem bons exemplos de heterotopia, tanto pelo processo de formação desses espaços, que revela a inadequação dos seus sujeitos às exigências da produção formal da habitação, como pelo caráter da diferença que eles expressam como objeto de estigmas de violência e pobreza. Na escala do bairro – ou de um pequeno conjunto de bairros, como é o caso da Zona Portuária, objeto desta tese – as heterotopias podem ser percebidas em tipos “diferentes” de ocupação de imóveis e espaços públicos, a exemplo das ocupações de moradia (feitas por grupos sem-teto), dos acampamentos, marchas e outras manifestações políticas ou dos espaços efêmeros de lazer que se constituem próximos às zonas empresariais ou de instituições educacionais, onde os trabalhadores/estudantes se encontram no *happy hour* de sexta-feira com churrasquinho, cerveja, música, entre outras atrações.

Por não conseguirem ou mesmo por não desejarem se apropriar dos espaços culturais que o Estado e o mercado lhes oferecem, os agentes produtores de cultura inventam espaços próprios, não no sentido da propriedade, mas no da apropriação. Essa invenção se realiza fundamentalmente de duas formas diferentes. Em primeiro lugar, através das táticas desviantes, jogadas astuciosas dos fracos para se apropriar do mundo vivido aproveitando as brechas deixadas pelas estratégias dominantes (CERTEAU, 1995). Em segundo lugar, através das lutas pelo reconhecimento, ação dos grupos culturalmente subordinados que disputam o poder simbólico com os grupos dominantes, tendo como meta sua participação paritária na sociedade. A tática e a luta são, portanto, duas formas de insurgência possíveis àqueles que, de uma forma ou de outra, buscam praticar sua cultura, contribuindo para a construção de uma Cultura no Plural.

A espacialização da expressão cultural dos diferentes grupos será bastante diferente conforme o tipo de ação priorizada, desde aquelas efêmeras e quase invisíveis, passando por persistências que aos poucos inscrevem no espaço urbano novas

características, até as ações que visam à legitimação de determinadas práticas culturais e de seus agentes, batalhando nas esferas política e midiática. Pensando de forma relacional, é importante destacar ainda o caráter impuro dessas formas de ação, que são frequentemente misturadas e relativizadas conforme as necessidades e desejos dos agentes.

As táticas desviantes, conforme a formulação de Certeau (1995), são o contrário das estratégias, como o autor denomina a forma de ação dos fortes, que se pode considerar como sendo os agentes hegemônicos, definidores e produtores das isotopias. Enquanto aqueles que detêm o poder em determinada circunstância produzem suas estratégias, visando a manutenção desse poder, aqueles que na mesma circunstância se encontram destituídos de poder, os “fracos”, como Certeau denomina, produzem suas táticas. As táticas representam, para o fraco, a possibilidade de produzir experiências significativas em uma vida condicionada, em grande medida, pelas estratégias dos fortes.

Essa ação “na brecha” é também uma forma de luta, porém não manifesta. As táticas desviantes não produzem um discurso, não procuram dar visibilidade às suas questões, nem tem como objetivo declarado o empoderamento dos seus sujeitos. No entanto, à sua maneira discreta, os fracos incomodam e subvertem as estratégias dominantes, transformando os espaços, como fazem os pedestres quando traçam seus caminhos na grama (Figuras 8 e 9), com a insistência das caminhadas, ignorando os caminhos de concreto que deveriam determinar seu trajeto. Como fazem os pichadores, no escuro da noite, escrevendo seus nomes e frases nos muros e fachadas (Figuras 10 e 11), criando marcas que muitas vezes tem significado apenas para aqueles que compartilham a prática.

**Figuras 8 e 9 – Exemplos de *Desire Paths* (Caminhos do desejo).**



Fonte: Site Desire Path

**Figuras 10 e 11: Pichações na antiga Av. Rodrigues Alves e painéis grafitados na Rua Sacadura Cabral.**



Fonte: fotos da autora e site VejaRio

As lutas por reconhecimento, por outro lado, se baseiam no discurso, na definição dos sujeitos, buscando revelar e colocar na pauta da sociedade a sua subordinação, buscando superar essa condição através de ações não apenas distributivas, mas afirmativas. Uma forte violência simbólica mantém as diferentes posições dos agentes no espaço social, determinando suas possibilidades de produção do espaço físico e definindo aqueles espaços de que podem ou não se apropriar a depender dos capitais – econômico, cultural, social – que acumulam. Enquanto isso, as lutas por reconhecimento buscam transformar as estruturas que mantêm os privilégios das elites e negam os direitos culturais dos grupos subordinados. As ações afirmativas, como a luta pela implementação de cota para negros nas universidades públicas brasileiras, exemplificam o tipo de ação de que tratam as teorias do reconhecimento. Assim como a criação, nas diferentes esferas do Estado, de instituições dedicadas à defesa dos direitos das mulheres e a informar as demais políticas sobre as especificidades demandadas por este público.

Conforme já dito anteriormente, James Holston, no livro *Cidadania Insurgente* (2013) afirma que o termo “insurgente” não possui um sentido normativo, não carrega em si um valor moral ou político inerente. A insurgência caracteriza “uma contrapolítica, que desestabiliza o presente e o torna frágil, desfamiliarizando a coerência com que geralmente se apresenta” (p.62). Pode-se chamar de insurgente qualquer processo ou ação que constrange a norma social, quebrando os acordos tácitos que vigoram no *status quo* e que naturalizam determinadas posturas e comportamentos sociais.

A categoria Espaços Culturais Insurgentes trata, então, de ações que constroem uma “contrapolítica” cultural, questionando os espaços culturais produzidos pelo Estado e pelo mercado, dentro da lógica isotópica, e constrangendo a política oficial com demandas e questões que não podem ser respondidas ou mesmo compreendidas corretamente de cima e de fora.

O termo “insurgente”, como observa Holston, não representa uma qualidade positivada da ação, não serve para identificá-la como progressista, democrática ou o que quer que seja. Assim, pode-se pensar que as práticas e espaços culturais que se apresentam sob a forma de insurgências podem, por exemplo, ir de encontro à diversidade cultural, negando direitos de determinados grupos culturalmente subordinados, bem como podem ter um caráter essencialmente mercadológico. Serão entendidas como insurgentes desde que seu conteúdo provoque rupturas ou constrangimentos às regras que vigoram no *status quo*. Nesse sentido, pode-se dizer que as insurgências, de qualquer caráter, expressam sempre a Cultura no Plural, noção que também não comporta qualidades essencialistas ou critérios de inclusão e exclusão.

Muito menos visível do que a produção espacial isotópica, a produção de espaços insurgentes através da sua apropriação pelos sujeitos que lhes empreham de significados existe, resiste e cresce. E para tratar desse tipo de espaço, que não se apresenta de forma tão evidente, organizada ou sistemática como os espaços isotópicos que se discutiu anteriormente, é preciso recorrer a outros suportes metodológicos.

O uso da etnografia, método desenvolvido no campo da antropologia social, como sugere James Holston, pode fornecer o apoio necessário para a aproximação em relação a este objeto que não se revela tão facilmente. José Guilherme Cantor Magnani (2002) trata da etnografia urbana como um modo de olhar o social “de perto e de dentro”, em contraposição aos estudos urbanos que olham a realidade urbana “de cima e de fora”. Magnani observa deficiências no debate sobre a condição urbana contemporânea:

Em primeiro lugar, observa-se a ausência dos atores sociais. Tem-se a cidade como uma entidade à parte de seus moradores: pensada como resultado de forças econômicas transnacionais, das elites locais, de *lobbies* políticos, variáveis demográficas, interesse imobiliário e outros fatores de ordem macro; parece um cenário desprovido de ações, atividades, pontos de encontro, redes de sociabilidade (2002, p.14).

Em que pese seu esforço metodológico e a confiabilidade dos dados que apresentam, os estudos “de cima e de fora” revelam as dinâmicas macro, mas não conseguem se aproximar do cotidiano dos agentes que produzem a cidade reinventando, negociando, se apropriando das condições mais gerais, que certamente são produzidas também, mas não exclusivamente, pelos agentes dominantes. Para Magnani, inúmeros estudos e a própria experiência da vida urbana comprovam as injunções dos interesses econômicos com as decisões políticas e sua influência nas condições de vida da população.

Mas a pergunta que ainda paira é: isso é tudo? Esse cenário degradado esgota o leque das experiências urbanas? Não seria possível chegar a outras conclusões, desvelar outros planos mudando este foco de análise, *de longe e de fora*, com base em outros métodos e instrumentos de pesquisa, como os da antropologia, por exemplo? (MAGNANI, 2002, p.16)

O conceito de Circuito, formulado pelo autor, exemplifica bem o tipo de nuance que uma abordagem “de perto e de dentro” pode chegar a perceber e que não seria evidente em uma abordagem à distância. Magnani identifica o circuito como um conjunto de equipamentos e localidades, independentemente de contiguidade geográfica, onde se compartilhavam determinadas práticas e códigos comunicativos e que se constitui como referência para grupos identitários.

Pensado na escala de uma cidade, um circuito representa um conjunto de equipamentos, lugares e referências simbólicas, independente de contiguidade geográfica, que fazem sentido para um público determinado. Ainda que sua existência possa ser percebida por outros segmentos sociais, e que estes possam até mesmo conhecer razoavelmente suas formas de territorialização, o circuito não figura necessariamente como um fator

determinante na vida cotidiana daqueles que não compartilham as práticas que o constituem. Ainda que seu âmbito de abrangência venha a alcançar a escala mundial, os mecanismos de estruturação sócio-espacial engendrados por um circuito podem exercer pouca influência ou mesmo ser desconhecidos por amplos setores da sociedade, não caracterizando fenômenos de escopo universal (PEREIRA, 2012, p.8)

A abordagem desse autor sobre as práticas culturais que configuram a vida urbana, ou os diferentes modos de vida que a cidade reúne, demonstra a possibilidade da produção de categorias e abordagens que, em contato “de perto e de dentro” com as experiências de espacialização da expressão cultural, ajudem a revelar o que essas práticas espaciais representam para a utopia de uma cidade que seja um espaço “favorável à felicidade”, como Lefebvre (2004) se refere às utopias experimentais.

O fenômeno dos rolezinhos<sup>25</sup> exemplifica bem a produção de Espaços Culturais Insurgentes, o que fica evidente pelo caráter polêmico desses eventos, fruto do constrangimento de uma série de normas tácitas que a presença inesperada de jovens negros reunidos em espaços de circulação pública explicitou. Os “rolezinhos no shopping”, reuniões de jovens agendadas pelas redes sociais da internet, geralmente realizados no espaço físico de grandes *shopping centers* que atendem aos bairros periféricos das metrópoles, são eventos de culminância de redes de sociabilidade jovem que se mantém no espaço virtual, em função de gostos e hábitos comuns, especialmente de consumo cultural. O caráter insurgente dos rolezinhos ficou publicamente manifesto a partir dos conflitos que se estabeleceram entre os jovens que desejavam se encontrar e os logistas e frequentadores dos espaços onde os encontros eram marcados, cuja reação de medo pode ser explicada como postura racista, uma vez que os jovens eram, em sua maioria, negros.

Pensando nos espaços “outros” mais próximos ao objeto desta tese, que faz estudo de caso da Zona Portuária do Rio de Janeiro, pode-se tomar como exemplo um espaço isotópico, O Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, para buscar os espaços de expressão cultural que estão fora ou cujas

---

<sup>25</sup> Os rolezinhos tiveram início na cidade de São Paulo, entre final de 2014 e início de 2015. Notícia: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>. Em protesto contra a represália racista aos jovens paulistanos, jovens de outras cidades também organizaram rolezinhos em *shopping centers*, no entanto, sem sofrerem o mesmo tipo de ataque.

práticas vão de encontro ao recorte celebrativo que o Circuito propõe. Criado a partir da implantação do projeto Porto Maravilha, o Circuito consiste em um conjunto de seis espaços que representam aspectos da vida dos escravos africanos e de seus descendentes na região portuária: Cais do Valongo e da Imperatriz, Cemitério dos Pretos Novos, Largo do Depósito, Jardim do Valongo, Pedra do Sal e Centro Cultural José Bonifácio. Através da visita a esses espaços, quando guiada pelos agentes do projeto Porto Maravilha, produz-se uma narrativa histórica que coloca no tempo passado a escravidão negra e as tentativas de apagamento da sua história.

Enquanto o projeto isotópico produz este Circuito de Celebração, outros circuitos, entendidos conforme a acepção de Magnani (2002), certamente estão sendo produzidos a partir das heranças e das memórias dos negros que viveram ali, pelos negros que hoje produzem na Zona Portuária diferentes territorialidades. São espaços “outros”, fora do Circuito com inicial maiúscula, isotópico, que podem ser considerados insurgentes simplesmente por que suas ações não correspondem ao roteiro que estabelece o que deve ser considerado como fonte de memória, que memórias se pode trazer à tona e de que forma isso pode ser feito. Um bom exemplo, nesse sentido, é o do Afoxé Filhos de Gandhi, fundado há mais de 60 anos por trabalhadores portuários, que ainda tem como sede, em meio às obras do Porto Maravilha e ao lado dos grandes equipamentos culturais recém-construídos, as ruínas de um sobrado. Se de fora e de longe não se pode conhecer o caráter heterotópico das práticas que produzem o espaço do Afoxé, que configuram a sua existência no espaço relacional (HARVEY, 2012), do ponto de vista do espaço absoluto, o caráter heterotópico da espacialização possível para o Afoxé Filhos de Gandhi é evidente para quem quer que olhe a ruína onde o grupo se instala. Assim como do ponto de vista do espaço relativo, considerando aquele imóvel em relação aos novos espaços culturais do entorno.

Outro caso oportuno para perceber a existência de um espaço insurgente é o do graffiti, forma de expressão que há poucos anos podia ser considerada de imediato como insurgente, produtora de espaços heterotópicos, e que foi recentemente reconhecida pela Prefeitura do Rio de Janeiro como “manifestação artística cultural que valoriza a Cidade e inibe a pichação” (DEC 38.307, 2014), figurando desde

então como objeto de políticas governamentais específicas, como veremos no capítulo 5. Como prática incorporada à isotopia – mesmo havendo grafiteiros e obras insurgentes –, o graffiti revela a existência de espaços heterotópicos construídos pelas práticas que estão de fora do recorte determinado pelo decreto conhecido como GrafiteRio. Destaca-se nesse sentido a pichação. Em que pese a valorização dos grandes painéis grafitados – com o incentivo ao graffiti pelo poder público, a participação de grafiteiros cariocas em circuito internacionais de arte urbana, a remuneração pelos trabalhos, etc. – e a repressão à pichação, prática inclusive criminalizada, a expressão dos pichadores continua a ser vista nos muros e fachadas por toda a região, principalmente nas áreas de menor visibilidade e vigilância, demonstrando a persistência, nas brechas do controle do Estado, dessa expressão da cultura jovem.

A pesquisa de campo, realizada na Zona Portuária, em que travamos contato com técnicos da CDURP responsáveis pela política cultural da Companhia e com agentes culturais que atuam no território desde antes do início da Operação Urbana, quase sempre antigos moradores da região, reforçou a percepção de que as categorias formuladas para pensar nas diferentes formas de espacialização da expressão cultural servem como instrumento analítico dentro de uma perspectiva necessariamente dialética. Nesse sentido, os espaços culturais efetivamente realizados não podem ser enquadrados em um ou outro tipo, mas as práticas que os constituem podem ser tensionadas a partir dos modelos, em um esforço de reflexão sobre as possibilidades de espacialização das diversas expressões culturais que o território reúne.

A diversidade dessas expressões é fruto dos tipos de relações que o território da Zona Portuária – aqui entendido como território-zona, com fronteiras fixas, espaço físico delimitado e uma identidade única – estabeleceu ao longo da história e nos anos recentes com o espaço mais amplo da cidade e com outros territórios, inclusive em escala mundial. Daí deriva a multiterritorialidade que pode ser observada hoje, em maior ou menor grau, no trânsito de agentes culturais locais por espaços onde figuram múltiplas identidades e que se articulam em diferentes escalas. E daí derivam também as diferentes territorialidades que o projeto isotópico aciona na

redefinição do território da Zona Portuária, ora acionando uma moralidade preservacionista, ora acionando o ideário modernizante.

#### 4. ZONA PORTUÁRIA DE PASSOS A PAES

Glória à farofa  
à cachaça, às baleias.  
Glória a todas as lutas inglórias  
Que através da nossa história não esquecemos jamais.  
Salve o navegante negro  
Que tem por monumento as pedras pisadas do cais.

(“Mestre Sala dos Mares”, composição de João Bosco e Aldir Blanc sobre João Cândido, trabalhador portuário, liderança da Revolta da Chibata)

Os *Haussmanns* pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra. (“Recordações do Escrivão Isaías Caminha”, romance de Lima Barreto)

Inumeráveis são os textos e representações artísticas que narram ou reproduzem histórias que tiveram lugar no Porto do Rio de Janeiro e seu entorno. Na produção acadêmica, muitos trabalhos tratam de reconstituir e analisar fenômenos que revelam não apenas a importância econômica, mas também social e cultural daquele espaço, como é de esperar de uma região portuária em momentos de centralidade do transporte e da comunicação por via marítima.

A Zona Portuária do Rio de Janeiro, espaço objetivo em que se realizará a pesquisa de campo desta tese, constitui um rico laboratório para a observação das transformações na produção capitalista do espaço e da sua configuração atual, notadamente no que diz respeito ao processo de desvalorização e revalorização de localidades urbanas, associado à generalização nos dias atuais do processo de gentrificação de bairros populares.

Objeto de uma parceria público-privada licitada em 2010, a região é administrada, desde então, pelo consórcio Porto Novo (composto pelas construtoras Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia), responsável pela execução do projeto Porto Maravilha, que tem por missão promover a “ampliação, articulação e requalificação dos espaços públicos da região, visando à melhoria da qualidade de vida de seus atuais e futuros moradores e à sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área”<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Do site do projeto Porto Maravilha. Acesso em 08/10/2014. Disponível em <<http://www.portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx>>.

A princípio, não há muita novidade, em termos de planejamento e gestão urbana, nas ações que afluem para a concretização do projeto Porto Maravilha. Trata-se de um projeto de gentrificação da antiga Zona Portuária, elaborado e conduzido nos moldes de tantas outras revitalizações de centros antigos, inclusive zonas portuárias (ou *waterfronts*), como as de Barcelona e Buenos Aires, que são apontadas como modelo pela propaganda do próprio Porto Maravilha. A exaltação de aspectos simbólicos, forjando um tipo específico de discurso sobre a memória e vida cultural que apoia os objetivos comerciais do projeto, também não é uma novidade. Em especial, a construção de grandes equipamentos culturais tem sido uma marca comum aos projetos gentrificadores.

No entanto, a dimensão cultural da Zona Portuária do Rio de Janeiro, em que se apoia muitas vezes esta nova etapa de “regeneração urbana”, ultrapassa em muito a síntese elaborada nas estratégias de apropriação do lugar pelo mercado. Cabe então buscar conhecer as relações que se estabelecem entre o tipo de produção espacial que o Porto Maravilha representa e as práticas e políticas culturais que tem lugar na Zona Portuária do Rio de Janeiro.

Pensando também historicamente, cabe buscar entender as disputas simbólicas que constituem a cultura na Zona Portuária. E, nesse sentido, que usos do espaço e do tempo conformam os múltiplos territórios que delimitam e atravessam a região? Quais os agentes e as formas de apropriação presentes no recorte espacial onde se desdobra o projeto Porto Maravilha? Que conflitos e negociações se estabelecem em torno do reconhecimento dos diferentes agentes? Que tipo de cidadania se desenha nesse espaço de diferenças?

Diante de um grande projeto urbano como o Porto Maravilha, inserido em um contexto mundial de centralidade da cultura assumida a partir da lógica de mercado, como vimos no primeiro capítulo da tese, interessa conhecer o discurso elaborado e promovido por seus agentes e também as práticas dentro das quais este discurso se comprova ou não. As políticas culturais do Porto Maravilha, em conformidade com o modelo já implantado em tantas outras cidades, podem ser analisadas criticamente à luz do debate teórico sobre os processos de gentrificação, a partir de Jason

Hackworth e Neil Smith (HACKWORTH; SMITH, 2001 e SMITH 2006 e 2007), assim como da discussão sobre os ciclos de desvalorização e revalorização do capital fixo, proposta por David Harvey (2005).

#### **4.1 – Transformações materiais e simbólicas na capital do Brasil capitalista**

A extensa produção intelectual sobre a Zona Portuária sinaliza a relevância cultural daquele território que de principal centralidade (econômica, política e cultural) do Brasil no período colonial e na Primeira República foi transmutado, na retórica contemporânea, em uma espécie de grande vazão urbano, degenerado (que se regenere!) e sem vida (que se revitalize!). Trabalhos das áreas de história, geografia, sociologia, entre outras<sup>27</sup> dão conta de diferentes fenômenos sociais que concorrem para a formação da sociedade brasileira e que tiveram lugar na Zona Portuária do Rio de Janeiro, como o tráfico negreiro, as lutas em torno da abolição da escravidão, a inserção do negro pós abolição, a incorporação dos imigrantes assalariados, as organizações trabalhistas e as lutas no campo do trabalho, importantes conflitos sociais, as formas coletivas de habitação popular e sua proibição, a reforma urbana, o higienismo, a formação da primeira favela, além do surgimento de práticas culturais ligadas ao samba e a festividades religiosas.

Como já visto nos capítulos anteriores, a cultura comparece como elemento central nos projetos conduzidos sob o ideário do empreendedorismo urbano, notadamente na produção de uma imagem da cidade e de sua população que sirva simultaneamente para “vender” a cidade para seu público externo (investidores, turistas, etc.) e para gerar a adesão do público interno, os cidadãos, aos projetos urbanos. Este tipo de estratégia, conhecida como *city branding*, sofisticada e aprofunda a formulação do *city marketing* disseminado na década de 1990, incorporando a necessidade de transformações no próprio modo de vida das populações urbanas. Dessa forma, práticas culturais de diferentes grupos sociais, lidas e reinterpretadas pelos grupos dominantes, são selecionadas, pinçadas e coladas em função da

---

<sup>27</sup> Dentre os que foram consultados nesta pesquisa, destacamos LAMARÃO, 2006; BENCHIMOL, 1990 e 2008; SEVCENKO, 1985; VAZ, 2002; ABREU, 1986; CRUZ, 2005; MOREIRA, 2004 e GUIMARÃES, 2014.

produção de uma imagem-síntese da cidade e de sua população, que em geral promove a celebração da diversidade cultural escamoteando as diferenças e desigualdades que determinam a existência dos vários modos de vida urbanos.

Nos discursos que buscam construir a legitimidade social do projeto Porto Maravilha, as autoridades evocam aspectos culturais em diferentes momentos e funções. Por um lado, o processo que vem se desenrolando com o projeto Porto Maravilha coloca em foco, com o apoio grande mídia, a relevância dos espaços culturais nos projetos urbanos de revitalização. Neste sentido, ganham destaque aqueles espaços com que o Porto Maravilha sustenta sua ação gentrificadora, sendo o Museu do Amanhã, no Pier Mauá e o Museu de Arte do Rio – MAR, na Praça Mauá, os dois principais empreendimentos. Por outro lado, o discurso sobre o abandono e degradação da Zona Portuária, principal justificativa pública para o projeto Porto Maravilha, constrói a imagem de um vazio urbano, não apenas ignorando, mas ativamente apagando uma série de práticas culturais daqueles que, mesmo no período de refluxo comercial da região, produziam ali espaços próprios, não necessariamente no sentido da sua propriedade, mas sim da sua apropriação.

Sérgio Dias, à época secretário municipal de urbanismo da cidade do Rio de Janeiro, em texto encomendado para um livro onde são descritos, além do Porto Maravilha, outros “6 casos de sucesso de revitalização portuária” (ANDREATTA, 2010), faz uma breve narração sobre o histórico da região portuária, dentro do subtítulo com ares de *slogan* “tradição e história com frente para o mar”. O texto reproduz de forma superficial a história já contada por outros autores, a exemplo de Sérgio Tadeu Lamarão, que no livro *Dos Trapiches ao Porto* (2006) faz a síntese de estudos dispersos em várias áreas e instituições, além de relatos documentais, especialmente sobre o período de transição da sociedade brasileira para o capitalismo, entre o final do século XIX e o início do século XX. O livro relata as transformações nas relações comerciais do período colonial, mostrando como os trapiches (onde era feito o embarque e desembarque da carga transportada em navios) foram se multiplicando e como a região passou a concentrar todo tipo de atividade ligada ao comércio das mais variadas mercadorias, inclusive de escravos vindos do continente africano. O foco do interesse, nesta obra, no entanto, é o

período posterior, quando a estrutura portuária colonial se torna insuficiente para a demanda, momento em que a atividade portuária se transforma com a abolição do tráfico de escravos, marcando a transição da sociedade brasileira para o capitalismo. Neste período o crescimento populacional vultoso<sup>28</sup> e a centralidade da atividade portuária conformaram uma situação de alta densidade populacional, habitação coletiva e precária (notadamente sob a forma de cortiços), trabalho informal e precário, organização da classe trabalhadora, enfim, uma forte movimentação social cujos relatos recaem ora sobre a questão higienista, desenhando o quadro como de decadência, perigo sanitário e social e promiscuidade (LAMARÃO, 2006; BENCHIMOL, 1990 e 2008; SEVCENKO, 1985), ora sobre a vida coletiva, em narrativas sobre a pujança cultural e política ocasionada neste contexto (VAZ, 2002; ABREU, 1986; CRUZ, 2005).

Neste trabalho não cabe fazer uma historização mais profunda sobre a região, uma vez que o objeto de pesquisa se localiza nos anos recentes, a partir da implantação do Porto Maravilha. Mas, do breve histórico levantado, vale ressaltar que foi no contexto da zona portuária capitalista, desenhado por Lamarão (2006), que tiveram origem reformas urbanas que redefiniram o crescimento do Rio de Janeiro, com a criação dos subúrbios, o surgimento das favelas, a expansão urbana para a orla oceânica e a redefinição dos usos no entorno do Porto. A intervenção de maior destaque certamente foi a Reforma Urbana de Pereira Passos, entre 1902 e 1906, que ficou conhecida como o “bota-abaixo” e que fez do então prefeito um mito, apropriado como referência no discurso do atual prefeito da cidade, Eduardo Paes (Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB), sob cuja gestão foi implantado o projeto Porto Maravilha.

---

<sup>28</sup> No período entre 1870 e 1890, na cidade do Rio de Janeiro, “a população passou de 235.381 para 518.292 habitantes e em 1906 atingiu 805.335 habitantes. No período de 1870-1906 a taxa de crescimento demográfico foi de 3,48% ao ano” (VAZ, 2002, p.26).

**Figura 12 – Reportagem do jornal O Globo mostra o atual prefeito inaugurando a primeira etapa das obras do Porto Maravilha ao lado de um ator que representa o prefeito Pereira Passos.**

## Os Rios de Passos e Paes

Em campanha, prefeito tenta vincular sua imagem às transformações feitas pelo colega do passado

Arquivo do Arquivo Geral da Rio de Janeiro/sem data

**Flávio Tabak**  
flaviotabak@nglobo.com.br

• Por pouco, o prefeito do Rio, Eduardo Paes, não inaugurou a primeira fase das obras da Zona Portuária, no dia 1º, fantasiado — com roupas de época — de ex-prefeito Francisco Pereira Passos. A ideia era incorporar, de forma teatral, o espírito do responsável pela maior reforma urbana já vista no Rio. Aconselhado por assessores e a poucos dias do início da campanha eleitoral, Paes, candidato à reeleição, desistiu da ideia. Coube a um ator a tarefa de representar o ex-prefeito.

Pereira Passos (1902-1906) permela a imaginação de Paes, que fincou, no reformado Jardim do Valongo, uma placa em homenagem ao colega do passado, como se ele estivesse inaugurando algo.

— Isso (a fantasia) foi de brincadeira — desconversa o prefeito, dias depois, ao falar sobre como gostaria de ser lembrado: — Um urbanista à la Pereira Passos com um coração à la Pedro Ernesto (que foi interventor entre 1931 e 1935 e prefeito de 1935 a 1936, lembrado por grandes feitos na saúde e na educação). Sob o ponto de vista da modernização da cidade, de grandes intervenções que possam melhorar e recuperar o Rio, acho que tem muita coisa acontecendo como aconteceu no governo Passos.



Marco Tristão



Flávio Tabak



AVENIDA CENTRAL, no início do século XX, marca da reforma liderada por Passos e Rodrigues Alves

ATOR COM roupas de Passos ao lado do prefeito

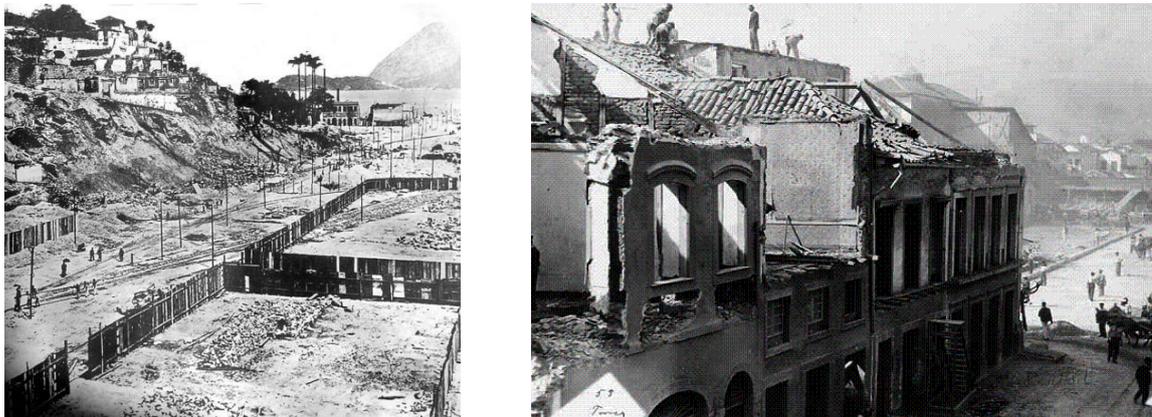
PEREIRA PASSOS ressurgiu na placa do Valongo

As cidades de 1906 (último ano do governo Pereira Passos) e de 2012 são muito diferentes, ONGs e pesquisadores para discutir as mudanças urbanas no Rio, calcula que era um ditador, um déspota. Nem na ditadura militar poderia haver um Pereira Passos.

Fonte: Acervo Digital O Globo

A Reforma Urbana de Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro – então capital do Estado da Guanabara e do Brasil – entre 1902 e 1906, teve grandes impactos na configuração espacial e social da região hoje nomeada Zona Portuária. Indicado pelo presidente Rodrigues Alves à Prefeitura da capital, Passos capitaneou um conjunto de obras que envolveu a abertura e o alargamento de diversas vias na área central da cidade, incluindo o aplainamento de morros e a demolição de inúmeras edificações.

**Figuras 13 e 14 – Registros das obras para construção da Avenida Central, atual Rio Branco, em 1904.**



Fonte: Acervo prof. Helion Póvoa

Associada à emergência do discurso higienista em um contexto de crescimento populacional e disseminação das habitações, esta reforma tinha então “três objetivos complementares: saúde pública, circulação urbana e transformação das formas sociais de ocupação dos espaços atravessados pelas novas artérias” (BENCHIMOL, 2008, p.259). Os velhos casarões que até a virada do século XX eram divididos em dezenas de cubículos para moradia dos trabalhadores que então chegavam à cidade<sup>29</sup>, gerando renda para parte da burguesia da capital, deram lugar a edifícios ecléticos de forte influência francesa. As novas avenidas largas, enfeitadas por praças, jardins e palácios, propiciaram a apropriação do centro pela nova classe hegemônica, que ansiava por uma capital cosmopolita. Lamarão (2006) afirma que, neste período,

o Rio foi palco de uma intervenção pioneira do Estado no espaço urbano – quer através do governo federal, quer através da administração municipal –, responsável pela expulsão de numeroso contingente de pequenos comerciantes, artesãos, operários, biscateiros e desempregados da área central da cidade, transferida, mediante uma operação de valorização do solo, ao grande capital (LAMARÃO, 2006, p. 161).

### Segundo Sevcenko, nesse período

Assiste-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da

<sup>29</sup> O trabalho de Lilian Vaz (2002) apresenta detalhes sobre o surgimento dos cortiços como alternativa habitacional da classe trabalhadora no Rio de Janeiro e revela como, ao fim da reforma que excluiu os pobres do centro da cidade, Pereira Passos deixou margem para o crescimento vertiginoso das favelas que sucedeu seu período de gestão.

sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 1985, p.30).

A renovação da área central marca o início do processo de segregação mais explícito da cidade do Rio de Janeiro, com as classes médias dirigindo-se para os subúrbios, ao longo das vias férreas, e as classes mais abastadas dirigindo-se para a zona sul. Foi a partir da política de erradicação de cortiços, proibidos em 1900, e da Reforma Passos que os pobres, sem condições de habitar nos espaços formais, encontraram nos morros o novo padrão de habitação popular carioca.

O período da virada do século XIX para o século XX foi, portanto, marcado pela adesão da capital brasileira a um modelo vigente no cenário internacional que, através do protagonismo dos governos municipais, visava a modernização das estruturas urbanas e do próprio modo de vida nas cidades, em consonância com os anseios da burguesia urbana e do crescente capital industrial que, após a revolução tecnológica, tornaram-se parte importante do grupo dominante na sociedade brasileira. Essa modernização, no entanto, ao passo em que afetava a vida cotidiana de todas as classes que se reuniam na cidade, era usufruída apenas pelas classes privilegiadas, que teriam, a partir das reformas, a possibilidade de se apropriar do Centro renovado, além de outros frutos do avanço tecnológico, como o automóvel. Para as classes populares, o projeto modernizante do Rio de Janeiro inscreveu no espaço físico, de forma mais acentuada, a segregação que já acontecia no espaço social.

**Figuras 15, 16 e 17 – Em 1910, após as obras, o centro de uma cidade cosmopolita (fotos de Marc Ferréz).**



Fonte: Acervo prof. Helion Póvoa

Além da segregação espacial mais evidente, a transformação da cultura urbana foi um dos principais resultados deste período de reformas, com a condenação de formas de expressão cultural e modos de vida “não modernos” e a exaltação da estética e dos hábitos sociais característicos da burguesia europeia, em especial a francesa.

A região hoje denominada Zona Portuária, onde se instaurou o projeto Porto Maravilha, ainda não existia por completo no período Passos. Durante as reformas, foram construídas algumas das avenidas que hoje delimitam o seu espaço, como a própria Avenida Central (atual Rio Branco), a Avenida do Cais (atual Rodrigues Alves) e a Avenida do Mangue (atual Francisco Bicalho). O Porto do Rio de Janeiro foi um dos elementos centrais do projeto de modernização da capital, já que sua estrutura moldada pelos usos coloniais não comportava o movimento de cargas

demandado pela navegação a vapor e pela atividade industrial que o governo pretendia estimular. Nesse sentido, além de novas avenidas no entorno do Porto, foi feito o alinhamento do cais, com 175 mil m<sup>2</sup> de aterros que deram àquela área o contorno atual (WERNECK, 2016).

Lamarão detalha em seu estudo “Dos Trapiches ao Porto” (2006) as etapas de transformação da área portuária no moderno Porto do Rio de Janeiro. Destaca ainda, a centralidade daquela região portuária nos planos de transformação dos usos do espaço público, apoiados no ideário higienista.

Nossa área de estudo chega ao século XX carregada de adjetivos que a desqualificam, que a estigmatizam frente à cidade. (...) Área densa, populosa, pobre, insalubre... e perigosa. Os quarteirões marítimos, o bairro “rubro” da cidade, o “homizão predileto dos valentões” servem de cenário a crimes que levam a Saúde, a Gamboa e o saco do Alferes às primeiras páginas dos jornais. A moral e os costumes também não recomendam. Ferreira Rosa, defensor entusiástico da civilização superior trazida pela remodelação urbana do Rio, afirmava que as obras do cais do porto, além dos benefícios materiais, seria também benéfica “à higiene e ao decoro da capital” (LAMARÃO, 2006, p. 137).

Destaca-se nesse período, portanto, a centralidade do aspecto cultural nas transformações urbanas pretendidas. A reestruturação da cidade para o capitalismo incluía grandes mudanças na estética urbana, botando abaixo os imóveis coloniais e construindo novas referências arquitetônicas a partir de um modelo importado da França. Os usos do espaço urbano também deveriam ser transformados, tornando-se mais condizentes com o modo de vida da burguesia que viria a se apropriar daqueles espaços. Assim, surgiram cafés ao estilo parisiense em plena Avenida Central e equipamentos culturais voltados para as “belas artes”, como o Theatro Municipal e o novo prédio da Biblioteca Nacional, ambos construídos a partir de 1905.

**Figura 18 – Cerimônia de assentamento da pedra fundamental do novo edifício da Biblioteca Nacional, na Avenida Central, em 1905.**



Fonte: Acervo digital Biblioteca Nacional

Para tanto, os usos anteriores foram apagados, através de reformas físicas e de uma austera política de ordem pública. Além da demolição dos imóveis coloniais e da proibição dos cortiços (em 1900), o que acabou por levar as classes populares para os subúrbios ou para os morros, a perseguição policial a práticas populares como a capoeira (oficialmente criminalizada em 1890), o candomblé, o comércio ambulante entre outras, liberava o centro da cidade para usufruto exclusivo da burguesia carioca, como relata Jaime Benchimol:

(...) Pereira Passos, na ânsia de se fazer da cidade suja, pobre e caótica, réplica tropical da Paris reformada por Haussmann, baixara várias posturas que também interferiam no cotidiano dos cariocas, particularmente no dos ambulantes e mendigos. Proibiu cães vadios e vacas leiteiras nas ruas; mandou recolher a asilos os mendigos; proibiu a cultura de hortas e capinzais, a criação de suínos, a venda ambulante de bilhetes de loteria. Mandou também que não se cuspsse nas ruas e dentro dos veículos, que não se urinasse fora dos mictórios, que não se soltassem pipas (BENCHIMOL *apud* CARVALHO, 1987, p.95).

Em que pese haver mais de um século de diferença entre a Reforma Urbana de Pereira Passos e a concretização, em curso, do Porto Maravilha, parece válido

destacar aquele período que, em novos tempos e em novos termos, o projeto atual de reforma da Zona Portuária traz à tona. Em especial, pela menção elogiosa que o atual prefeito Eduardo Paes faz à figura de Passos, condutor de um projeto que, como visto, se concretizou a partir da subserviência do Estado aos novos agentes capitalistas e se implantou de forma autoritária sobre a população, que não deixou de questionar seus benefícios, promovendo insurgências importantes como a Revolta da Vacina<sup>30</sup>.

Iniciada pelo Governo Federal durante a Reforma Urbana, como ficou conhecido o conjunto de obras capitaneado por Passos, a renovação do Porto do Rio de Janeiro foi concluída somente em 1910, quando a cidade já estava tomada por novos usos, como pretendia a Reforma. A partir da década de 1940, uma nova conjuntura internacional se desenhava em relação às funções portuárias, transformando as relações entre os portos e as cidades em que se localizavam.

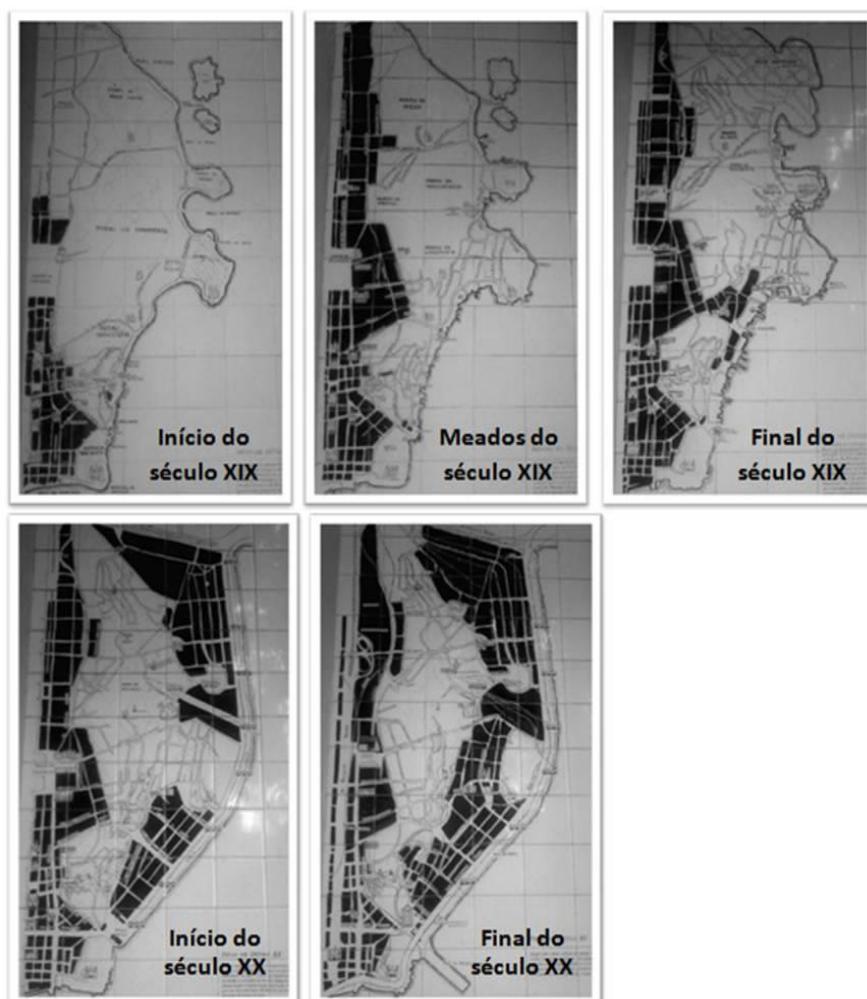
Segundo Nelson Diniz (2013), desde o fim da Segunda Guerra Mundial uma série de mudanças nos serviços portuários foi determinante nesta nova conjuntura, em especial o crescimento da demanda mundial por petróleo, que provocou a expansão da frota e do porte dos navios petroleiros e a introdução da containerização, que implicou a necessidade de grandes áreas de apoio para as operações de carga e descarga, além de fazer surgir um novo tipo de embarcação de maior porte, exigindo maior profundidade das águas nos locais de atracação de navios porta-contêineres.

Outras grandes obras no entorno portuário foram realizadas nesse período, como a construção da Avenida Presidente Vargas, a ligação entre a Avenida Rodrigues Alves e o bairro de Laranjeiras, passando pelo Catumbi, e a construção do Elevado da Perimetral (WERNECK, 2016), correspondendo não apenas à demanda criada pelo tráfego portuário, mas também ao aumento populacional e à reorganização da cidade, que se expandia ao sul e ao norte.

---

<sup>30</sup> Lamarão (2006) destaca a centralidade da zona do cais, primeiro foco de insurgência e último foco de resistência, no levante popular contra a vacinação compulsória da população.

**Figura 19 – Painéis de azulejos com representação gráfica das reformas sofridas pela região do Porto desde meados do século XIX, em exposição no Centro Cultural José Bonifácio.**



Fonte: fotos da autora.

Mariana Werneck destaca três fatores que condicionaram uma nova transformação nos usos da região: a inadequação da estrutura portuária às novas demandas do transporte em contêineres, deixando ociosa parte das instalações que davam apoio ao Porto; a transferência da capital do país para Brasília, ocasionando a mudança de sede administrativa de diversos serviços públicos federais então instalados no Rio de Janeiro e levando à subutilização dos imóveis de propriedade federal muito presentes na região; e a migração da maior parte das indústrias que haviam se localizado no entorno do Porto para as áreas de expansão da cidade, onde encontravam terrenos mais baratos e legislação mais flexível para construções, restando na Zona Portuária, quase exclusivamente, indústrias de pequeno porte (WERNECK, 2016).

## 4.2 – Decadências e emergências: outros usos e novos projetos para a Zona Portuária

A nova conjuntura da Zona Portuária, mesmo condicionada por fatores bastante singulares, como a transferência da capital nacional, se assemelhava neste período às condições impostas a outras partes do mundo capitalista:

as transformações das atividades portuárias produziram a liberação de patrimônio não operacional e de terras ociosas equipadas com redes de infraestrutura e bem localizadas, estabelecendo possibilidades de modernização urbana. Essas possibilidades, associadas à emergência de concepções urbanísticas identificadas com o retorno às áreas centrais e a utilização do patrimônio existente, criaram as condições para as políticas de revitalização de regiões portuárias (DINIZ, 2013, p.32).

As possibilidades de “modernização” a que Diniz (2013) se refere, já na segunda metade do século XX, podem ser lidas como um movimento de convergência entre os interesses de acumulação na etapa flexível do capitalismo e o planejamento urbano que adquire um aspecto competitivo a partir de novas formas de planejar informadas pelo ideário neoliberal.

No que diz respeito à Zona Portuária do Rio de Janeiro,

Isolamento e esvaziamento, proporcionados por dinâmicas econômicas, políticas e urbanas, mantiveram, no entanto, as condições de reprodução das classes populares nos bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Além de oferecer moradia para os antigos operários e trabalhadores portuários e também para novos ocupantes, como muitos dos migrantes nordestinos, os bairros abrigavam pequenos comércios e negócios, depósitos de mercadorias de camelôs, e até mesmo terreiros de umbanda e candomblé e galpões de escolas de samba – em muitos casos, com o conhecimento de repartições e órgãos públicos, que realizavam acordos para a ocupação irregular dos espaços (WERNECK, 2016, p.28).

Para a população da Zona Portuária, em tempos de refluxo populacional, aquele era um espaço viável de moradia, trabalho e lazer, com custos que possibilitavam a sua apropriação. No entanto, a permanência desses grupos das classes populares na região parece ser ignorada quando uma série de agentes com interesses econômicos naquele espaço passam a identificá-lo como lugar de abandono e degradação. Esse discurso, como veremos adiante, visa justificar perante a população e as esferas do poder público a necessidade imperativa de uma intervenção na Zona Portuária.

Desde a década de 1970, a desvalorização imobiliária naqueles bairros era vislumbrada como oportunidade de investimento e de obtenção de renda por alguns segmentos empresariais. A partir da década de 1980, os bairros que compõem a Zona Portuária voltaram a ser alvo projetos de intervenção urbana, em novos moldes. O primeiro deles foi capitaneado por um grupo de empresários que formou o Instituto de Estudos Estratégicos do Rio de Janeiro, conhecido como Clube do Rio.

O projeto do Centro Internacional de Comércio foi formulado pelo Clube do Rio, criado por empresários membros da Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ), como esforço no sentido de superar a crise econômica vivida pelo país na década de 1980. Tratava-se de uma tentativa de devolver ao Porto a relevância econômica perdida, através de uma “reciclagem urbanística” que envolvia propostas de estímulo ao comércio exterior associado ao turismo e ao lazer, como a construção de *show-rooms*, hotéis, áreas de lazer, marina, aquário, museu e um Porto Franco (zona livre de impostos) (WERNECK, 2016).

O aspecto cultural não chegou a ter grande destaque no projeto do Centro Internacional de Comércio, que priorizava o estímulo às exportações de produtos brasileiros e, nesse sentido, pretendia contribuir para “melhorar a imagem do Brasil, que em muitas regiões do mundo ainda é olhado como nação subdesenvolvida, de baixo nível de competência” (REVISTA DO EMPRESÁRIO, 1984, p.24). No entanto, a atração do turismo para a região já estava prevista no projeto de requalificação urbana, demandando a construção de equipamentos de lazer.

No mesmo período, outros discursos emergiam no campo de disputas em torno dos significados e da imagem pública da Zona Portuária. Simone Vassalo (2014) destaca a década de 1980 como período em que o discurso da democracia racial brasileira, que havia se tornado hegemônico a partir dos anos 1930, passou a ser enfrentado internamente a partir de um contexto internacional de afirmação dos direitos culturais dos grupos subordinados ou minorias étnicas.

Os movimentos sociais, recentemente reorganizados, começavam a incorporar as interpretações políticas das noções de patrimônio e cultura, veiculadas internacionalmente como fonte de reivindicação de direitos diante do Estado. Tais lutas se consolidam na Constituição de 1988, com a criação dos artigos 214 e 215, que falam dos direitos culturais e patrimoniais

dos diferentes segmentos que formam a sociedade brasileira (VASSALO, 2014, p.7).

Neste contexto, começam a vir à tona os fatos históricos que associam os bairros portuários e outros do entorno (Estácio, Cidade Nova, Praça Onze) à disseminação de uma cultura afro-brasileira, movimento que Vassalo (2014) descreve como “processo de reafricanização” da região e da cidade. A autora toma como marcos desse processo, nos anos 1980, a publicação do livro *Tia Ciata e a Pequena África* no Rio de Janeiro, de Roberto Moura (1983), e o tombamento da Pedra do Sal, feito provisoriamente em 1984 e definitivamente em 1987 através da Resolução nº 23 e publicada no Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro em 11 de maio de 1987. Roberta Sampaio Guimarães (2014) cita ainda outros marcos, como a inauguração da Escola Tia Ciata, onde já se ensinava história afro-brasileira (em 1985), a inauguração do busto de Zumbi dos Palmares na Avenida Presidente Vargas e do Centro Cultural José Bonifácio, dedicado à preservação e difusão da memória negra, ambos em 1986 (GUIMARÃES, 2014).

O livro de Moura, referido por Vassalo (2014), retoma a expressão *Pequena África*, criada pelo compositor Heitor dos Prazeres na década de 1920 em referência à região do Porto e entorno, que passa a ser usada correntemente quando seu estudo histórico-sociológico torna-se referência sobre a vida cultural da população carioca no início do século XX. Tiago Melo Gomes (2003) também destaca a apropriação das histórias narradas por Moura (1983 *apud* GOMES, 2003) por vários pesquisadores, envolvidos em um contexto de levantamento e reconhecimento de experiências de alteridade, que não tiveram o mesmo registro histórico abundante dedicado às experiências das classes letradas. Segundo Gomes,

o sucesso da reelaboração da centralidade baiana na formação cultural carioca, apresentada em *Tia Ciata e a Pequena África* do Rio de Janeiro, se deve também ao ambiente no qual o livro foi lançado. Os anos 1980 assistiram a um vigoroso esforço de recuperação de visões alternativas aos projetos modernizadores levados à frente por grupos de elite da Primeira República. (...) A existência de uma “Pequena África” no coração da Capital Federal passou a ser visto como um contraponto necessário à “Europa possível” de Pereira Passos, e passou-se a sugerir inclusive [que tenha havido] a presença de membros dessa comunidade no núcleo de grupos que formulavam estratégias de aberta resistência política aos projetos modernizadores, como o sindicato dos estivadores e a Revolta da Vacina (GOMES, 2003, P.176-177).

O livro de Roberto Moura foi usado também como uma das principais referências na elaboração do documento encaminhado aos órgãos do patrimônio demandando o tombamento da Pedra do Sal. Este documento foi elaborado pelo historiador Joel Rufino dos Santos, importante militante do movimento negro, que solicitou ao Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC (órgão estadual de proteção do patrimônio cultural) o reconhecimento daquele que seria “o mais antigo monumento que se pode vincular à história do samba carioca” (DOS SANTOS apud VASSALO, 2014). Um ano após a publicação do livro, a Pedra do Sal foi tombada provisoriamente pelo INEPAC e em 1987, o foi de forma definitiva.

A despeito de terem acontecido em um mesmo período, ao longo da década de 1980, parece não ter havido aproximação entre as articulações do empresariado voltadas para a afirmação internacional da cidade como polo comercial e as articulações dos militantes do movimento negro e pesquisadores visando à afirmação da centralidade da região portuária na produção cultural afrodescendente. A literatura também não revela que tenha havido oposição entre essas duas movimentações distintas, levando a crer que tenham caminhado paralelamente, deixando para processos futuros a tarefa de realizar a complexa articulação entre políticas de memória e de desenvolvimento econômico, como será feito sobretudo a partir dos anos 2000.

A articulação entre representantes do setor empresarial e do poder público em torno de Centro Internacional de Comércio perdurou por anos, na tentativa de envolver dois agentes públicos que seriam fundamentais na consecução dos planos do setor empresarial ligado à Associação Comercial do Rio de Janeiro – ACRJ: a Prefeitura Municipal, que poderia rever o zoneamento da Zona Portuária, fundado no uso exclusivo da área por atividades portuárias, e a Companhia Docas, autarquia federal responsável pelo funcionamento do Porto, que detinha grande parte do patrimônio imobiliário existente na região. Finalmente, o Centro Internacional não foi implantado, pois havia por parte do governo municipal hesitação em relação ao projeto, assim como havia resistência da Companhia Docas, receosa em ver diminuída a sua relevância institucional na área (WERNECK, 2016).

Um terceiro agente surge nessa disputa que o projeto do Centro Internacional instaura: os moradores dos bairros portuários, que, contrariando a imagem de vazio e degradação que já se afirmava à época nos grandes meios de comunicação, tiveram uma atuação importante na definição dos rumos da Zona Portuária. Simone Vassalo<sup>31</sup> destaca, nesse sentido, o papel desempenhado pela Associação de Moradores da Saúde que, diante da movimentação de alguns agentes pela revitalização da região, procurou inserir os moradores no debate sobre o futuro da Zona Portuária. A pauta desse novo grupo de agentes, os moradores da Saúde, era o impedimento da demolição de imóveis históricos e, para tanto, a afirmação da importância histórica do bairro e entorno. O grupo realizou pesquisas que sustentaram haver ali, enterrados, o Cemitério dos Pretos Novos e o Cais do Valongo, marcos históricos do tráfico de negros escravizados.

O trabalho da Associação, segundo Vassalo, foi fundamental na criação da Área de Proteção ao Ambiente Cultural Saúde, Gamboa e Santo Cristo (APA SAGAS), instituída pela Lei nº 971 em 1987 e regulamentada pelo Decreto nº 7351 em 1988. A referida legislação, conhecida como SAGAS – acrônimo para os bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo, que compõem a zona portuária –, foi elaborada a partir da mobilização de moradores dos bairros portuários, que se associaram em função da preocupação com as transformações que estavam sendo projetadas para a área. A principal questão desses agentes então era a preservação dos imóveis históricos e da tipologia das edificações, de modo a garantir que o cenário onde predominavam sobrados residenciais e pequeno comércio não fosse descaracterizado, inviabilizando a permanência dos moradores. Nesse sentido, organizaram em conjunto com a Prefeitura a Primeira Quinzena de Debates sobre o Bairro da Saúde, em 1983, onde se formou um grupo de discussão que acabou sendo oficializado no ano seguinte como Grupo de Trabalho Comunitário e Institucional para a Valorização do Patrimônio Cultural dos Bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo e colaborando com técnicos da prefeitura na elaboração da legislação finalmente publicada em 1987 (WERNECK, 2016).

---

<sup>31</sup> Afirmação feita durante a oficina O Processo de Patrimonialização do Cais do Valongo, ministrada por Vassalo e organizada pelo Instituto Pretos Novos, no dia 12/04/2016, no Centro Cultural José Bonifácio.

A regulamentação urbanística a ser elaborada deveria contemplar as necessidades de

manutenção das características consideradas importantes na ambiência e identidade cultural da área; preservação dos bens culturais que apresentem características morfológicas típicas e recorrentes na área; estabelecimento de critérios para novos gabaritos; prévia aprovação para demolições e construções; criação de um escritório técnico, para fiscalização e acompanhamento das intervenções (SOARES & MOREIRA, 2007).

No entanto, como observa Guimarães,

os efeitos da decretação do Projeto Sagas não se limitaram à alteração da legislação patrimonial vigente na região, pois, ao classificar bens e logradouros como “históricos” e “culturais”, essa área de proteção demarcou as fronteiras de uma nova modalidade de intervenção para a Zona Portuária, indicando quais espaços eram inalienáveis e quais, em contrapartida, poderiam ser transformados ou vendidos (GUIMARÃES, 2014).

A mobilização pela criação da APA SAGAS segue as elaborações discursivas e técnicas iniciadas anos antes, com o projeto Corredor Cultural do Centro, instituído pelo poder municipal através da Lei 506 de 1984, visando a “preservação paisagística e ambiental do Centro da Cidade do Rio de Janeiro” (RIO DE JANEIRO, 1984). O recorte espacial do Corredor Cultural abrangia quatro áreas no centro histórico da cidade: Lapa-Cinelândia, Saara, Largo de São Francisco e Praça XV.

Segundo Leopoldo Guilherme Pio (2014), os autores do Projeto afirmam que a sua estruturação se deu “a partir do risco da perda da monumentalidade decorrente da política de alargamento de ruas e da conseqüente destruição de edificações e ambientes históricos” (PIO, 2014, p.7). O autor destaca a criação do Corredor Cultural como um marco na mudança de uma visão progressista/modernista, que até então era hegemônica no urbanismo carioca, para um entendimento acerca do patrimônio histórico que valoriza a memória urbana. Ressalta ainda como inovação, o fato de o Projeto Corredor Cultural prever tanto a preservação como a reutilização das edificações históricas segundo uma linguagem contemporânea, ideia que se manteve na formulação da APA SAGAS.

Para Moreira (2005), o Corredor Cultural é, na cidade do Rio de Janeiro, um marco do processo de “retorno ao Centro”, um fenômeno de escala mundial cujos princípios foram incorporados no Brasil. A autora destaca a longevidade do projeto,

“tendo atravessado uma série de governos, mantendo-se ao longo de duas décadas” (MOREIRA, 2005, p.90), perdurando até a última gestão de Cesar Maia. Na gestão posterior, de Eduardo Paes, novas questões provocaram a reorganização institucional em torno dos cuidados com o patrimônio e com o centro da cidade, como veremos no capítulo seguinte. Destaca-se, nesse sentido, o título outorgado pela Unesco em 2012 à capital carioca, de Patrimônio Mundial na categoria Paisagem Cultural Urbana.

A criação da APA SAGAS, já inserida em um contexto de “retorno ao Centro” marcado pela criação do Corredor Cultural, teve um papel central na visibilização do patrimônio edificado remanescente nos bairros portuários. Essa guinada patrimonialista redefine as estratégias dos agentes interessados na “renovação” da Zona Portuária, até então inspirados no desejo de *tabula rasa* conforme Moreira (2005), que a partir da nova legislação (e dos discursos subjacentes) precisam considerar também a necessidade de “preservação” de certos bens reconhecidos como guardiões da memória local.

Vale ressaltar que entre as décadas de 1980 e 2000 o campo do patrimônio cultural passou por importantes revisões de conceitos e práticas que repercutiram em grande medida no processo de patrimonialização da Zona Portuária carioca. Essas mudanças podem ser compreendidas dentro do processo de reformulação do conceito de cidadania, referido no capítulo dois desta tese, que, a partir da década de 1960 e, no Brasil, mais fortemente a partir da redemocratização, passou a incorporar as demandas por reconhecimento de grupos culturalmente subordinados.

Outra referência importante para essas transformações na lida com o patrimônio cultural e com a memória da população negra no Brasil foram as discussões travadas em todo o país durante a década de 1980, por ocasião do centenário da abolição da escravidão, que evidenciaram a precariedade ou ausência de políticas que tivessem feito avançar, nesse século sem escravidão, as condições reais de exercício da cidadania pelos negros (GUIMARÃES, 2014).

Nesse sentido, destacam-se na década de 1980 as primeiras ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN reconhecendo o valor cultural de bens imóveis ligados à cultura afrodescendente e não apenas a aspectos da cultura europeia. No ano de 1984 o IPHAN deu início ao primeiro processo de tombamento de um terreiro de candomblé, reconhecendo o Terreiro da Casa Branca, em Salvador. Em 1986, a partir de mobilizações do movimento negro, o órgão tombou também a Serra da Barriga, em Pernambuco, onde havia sido construído no século XVII o Quilombo dos Palmares. A salvaguarda do patrimônio imaterial, instituída no ano 2000 pelo Decreto 3.551 da Presidência da República, também é fruto desses novos entendimentos, que ampliam a noção de patrimônio cultural (VASSALO, 2014) para além dos monumentos de “pedra e cal” tradicionalmente tombados.

Creio ter sido esse contexto político de democratização e de veiculação das noções de identidade, cultura e patrimônio como meios de reivindicação de direitos que propiciou o início das leituras etnicizantes do bairro da Saúde, ou seja, o seu entendimento como um território negro. Poucos anos depois, o Centro Cultural José Bonifácio, igualmente na Saúde, tornava-se centro de referência da cultura afro-brasileira (VASSALO, 2014, p.8).

A partir da década de 1990, diversos projetos<sup>32</sup> foram elaborados assumindo o discurso da revitalização da Zona Portuária. Em sua maioria, esses projetos sequer começaram a ser implementados. Alguns interesses conflitantes, que ficaram patentes nas negociações em torno do projeto do Centro Internacional de Comércio na década anterior, moveram propostas com diferentes escopos, desde aquelas voltadas para a reestruturação do Porto e recuperação da atividade portuária, a partir dos interesses da Companhia Docas e do Governo Federal, às que visavam a produção de novos usos, notadamente a partir de interesses de grupos empresariais, até projetos voltados para o adensamento populacional da região, inclusive com a promoção de habitação de interesse social (WERNECK, 2016; MOREIRA, 2005).

Os sucessivos projetos se justificam a partir de um imaginário, em grande parte formulado pelos meios de comunicação de massa, onde os bairros portuários aparecem como áreas abandonadas e degradadas associadas, portanto, à

---

<sup>32</sup> Os trabalhos de Moreira (2004) e Werneck (2016) constituem duas boas fontes para levantamento desses projetos formulados entre 1990 e 2001, quando teve início o projeto Porto do Rio, antecessor mais direto do Porto Maravilha, de 2009.

insegurança e à criminalidade, que colocam em risco mais do que os moradores e trabalhadores da região, então invisibilizados, o patrimônio histórico local, cuja existência e importância esses veículos passaram a reconhecer. Como destaca João Domingues, “Esta noção de espaço degradado constrói um certo sentido de fatalidade que será o arcabouço moral da necessidade de sua recuperação, como que se o espaço ora perdido pudesse ser reconquistado para o conjunto da cidade” (DOMINGUES, 2015, p.72). As características dessa “reconquista”, endereçada a agentes muito específicos, estão detalhadas no próximo tópico, sobre as novas estratégias da produção capitalista do espaço na Zona Portuária.

Em um contexto marcado pela crescente culturalização da economia (JAMESON, 2001), pela desindustrialização e por formas flexíveis de produção características do capitalismo pós-fordista, os aspectos culturais passam a ser cada vez mais considerados nos planos urbanos. Inicialmente, essa imbricação entre cultura e planejamento urbano se desenvolve no campo da comunicação, visando reposicionar as cidades no imaginário global através de técnicas de marketing.

Efetivamente, o processo de produção do espaço social é ao mesmo tempo objetivo e subjetivo. Como parte da nova racionalidade do capitalismo, capaz de potencializar a eficiência econômica e a reorganização territorial, são introduzidas formas modernas de dominação e técnicas de manipulação cultural [BOURDIEU, 1998; SANTOS, 2000]. Deste modo, o espaço toma forma também através de representações e imagens adequadas, o que explica a importância que vem adquirindo o *city marketing* como instrumento das políticas urbana (SANCHÉZ, 2001, p.32)

Na década de 1990 se consolidam os modelos globais do empreendedorismo urbano que vão pautar o planejamento em várias das capitais brasileiras desde então. A conjuntura que se desenha no Rio de Janeiro a partir de 1992, com a eleição do prefeito Cesar Maia, assimila esses modelos, inclusive através da contratação das empresas de consultoria que estavam capitaneando processos de intervenção urbana nas cidades europeias que eram então modelos do processo de planejamento estratégico. O Plano Estratégico da cidade, homologado em 1995, foi elaborado com a assessoria de uma empresa catalã (Tecnologies Urbanas Barcelona S.A.) de propriedade de Jordi Borja, um dos ideólogos que difundiram no mundo a noção de planejamento estratégico, amplamente aceita e encampada nas gestões de viés neoliberal que então se instalavam. No Plano, toda a região do centro da cidade foi priorizada e a “revitalização da zona portuária, em particular, foi

considerada fundamental para a retomada do crescimento econômico da cidade” (WERNECK, 2016, p.51).

Porém, a despeito de uma série de projetos elaborados, alguns anunciados e outros encampados, tanto na primeira gestão de Cesar Maia (1993-1996) como na seguinte de Luiz Paulo Conde (1997-2000), o período foi marcado pela falta de articulação entre interesses das diferentes esferas de governo, especialmente a municipal e a estadual, e também da Companhia Docas.

Essa época foi, portanto, um momento de incubação de discursos e mesmo de projetos que viriam a ser retomados no futuro, a exemplo do incentivo residencial nas áreas centrais para a classe média e da urbanização de favelas. Nesse novo arcabouço de ideias, por assim dizer, vale ainda destacar aquela que seria a intervenção mais agressiva do processo de revitalização atual: a derrubada da Perimetral (WERNECK, 2016, p.61).

No que tange ao processo de reafrikanização da região portuária, conforme Vassalo (2014), o ano de 1996 trouxe um dado relevante, com a descoberta acidental do Cemitério dos Pretos Novos, criado em 1769 e extinto em 1830, cuja localização precisa já não era conhecida, depois de mais de um século de transformações naquele tecido urbano. O sítio arqueológico foi desenterrado durante as obras em uma casa de propriedade privada, onde viria a ser fundado o Instituto e Memorial dos Pretos Novos.

Ao comunicar o achado ao Centro Cultural José Bonifácio, situado na redondeza, o assunto foi diretamente transmitido ao Departamento Geral de Patrimônio Cultural, órgão da Secretaria de Cultura, que logo mandou uma equipe de profissionais da Prefeitura e do Instituto de Arqueologia Brasileira para confirmar o potencial histórico. O local foi transformado em sítio arqueológico e, mais tarde, em Centro Cultural, visando manter viva não só a história da cidade do Rio de Janeiro, como também a do Brasil e da África.<sup>33</sup>

Apesar da intervenção da Prefeitura, chamada a auxiliar logo após o desenterro do cemitério, não há relatos de qualquer articulação entre a descoberta arqueológica e os planos que vinham sendo elaborados pelo poder municipal para a área portuária. Essa articulação se deu anos mais tarde, como veremos, já no âmbito do projeto Porto do Rio.

---

<sup>33</sup> Portal Arqueológico dos Pretos Novos. Disponível em: <<http://www.pretosnovos.com.br/cemiterios.html>> Acesso em: 05 jun. 2016.

Se diante da conjuntura política poucos projetos do Plano Estratégico do Rio de Janeiro – PECRJ foram implantados, pode-se dizer que o resultado mais palpável do período em relação às transformações que viriam a se efetivar na Zona Portuária foi o assentamento das bases ideológicas do planejamento neoliberal na cidade, tanto no setor privado como na gestão pública. Nesse contexto, a emergência de uma abordagem culturalista da cidade (DOMINGUES, 2016) torna-se central nas novas estratégias que visam a inserção do Rio de Janeiro no competitivo mercado mundial de cidades. Nesta abordagem,

a percepção é de que a cultura parece tanto um recurso estilístico que auxilia a transformação da cidade ela mesma em um certo tipo de capital (ampliação de serviços culturais específicos), quanto um recurso político recomendável para a concretização de um consenso entre grupos sociais sobre o ingresso da cidade-mercadoria no mercado mundial de cidades (DOMINGUES, 2015, p.70).

Foi a partir de 2001, com o projeto Porto do Rio, na nova gestão de Cesar Maia, que a Prefeitura Municipal criou as bases do projeto desenvolvido para o Porto Maravilha, a partir de um corpo burocrático há anos empenhado em projetos para a Zona Portuária. Ao longo das duas gestões de Maia, algumas características do projeto neoliberal de reconversão de usos da Zona Portuária se afirmaram, tendo o aspecto simbólico-cultural como recurso central. Por um lado, a valorização dos *espaços culturais empreendedores*, com a construção de grandes equipamentos culturais como “âncoras” do processo de revitalização – o que Domingues denomina “capital fixo espetacular” (DOMINGUES, 2015). Por outro, o trabalho de convencimento sobre a pertinência do projeto feito através de estratégias de *marketing* voltadas não apenas para a venda da cidade no mercado internacional, mas também para “vender a ideia” do projeto aos agentes locais.

Em relação à “ampliação dos serviços culturais específicos”, de que fala Domingues (2015), nos projetos cariocas do período se destaca a ideia da construção de equipamentos de lazer de grande porte, que sinalizassem a entrada do Rio de Janeiro no rol das cidades globais, principais destinos turísticos e comerciais.

Entre os projetos elaborados pela Prefeitura para a “revitalização” da Zona Portuária, um dos que obteve maior repercussão social foi o de construção, no Pier Mauá, da primeira filial latino-americana do Museu Guggenheim, instituição nova-iorquina que ganhara prestígio internacional como dinamizadora turística e econômica das cidades de Bilbao e Veneza (GUIMARÃES, 2014, p.38)

Inspirada por esses exemplos de cidades onde o planejamento estratégico já vinha sendo implantado, situados em países com condições muito distintas daquelas vividas no Brasil à época, a construção de uma filial do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro foi pensada como “âncora” do processo de revitalização do centro da cidade. Essa “primeira tentativa de indução dos investimentos no espaço urbano através do emprego de capital fixo espetacular” (DOMINGUES, 2015, p.78) se apoia na experiência de planejamento estratégico da cidade espanhola de Bilbao, entre outras que no mesmo período apostaram na reorganização da economia urbana através de atividades ligadas ao turismo cultural e recreativo, apelando para o urbanismo monumental marcado por edifícios-âncora projetados por arquitetos que conquistaram renome internacional capitaneando projetos espetaculares.

A negociação para instalação do Museu no Rio de Janeiro começou ainda na gestão de Luiz Paulo Conde, porém foi Cesar Maia quem assinou contrato com a Fundação Guggenheim, em 2003, já sob críticas e após manifestações públicas de desacordo com a importação do equipamento cultural. Quando a mobilização dos moradores e outros agentes, em especial do campo da cultura, chegou a inviabilizar a implantação do museu, Maia cancelou a reurbanização prevista para as ruas da região, no bairro da Saúde, afirmando que sem esta âncora, cujo custo aos cofres públicos estava sendo questionado, não faria sentido o gasto público no local<sup>34</sup>. Assim, as ações da Prefeitura passaram a se concentrar no bairro da Gamboa, onde dois outros equipamentos públicos foram inaugurados: a Vila Olímpica da Gamboa, para uso dos moradores da região, e a Cidade do Samba, que buscava ordenar a ocupação dos galpões da área portuária para a preparação das alegorias para os desfiles das escolas de samba no carnaval, além de reuni-las em um espaço voltado também para a visitação turística.

Uma outra característica do projeto neoliberal de reconversão de usos da Zona Portuária, que se afirmou no plano Porto do Rio e que foi apropriada mais tarde pelo

---

<sup>34</sup> Para um resumo dos descaminhos na articulação da implantação de uma filial do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro, ver dissertação de Mariana Werneck (2016) – *Porto Maravilha: agentes, coalizões de poder e neoliberalização no Rio de Janeiro*. Mais detalhes, na dissertação de Fátima Fernandes (2004) – *O museu Guggenheim do Rio de Janeiro: prelúdio de uma nova época?*

Porto Maravilha, é o uso do patrimônio histórico. Clarissa da Costa Moreira (2005) nota que desde a década de 1980 até a de 2000 manteve-se em relação aos projetos de intervenção na Zona Portuária um padrão: na área aterrada, próxima ao cais, predominaram projetos de “renovação” urbana, ou seja, que tomam o espaço construído como *tabula rasa* para sobre ele projetar novas formas e/ou novos usos. Na área anterior à Reforma Passos, situada acima da linha da praia que existia até a virada do século XX, onde estão os morros da Conceição, Pinto e Providência, predominaram projetos de preservação, valorizando sobretudo o patrimônio edificado do Morro da Conceição e em outras áreas protegidas pela legislação, como as que foram incluída na APA SAGAS (MOREIRA, 2005).

Essa valorização do patrimônio, no entanto, se restringe à conservação da materialidade das memórias urbanas, ou seja, dos edifícios antigos que portariam a memória de uma urbanidade existente no passado. Ao mesmo tempo, o projeto tinha como meta a renovação e a verticalização da parte aterrada da região, funcionando como uma extensão do centro de negócios da cidade, o que promoveria novos usos e uma nova urbanidade, dificultando a permanência de determinadas qualidades urbanas dos bairros portuários (MOREIRA, 2005).

A preservação dessa urbanidade ligada ao patrimônio, ou seja, dos modos de vida, dados imateriais que deram significado ao patrimônio edificado, demandaria outras estratégias, fundadas, por exemplo, na manutenção da população local e de seus descendentes. Na Zona Portuária, esse tipo de postura do poder público em relação ao patrimônio histórico vem sendo reivindicado desde 2001 pelo grupo reconhecido como Quilombo da Pedra do Sal.

Na esteira do que Vassalo (2014) denominou como “processo de reafricanização” da Zona Portuária, parte dos imóveis que compõem a materialidade do patrimônio histórico local vem sendo objeto de disputas em torno do seu uso, propriedade e significação. Se destaca, nesse sentido, o caso do Quilombo da Pedra do Sal, que reivindica a propriedade de imóveis situados na parte baixa do Morro da Conceição, a partir da afirmação de sua importância na reprodução social dos descendentes da

comunidade negra denominada “Pequena África” e na manutenção de práticas culturais informadas por essa comunidade.

O surgimento dessas reivindicações, certamente informado pela incorporação da ideia de reconhecimento cultural nas discussões sobre cidadania, é fundado ainda no conflito que emergiu no bojo do projeto Porto do Rio em torno da significação do patrimônio material e imaterial do Morro da Conceição, onde está situada a Pedra do Sal. Anteriormente à consolidação do projeto, outra iniciativa da Prefeitura, o Programa de Recuperação orientada – ProRio, previa uma série de estudos e ações patrimoniais com foco no Morro da Conceição, que a Prefeitura identificava então como território de descendentes portugueses, que seriam os habitantes “originais” do lugar. Essa classificação, descrita mais detalhadamente no livro *A Utopia da Pequena África*, de Roberta Sampaio Guimarães (2014), ao priorizar um conjunto de símbolos identificados com a ocupação portuguesa e espanhola, desvalorizava ou até mesmo apagava uma série de outros símbolos e identificações que conformavam no Morro da Conceição uma territorialidade muito mais complexa do que a descrita nos “estudos” da Prefeitura. Para além dos aspectos culturais, a desvalorização promovida pelo poder público colocava em risco a própria permanência dos grupos “não-originais” no local – não apenas os negros, mas também os nordestinos.

A classificação dos planejadores sobre a "comunidade" do morro propôs, portanto, uma gradação entre os que eram "tradicionais" e os "conjunturais", pautada principalmente pelo tempo de moradia, relação econômica com o imóvel, local de origem e tipo de uso do espaço (...) [Porém,] no cotidiano das práticas e experiências desses habitantes os espaços eram estruturados a partir de diferentes lógicas, que em algumas classificações podiam se assemelhar à dos planejadores; em outros, suspendê-las, invertê-las ou anulá-las, pois havia uma ampla possibilidade de classificações que essa segmentação do ProRio não contemplava (GUIMARÃES, 2014, p.50-51)

A classificação de determinados modos de vida, que constituíam também o território do Morro, como não autênticos ou inadequados, não ficou sem resposta por parte daqueles sujeitos que vislumbravam, com a implantação dos projetos, a perda do seu espaço de moradia, lazer, convívio social, trabalho, etc. O “sítio histórico” criado pelo ProRio e os discursos dos planejadores onde a memória de apenas um segmento da população do Morro tinha suas referências preservadas, “como efeito

imprevisto, tinham afetado a autoconsciência dos habitantes que dele ficaram excluídos, provocando a movimentação de outras memórias e identidades e de novos processos políticos, sociais e estéticos” (GUIMARÃES, 2014, p.53)

**Figura 20 – Na notícia sobre o ProRio, destaque à moradora “que veio recém-nascida de Portugal e mora no Morro da Conceição há 74 anos”.**

<p><b>Parceria garante recuperação de área do Rio antigo</b></p> <p>Projeto de restauração servirá como modelo para outros bairros</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O Morro da Conceição, no Centro, será recuperado pela Prefeitura, numa parceria com o estado, a União e o governo francês. Os 2.014 moradores do local poderão, a partir de segunda-feira, procurar o escritório inaugurado ontem para obter informações sobre o projeto de recuperação do Morro da Conceição, uma área repleta de fortificações militares e casarões do século XVIII.</li> </ul>	<p>— O projeto no Morro da Conceição deverá servir de modelo para recuperação de outros bairros de tradição histórica — disse o prefeito Luiz Paulo Conde.</p> <p><b>Moradores poderão dar sugestões sobre projeto</b></p> <p>A população poderá dar sugestões para recuperação do local. Uma delas foi feita, ontem, por Olímpia Loureiro Varela, que veio recém-nascida de Portugal e mora no Morro da Conceição há 74 anos. Ela disse ao prefeito que gostaria de ver nos postes os antigos lâmpões de luz incandescente. A sugestão já foi encaminhada para os técnicos que trabalharão no projeto. Hoje, haverá no local uma festa promovida pelos próprios moradores para comemorar a restauração. ■</p>
---	--

Fonte: Acervo O Globo Digital

Foi a partir da divulgação do projeto Porto do Rio, em 2001, já incorporando os “estudos” e propostas do ProRio no Morro da Conceição, que a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – VOT, da Igreja Católica, entrou na disputa pelos espaços do Morro da Conceição e entorno<sup>35</sup>, retomando a posse de vários imóveis de que seria proprietária, mas que estavam habitados – ocupados ou alugados – por mais de 30 famílias, sem contrato formal, mas com anuência da Ordem. Nos quatro anos seguintes, essas famílias foram despejadas informalmente ou até sob mandato judicial. A VOT alegava a necessidade de reaver os imóveis

<sup>35</sup> Guimarães (2014), que realizou trabalho etnográfico na região do Morro da Conceição, descreve e analisa em seu livro as estratégias adotadas por ambos, “quilombolas” e “franciscanos”, a fim de fazer prevalecer a sua interpretação sobre o patrimônio local e sobre a destinação de um conjunto de imóveis localizados na parte baixa do Morro.

para uso em suas obras assistenciais, reunidas no Projeto Humanização do Bairro, que teve início em 2001, assim como o projeto Porto do Rio da Prefeitura.

A remoção das famílias que habitavam nos imóveis reivindicado pela VOT, assim como a cobrança de valores de mercado pelos imóveis que eram alugados a preços simbólicos, foram o estopim para que um grupo de moradores pressionados pela Ordem se articulasse e apresentasse o pleito de reconhecimento do Quilombo da Pedra do Sal, fundado na ideia de que a cultura negra na região, que tem na Pedra do Sal, tombada em 1984, o seu ícone principal, estava ligada à permanência dos moradores negros que perpetuavam no cotidiano modos de vida e imaginários ligados à sua ancestralidade africana. Conforme Guimarães:

Assim, operando uma versão do mito da Pequena África, alguns moradores propuseram uma nova forma de percepção dos espaços do Morro da Conceição e da Zona Portuária, que os conectavam à memória negra, à moradia popular, ao trabalho portuário, ao samba e às práticas de candomblé (GUIMARÃES, 2014, p.145).

O pleito étnico dos moradores do Morro da Conceição foi atendido pelo Governo Federal, que através da Fundação Palmares, do Ministério da Cultura, reconheceu o Quilombo da Pedra do Sal em 2005. No entanto, a titulação definitiva dos imóveis à Associação dos Remanescentes do Quilombo da Pedra do Sal – ARQPEDRA permanece em suspenso, devido ao imbróglio travado com a VOT no âmbito judicial.

Uma das estratégias dos quilombolas para a afirmação da sua “autenticidade” e da legitimidade do pleito sobre os imóveis foi a realização de eventos em datas ligadas à cultura negra, como o Dia de São Jorge e o Dia da Consciência Negra, entre outras, eventos que permanecem acontecendo anualmente. Não apenas este grupo, mas diversos outros começaram a surgir ou ressurgir (no caso de práticas antigas que foram retomadas) fazendo referência às tradições afro-brasileiras, mesmo que muitos não mobilizassem nenhum discurso étnico (VASSALO, 2014). A questão da cultura negra não estava ainda totalmente incorporada ao projeto Porto do Rio, mas nos anos seguintes, com o desenterramento do Cais do Valongo, o discurso isotópico sobre a cultura na Zona Portuária teve que se reorganizar, diante da organização de diversos agentes em torno da atribuição de significados diferentes à história da região e ao seu patrimônio cultural.

O Porto do Rio, reunindo muitos aspectos já trabalhados em projetos anteriores que desde a década de 1980 vinham explorando as possibilidades para a “questão” da Zona Portuária, assim como esses projetos, também não avançou muito em relação à execução das propostas. Moreira analisa ao longo da história os movimentos de intervenção na Zona portuária entre os desejos de *tabula rasa* e de preservação, ou seja, entre práticas de renovação, com o apagamento do território e produção de novas espacialidades e outras de conservação, voltadas, sobretudo para os vestígios materiais de urbanidades históricas. Ao analisar o projeto Porto do Rio, a autora conclui que, incorporando ambos os desejos, de *tabula rasa* e de preservação, o projeto atuou no sentido da manutenção do *status quo*, formulando espaços que, quer pela construção de novos edifícios e equipamentos, quer pela conservação dos antigos, estariam a serviço da valorização imobiliária da região (MOREIRA, 2004).

Retomando a teorização de Harvey (2013) sobre as três diferentes escalas da produção espacial – espaço absoluto, espaço relativo, espaço relacional – percebe-se que o projeto isotópico para a Zona Portuária (que articula interesses dos agentes dominantes) se atém ao espaço absoluto, à materialidade das edificações históricas, ou de forma mais precisa às fachadas desses imóveis, que podem assim ser reformados, ressignificados e ocupados por novos usos, sem guardar qualquer referência aos espaços relacionais onde esses imóveis possam figurar. Nesse sentido, os imóveis históricos preservados podem também ser considerados como capital fixo espetacular (DOMINGUES, 2015), servindo de base para a acumulação capitalista, quer sob a forma de espaços de produção – especialmente nos negócios da economia criativa, quer sob a forma de adereços do espaço urbano culturalizado.

Nesse processo, o patrimônio é apropriado como valor-de-troca, sua arquitetura que remete a outros tempos, outras técnicas, outros modos de vida, torna-se valor estético agregado aos bens imóveis a que se pode dar qualquer nova função e significado. Esse tipo de relação com o patrimônio histórico, comum a tantos processos contemporâneos de reforma de espaços urbanos, tornou-se um dos eixos da gestão do Prefeito Eduardo Paes, podendo ser observado com frequência no

projeto Porto Maravilha e em outras áreas do centro da cidade, como a região da Praça Tiradentes.

Letícia de Carvalho Giannella (2013) destaca as semelhanças entre os projetos Porto do Rio e Porto Maravilha, mas elenca alguns fatores que determinaram o aborto do primeiro e a constituição de uma potente coalizão que vem viabilizando a execução do segundo. No que diz respeito ao Porto do Rio,

(...) naquele momento não havia a necessária identificação política entre as esferas de governo, o que esbarrava na existência de questões fundiárias impeditivas para a concretização das ideias. Acredita-se, também, que faltou mobilização da sociedade como um todo em torno do projeto. Poderíamos dizer que a capacidade de convencimento e criação de consenso por meio da mídia não tenha sido tão efetiva quanto a que vemos atualmente no que se refere ao Projeto Porto Maravilha. Como um último, mas nem de longe menos importante, fator decisivo para a concretização do Projeto no momento atual encontramos a articulação do mesmo com a proximidade da Copa do Mundo de 2014 e dos Jogos Olímpicos de 2016, megaeventos responsáveis por significativo aporte de recursos advindo dos setores privados e das outras esferas de governo, principalmente a federal (GIANNELLA, 2013, p.6).

Já na gestão de Eduardo Paes, a “conquista” da realização dos megaeventos na cidade garantiu a pressão social – notadamente dos meios de comunicação – que vem justificando o atropelamento de todos os processos de cuidado com o bem público (legalidade, transparência, participação social, etc.) em função do cumprimento de prazos estabelecidos pela Federação Internacional de Futebol – FIFA e pelo Comitê Olímpico Internacional – COI. Na execução do projeto da cidade olímpica, o poder municipal vem cometendo diversas modalidades de violações aos direitos humanos, como denuncia o Comitê Popular Copa e Olimpíadas Rio de Janeiro em seus dossiês (COMITÊ, 2016) e também uma série de trabalhos acadêmicos, séries de reportagens e de vídeos, produtores de uma contra-informação que evidencia o autoritarismo do modelo de política urbana vigente, onde a máquina do Estado se coloca a serviço de determinações privadas (dos grandes setores capitalistas), que se sobrepõem às demandas públicas, limitando-as.

A inserção da região portuária no Projeto Olímpico, com a previsão de construção do Porto Olímpico, que consistia na construção da vila de mídia não credenciada e da vila de árbitros, com uma estrutura de prédios residenciais, comerciais e do setor de

hotelaria<sup>36</sup>, fortalece institucionalmente o projeto de revitalização da região, criando um contexto favorável onde uma série de projetos não realizados, por falta de recurso e/ou viabilidade política em outras conjunturas, estão sendo desengavetados como parte da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha.

#### **4.3. Porto Maravilha: novas estratégias na produção capitalista do espaço**

Em toda a campanha oficial que atualmente busca justificar os investimentos e as decisões do poder público referentes à Zona Portuária, são repetidos à exaustão textos que retratam a região, nos anos recentes, como um vazio urbano, uma zona de usos degradados (é frequente a referência a serviços marginalizados, como a prostituição e os botecos), espaço decadente econômica e socialmente. A aludida transformação daquele território, dentro de aproximadamente meio século, nos impele a questionar como pôde ali se constituir o “vazio” afirmado no discurso da revitalização.

A complexidade da configuração social da Região Portuária, tema de numerosos estudos e outras produções literárias, é narrada na propaganda oficial do Porto Maravilha na forma de uma síntese histórica e cultural, pacífica e passada, que compõe a imagem da Zona Portuária como produto vendável: “tradição e história com frente para o mar”, nas palavras do ex-secretário de urbanismo Sérgio Dias (ANDREATTA, 2010). O mesmo discurso oficial que afirma o valor histórico e tradicional da região, constrói a ideia de vazio, criando um hiato temporal que preenche o intervalo entre o início do século XX, onde se deu a Reforma de Pereira Passos, e o início do século XXI, onde está sendo concretizado o Porto Maravilha. Dessa forma, apagam-se o caráter cultural das aludidas história e tradição, restando delas somente o registro imóvel.

---

<sup>36</sup> Desde meados de 2014, as obras do Porto Olímpico estão paradas. A Prefeitura propôs que o conjunto de prédios fosse construído em Jacarepaguá. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/02/11/unico-projeto-residencial-do-porto-maravilha-rj-tem-obra-parada-ha-um-ano.htm>> Acesso em: 06 jun. 2016.

Na trilha de David Harvey (2005), não se pode analisar essa transformação urbana sem entender a produção do espaço como momento constitutivo da dinâmica de acumulação/valorização do capital e da luta de classes. Nesse sentido, o projeto Porto Maravilha, que apresentaremos mais detidamente a seguir, pode ser tomado como um campo privilegiado para a observação do processo de desvalorização e revalorização do capital fixo, conforme descrito por Harvey (1990) ou, conforme Smith (2007), da apropriação de um diferencial de renda (*rent gap*) associado à generalização nos dias atuais do processo de gentrificação de bairros populares.

O projeto Porto Maravilha abrange uma área de 5 milhões de metros quadrados, que tem como limites as Avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco, e Francisco Bicalho. Para sua administração foi fundada em 2009 a CDURP, Companhia de Desenvolvimento Urbano Regional do Porto do Rio<sup>37</sup>, uma sociedade de economia mista com controle do poder municipal. Em 2010, a CDURP repassou boa parte de suas atribuições para um grupo de empresas privadas, reunidas no Consórcio Porto Novo, que venceu a Concorrência Pública através da qual foi implementada uma Parceria Público-Privada (PPP) para revitalizar a Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU)<sup>38</sup> e realizar as construções, obras, intervenções, reurbanizações e benfeitorias, assim como a limpeza urbana, coleta, drenagem iluminação e conservação dos logradouros e equipamentos. A Parceria Público-Privada tem um custo global de R\$ 7.609.000.000 (sete bilhões e seiscentos e nove milhões de reais) e se realizou através do instrumento de Operação Urbana Consorciada, previsto no Estatuto das Cidades. Dentre as metas em execução estão desde obras viárias (demolição, reforma e construção de vias) e de esgotamento, até a restauração de edifícios e monumentos e a prestação de serviços básicos de manutenção, como coleta de lixo e limpeza urbana, durante 15 anos.

---

<sup>37</sup> Criada pela Lei complementar 102 de 23 de novembro de 2009.

<sup>38</sup> AEIU da Zona Portuária, criada pelo Decreto n° 11860, de 23 de dezembro de 1992.

**Figura 21 – Mapa da região que é objeto da Operação Urbana Consorciada, destacando a área da APAC SAGAS.**



Fonte: WERNECK (2016, p. 93)

Segundo Sérgio Dias, um dos pilares do projeto é promover o adensamento populacional da região no sentido de ajudar a “inverter o processo de crescimento da cidade, hoje excessivo e equivocadamente direcionado à zona oeste”. O então gestor informava, de acordo com avaliação da Prefeitura, que “nos últimos anos a expansão territorial nessa área do Rio [zona oeste] ocorreu numa taxa muito superior às necessidades criadas pelo crescimento populacional” (DIAS, 2010, p.222). Para tanto, o projeto previa que a população dos bairros do Centro, Santo Cristo, Gamboa, Saúde, Cidade Nova e São Cristóvão, que segundo Dias era de 22 mil pessoas, chegasse às 100 mil. Em relação à moradia popular, o projeto original do Porto Maravilha previa a construção de apenas 530 unidades habitacionais<sup>39</sup>,

<sup>39</sup> Em 2013, a Prefeitura anunciou a construção de 2.200 unidades habitacionais na Zona Portuária, pelo Programa Minha Casa Minha Vida, porém o anúncio não foi concretizado (WERNECK, 2016). Em 2015, após intervenção da Caixa Econômica Federal, a CDURP convocou a população para elaborar o Plano de Habitação de Interesse Social do Porto Maravilha – PHIS Porto. Dentre as metas do Plano, publicado no final do ano, estão a produção de 10.000 unidades (sendo 5.000 diretamente pela Prefeitura); a oferta de aluguel social, subsidiado, em 1.500 imóveis residenciais e 250 comerciais; e o subsídio para reforma de aproximadamente 2.500 unidades habitacionais, todas as ações voltadas para famílias de baixa renda (PHIS PORTO, 2015).

sendo parte delas destinada ao reassentamento de famílias removidas de suas casas na mesma região. Com este dado, pode-se afirmar que o projeto público pretendia atrair novos 78 mil moradores para uma área central requalificada com recursos públicos, sendo que deste número menos de 3 mil moradores deveriam pertencer aos estratos com menor poder econômico.

Enquanto isso, o programa Minha Casa Minha Vida, com recursos da União e dos Governos Estadual e Municipal, concentrou nos últimos anos sua produção de unidades habitacionais nos bairros no extremo da Zona Oeste (CARDOSO *et alii.*, 2011), financiados pela Caixa Econômica Federal para a faixa de renda até 3 salários mínimos. Esta é a alternativa de moradia que tem sido ofertada às centenas de famílias que vem sendo removidas de suas casas por justificativa das obras que vem sendo realizadas em função dos megaeventos que a cidade está sediando. Segundo o Dossiê elaborado em 2013 pela organização popular Comitê Popular Copa e Olimpíadas Rio<sup>40</sup>, existiam à época apenas na Zona Portuária 1.747 famílias cujas casas estavam marcadas para remoção pela Prefeitura, de um total de mais de 10 mil famílias removidas ou a remover em toda a cidade. Dessas famílias do entorno do Porto, 915 viviam em edifícios abandonados ocupados para moradia (em 8 ocupações) e 832 no Morro da Providência.

No quadro de segregação espacial que define o lugar de moradia de ricos e pobres distintivamente, as regiões mais distantes continuam sendo a opção pensada para os pobres, enquanto o Estado reestrutura parte do Centro para a moradia das classes médias. Nesse sentido, incentivos fiscais de grande monta vêm sendo destinados aos empreendimentos com finalidade residencial na Zona Portuária<sup>41</sup>, através de leis que não fazem qualquer ressalva sobre a negociação das unidades

---

<sup>40</sup> Disponível em [http://comitepopulario.files.wordpress.com/2013/05/dossie\\_comitepopularcoparj\\_2013.pdf](http://comitepopulario.files.wordpress.com/2013/05/dossie_comitepopularcoparj_2013.pdf). Acesso em 01 jul. 2014..

<sup>41</sup> A Lei Complementar 143/2014 e a Lei Municipal 5.780/2014 liberam os empreendedores dos impostos ISS e IPTU durante a execução das obras com finalidade residencial e, o que certamente representa uma maior economia para os investidores, também isentam de ITBI (Imposto sobre a Transmissão de Bens Imóveis) as transações de compra de imóveis com esta finalidade, taxa que equivale a 2% do valor negociado.

habitacionais, no sentido de atrair para a região uma população de baixa renda, prevalecendo os interesses do mercado imobiliário.

A reestruturação em curso na Zona Portuária, como pretendemos demonstrar, objetiva a gentrificação do lugar, atraindo novos moradores das classes média e alta através de três modalidades de ação: a) a construção de novas unidades, já dentro dos padrões demandados por estas classes; b) a negociação das unidades existentes e apropriação de seu valor simbólico como uma produção “antiga” e/ou “popular”, quer sejam imóveis tombados ou não; e c) a remoção das unidades que não possam ser aproveitadas por seu baixo valor de troca, expulsando a população pobre que nelas reside e valorizando o entorno com esta ausência.

Smith parte da análise de processos de gentrificação que tiveram lugar em grandes cidades dos Estados Unidos e constrói uma análise sobre o período atual do capitalismo, onde ocorre a generalização da gentrificação, apoiada no discurso de regeneração urbana. Segundo o autor, “este chamado de retorno às áreas centrais é sempre um chamado ‘interessado’ para que as classes médias e médias altas brancas recuperem o controle das políticas econômicas e culturais, assim como do espaço nas grandes cidades” (SMITH, 2006, p.83). A origem e a forma das iniciativas de regeneração ou reestruturação urbana, de modo geral, pode ser entendida, na acepção de Smith, a partir de cinco processos:

- (a) a suburbanização e o surgimento de um diferencial de renda (*rent gap*);
- (b) a desindustrialização das economias capitalistas avançadas e o crescimento do emprego no setor de serviços; (c) a centralização espacial e simultânea descentralização do capital; (d) a queda na taxa de lucro e os movimentos cíclicos do capital; (e) as mudanças demográficas e nos padrões de consumo” (idem, 2007, p.20-21).

O *rent gap*, segundo Smith, cria uma oportunidade econômica que é o que move, finalmente, os projetos de reestruturação urbana produzidos nesses moldes. Conforme o autor:

Enquanto o preço da terra nas áreas suburbanas eleva-se com a proliferação de novas construções, o preço relativo da terra nas áreas centrais cai. Cada vez menores quantidades de capital são canalizadas para a manutenção e restauração dos edifícios localizados na área central. Isto resulta naquilo que denominamos um diferencial (*rent gap*) entre a atual renda da terra capitalizada pelo uso presente (deteriorado) e a renda da terra potencial que poderia ser capitalizada pelo ‘mais elevado e melhor’ uso da terra (...) em virtude da sua localização centralizada (*op cit.*, p.21).

Em que pese a especificidade do processo de suburbanização nos Estados Unidos e da desindustrialização nas economias avançadas, o argumento de Smith pode ser aplicado ao caso brasileiro considerando de forma ampla o *rent gap* como produto da desvalorização e revalorização do capital fixo, nos termos de David Harvey. O que se observa no caso da Zona Portuária é que a apropriação do capital resultante do diferencial de renda não é uma operação exclusiva do mercado, que certamente aferiu um lucro considerável ao adquirir propriedades desvalorizadas e negociá-las dentro de uma nova conjuntura urbana, onde a elevação do preço da moradia realiza a ampliação das fronteiras<sup>42</sup> da classe média e empurra para cada vez mais longe a população mais pobre. No campo de pesquisa desta tese verifica-se também a participação do Estado como promotor dos processos gentrificadores, o que constitui uma marca da etapa atual de generalização da gentrificação no mundo (HACKWORTH; SMITH, 2001).

Esse papel assumido pelo Estado é melhor explicado por David Harvey (1990), em sua discussão sobre a produção do capital fixo, elemento constituinte de qualquer produção capitalista, que no caso do capital imobiliário se localiza na infraestrutura urbana implantada no terreno onde estão as propriedades desvalorizadas e que as torna “bem localizadas”. A produção de configurações espaciais é, para Harvey e conforme Marx, um “momento ativo” dentro da dinâmica de acumulação capitalista e da reprodução social. As morfologias espaciais, produzidas e/ou apropriadas na produção capitalista, mostram que os valores de uso inscritos nos vários territórios sob a lógica capitalista são, sobretudo, valores.

O conceito de *capital fixo de grande escala e durabilidade*, trabalhado por Harvey, se refere à infraestrutura inscrita no território (pontes, portos, estradas, canais, etc.)

---

<sup>42</sup> Neil Smith trata do discurso subjacente aos processos de gentrificação nos Estados Unidos como uma versão da ideologia da conquista territorial, fortemente presente no contexto cultural norte-americano. Segundo o autor, “em um padrão análogo à experiência original da conquista do Oeste selvagem, os últimos 20 anos assistiram a um deslocamento do medo em direção ao romantismo e uma progressão da imagem urbana de lugar selvagem para a ideia de fronteira”. O autor trata do surgimento do termo “pioneiros urbanos” que considera “tão arrogante quanto a noção original de ‘pioneiro’, visto que ele transmite a ideia de uma cidade que ainda não é socialmente habitada; assim como os americanos nativos, a classe trabalhadora urbana de hoje é vista como menos do que o social, como uma simples parte do meio físico” (SMITH, 2007, p.16).

que, ao mesmo tempo em que viabiliza a mobilidade física do capital sob diversas formas, constitui um obstáculo à mobilidade capitalista de forma mais ampla, pois a produção dessas infraestruturas demanda grande volume de capital. Por isso, esses elementos de infraestrutura são geralmente produzidos pelo Estado, como forma de maximizar o ganho capitalista e atrair novos capitais.

O movimento permanente da produção capitalista pela aceleração do tempo de giro do capital termina por desvalorizar o capital fixo, tornando-o obsoleto mais pela necessidade de mobilidade do que pelo desgaste mesmo daquela infraestrutura. Assim, a infraestrutura pública produzida em favor da boa mobilidade do capital se desvaloriza em função de novos interesses capitalistas (mudança locacional, tecnológica, enfim) e o Estado assume os custos da desvalorização. Junto com a infraestrutura, desvaloriza-se o lugar (e outros capitais ali instalados, como o capital trabalho, por exemplo). Pela ausência de novos investimentos, a desvalorização se aprofunda e décadas mais tarde o capital se reapropria daquele espaço, pelo preço atribuído nesse novo cenário de degradação, para então reconfigurá-lo dentro dos novos parâmetros de negócio.

O que há de novo neste processo na etapa atual do capitalismo é que a participação do Estado, ou seja, o gasto público em benefício de empresas privadas, tende a crescer na medida em que cresce a disputa pela oferta das maiores vantagens locacionais, uma vez que os custos da relativa fixidez das infraestruturas entra no cálculo capitalista da decisão de investir como vantagem ou desvantagem. Dessa forma, os Estados se veem obrigados a competir para que suas condições sejam atraentes para o capital, assumindo em maior ou menor grau os custos econômicos e sociais dessa subordinação.

Harvey afirma ainda que uma das estratégias do capitalismo para contornar sua tendência à queda da taxa de lucro é a destruição do ambiente construído, seguida do movimento de renovação, que possibilita novos investimentos capitalistas e um novo ciclo de acumulação (HARVEY, 1990). Assim como a produção de configurações espaciais, a destruição dessas configurações também pode ser um “momento ativo” necessário dentro da dinâmica do capitalismo. Quando o capital

necessita mover-se para uma configuração espacial mais atraente, precisa tentar impor os custos da desvalorização do ambiente construído (e também os custos sociais e políticos dessa manobra) ao outro, sejam outros capitalistas ou o Estado. Nesse sentido, o autor destaca a prática corrente da “guerra de lugares” pela atração de novos capitais e manutenção daqueles já instalados.

Essa estratégia pode ser vista em dezenas de “cidades globais”, e é facilmente identificável nas revitalizações de antigos portos, cuja desvalorização foi determinada, algumas décadas antes, também pelo capital. Assim, a centralidade da Zona Portuária, que se baseava nas atividades do Porto, passa a depender de novas atividades, em especial a prestação de serviços, tipo que tem constituído a marca de projetos semelhantes pelo mundo. Para refletir sobre as estratégias capitalistas contemporâneas em relação às cidades, é relevante notar a assimilação de uma lógica informada pelos interesses do capital tanto na vida cotidiana dos indivíduos quanto no planejamento das cidades. A imbricação entre cultura e economia, de que já tratamos, é um fator central nessas estratégias, especialmente nas chamadas cidades criativas, que conjugam uma série de vantagens para o “capitalismo flexível”.

A concepção de “cidades criativas” responde ao desafio de

ao mesmo passo, reivindicar e naturalizar as profundas mudanças da produção do urbano no período flexível do capital, estimular o posicionamento de agentes em novos postos de trabalho criados em função das mudanças tecnológicas da microeletrônica e, operar intervenções na organização espacial traduzida em enclaves urbanos direcionados para a visitação turística ou para o agrupamento territorial de pequenas e médias empresas relacionadas à prestação de serviços ou instituições associadas que cooperam ou competem entre si (DOMINGUES, 2015, p.65).

Integrante de um conjunto de expressões ligadas à emergência da economia criativa, o termo cidade criativa se refere àquelas cidades onde proliferam negócios de diversos tipos, com produtos os mais diversos, cujo valor-de-troca é consideravelmente determinado por aspectos simbólicos. Conforme argumenta Seldin,

No âmbito do planejamento, observamos que este novo paradigma acaba surgindo como mais um jargão urbano utilizado para justificar projetos e políticas que atendem a interesses específicos dos detentores do capital. A criatividade começa a somar-se a termos como ‘sustentabilidade’, ‘legado

social', 'diversidade cultural' ou 'multiculturalismo' – que vêm sendo despídos e esvaziados de seu conteúdo devido ao uso repetitivo (SELDIN, 2015, p.67).

Fruto do processo de culturalização do planejamento urbano, o termo “cidade criativa” marca o *status* daquelas cidades onde a economia criativa desempenha um papel relevante no desenvolvimento econômico, colaborando na reestruturação produtiva do espaço urbano diante do quadro de desindustrialização da economia no período pós-fordista. Esse *status*, portanto, é conferido a partir de uma visão utilitária da cultura, priorizando o seu papel enquanto recurso para a produção econômica.

A presença de diversos modos de vida e formas de expressão cultural na cidade é um aspecto secundário a ser analisado na atribuição – em geral auto-atribuição – do *status* de cidade criativa. Este aspecto, inclusive, é entendido por autores como Richard Florida (2011), um dos principais teóricos da economia criativa, não como uma potência em si, mas de forma utilitária, como um atrativo para as “classes criativas”. Desta forma, a diversidade social e cultural estaria a serviço da economia, na medida em que sua presença é considerada fundamental para a atração da mão-de-obra envolvida na produção criativa – os vários profissionais ligados ao ramo do conhecimento (artes, ciências, gerenciamento, comunicação, tecnologia, etc.), que apreciam um modo de vida cosmopolita e “alternativo”.

A emergência do ideário relacionado à economia criativa, portanto, trouxe novos usos da cultura para as estratégias urbanas, que no planejamento estratégico privilegiavam a construção de equipamentos culturais espetaculares ou, como melhor chamou João Domingues (2013), de um “capital fixo espetacular”. No Rio de Janeiro e notadamente na Operação Porto Maravilha, a opção da municipalidade não foi pela ruptura com o modelo do planejamento estratégico, permanecendo a proposta de construção de equipamentos-âncora e incorporando em algumas ações o novo ideário, da economia criativa e das cidades criativas.

No início da gestão do prefeito Eduardo Paes, em 2009, algumas ações da Prefeitura Municipal sinalizavam a aproximação entre o urbanismo empreendedor, implantado desde a gestão de Cesar Maia, e a economia criativa, novo ingrediente

dos projetos de intervenção na região do centro da cidade. João Domingues destaca dois momentos em que, no plano institucional, essa aproximação é logo evidenciada:

i) na publicação do plano estratégico *Pós-2016, o Rio mais integrado e competitivo*, que reserva ampla discussão sobre o centro da cidade e o desejo de tornar a cidade como uma capital da indústria criativa [DOMINGUES, 2013]; e ii) a incorporação da temática da economia criativa na criação da Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC), posteriormente transformada no Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) (DOMINGUES, 2015, p. 79).

Para uma análise sobre as políticas culturais que se estabeleceram no âmbito da Operação Porto Maravilha, é importante notar que a CDURP oferece apenas uma parte das ações institucionais na região. No que tange à cultura pensada como recurso, o papel e as ações do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade – IRPH, entre outros agentes que colaboram na implantação do Porto Maravilha, também devem ser vistos com atenção, o que faremos adiante no capítulo 5. Por ora, vale salientar a complementaridade entre as duas instituições, CDURP e IRPH, na formulação e execução de uma política cultural.

Em relação aos processos de “retorno ao Centro” ou “revitalização”, que estão em geral associados à promoção de uma mudança no perfil socioeconômico dos moradores e frequentadores das regiões que sofrem este tipo de intervenção, Smith lembra que, “as transformações políticas, sociais e culturais nas áreas centrais são amiúde intensas e são certamente importantes no que diz respeito à experiência imediata da vida cotidiana, mas elas estão associadas ao desenvolvimento de uma fronteira econômica” (SMITH, 2007, p. 18). Nesse sentido, cabe atentar às características específicas do processo de gentrificação em curso na Zona Portuária e aos usos da cultura aí implicados.

Desenhando a região da intervenção como um “vazio”, um espaço “decadente”, o discurso que alicerça o projeto Porto Maravilha coloca os promotores da gentrificação como redentores de um espaço disponível para a sua apropriação (do mercado e das classes média e alta). Dentro deste imaginário, os moradores e usuários do lugar carregam consigo o estigma da moradia desprestigiada podendo

ter seus direitos desrespeitados sempre que a sua existência ali os coloque como impedimento para a maximização do lucro dos empreendimentos urbanos.

Vale lembrar, conforme Smith, que, do ponto de vista dos grupos que capitaneiam esse processo, “a gentrificação é uma fronteira na qual fortunas são criadas” (SMITH, 2007, p.29). Tomando os territórios como espaços de vida, investidos de valor de uso, os moradores e outros usuários cotidianos não aproveitam, segundo a lógica capitalista, o valor de troca que existe nesses lugares de forma latente. Assim, para que a fronteira econômica avance os espaços possam ser convertidos em valor de troca, os valores de uso não conversíveis podem ser eliminados. Se para os agentes econômicos implicados nos processo de gentrificação o avanço da fronteira significa a ampliação de seus horizontes de acumulação,

Do ponto de vista dos moradores da classe trabalhadora e de suas comunidades, contudo, a fronteira urbana é mais diretamente política do que econômica. Ameaçados de serem desalojados pelo avanço da fronteira da lucratividade, a questão para eles é lutar pelo estabelecimento de uma fronteira política por trás da qual moradores da classe trabalhadora possam retomar o controle de seus lares: existem dois lados em qualquer fronteira” (SMITH, 2007, p.29).

A centralidade da cultura na sociedade contemporânea, como vimos no capítulo 2, está associada à sua subordinação à lógica econômica e, o que é notório em projetos urbanos de diferentes escopos que capturam elementos culturais como recurso utilitário e estratégico. Daí a importância que tem, no projeto Porto Maravilha, a referência à cultura local, às tradições, à memória, etc. A cultura comparece nesse tipo de projeto como um recurso central para a legitimação da reestruturação urbana que, como vimos, não tem como público principal a mesma classe popular de que retira os símbolos que constituirão a marca do projeto, no sentido mesmo do marketing necessário à sua venda.

Essa população, que permaneceu na região durante as décadas de refluxo econômico, vem sendo expulsa agora, seja de forma direta pelo Estado, seja de forma sutil pela valorização imobiliária e o crescente interesse dos agentes econômicos e das classes médias. No Porto Maravilha, como em outros projetos de revitalização urbana, as grandes obras promovidas pelo Estado visam a reapropriação capitalista de áreas desvalorizadas economicamente e a cultura

comparece como artifício em uma construção imagética que ao mesmo tempo reinventa a história local e afirma um novo modo de vida no espaço revitalizado.

O termo “revitalização”, aliás, alvo de intensa crítica especialmente no meio acadêmico, por desconsiderar a existência de vida nos lugares onde os grandes projetos se implantavam, foi praticamente extinto no discurso dos agentes do Porto Maravilha. No site do projeto, na revista que publica e nas visitas guiadas à Zona Portuária que promove, a referência à população local e (parte de) suas manifestações culturais é constante. No entanto, a Operação Urbana Porto Maravilha, correspondendo aos interesses da coalizão de poder que a criou, limita a participação concreta da população local na definição dos rumos do projeto, interferindo em vínculos territoriais que dizem respeito às condições materiais e imateriais de existência dessa população.

A CDURP oferece desde 2013 duas modalidades de visitas guiadas ao Porto Maravilha: visitas às obras da Operação Urbana e visitas a um roteiro cultural que representa a narrativa oficial sobre a história e a cultura local. A visita ao roteiro cultural, onde quatro jovens historiadores se revezam como guias de quatro saídas diárias, oferecida três vezes por semana, passa por cinco pontos: saindo do Museu de Arte do Rio, passa pela Pedra do Sal, com parada aos pés do Morro da Conceição e da Igreja da Prainha, pelo Jardim Suspenso do Valongo, pelas escavações do Cais do Valongo e Cais da Imperatriz, chegando a um espaço onde está montada a exposição “Meu Porto Maravilha”.

Na visita de que participamos, a historiadora que conduzia os visitantes fazia menção todo o tempo a aspectos da cultura local. Da prática de “parar pra ouvir as histórias dos moradores” à história das tias baianas que abrigavam os trabalhadores negros recém-chegados em suas casas (habitações coletivas onde também funcionavam terreiros de candomblé, ambas práticas reprimidas pelo governo da época, como vimos) e a nova tradição da Lavagem do Cais do Valongo, passando por outras referências que ajudavam a ilustrar um processo de reestruturação urbana pacífico, que reverencia a história e a cultura populares. As tias baianas, as quituteiras, os capoeiras, lado a lado com Pereira Passos. As memórias da

escravidão negra desenterradas com o Cais do Valongo, lado a lado com a renovação urbana promovida pelo Porto Maravilha.

As paradas no Cais do Valongo e na Pedra do Sal, onde a guia fez referência à existência de um Quilombo recentemente reconhecido, mostram a incorporação pacificada destes marcos, que foram objeto de conflito com a Prefeitura durante as obras do Porto Maravilha. O Cais do Valongo, construído no século XVI, onde se estima que tenham sido desembarcados mais de um milhão de escravos vindos do continente africano, havia sido encoberto pela construção do Cais da Imperatriz, no século XIX, mais tarde também encoberto pela construção da Praça Jornal do Comércio, no século XX. O achado arqueológico das pedras do cais, em 2011, se deveu ao esforço do historiador Carlos Eugênio e da arqueóloga Tania Andrade, que, aproveitando as máquinas que já estavam no local para as obras do Porto Maravilha, solicitaram ao IPHAN a realização de escavações arqueológicas em busca do Cais do Valongo<sup>43</sup>. A proteção desses achados, no entanto, foi objeto de sérias disputas que se debruçaram, essencialmente, sobre o tempo necessário de cada tarefa. De um lado, o tempo lento das escavações arqueológicas, da identificação dos objetos, de seu tratamento e exposição adequados; do outro o tempo acelerado das obras do Porto Maravilha, que tentava se sobrepor ao trabalho arqueológico, o que ocasionaria danos irreversíveis ao sítio.

O tensionamento do território pelas ações de dominação deste novo tipo pode acarretar desde a adesão ao modelo imposto ou a adaptação/negociação das territorialidades anteriores frente a este modelo até o estabelecimento de conflitos mais abertos, onde territorializações diferentes entram em disputa pelo domínio e apropriação dos espaços. Que agentes se apropriam ou tentam se apropriar da memória cultural da região da Zona Portuária, relacionada entre outras coisas ao tráfico negreiro e ao surgimento do samba? A Zona Portuária, transformada em Porto Maravilha, poderá constituir um território globalmente referenciado da arte contemporânea, dos grandes museus, da urbanidade cosmopolita e do turismo cultural? Será ainda o novo território para a classe média, reterritorializada no

---

<sup>43</sup> Informação fornecida durante a oficina O Processo de Patrimonialização do Cais do Valongo, ministrada pela antropóloga Simone Vassalo e organizada pelo Instituto Pretos Novos, no dia 12/04/2016, no Centro Cultural José Bonifácio.

processo de gentrificação da região? Como se pode pensar os espaços culturais a partir da multiterritorialidade que se exacerba em uma região onde convivem processos de apropriação ligados à ancestralidade, ao tempo lento e longo das trocas culturais e outros ligados à velocidade do capitalismo pós-fordista, ao elogio da renovação urbana e das novas tecnologias? De que forma os agentes culturais que atuam na Zona Portuária, em diferentes escalas e em nome de interesses diversos, reelaboram seus territórios a partir dessas diferenças e se repositionam no espaço social?

## 5. POLÍTICAS CULTURAIS NO PORTO MARAVILHA

As políticas culturais que fazem parte do projeto Porto Maravilha podem ser identificadas em ações promovidas por um conjunto de agentes do poder público municipal que vem atuando no âmbito da cultura na região portuária carioca. Porém, se consideramos como propõe Certeau, que políticas culturais são um conjunto de objetivos, meios e ações empenhados na mudança de determinados comportamentos sociais (CERTEAU, 1995), é preciso atentar para outros tantos agentes que colaboram na construção dessas políticas capitaneadas pelo Estado. E, mais importante no sentido das práticas que esta tese investiga, tentar identificar e refletir sobre as ações que constroem essa política institucional ou que produzem outras políticas culturais na região em que o projeto de renovação urbana empreendedora se impõe.

Para tanto, o presente capítulo se debruça sobre a ação dos principais agentes institucionais envolvidos no projeto urbano-cultural para a cidade e para a região portuária, procurando chamar a atenção para as ações de agentes culturais externos ao arranjo institucional do Porto Maravilha, que se relacionam com essa política de forma direta ou indireta, revelando outros interesses no que diz respeito ao fomento cultural na região, outras interpretações no que diz respeito ao patrimônio histórico e às memórias locais e outras possibilidades no que tange à apropriação do espaço da Zona Portuária. Em especial, procura destacar o papel dos agentes culturais locais na formulação e implementação dessa política estatal e na produção de outras políticas.

A pesquisa de campo mostrou que a relação dos agentes culturais locais com as políticas do Porto Maravilha não pode ser lida de forma simplificada, como de adesão ou contraposição. Os mesmos agentes culturais que em alguns momentos se articulam, submetem, negociam com o projeto isotópico, em outros momentos se contrapõem, questionam e rechaçam as políticas do Estado e seus agentes. Mesmo nos momentos em que se contrapõem a esse projeto, os agentes locais transitam entre táticas possíveis e lutas mais declaradas. Seja qual for o momento e o caráter da ação analisada, é importante notar que os agentes culturais se posicionam na

relação com o projeto isotópico a partir de uma avaliação particular sobre suas necessidades subjetivas e materiais em diferentes situações e contextos.

No âmbito do Porto Maravilha, procuramos atentar também para a duplicidade da política cultural que por um lado procura fomentar seletivamente a produção cultural dos agentes que guardam a “legitimidade local” e por outro, busca atrair novos agentes, integrados ao mercado da economia criativa, que demanda para sua instalação certas qualidades urbanas como um ambiente de diversidade cultural. Nesse jogo, os agentes articulados em torno do Porto Maravilha favorecem a conversão dos bens e práticas culturais das populações locais de valor-de-uso em valor-de-troca.

### **5.1 – Negociações em torno da “legitimidade local”**

A face mais visível da política cultural que integra o projeto Porto Maravilha está nos grandes equipamentos culturais que, anunciados desde o início do projeto, vem animando a cada inauguração as expectativas de que a antiga Zona Portuária do Rio de Janeiro seja convertida em um espaço “revitalizado”. Essa transformação do espaço urbano, como vimos, está estreitamente relacionada aos usos culturais da região, entendidos estrategicamente e estimulados, fomentados, orientados, reprimidos ou eliminados, conforme os ditames de uma política cultural que compõe o projeto urbano do Porto Maravilha. Se entendemos “políticas culturais” de forma ampla, não apenas como investimentos públicos no campo tradicional da cultura, mas como um conjunto de formulações e ações que visam à modificação de comportamentos (CERTEAU, 1995), uma análise sobre as políticas culturais promovidas pelo Porto Maravilha deve considerar outros aspectos além da produção de equipamentos culturais, da oferta de editais e dos eventos promovidos ou apoiados.

O *lócus* institucional dessas políticas culturais, mesmo em se tratando de um projeto da Prefeitura do Rio de Janeiro, não está na pasta dedicada às questões culturais, a Secretaria Municipal de Cultura – SMC, mas sim em um conjunto de órgãos públicos

e organizações privadas que vem implementando na Zona Portuária carioca uma política cultural complexa, no sentido de abranger simultaneamente várias frentes de ação: a) construção, reforma e manutenção de equipamentos culturais; b) gestão de equipamentos culturais; c) animação cultural nos espaços públicos; d) edital de fomento a ações culturais; e) apoio material direto a eventos e projetos culturais; f) subsídios e negociação de imóveis para a instalação ou permanência de negócios do ramo cultural; g) articulação com agentes locais do campo da cultura; h) articulação com agentes extra-locais do campo da cultura; i) edital de apoio à restauração e reforma de imóveis do patrimônio histórico; j) reconhecimento do valor cultural de negócios tradicionais; k) apoio técnico para a modernização e “culturalização” dos negócios locais; l) reconhecimento de bens do patrimônio cultural; m) licenciamento de obras e de novos usos em imóveis do patrimônio histórico; n) elaboração de estratégias para a apropriação do patrimônio cultural material e imaterial, formalmente reconhecido ou não, nas ações de “revitalização”; o) formulação dos discursos sobre o que é e o que não é a cultura local e como se insere na cultura carioca; entre outras ações cuja listagem não pode ser exaustiva.

A CDURP, responsável pela administração da parceria público-privada (PPP) que implementa o Porto Maravilha, é certamente o agente público central das políticas institucionais de cultura na região, executando ou articulando a maior parte das ações elencadas. Sua atuação é complementada pela de dois agentes que, sob contratos de prestação de serviços à CDURP, também atuam na promoção da política cultural institucional da Operação Urbana. São eles o SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, que instalou em 2011 um escritório especial dedicado à região, e o Consórcio Porto Novo, formado pelas empresas do ramo da construção civil Carioca Engenharia, Odebrecht e OAS, responsáveis pelas obras do Porto Maravilha.

Além desses agentes, cuja atuação é subordinada à CDURP por meio de contrato, outros dois órgãos da Prefeitura se destacam na relação com as políticas culturais institucionais no Porto Maravilha. A Secretaria Municipal de Cultura, como dissemos, tem um papel secundário em relação à CDURP, mas recentemente, com a inauguração dos dois equipamentos culturais âncora – Museu de Arte do Rio e

Museu do Amanhã – e da Praça Mauá, onde ambos estão situados, vem atuando na gestão desses equipamentos<sup>44</sup> e também na animação cultural da Praça, conjuntamente com a CDURP, além de contemplar ações na região através dos seus editais de fomento. A atuação do IRPH – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, embora não enfoque especificamente a Operação Porto Maravilha, mas sim a região central que compreende também sua área de atuação, tem grande repercussão nas políticas de cultura da Prefeitura na Zona Portuária, especialmente por suas obrigações institucionais relativas à preservação na APAC SAGAS. O IRPH atua como formulador e promotor da política municipal que associa de diversas maneiras patrimônio cultural e economia criativa, sendo, portanto, um agente relevante na definição do projeto urbano-cultural isotópico.

Os programas Porto Maravilha Cidadão e Porto Maravilha Cultural foram criados pela CDURP em meados de 2011, quando as obras já se encontravam em fase avançada e impactando a vida cotidiana dos moradores, que vinham se organizando<sup>45</sup> e reivindicando participação nas decisões sobre o projeto da Prefeitura. Ambos os programas fazem parte de uma política de atendimento econômico e social à população afetada pela Operação Urbana, prevista na Lei que a instituiu. Segundo informações do site Porto Maravilha, o programa Cidadão é voltado para a geração de empregos, capacitação de mão de obra, articulação e formação de micro-empresendedores e realização de campanhas educativas. Já o Porto Maravilha Cultural tem como principais linhas de ação<sup>46</sup>:

- Preservação e valorização da memória e das manifestações culturais
- Valorização do patrimônio cultural imaterial
- Produção e difusão de conhecimento sobre a memória da região
- Recuperação e restauro material do patrimônio artístico e arquitetônico
- Exploração econômica dos patrimônios material e imaterial, respeitados os princípios de integridade, sustentabilidade, inclusão e desenvolvimento social

---

<sup>44</sup> A SMC é o órgão diretamente responsável pelos equipamentos, mas a gestão mesmo desses espaços culturais é feita, em ambos os casos, por organizações sociais (OS). O Museu do Amanhã tem gestão do Instituto de Desenvolvimento e Gestão e o MAR é gerido pelo Instituto Odeon.

<sup>45</sup> Em janeiro de 2011 foi realizada a primeira reunião de moradores para analisar os impactos do Porto Maravilha, encontro que foi o germe da criação do Fórum Comunitário do Porto (XAVIER, 2012), coletivo que teve um papel central na luta contra as remoções arbitrárias de moradias nos morros da região, especialmente no da Providência, em função de obras do programa Morar Carioca, que estavam sendo implantadas sem consulta e participação públicas, em articulação com o projeto Porto Maravilha. A partir desta luta, a previsão inicial de remoção de 800 famílias na Providência foi reduzida, mas 143 famílias chegaram a ser removidas.

<sup>46</sup> Disponível em <[http://www.portomaravilha.com.br/porto\\_cultural](http://www.portomaravilha.com.br/porto_cultural)>.

O programa Porto Maravilha Cultural conta, como consta em diversos materiais e discursos da CDURP, com recursos da ordem de 3% do valor total obtido com a venda dos Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPACs), como especifica a Lei 101/2009, em seu artigo 36:

§ 7.º Um mínimo de três por cento do valor auferido pela venda de CEPACs será destinado, na forma da regulamentação, à *recuperação do Patrimônio*, na área da OUC, podendo, para essa exclusiva finalidade, ser investido também na vizinha área do Projeto Sagas, instituído pela Lei n.º 971, de 4 de maio, de 1987 e regulamentado pelo Decreto n.º 7.351, de 14 de janeiro de 1988 (RIO DE JANEIRO, 2009 – grifo nosso).

Em que pese o fato de a Lei fazer referência apenas ao “Patrimônio”, que supõe-se tratar do patrimônio histórico e cultural da região, principalmente pela referência à área do Projeto SAGAS, nos discursos do Porto Maravilha, em diversos eventos, sites e publicações, os 3% do valor arrecadado com a venda dos CEPACs são destinados à cultura, de forma inespecífica.

O processo de transformação traz o desafio de promover mudanças que beneficiem moradores e frequentadores da região e, ao mesmo tempo, preservar sua identidade cultural, histórica e arquitetônica. A Lei Complementar 101/2009 – que institui o Porto Maravilha – determina a aplicação de pelo menos 3% dos recursos arrecadados com Certificados de Potencial Adicional de Construção (Cepacs) na recuperação, valorização desse patrimônio e no fomento à atividade cultural.<sup>47</sup>

A preocupação inicial da Prefeitura com a preservação do patrimônio ganhou novos contornos e uma relevância muito maior a partir do desenterramento do Cais do Valongo, em 2011. O foco do processo de patrimonialização da região, assentado no Morro da Conceição a partir do projeto Porto do Rio, da década de 1990, foi ampliado, incorporando referentes que fazem parte de um circuito ligado à história da escravidão africana no Brasil. Mesmo antes das escavações na Rua Barão de Tefé, o historiador Cláudio Honorato (2008, *apud* Vassalo, 2012) se referia à existência, na região, do “Complexo do Valongo”, incluindo o local de desembarque dos negros escravizados e também uma série de lugares para onde eram levados até que fossem vendidos. Com as escavações arqueológicas em que foi desenterrado o antigo Cais por onde chegavam os negros escravizados, o discurso isotópico sobre a cultura na Zona Portuária teve que se reorganizar, incorporando

---

<sup>47</sup> Porto Maravilha. Disponível em: < [http://www.portomaravilha.com.br/porto\\_cultural](http://www.portomaravilha.com.br/porto_cultural) > Acesso em: 05 jun. 2016.

parte do complexo referido por Honorato, a partir de uma leitura que localiza o crime de escravidão no tempo passado e propõe, para o presente, a celebração da herança cultural dos povos escravizados.

Em novembro de 2011 foi publicado o decreto 34.803 que instituiu a Comissão para a criação do Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana. O Circuito inclui o Centro Cultural José Bonifácio, o Cemitério dos Pretos Novos, o Cais do Valongo e o da Imperatriz, o Jardim Suspenso do Valongo, o Largo do Depósito (atual Praça dos Estivadores) e a Pedra do Sal. A CDURP, representada pelo seu presidente Alberto Silva, fez parte da Comissão, presidida pelo então Subsecretário do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design do Gabinete do Prefeito, atual presidente do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, o arquiteto Washington Fajardo. No âmbito governamental, a Comissão contou ainda com o Coordenador Especial de Promoção da Política de Igualdade Racial (CEPPIR), Amaury Oliveira da Silva, e a Vice-Presidente do Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro (COMDEDINE), Dulce Mendes de Vasconcellos. A presença dos chefes do executivo municipal na Comissão revela a importância das definições que culminaram na criação oficial do Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana e na sua incorporação à política cultural promovida pelo Porto Maravilha, a partir de então.

Se a “herança africana” está incorporada hoje aos discursos dos representantes do Porto Maravilha que se referem à história e à cultura da região portuária, este fato ainda não era notório quando, na instituição da Operação Urbana, a Prefeitura destinou uma verba específica para investimento no patrimônio cultural local, artifício atribuído ao atual presidente do IRPH, Washington Fajardo.

A venda dos Cepacs, a que está atrelada a reserva de verba para o investimento em cultura no perímetro da Operação Urbana Consorciada, foi realizada em junho de 2011 (WERNECK, 2016, p. 125-126), em um leilão onde o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), operado pela Caixa Econômica Federal (CEF), arrematou de uma só vez todos os certificados, passando a ser a responsável pela sua negociação diretamente com o mercado imobiliário. Nesta transação, a Prefeitura

receberia o montante de R\$8 bilhões (oito bilhões de reais), para o financiamento do Porto Maravilha, reservados cerca de R\$105 milhões para a recuperação do patrimônio ou, como vem sendo afirmado, para gastos do programa cultural da Operação.

**Figura 22 – Destinação da verba arrecadada com a venda dos Cepacs à CEF e investimento orçamentário da Prefeitura.**



Fonte: WERNECK, 2015.

A destinação orçamentária garantida por lei despertou o interesse de diversos agentes culturais que, anterior ou posteriormente ao anúncio do Porto Maravilha, vinham atuando na região. Nesse sentido, se destaca a iniciativa de criação do ComDomínio Cultural, articulação entre grupos de diversos segmentos culturais, integrados por agentes “nascidos e criados” na região, por outros que haviam se instalado em função de sua atividade cultural anos antes do início da Operação Urbana e também por grupos que foram atraídos pelas promessas do Porto Maravilha. Segundo João Guerreiro, o movimento ComDomínio Cultural, cujo lançamento festivo foi realizado em 2013, envolvendo 21 grupos e agentes culturais individuais, resultou de uma série de reuniões que vinham acontecendo desde 2012, articuladas inicialmente pela Cia. de Mistérios e Novidades e pelo Instituto Pretos Novos – IPN (GUERREIRO, 2014). Este grupo, atualmente dissolvido, teve um papel importante na adequação do edital Porto Maravilha Cultural, lançado em 2013 pela CDURP.

A Companhia, embora seja indubitavelmente o agente central da política cultural do Porto Maravilha, não possui em sua organização interna um setor ou equipe

dedicados especialmente à cultura. O Programa Porto Maravilha Cultural é atribuição da Superintendência de Desenvolvimento Econômico e Social, cuja equipe é formada por sociólogos, assistentes sociais, geógrafos, arquitetos, entre outros profissionais. Em diversas atividades e espaços culturais em funcionamento na região portuária é possível observar a presença da logomarca do Porto Maravilha, indicando apoio ou patrocínio da atividade pela CDURP e/ou pelo Consórcio Porto Novo. Nas entrevistas realizadas com agentes de grupos culturais da região, atuantes em segmentos culturais distintos, vários informaram já ter recebido apoio direto, seja da Companhia ou do Consórcio.

No entanto, para os grupos da região, os procedimentos para solicitação de apoios não são claros, uma vez que não há no site ou nas demais publicações periódicas da Operação Porto Maravilha qualquer descrição do “caminho das pedras” para o financiamento, com exceção de um único edital de premiação de projetos culturais, a que nos referimos acima e de que trataremos em breve. Apesar da ausência de mecanismos de transparência na distribuição de recursos públicos aos grupos culturais, uma série de projetos vem sendo apoiados pela CDURP e pelo Consórcio Porto Novo: eventos, festas, blocos de carnaval, oficinas culturais, etc. Os relatórios trimestrais da Companhia<sup>48</sup>, que correspondem de alguma forma à demanda por transparência pública na execução do Porto Maravilha, descrevem sempre diversas atividades culturais sob o título “Porto Maravilha Cultural”, no entanto, não especificam sequer se as atividades descritas contaram com apoio financeiro ou serviços de empréstimo de materiais e equipamentos. Os valores ou tipos de apoio a cada atividade citada não são revelados, no entanto é possível observar a recorrência com que determinados eventos e atividades comparecem nos relatórios.

Em relação à política cultural endereçada aos agentes culturais “locais”, vale destacar o papel do Consórcio Porto Novo, cuja atuação na Zona Portuária deve seguir, no mínimo, até 2025, de acordo com o contrato da Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. Em que pese a dificuldade em obter informações prestadas diretamente pelo grupo de empresas, através do atendimento a pedidos

---

<sup>48</sup> Os Relatórios Trimestrais, que contemplam a Operação desde 2010, estão disponíveis em <[http://www.portomaravilha.com.br/relatorios\\_trimestrais](http://www.portomaravilha.com.br/relatorios_trimestrais)>.

de documentação ou a pedidos de entrevista, vários dos agentes culturais entrevistados fizeram referência aos apoios financeiros concedidos pelo Consórcio, demonstrando seu papel complementar em relação à CDURP na execução da política cultural.

O site da Porto Novo, na aba sobre cultura, traz um texto bastante confuso, mas que demonstra a inserção desses apoios concedidos a grupos culturais em uma política cultural, cujos objetivos podem ser inferidos, em alguma medida, a partir do texto:

A Porto Novo acredita que a revitalização da região deve ser acompanhada da *expansão de atividades culturais e valorização histórica da região*, palco de eventos marcantes para o país.

Neste momento em que o berço da cidade do Rio de Janeiro caminha a passos largos para um *futuro de mais beleza e harmonia*, iniciativas que resgatam passagens importantes do passado são muito bem-vindas. Este diálogo constante com a *história envolta em arte* é a chave para uma *consistente revolução urbanística*, trazendo benefícios diretos não apenas na mobilidade e na arquitetura, mas também na educação e na cultura.

Por acreditar na necessidade do envolvimento da comunidade nesta nova realidade pautada pela qualidade de vida, a Porto Novo *patrocina trabalhos locais que estimulam a ampliação do universo cultural*. Neste mesmo contexto, a revitalização da região facilita o acesso a uma série de pontos históricos e culturais da Região Portuária e de parte do Centro da cidade<sup>49</sup>

Expressões como “expansão de atividades culturais” e “ampliação do universo cultural”, que sugerem abertura ao novo, às diferentes formas de expressão das diferentes culturas que atuam na região, se misturam a outras que sugerem fechamento, limitação dessas expressões a uma visão estetizante do patrimônio e da própria história local. A “história envolta em arte”, afirmada no texto, ignora as dores e contradições do processo histórico, assim como suas repercussões no cenário contemporâneo, conduzindo à “revitalização” e a um “futuro de mais beleza e harmonia”.

No mesmo espaço virtual, o Consórcio apresenta um mapa onde estão destacados 14 igrejas católicas, 5 equipamentos de lazer e 12 pontos classificados como “Circuito Histórico”. Esses 12 pontos incluem o Cais do Valongo, o Museu do Amanhã e o AquaRio – o maior aquário da América Latina, ainda em construção,

---

<sup>49</sup> Disponível em: <<http://www.portonovosa.com/pt-br/cultura>> Acesso em: 08 jun. 2016

não deixando claro o tipo de narrativa histórica que se desejou destacar ao colocá-los como parte de um mesmo circuito.

Os apoios financeiros concedidos pela Porto Novo fazem parte da sua política de responsabilidade social, que tem como foco principal a oferta de oportunidades de formação sócio-produtiva para os moradores da região, ação que, assim como os apoios a grupos culturais, é em geral articulada em conjunto com a CDURP. Desta forma, tanto o ente público como o privado costumam apoiar os mesmos grupos culturais, manejando entre si as formas de apoio mais convenientes.

Segundo Rilden Albuquerque<sup>50</sup>, Assessor de Desenvolvimento Econômico e Social da Companhia, os papéis do Consórcio e da Companhia em relação à política de apoios culturais foram definidos pelas possibilidades jurídicas de cada ente.

A Porto Novo tem uma facilidade infinitamente maior de fazer aporte direito financeiro. Certo que a gente [CDURP] é uma empresa de capital misto, mas o único acionista é a Prefeitura, então a gente fica no meio do caminho da burocracia. (...) E esse aporte de grana direto é uma coisa que a gente tem uma dificuldade enorme de fazer. (...) A gente tem um contrato de eventos: assim eu consigo dar uma cadeira, consigo dar o banheiro químico, ajudar com o som. (...) A gente orquestra com a Porto Novo de forma que a gente consiga abarcar o maior número possível de agentes, daqueles que hoje, depois de 4, 5 anos, a gente entende que são agentes da região que vem fomentando [a cultura local]. Mas sem aquela coisa de ficar “você tem que mostrar que mora aqui há 20 anos”.

Desta forma, os apoios a iniciativas culturais de “agentes da região” são concedidos de acordo com a avaliação subjetiva realizada pelos funcionários da Companhia e do Consórcio, a partir da relação que vêm estabelecendo com esses agentes desde a implantação da Operação. Assim como não divulga os gastos efetuados nesta política de apoio a projetos culturais – solicitação que fizemos repetidas vezes, pessoalmente e por email – a CDURP não deixa claros também os critérios a partir dos quais define a aptidão dos proponentes para o recebimento de apoios e que tipos de propostas interessam à Companhia apoiar.

O primeiro edital de concorrência pública para premiação de projetos culturais a serem realizados na área de abrangência do Porto Maravilha foi publicado somente em junho de 2013. O Prêmio Porto Maravilha Cultural previa então a destinação de

---

<sup>50</sup> Rilden Albuquerque em entrevista concedida a autora em julho de 2015.

dois milhões de reais para projetos de atividades culturais que atendessem às linhas de ação do programa Porto Maravilha Cultural<sup>51</sup>. A equipe da CDURP responsável pela elaboração do edital elaborou a minuta a partir de outros editais culturais.

Depois de formatar o edital em cima dos editais mais democráticos que a gente conhecia, a gente fez uma consulta pública e chamamos cento e tantos atores e agentes culturais da região pra discutir o formato do edital. Preciso nem dizer que a gente foi esculhambado na reunião, né?<sup>52</sup>

O movimento ComDomínio Cultural, entre outros agentes, puderam então contribuir para a elaboração do instrumento, de forma a tentar contemplar agentes locais, inclusive aqueles que ainda não tinham expertise na elaboração de projetos para captação de patrocínios.

A gente até então tentava articular o melhor formato de edital e o que é que a gente percebia desde o começo? A gente não pode simplesmente lançar um edital, sem entender primeiro as particularidades do movimento cultural da região. Porque senão você vai acabar fazendo um edital pra quem não é daqui, correndo o risco da turma daqui não conseguir se inscrever, pela falta de profissionalismo mesmo e não tô dizendo isso de forma pejorativa. Mas foi uma turma que ficou por 40, 50 anos, produzindo cultura fazendo "ratatá". Ah, o quê que é capoeira? É fulano que deu um dinheirinho pra gente comprar as calças, a fulana vai fazer um lanche, vamo juntar as crianças pra fazer capoeira! É isso.<sup>53</sup>

A partir das discussões com agentes culturais da região, alguns ajustes importantes foram feitos no edital, como a definição do pagamento em forma de premiação, que diminui a carga tributária sobre os proponentes e permite a simplificar a prestação de contas dos projetos à CDURP e a abertura para inscrição de pessoas físicas, considerando o baixo índice de formalização dos grupos culturais locais. Quanto à tentativa de assegurar maior presença de agentes locais na distribuição dos recursos do Prêmio, é preciso destacar que a participação em uma concorrência pública via edital não se dá em condições iguais para sujeitos que, na sua formação enquanto produtores de cultura, atuam de forma independente buscando viabilizar suas práticas mesmo sem remuneração e aqueles que procuram nas políticas

---

<sup>51</sup> Do edital: "a) Promoção da valorização do Patrimônio Cultural Imaterial; b) Preservação e valorização da memória das manifestações culturais da população da Região Portuária; c) Exploração econômica do Patrimônio Material e Imaterial, desde que respeitados os princípios de integridade e sustentabilidade do patrimônio, inclusão e desenvolvimento social; d) Promoção da produção de conhecimento sobre a memória da região e inovação na sua exploração sustentável; e) Pesquisa e formação, incluindo a produção de publicações sobre o Patrimônio Material e Imaterial da Região Portuária".

<sup>52</sup> Rilden Albuquerque em entrevista concedida a autora em julho de 2015.

<sup>53</sup> Rilden Albuquerque em entrevista concedida a autora em julho de 2015.

institucionais meios de financiamento para sua prática cultural profissional. Foram recebidos pela Superintendência 206 projetos, sendo 89 com proponentes Pessoa Jurídica e 117 apresentados por Pessoa Física. A disparidade do resultado final do edital, que contemplou 13 projetos de Pessoa Física (no valor de R\$50 mil cada) e 21 de Pessoa Jurídica (no valor de R\$150 mil cada), reafirma essa diferença e demonstra a necessidade de melhores estratégias para equalizar as oportunidades de acesso ao recurso público. Especialmente considerando o sentimento de injustiça demonstrado por agentes culturais locais quanto à baixa contemplação de projetos dos agentes “das antigas” na Zona Portuária, como destaca Thiago Viana, ator e diretor teatral, criado no Morro da Providência:

Aí teve esse edital e muita gente que tava aqui há bastante tempo ficaram de fora. Começou a aparecer muita gente aqui do nada, era até um susto... (...) No mesmo local a gente começou a ter um concorrente. Não é que seja assim um inimigo ou... São pessoas que também trabalham na cultura. E a gente que é artista, que trabalha com música, com teatro, a gente tem que se respeitar nesse ponto. Mas se abre uma concorrência e o seu projeto, um projeto de teatro, vai [concorrer] junto com outro cara de teatro que chegou agora, mas a formação dele é bem maior que a sua. Porque o que acontece é isso, as pessoas que tão chegando são pessoas bem experientes. São pessoas que têm uma formação acadêmica, tem experiência com grandes eventos, tem uns contatos políticos ou culturais muito maior<sup>54</sup>.

O recebimento de mais de duzentos projetos com qualidade técnica acima da esperada animou os agentes da CDURP, que haviam limitado a verba do edital a R\$2 milhões de reais em função da baixa expectativa que tinham quanto ao recebimento de bons projetos. O resultado da seleção foi publicado com os 20 primeiros contemplados, mas posteriormente publicou-se nova listagem com 34 projetos selecionados, aumentando o valor do edital para R\$3,8 milhões de reais.

A gente achou que ia ser um derrame, uma porcaria, que as pessoas iam chegar com o trabalho todo mal explicado... E tiveram coisas mal explicadas, mal formatadas, sem conexão nenhuma, mas tiveram muitas coisas boas! (...) Tiveram mais de 200 projetos inscritos, eu achava que não ia chegar a cem. (...) Vários projetos tinham uma dificuldade enorme, mas que era recheada de boas intenções. A ideia não era uma coisa mau caráter, de tentar absorver grana do poder público, mas havia uma dificuldade enorme de formatação. Quando a gente percebeu que isso era uma realidade, a gente convocou o SEBRAE (...) Quem não ganhou, traz seu projeto pro SEBRAE ver, de repente foi um problema de formatação de projeto... A Porto Novo ofereceu um curso de formatação de projeto, porque ela também sofria muito com isso. As pessoas não tinham experiência em fazer projeto<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Thiago Viana em entrevista concedida à autora em janeiro de 2015.

<sup>55</sup> Rilden Albuquerque em entrevista concedida a autora em julho de 2015.

Entre as 34 ações contempladas pode-se destacar pelo menos 24 que fizeram reinterpretções sobre o patrimônio imaterial da região, ora a partir da “utopia” da Pequena África (GUIMARÃES, 2014), ora a partir da história da escravidão negra e de seus símbolos materiais desenterrados na Zona Portuária. Esta seleção, assim como as demais escolhas do Porto Maravilha quanto às iniciativas merecedoras de apoios diretos, mostram a intenção de reforço do discurso institucional da Prefeitura sobre a herança africana, voltado para uma celebração que pacifica a história, impedindo que a memória da escravidão negra faça emergirem novos entendimentos sobre a condição atual da população que descende, inclusive, daqueles escravos desembarcados no Valongo. Neste sentido, observa-se nas estratégias da política cultural da CDURP o apoio a uma Cultura no Singular, que impõe aos agentes locais, de cima, um tipo de compreensão sobre a sua própria identidade, ou seja, o tipo de performance pública de identidade aceito e apoiado com recursos públicos.

Thiago Viana, que morou a maior parte de sua vida no Morro da Providência, fala de um tipo diferente de relação com a “herança africana” que se configurou entre os agentes promotores do projeto Porto Maravilha e os agentes culturais interessados em atuar na região. Os referentes que aludem à memória dos antigos moradores da região, ou melhor, da parcela desses moradores identificada com a ancestralidade africana, seja por laços de parentesco ou por afinidade com os modos de vida que conformavam a territorialidade negra na antiga Zona Portuária, são usados como chancela para legitimar os mais diversos tipos de projetos que pretendem aproveitar o incremento da economia local promovido no bojo do Porto Maravilha. Falando da atuação de um grupo que veio se instalar na região, Viana afirma:

Ela é uma boa empreendedora e sabe trabalhar também com a cultura daqui. Então [no espaço cultural desta empreendedora] tem oficina de percussão, samba de roda, faz um jongo e tá trabalhando também com a memória aqui da região. Que é o que tá na moda, é o que você tem que falar. Não dá pra fugir assim da realidade que você tá vivendo aqui, senão você não é apoiado lá [no Porto Maravilha], entendeu?<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Thiago Viana em entrevista concedida à autora em janeiro de 2015.

O próprio Thiago organizou antigos companheiros de atuação e vizinhança no sentido de aproveitarem as chances de recebimento de recursos advindas da Operação Urbana, formando o grupo Periferia Cena Portuária, que elaborou o projeto Cenas Itinerantes, contemplado pelo Prêmio Porto Maravilha Cultural. No espetáculo teatral a céu aberto, o grupo de atores interpreta textos sobre a vida dos escravos negros no Rio de Janeiro, levando o público a percorrer alguns dos pontos que compõem o Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana, reconhecido pela Prefeitura por meio do Decreto 34.803 de 2011. A temática negra assumida nesta obra de Viana, no entanto, não é propriamente instrumento de luta pelo reconhecimento paritário do negro na sociedade, figurando mais como adaptação do seu universo criativo à orientação dada pelos agentes públicos, em diversos textos. Porém, é importante considerar que, mesmo subordinada aos ditames dessa seleção via edital, a peça constituiu, até aquele momento, uma oportunidade de visibilidade para o trabalho de atores e músicos negros, em sua maioria moradores da Zona Portuária.

Enquanto a CDURP afirma que a maioria dos 34 projetos premiados através do edital tiveram como proponente grupos da região, Viana propõe outro recorte, onde apenas 3 projetos podem ser considerados “locais” – o seu próprio, o da artista plástica Tia Lúcia e o do IPN –, tomando somente as iniciativas de moradores que mantêm laços mais antigos com a região e que participam da produção do “capital simbólico coletivo” (HARVEY, 2005) sobre o qual se assenta a política cultural do Porto Maravilha. Em diferentes momentos, a proposta de priorização desses agentes “locais” (no sentido de pertencimento e identificação com o território local) na distribuição dos recursos do edital foi rechaçada, apontada como desnecessária e até prejudicial, infantilizando esses agentes e colocando em dúvida a sua capacidade de corresponder ao edital com bons projetos, que atendam aos critérios públicos de seleção e financiamento – critérios que, por sua vez, são relativamente flexíveis e devem ser adequados à realidade do público a que as políticas pretendem atender.

A prestação de contas realizada pelos agentes contemplados no Prêmio também surpreendeu a equipe da Companhia, que recebeu conforme solicitado a

documentação de 33 projetos, com exceção de um proponente, que não entregou o relatório final da atividade. Diante da baixa expectativa dos idealizadores do edital e do esforço por parte dos agentes culturais em estruturar suas propostas para concorrer à verba pública inédita, o Prêmio Porto Maravilha Cultural foi considerado pela CDURP como uma ação surpreendentemente bem sucedida. Contudo, até o momento, passados quase três anos, não há previsão de nova edição do prêmio.

Poucos meses antes do lançamento do edital do Prêmio Porto Maravilha Cultural, em março de 2013, foi inaugurado o primeiro equipamento cultural projetado como âncora do Porto Maravilha. O MAR, Museu de Arte do Rio, funciona em dois prédios vizinhos, o Palacete Dom João VI, de estilo eclético, e um edifício de arquitetura modernista que abrigava o Terminal Rodoviário Mariano Procópio nas décadas de 1940 e 1950. A obra teve um custo de R\$76 milhões, entre recursos públicos e privados diretos e recursos incentivados por isenção fiscal. A construção do equipamento faz parte do contrato da Operação Urbana Porto Maravilha, tendo sido executada pelo Consórcio Porto Novo, sob a coordenação da CDURP. A gestão do Museu está a cargo do Instituto Odeon, entidade privada que também cuida da programação do espaço.

A inauguração do MAR foi o pontapé inicial de uma fase de demonstração de efetividade do Porto Maravilha. O Museu foi inaugurado ainda com obras em curso na Praça Mauá, onde está situado, mas a presença do canteiro de obras não impediu que recebesse um grande número de visitantes. A Praça Mauá foi inaugurada somente dois anos e meio mais tarde, em setembro de 2015. Três meses depois, a praça passou a receber as filas para o Museu do Amanhã, inaugurado em 17 de dezembro de 2015, após uma série de prorrogações no cronograma estabelecido, cuja previsão inicial era de inauguração em 2012, para o evento Rio+20.

O Museu do Amanhã, construído pela Concessionária Porto Novo, dentro, portanto, do escopo da parceria público-privada que implementa a Operação Porto Maravilha, foi concebido e realizado em conjunto com a Fundação Roberto Marinho, organização social do grupo Globo, assim como o MAR. A gestão do espaço é feita

pela organização privada Instituto de Desenvolvimento e Gestão – IDG, que também cuida da programação do Museu. Outras instituições públicas e privadas participam do Museu, como patrocinadoras ou colaboradoras no que diz respeito ao caráter tecnológico e científico do espaço, a exemplo da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), empresa pública ligada ao então Ministério da Ciência e, Tecnologia e Inovação do Governo Federal.

O projeto arquitetônico foi encomendado a um arquiteto espanhol, Santiago Calatrava, conhecido internacionalmente por outras obras espetaculares, notadamente equipamentos culturais, que em geral extrapolam em muito as previsões orçamentárias iniciais. O Museu foi anunciado no início da implantação do Porto Maravilha como uma obra de R\$130 milhões, porém quando inaugurado os custos divulgados foram de R\$308 milhões, sendo R\$215 milhões oriundos da venda dos Cepacs. A gestão do Museu pela organização privada IDG, custeada pela CDURP, tem um custo de mais de R\$31 milhões, por um contrato de 24 meses (correspondendo a quase R\$1,3 milhão mensal). É válido destacar, diante do exposto, que o custo da construção de apenas um equipamento cultural foi maior do que o dobro da verba destinada por lei para a preservação do patrimônio cultural da Zona Portuária – R\$ cerca de R\$105 milhões – e que vem sendo divulgada como reserva para financiamento do programa cultural do Porto Maravilha.

O MAR, assim como o Museu do Amanhã, são fruto de uma parceria entre a Prefeitura e as organizações Globo, que figura como instituição idealizadora (através da Fundação Roberto Marinho) e também como patrocinadora em ambos espaços. Esta parceria confere grande visibilidade aos dois espaços, cuja programação é frequentemente noticiada no jornal O Globo ou nos telejornais da emissora Rede Globo. O Museu do Amanhã, em sua inauguração, contou com uma longa cobertura no principal telejornal da emissora, com entrada ao vivo da festa de inauguração, além de ser objeto freqüente de reportagens.

Em função de sua relação estreita com o projeto de desenvolvimento econômico da região portuária, onde figuram como “âncoras”, ou melhor, como “capital fixo espetacular” (DOMINGUES, 2015), pode-se pensar o Museu de Arte do Rio e o

Museu do Amanhã como *espaços culturais empreendedores*, que servem à reprodução do modelo de “urbanismo culturalizado” (VAZ, 2004) motivado mais pela valorização imobiliária do entorno que esses espaços ajudam a promover do que pela experiência oferecida aos usuários no seu interior. No entanto, ambos espaços podem ser pensados também como espaços de acesso à cultura, especialmente quando se considera os números de público divulgados frequentemente pela mídia. O Museu de Arte do Rio, apenas em seu primeiro mês de funcionamento, teve mais de 60 mil visitas. No dia 18 de maio deste ano, o espaço comemorou a marca de 1 milhão de visitantes. O Museu do Amanhã, onde a população continua fazendo fila para entrar desde sua inauguração em 17 de dezembro de 2015, recebeu até 22 de maio deste ano 500 mil visitantes.

**Figuras 23 e 24 – Aglomeração de visitantes e fila na Praça Mauá para visita ao Museu do Amanhã.**



Fontes: site Brasileira Viajante / site G1

Os ingressos para visitação ao MAR ou ao Museu do Amanhã custam R\$10, com meia-entrada extensiva a cariocas e moradores da cidade do Rio de Janeiro, entre outros grupos. O visitante também pode adquirir o “Bilhete Únicos dos Museus”, por R\$16, que dá acesso a ambos os espaços. Às terças-feiras a entrada é gratuita para o público geral e, nos demais dias, a gratuidade vale para alunos da rede pública (fundamental e médio), crianças com até 5 anos de idade, pessoas com idade a partir de 60 anos, professores da rede pública de ensino, funcionários de museus, grupos em situação de vulnerabilidade social em visita educativa, guias de turismo e Vizinhos do MAR e do Amanhã<sup>57</sup>, mediante apresentação de documento comprobatório.

<sup>57</sup> O programa Vizinhos do MAR, que inspirou o Vizinhos do Amanhã, tem como objetivo estabelecer um envolvimento entre a população local e as atividades realizadas pelos museus, num intuito de “fortalecer os vínculos entre o museu e o território”. Entre as ações voltadas para os moradores da

Os dois museus figuram entre os equipamentos culturais vinculados à Secretaria Municipal de Cultura, no entanto, o papel da SMC na gestão não fica claro, uma vez que até mesmo a contratação das organizações privadas de gestão, bem como o controle e fiscalização dos seus serviços, ficam a cargo da CDURP.

A Secretaria Municipal de Cultura, em articulação com a CDURP, vem promovendo a animação cultural da Praça Mauá, com atrações de vários tipos. Desde outubro, realiza o projeto Mauá de Cultura, composto de cinco diferentes tipos de oferta cultural – Saideira da Mauá, Tardes na Mauá, Samba na Mauá, Clubinho Mauá e Histórias da Mauá. Nesta programação, apesar de figurarem também alguns grupos da Zona Portuária, a relação territorial não é determinante na curadoria. É possível perceber também certo privilégio das formas de expressão cultural ligadas à “herança africana”, especialmente nas ações denominadas “Samba na Mauá” e “Histórias da Mauá”, no entanto, a programação conta com grupos que exploram outros temas e referências culturais.

Tanto pelo acervo e programação dos dois museus, quanto pela agenda de animação cultural da Praça Mauá, onde estão situados, fica evidente o descolamento desse recorte espacial – a Praça Mauá e seus principais equipamentos públicos – em relação ao discurso que constrói a Zona Portuária como território de ancestralidade africana. Os marcos principais do processo de “reafricanização” (VASSALO, 2014) da região estão situados principalmente no bairro da Gamboa, onde se localizam os seis espaços que compõem o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana – a Pedra do Sal, o Cais do Valongo, o Largo do Depósito, o Cemitério dos Pretos Novos, o Centro Cultural José Bonifácio e o Jardim Suspenso do Valongo. Já o bairro da Saúde, marcado pela centralidade da Praça Mauá, vem sendo construído como território cosmopolita, que reúne símbolos da “renovação” urbana, aproximando a zona portuária carioca de dezenas de *waterfronts* renovados por gestões empreendedoras em várias partes do mundo.

---

região estão a Carteira de Vizinho do MAR/Amanhã, que garante entrada gratuita nos dois espaços.

Em todo o material oficial de divulgação da Operação Porto Maravilha, assim como na cobertura midiática informada pelos agentes do projeto isotópico para a região portuária, destacam-se os aspectos da memória e das tradições locais, especialmente aquelas ligadas à “herança africana”.

A região portuária guarda muito da história do Rio de Janeiro e do Brasil. Uma caminhada por suas ruas é suficiente para confirmar a riqueza dos patrimônios material e imaterial. Obras de grandes arquitetos, trapiches redescobertos, representações da cultura afro-brasileira, palacetes, sobrados do início do século XX e galpões ferroviários são parte da diversidade que conta a história da cidade e do País (...) a região onde nasceu o samba tem notória vocação cultural com manifestações artísticas de todo tipo, marco da identidade desses bairros.<sup>58</sup>

A partir deste discurso, que repetidamente exalta a cultura negra e se apropria dela como um “valor” agregado ao espaço da região portuária, é possível perceber como vem sendo traçada a estratégia de diferenciação comercial da marca Porto Maravilha, no sentido de possibilitar para os investidores, como vimos, a obtenção daquilo a que David Harvey chama “renda monopolista” (HARVEY, 2005).

## **5.2 – Economia criativa: projeto isotópico para novos e velhos agentes culturais**

O projeto isotópico para a Zona Portuária ao mesmo passo em que estimula os agentes locais em suas práticas derivadas da “herança africana”, consolidando o capital simbólico coletivo que coloca à disposição dos agentes capitalistas, busca atrair e estimular as práticas de outros agentes, ligados a um mercado que “bebe da cultura” (REIS, 2011) para produzir as mais diversas mercadorias: a economia criativa.

O SEBRAE tem um papel relevante na política cultural do Porto Maravilha, dentro do conjunto de ações voltadas à atração de empresas do segmento da economia criativa, assim como na “culturalização” dos pequenos negócios, ou seja, sua adaptação ao cenário capitalista que a cidade almeja integrar, marcado pelo uso intensivo de aspectos simbólicos na produção econômica ou, no jargão vigente, pelo

---

<sup>58</sup> Disponível em: <[http://www.portomaravilha.com.br/porto\\_cultural](http://www.portomaravilha.com.br/porto_cultural)> Acesso em: 05 jun. 2016

emprego da criatividade. Segundo o site da organização, sua atuação em parceria com a CDURP diz respeito ao fortalecimento das micro e pequenas empresas frente às mudanças promovidas pelo Porto Maravilha, “fornecendo orientações para que os empresários possam olhar estrategicamente para esse cenário e, a partir dele, adequar e desenvolver seus negócios”<sup>59</sup>

Seja na frente de adaptação dos negócios locais ou na de orientação a novos empreendimentos, o SEBRAE certamente é um dos principais agentes no esforço de consolidação, no espaço do Porto Maravilha, do ambiente de serviços que configura uma cidade criativa.

As atrações que a maioria das cidades se concentra em construir – estádios, vias expressas, centros de compras, áreas de lazer e turismo semelhantes a parques temáticos – são irrelevantes, insuficientes ou mesmo desinteressantes para a maioria dos integrantes da classe criativa. Essas pessoas almejam fartura de experiências e comodidades de alta qualidade, abertura a todo tipo de diversidade e, acima de tudo, oportunidade para validar sua identidade como indivíduos criativos (FLORIDA, 2011, p.218).

Nas palavras de Flávia Guerra Barbieri, integrante da Coordenação do Projeto SEBRAE no Porto, em entrevista à revista Panorama, da empresa JLL, de negócios imobiliários:

Acreditamos que os pequenos negócios conferem vitalidade urbana ao território, tornando-o propício para a circulação de pessoas e, ao mesmo tempo, promovendo a qualidade de vida tanto dos que moram ou passarão a morar na região, quanto dos que para lá se deslocarão em função de atividades profissionais, turísticas e comerciais<sup>60</sup>

Segundo a mesma reportagem,

de acordo com Flávia, os pequenos empresários atendidos mostraram deficiências em controles financeiros, baixos investimentos em divulgação e marketing, layout degradado, *falta de informação e alinhamento do modelo de negócio com a transformação urbana*, foco em *público de baixo padrão* e ausência de inovação (grifos nossos).

A fala da coordenadora do SEBRAE no Porto explicita de forma inequívoca o papel da “sebraeização” dos negócios da região dentro do processo de gentrificação. Se a adequação dos empreendimentos ao novo cenário requer que se mude o perfil do

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/rj/institucional/sebrae-no-porto,8e6b376d61af5410VgnVCM1000003b74010aRCRD>> Acesso em: 03 jun. 2016

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://panorama.jll.com.br/projeto-sebrae-no-porto-ajuda-na-profissionalizacao-das-micro-e-pequenas-empresas/>> Acesso em: 02 abr. 2016

seu público, passando a atender a uma faixa de renda mais alta ou de “alto padrão” de consumo, os moradores que fazem parte desse público de “baixo padrão” terão que enfrentar, além da pressão imobiliária, o encarecimento de outros itens do seu consumo cotidiano, geralmente realizado nas imediações da residência.

O SEBRAE integra também uma iniciativa do IRPH voltada para os negócios tradicionais, aqueles que, embora não estejam “alinhados” com a transformação urbana, devem ser mantidos em funcionamento e protegidos da pressão imobiliária decorrente das obras, pelas características culturais que emprestam ao ambiente, contribuindo para o “quê” de diversidade que caracteriza as cidades criativas. Não se trata aqui de uma política voltada para a proteção de negócios antigos, em geral, considerando seu tempo de atuação e os vínculos territoriais que garantiram sua continuidade ao longo de décadas. A maior parte dos negócios da antiga região portuária, “vazia e degradada”, vem sofrendo com a pressão imobiliária neste novo cenário e com a mudança nos padrões do comércio, dos serviços e do consumo no local a partir da inauguração parcial das obras, que começa a acontecer na região. A esta massa de pequenos empreendimentos que tendem a desaparecer diante da gentrificação do espaço, o SEBRAE oferece orientação técnica na tentativa de torná-los aptos a funcionar em uma nova economia urbana. A alguns empreendimentos antigos, cuidadosamente pinçados, são oferecidos auxílios específicos para a sua permanência através do projeto Negócios de Valor, parceria entre o IRPH, que cuida do patrimônio imaterial da “carioquice”, e o SEBRAE.

O Decreto 37.271 de 2013 cria, no âmbito da Prefeitura, uma nova categoria de patrimônio imaterial: a atividade econômica tradicional e notável. O projeto Negócios de Valor, criado a partir desta categoria, realiza o mapeamento dos negócios tradicionais da cidade, considerados como aqueles que:

possuem uma marca ou reputação reconhecida; empresas familiares que preservam o negócio entre gerações; comércios que preservam técnicas e processos de produção artesanais ou tradicionais, e que sejam reconhecidos símbolos ou como parte da história da cidade do Rio de Janeiro<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5993000>> Acesso em: 13 jun. 2016-06-13

Apesar de reconhecer o valor cultural de negócios tradicionais em diversos bairros da cidade, o projeto selecionou em 2016 um conjunto de 24 empreendimentos para figurar no Guia de Compras Negócios de Valor – edição 2016, impresso em edição bilíngue. Essa seleção pinçou negócios localizados em cinco APACs (Áreas de Proteção do Ambiente Cultural) do Centro e da Região Portuária (Corredor Cultural, SAGAS, Cruz Vermelha, Entorno do Mosteiro de São Bento, Entorno do Ministério da Fazenda), funcionando em imóveis tombados ou preservados.

Pequenos comércios, confeitarias, bares, restaurantes, salões de beleza, gráficas, casas noturnas... A cidade do Rio de Janeiro está repleta de empreendimentos que contam um pouco da sua história, que remetem a momentos marcantes da vida de seus habitantes e que oferecem produtos e serviços com singularidade, qualidade e valor (...) Consumir nestes negócios é garantia de ter produtos exclusivos, a preços competitivos e ainda contribuir para a valorização da história e da memória da cidade. Uma experiência singular e inesquecível!<sup>62</sup>

Especificamente na Zona Portuária, o SEBRAE realizou, em quatro anos de atuação, mais de 23 mil atendimentos (consultorias individuais e orientações técnicas), quatro Rodadas de Negócios para aproximar empresas de grande porte da região, três eventos Semana Porto Empreendedor, voltadas para pequenos empreendimentos, desenvolvimento de roteiros de turismo, atendimento a empreendedores populares e a artesãos (SEBRAE NO PORTO, 2015); atividades realizadas em parceria com a CDURP, parte do seu programa Porto Maravilha Cidadão, que, segundo o site da Companhia, “prepara pessoas para as novas oportunidades, fruto das transformações em curso”<sup>63</sup>

A partir desse conjunto de atividades, articuladas ora com a CDURP ora com o IRPH, o SEBRAE vem colaborando na promoção de uma política cultural onde cultura, memória e cidadania são tomadas a partir de sua relação com o desenvolvimento econômico, subordinadas aos interesses do projeto urbano em curso.

O estreitamento da relação direta entre a CDURP e os agentes da economia criativa é um movimento recente, embora os primeiros contatos com representantes do

---

<sup>62</sup> O Guia de Compras de Negócios de valor está disponível para download em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/exibeconteudo?id=5999899>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

<sup>63</sup> Disponível em: <[http://www.portomaravilha.com.br/porto\\_cidadao](http://www.portomaravilha.com.br/porto_cidadao)>. Acesso em: 13 jun. 2016.

segmento tenham sido travados nos primeiros anos da Operação. Em entrevista em junho de 2015, Rilden Albuquerque informou que estava em curso a aproximação entre a Companhia e os agentes da economia criativa já instalados na região portuária, ainda um processo inicial de diálogo e afinação de objetivos.

Agora nós vamos tentar da organicidade a isso, tentar fazer o casamento disso [a economia criativa] com a vida local. A meu ver eles têm uma capacidade de captação e de realização enorme. A turma daqui carrega em si a *legitimidade local*. Então acho que esta turma precisa dessa turma e essa turma precisa desta turma [gesticulando]<sup>64</sup> (grifo nosso).

O então gerente de Desenvolvimento Econômico e Social da CDURP, Daniel Van Lima, à frente desse diálogo, comenta a existência de dois grupos diferentes de agentes: os mais antigos na região, portadores da “cultura natural” local, e aqueles que chegaram atraídos pelo projeto de revitalização, que embora não houvesse começado de fato, com obras avançadas, havia sido incorporado como prioridade dentro da administração municipal desde o plano Porto do Rio, em 2001. Para os analistas mais experimentados, que tinham conhecimento de processos semelhantes de renovação urbana de áreas centrais, a partir de experiências de outras cidades que, como o Rio de Janeiro, vinham sendo preparadas para tornarem-se capitais globais, se instalar na Zona Portuária não era uma aposta incerta, mas sim um investimento calculado, que deveria tornar-se rentável a médio ou longo prazo.

Um dos primeiros grupos da economia criativa, talvez de fato o “pioneiro”, remetendo à análise de Smith (2007), foi o coletivo de artistas que em meados da década de 2000 se instalou no imóvel onde havia funcionado a fábrica de chocolates Bhering, no bairro do Santo Cristo. Segundo entrevistas veiculadas à época, a justificativa dos artistas para seu interesse em se instalar no Santo Cristo, considerado então um bairro “decadente” e “vazio”, eram duas: a localização, próxima ao centro da cidade e a regiões de comércio de insumos importantes para algumas práticas artísticas, como o bairro de São Cristóvão; e o preço do aluguel, muito abaixo daquele cobrado pelos imóveis disponíveis em endereços mais prestigiosos, em um período onde a valorização imobiliária na cidade caminhava a passos largos.

---

<sup>64</sup> Rilden Albuquerque em entrevista concedida a autora em julho de 2015.

**Figura 25 – Prédio da antiga fábrica de chocolates Bhering.**



Fonte: Site Fábrica Bhering

**Figura 26 – Ateliê da artista Carolina Martinez, na fábrica.**



Fonte: Site Fábrica Bhering

**Figura 27 – Instalação “Bananokê”, da artista Vivian Caccuri, no interior do imóvel.**



Fonte: Site Vivian Caccuri

O coletivo que passou a ocupar a antiga fábrica – um espaço particular, onde os artistas eram locatários – ganhou notoriedade com a divulgação de suas ações pelos grandes veículos de comunicação, que buscavam reforçar a idéia de que havia ali uma reunião de “pioneiros urbanos” (SMITH, 2007), que investiam a região de novos usos.

Figura 28 – Matéria sobre a ocupação artística no Santo Cristo “com ares de Berlim”.



Fonte: Acervo O Globo Digital

Um fato emblemático em relação à conformação da Bering não como um espaço cultural insurgente, mas como um espaço isotópico, integrado e bem visto pelos agentes do Estado e do mercado que conduziam o processo de renovação da região portuária, foi a rápida ação da Prefeitura para reverter a compra do imóvel, arrematado em leilão por uma incorporadora, devido ao acúmulo de dívidas pelos antigos proprietários. A notícia do leilão repercutiu na grande mídia e nas redes sociais e no mesmo dia o prefeito Eduardo Paes assinou dois decretos em que o edifício era tombado e depois desapropriado, para que passasse a ser gerido pela Prefeitura, mantendo assim seu uso como espaço cultural<sup>65</sup>.

A CDURP, embora não estivesse ainda articulada com os agentes da economia criativa, buscando inicialmente estabelecer relações com os grupos culturais mais

<sup>65</sup> Informações disponíveis em <<http://oglobo.globo.com/cultura/bhering-dois-decretos-da-prefeitura-garantem-presenca-de-artistas-no-predio-5637511#ixzz22lqqJs3d>>.

antigos na região, via na Bhering o potencial de ser um modelo para o processo de renovação cultural na Zona Portuária. Segundo Van Lima, “a gente tinha muito uma referência de economia criativa na Bhering, isso aqui desde que a gente chegou, ela já era um núcleo natural de artistas e que tinha uma característica de um equipamento de peso, uma âncora cultural estruturada”<sup>66</sup>.

A economia criativa era, portanto, representada por agentes culturais mais “profissionalizados”, já dotados do capital social e cultural que lhes conferia vantagens quanto a poderem se situar de forma autônoma dentro do projeto de urbanismo empreendedor em curso. Conforme, Daniel Van Lima:

A gente tinha uma cultura *natural* daqui pela própria história da região. Uma cultura muito enraizada, muito ligada à cultura afro-brasileira, tanto que você tem os sítios arqueológicos, os sítios que são de representação histórica, como a Pedra do Sal, o Cais do Valongo, o Jardim Suspenso, o Cemitério dos Pretos Novos... Todos esses ícones estavam muito claros aqui. Você tinha o samba, você tinha capoeira, você tinha esse tipo de atividade cultural, que existia, claro, e a gente foi trabalhando isso ao longo do tempo. Num dado momento, houve um primeiro contato nosso com o pessoal da economia criativa aqui da região, com o Coletivo do Porto, grupo que reunia 6 ou 7 empresas, que se instalaram aqui durante as obras, se não me engano em 2010 ou 2009, já acreditando na revitalização da área portuária. Nem internet eles tinham direito, nada disso, mas eles já acreditavam que aqui seria um lugar pra se estar no futuro<sup>67</sup>.

A partir do diálogo com a Bhering, que chegou a reunir até 50 agentes culturais, e com o Coletivo do Porto, que reunia cerca de 7 empresas do ramo da economia criativa, a CDURP começou a apoiar a iniciativa do Distrito Criativo do Porto, uma espécie de mapeamento dos agentes criativos instalados no local, que mais tarde serviria de base para propostas mais consistentes de apoio da Prefeitura e da Operação Urbana aos grupos da economia criativa.

Em agosto de 2015 foi oficialmente inaugurado o Distrito Criativo do Porto, iniciativa afinada com o discurso revitalizador do Porto Maravilha, voltada para o incremento das atividades econômicas incluídas no rol da economia criativa<sup>68</sup>. No momento de sua oficialização, o Distrito contava com 250 profissionais associados, em cerca de

<sup>66</sup> Daniel Van Lima em entrevista concedida à autora em julho de 2015.

<sup>67</sup> Daniel Van Lima em entrevista concedida à autora em julho de 2015.

<sup>68</sup> Que inclui treze segmentos da produção econômica – Arquitetura, Artes Cênicas, Audiovisual, Biotecnologia, Design, Editorial, Expressões Culturais, Moda, Música, Patrimônio e Artes, Pesquisa & Desenvolvimento, Publicidade e TIC – segundo classificação da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (FIRJAN).

50 empresas do ramo instaladas na região portuária. Em matéria do site Rioetc, alguns dos principais idealizadores do Distrito, em suas falas, demonstram o tipo de relação que vinham estabelecendo com as territorialidades já vigentes na região, muito próxima à idéia de *tabula rasa*. Esse direcionamento fica claro na fala de Bernardo Ferraciolli, do coletivo Goma:

Começamos a perceber um movimento de escritórios para esta direção. Com esse encontro, ficou latente que precisávamos de organização para ajudar a *re-significar este espaço como um lugar da criação* (...) Temos que lembrar que é uma área servida de uma central de trens, aeroporto, rodoviária e, futuramente, o VLT, embora hoje a mobilidade ainda esteja prejudicada pelas obras (...) Cinco anos atrás, quando a Goma chegou, eu diria que jamais moraria aqui (FERRACIOLLI *apud* PETRIK, 2015 – grifo nosso).

Assim como na de Daniel Kraichete, do Coletivo do Porto:

Eu diria que nossa pretensão é *ser o software que vai rodar neste hardware*, que já conta com muitos investimentos de infraestrutura, como a fibra ótica em 100% da região e o projeto de wi-fi gratuito e de qualidade em todas as ruas (...) Essa região vai receber os filhos da Zona Sul, que não vão conseguir se manter por lá. Essa geração já nasce com mentalidade de negócios totalmente diferenciada. É uma geração mais empreendedora que a anterior (KRAICHETE *apud* PETRIK, 2015 – grifo nosso).

Para além da assunção da gentrificação como um valor, declaradamente positivando o embranquecimento e emburguesamento da região, as falas recortadas ignoram a vida cultural existente no local, colocando o grupo dos “criativos” como beneficiário exclusivo das reformas em curso – o “software” que está se instalando no espaço urbano reformado do Porto Maravilha. Enquanto os agentes da Prefeitura diretamente ligados à Operação Urbana repetidamente afirmam a região como território de cultura afro-descendente, espaço vocacionado para a cultura, entre outras construções retóricas, a aproximação institucionalizada com o segmento da economia criativa desestabiliza as relações de apoio e mesmo de privilégio que vinham se estabelecendo entre parte dos grupos locais e agentes da Operação Urbana.

O Instituto Rio Patrimônio da Humanidade tem um papel importante no que diz respeito à relação da Prefeitura com os grupos da economia criativa. Enquanto a CDURP priorizava em sua política de apoio cultural os grupos locais, ou seja, os agentes que representam a “história e tradição” da Zona Portuária, o IRPH já

acenava para os agentes de um outro segmento do campo da cultura, cuja produção simbólica é elaborada também como produção econômica.

Se no âmbito da CDURP o contato com os grupos da economia criativa foi recebido com entusiasmo pela equipe do Porto Maravilha Cultural, surpresa com a vitalidade e potencial econômico dessas iniciativas, no âmbito do IRPH, embora nenhum agente tenha se disposto a ceder entrevista para esta pesquisa, é possível notar que os profissionais à frente do projeto de “retorno ao centro” – arquitetos, designers, entre outros profissionais inseridos no campo da economia criativa –, estavam melhor informados sobre a chamada classe criativa (FLORIDA, 2011), cujos valores e costumes podem ser observados como elemento subjacente às políticas da instituição.

Como vimos, Domingues (2015) aponta a criação do Instituto como um dos momentos que explicitam a conexão, a partir da gestão do prefeito Eduardo Paes, entre as alterações morfológicas no centro da cidade e a economia criativa. No início da gestão, em 2009, foi criada na Secretaria de Cultura a Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC), que assumiu todas as funções da política patrimonial do Município e criou novas coordenações que seriam responsáveis pelo foco em arquitetura, intervenção urbana e design. Em 2012, a SUBPC foi extinta e suas funções assumidas pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), ligado diretamente ao Gabinete do Prefeito.

O Decreto 35.879 de 2012 instituiu o IRPH considerando, entre outras coisas, “o potencial do patrimônio cultural, da arquitetura, da paisagem cultural urbana e do design como vetores de desenvolvimento da economia criativa na Cidade do Rio de Janeiro” (RIO DE JANEIRO, 2012). O Instituto foi criado após a declaração da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO que reconhece a cidade do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural da Humanidade, primeira área urbana no mundo a ser reconhecida dentro desta categoria.

No plano institucional, este novo momento de adesão da Prefeitura ao ideário da economia criativa é marcado ainda pela criação de dois órgãos ligados ao Gabinete do Prefeito: o Instituto Eixo Rio, instituído em março de 2013 pelo Decreto 36.925, com a finalidade de “servir de plataforma de visibilidade positiva da cultura urbana e do desenvolvimento de jovens talentos” e a empresa pública Comitê Rio450, criada em dezembro de 2013 pelo Decreto 38.146, para gerir as atividades e eventos ligados à comemoração do aniversário de 450 da cidade, em um calendário festivo que durou de 1º de janeiro de 2015 a 1º de março de 2016. As ações coordenadas tanto pelo Eixo Rio como pelo Comitê Rio450 demonstram o espraiamento, na estrutura do poder municipal, do ideário que associa a transformação material da cidade à transformação de sua imagem, produzindo a partir de várias instâncias um esforço de construção ou reforço simbólico da identidade carioca.

O reconhecimento do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural da Humanidade, pela UNESCO foi declarado em 2012, durante a 36ª reunião do Comitê do Patrimônio Mundial. A candidatura da cidade, submetida à UNESCO pelo Governo Federal, foi elaborada pelo IPHAN, como o apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro. A categoria de Paisagem Cultural reconhece a reunião entre a paisagem natural, a paisagem construída e a cultura do lugar.

O decreto que cria o IRPH declara como sua finalidade “gerir o sítio reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Mundial”, legando ao Instituto não apenas os cuidados com o patrimônio edificado que figura de forma destacada nessa paisagem, mas também com o patrimônio imaterial que compoe uma suposta identidade carioca. Essa identidade, que precisa ser descrita através de textos e imagens, é um conjunto mais ou menos delimitado de aspectos pinçados dos modos de vida e do imaginário dos diferentes grupos sociais que compoem a população da cidade. É importante destacar a impossibilidade de uma atuação neutra por parte dos agentes que definem o que está dentro ou fora da identidade carioca nesta tarefa de composição/colagem, uma vez que estes agentes são também sujeitos culturais e seu universo simbólico está inevitavelmente implicado na tarefa de avaliar/selecionar outros universos simbólicos.

A política de cuidado com o patrimônio levada a cabo pela Instituto visa, em várias ações, a atração de atividades da economia criativa, atualizando o papel dos imóveis tombados e protegidos no projeto de desenvolvimento econômico da cidade. O mesmo decreto que cria o IRPH institui o Programa Pró-APAC, que concede apoio financeiro a projetos voltados à conservação ou restauração de imóveis preservados ou tombados, que integrem o patrimônio cultural, histórico, artístico ou arquitetônico da Cidade do Rio de Janeiro.

A APAC SAGAS, foi contemplada pelo Programa Pró-APAC através de um edital publicado em 2014. Em 2013, houve uma primeira tentativa de lançamento de um edital Pró-APAC para a região portuária, coordenado pela CDURP, porém nenhum dos projetos inscritos foi aprovado na etapa de habilitação. Em 2014, sob a coordenação do IRPH, cujo corpo técnico é certamente mais habilitado para lidar com este tipo de projeto, o edital foi novamente publicado, destinando especificamente à APAC SAGAS R\$4 milhões – verba do Porto Maravilha Cultural – e reservando outros R\$8 milhões para as demais APACS do Centro da cidade. Foram contemplados oito projetos na Zona Portuária, com uma verba de até R\$400 mil por imóvel, para restauração e reforma com fins habitacionais, comerciais e culturais. A verba prevista, entretanto, poderia contemplar pelo menos dez projetos.

O segundo edital, que de fato gerou uma série de reformas em imóveis preservados e tombados, foi voltada para Pessoas Jurídicas, sendo que cada Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ poderia apresentar até quatro projetos e ser contemplado em até três. As inscrições eram abertas a produtoras culturais, organizações não governamentais, organizações sociais, escritórios de arquitetura, empresas de engenharia com especialização em restauração ou cooperativas de artesãos e restauradores, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Os critérios de participação demonstram que o foco desse investimento público não eram os imóveis de antigos moradores, que quisessem reformá-los para continuar residindo ali, mas imóveis adquiridos ou alugados por empresas ou organizações sociais para a realização de empreendimentos comerciais ou residenciais dentro dos novos padrões de negócios que o Porto Maravilha vem tentando estabelecer na região. O edital incluía os negócios da economia criativa como um dos usos possíveis nos

imóveis a serem reformados, com pontuação específica para os projetos que correspondessem a esse critério.

**Quadro 2 – Projetos na APAC SAGAS selecionados no edital Pró-APAC 2014, do IRPH.**

O que será?	Endereço	Valor concedido
Galeria de Arte Metara	Rua Sacadura Cabral, 264	R\$ 337.314,29
Bar Bodega do Sal	Rua Argemiro Bulcão, 33	R\$ 398.518,97
Rock N' Hostel	Rua Senador Pompeu, 122	R\$ 400.000,00
Café Teatro Gamboa	Rua da União, 18	R\$ 309.163,50
Bar/Residencial	Rua Barão de São Félix, 25	R\$ 363.146,13
Comercial/Residencial	Rua Sacadura Cabral, 199	R\$ 393.606,25
Farmácia/Consultório	Rua Sacadura Cabral, 203	R\$ 399.311,89
Projeto GOMA	Rua Senador Pompeu, 82	R\$ 399.660,00

Fonte: Site Porto Maravilha

Um dos empreendimentos contemplados, situado na Rua Senador Pompeu, é um negócio do ramo da hotelaria, porém uma hotelaria “culturalizada”, que usa recursos do universo cultural como parte da sua estratégia comercial: “O Rock N' Hostel ocupará espaço hoje fechado na Rua Senador Pompeu. Há pouco mais de dois anos, Guilherme Borrel fechou a gráfica que deixou de ser um bom negócio após 21 anos de impressões. Baterista, resolveu abrir um albergue temático” (BARTHOLINI, 2014).

Um outro projeto contemplado, a Galeria de Arte Metara, é fruto de um investimento realizado pouco antes do início da Operação Urbana, já considerando a Zona Portuária como espaço favorável à obtenção de um diferencial de renda a partir da implantação de algum projeto urbano que mais cedo ou mais tarde viria a se concretizar, a exemplo do que vinha acontecendo em áreas portuárias de outras cidades que a proprietária do imóvel cita como exemplo: Belém, Buenos Aires e Tel Aviv. Segundo reportagem publicada no site do Porto Maravilha:

Há 26 anos no Rio, a Galeria de Arte Metara, com unidades em Ipanema e Centro, escolheu a Rua Sacadura Cabral para abrir a terceira casa na cidade. Desde que comprou o imóvel em 2008, a artista plástica Susi Cantarino o mantém fechado. A ideia de levar a Metara para a o Porto Maravilha surgiu com o avanço das obras e a promessa de progressos na infraestrutura (BARTHOLINI, 2014)

O uso do patrimônio como recurso para o projeto de renovação urbana do Rio de Janeiro, fugindo ao seu uso mais tradicional como referente para a preservação de memórias urbanas, pode ser visto em uma série de projetos implementados pelo IRPH desde sua criação. Além do Pró-APAC, que financia reformas em imóveis privados preservados ou tombados, o IRPH colaborou com a Comissão Especial de Licitação da Prefeitura na realização do Edital de Ocupação Criativa, lançado em 2013, que concedeu o uso de imóveis públicos sem função social para empreendimentos da economia criativa. Apenas um dos onze imóveis disponibilizados se situa na Zona Portuária, mas os demais se localizam em ruas do Centro da cidade que também vêm sendo alvo de projetos de renovação, como a Rua da Carioca, Rua da Lapa e Riachuelo.

No mesmo sentido pode-se considerar o projeto Centro para Todos, criado em 2015, que estabeleceu uma subdivisão do centro da cidade em oito áreas – Praça Tiradentes, Área Financeira, Praça XV, Cinelândia, Lapa, Cruz Vermelha, Saara e Castelo – em que uma força-tarefa envolvendo diversos órgãos da gestão municipal (IRPH, Companhia de Engenharia de Tráfego, Secretaria de Urbanismo, de Fazenda, etc.) vem realizando melhorias nas “condições de habitabilidade”. O principal objetivo dessa articulação dos órgãos da Prefeitura, coordenada pelo IRPH, é acelerar o licenciamento de novos empreendimentos na região, além de reorganizar os serviços públicos que atendem a esses locais.

Washington Fajardo, citado em reportagem do Jornal O Dia, explicita o caráter transitório do projeto Centro para Todos, que não propõe soluções para a melhor manutenção do espaço físico ou para o problema de moradia da população de rua, levando a crer que a resolução dos problemas identificados será temporária e focada apenas nas áreas a que a gestão deseja dar visibilidade: “Precisamos cuidar da limpeza, iluminação e da calçada, abordar melhor os moradores de rua, os ambulantes irregulares e as muitas ilegalidades. São problemas conhecidos, mas agora será feito um esforço colossal para resolvê-los” (*apud* BARBOSA, 2015). A fala do presidente do IRPH incorpora ainda aspectos simbólicos neste esforço de construção de uma imagem positiva e vendável da região central da cidade: “O

Centro do Rio tem parte da história deste país. É um lugar democrático, de diversidade cultural, onde todas as classes sociais convivem em harmonia. Não podia ficar do jeito que estava” (*op cit.*). Assim, o projeto pode ser encarado como uma amostra, em pequena escala, de uma política urbano-cultural de caráter fortemente imagético, que se desenvolve em espaços fragmentados, selecionados a partir de conveniências não explicitadas, de forma independente em relação à reorganização das políticas públicas setoriais.

A relevância do IRPH dentro da política cultural do Porto Maravilha, ou seja, da política que é promovida pelos agentes organizados em função da Operação ou a partir dela, se deve à mudança guiada pelo Instituto no tratamento das relações entre os referentes materiais e imateriais do patrimônio histórico-cultural e as memórias sociais produzidas na região.

Leopoldo Guilherme Pio afirma que a lida do Estado com a memória e o patrimônio das sociedades se dá em função de narrativas sobre *perda*, *reconhecimento* e *conquista*, que muitas vezes se sobrepõem. As políticas de cuidado com o patrimônio histórico cultural no Brasil são marcadas pela “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996), segundo a qual a preservação dos bens imóveis atende a uma necessidade de sustentar a permanência, através do tempo, de referências materiais de outras épocas e modos de vida que tendem ao desaparecimento. A partir de meados do século passado, as lutas de diversos movimentos sociais trouxeram à tona o papel do patrimônio como espaço afirmação de memórias sociais, lidando com a apropriação desses referentes por processos que evocam antigas práticas sociais ou uma antiga urbanidade. Pio destaca, nesse momento, a emergência de processos de patrimonialização que buscam dar visibilidade à memória dos grupos subordinados, reconhecendo seu valor histórico e o apagamento a que foram submetidos em razão da dominação cultural por grupos que já seriam suficientemente representados nas políticas de preservação (PIO, 2014).

No caso do Porto Maravilha, o autor afirma a predominância de uma retórica da conquista, embora permaneçam presentes tanto no discurso institucional como no

imaginário geral as demandas por reconhecimento e o sentimento de perda.

Segundo Pio:

Os discursos sobre o patrimônio caracterizados pela categoria “conquista”, destacam o passado como uma totalidade, recuperada e presentificada através do reforço dos marcos distintivos da cultura. Geralmente, [esta categoria] está presente nos discursos ligados à promoção cultural, através da afirmação de uma identidade caracterizada pelo “espírito” ou “vocação” dos lugares e na necessidade de atualiza o do passado e da memória, como elementos de fruic o e experiência. Trata-se de uma perspectiva holista, que integra diversas temporalidades e elementos da memória em um único sistema cultural, para produzir uma identidade ampla, supostamente compartilhada por diversos grupos sociais. O que importa nessa retórica   construir uma continuidade natural entre passado, presente e futuro (PIO, 2014, p. 3)

A retórica da conquista, se coadunando aos objetivos do planejamento urbano neoliberal, se apropria do patrimônio como valor de troca, relegando a um segundo plano o valor de uso que possa ter como referente de memórias ainda vivas no imaginário social. Esse g nero de discurso sobre o patrimônio   a base do processo de patrimonializa o<sup>69</sup> promovido pelo IRPH e pela CDURP no âmbito do projeto Porto Maravilha. Neste processo, o patrimônio material   pensado como recurso est tico, emprestando um “quê” de nostalgia a uma nova urbanidade que já não toma como referência os processos históricos a que esses imóveis e objetos se referem. As diferentes técnicas construtivas que compõem a fachada de um sobrado antigo, por exemplo, não importando quais sejam, servem como aditivo culturalizante para o mercado imobiliário que vai dispor desse imóvel ou para algum tipo de negócio que venha a se instalar nele. Olhando na escala da cidade, ou de uma região urbana, como a Zona Portuária, os conjuntos arquitet nicos históricos funcionam   maneira de um capital fixo espetacular, que o Estado deve manter preservado (neste caso não   necessário construir, mas sim restaurar) em fun o de uma produ o econômica de novo tipo, que requer espaços culturalizados para sua explora o. Seu significado, no âmbito dessa nova economia urbana, não difere muito daquele atribuído aos grandes painéis grafitados e outras formas de arte urbana ou mesmo aos prédios monumentais feitos com as mais novas técnicas

---

<sup>69</sup> Os processos de patrimonializa o se referem a interven es de natureza patrimonial e predominantemente técnica e legal que visam obter, através de uma opera o de tombamento formal, um estatuto patrimonial. Por outro lado os processos de patrimonializa o se referem a opera es de natureza diversa (arquitet nica, paisagística, urbanística, política, cultural, comercial, etc.) cujos objetivos, independentemente de um reconhecimento formal, assentam na exacerba o de um patrimônio ou do valor patrimonial de um objeto, para efeitos de consumo visual, turístico ou sustenta o de um mercado urbano de lazeres (LEITE; PEIXOTO, 2009 *apud* PIO, 2014).

construtivas. A mesma economia urbana, baseada em um uso mercantilizado da criatividade, ainda que explorando esse recurso em diferentes níveis, se apropria de casarões do início do século XX na Rua Senador Pompeu e das salas de escritórios nas Trump Towers da Avenida Rodrigues Alves.

No mesmo sentido, o patrimônio imaterial e seus marcos – o churrasquinho de rua, o acarajé, as rodas de samba e até as rodas de rimas do movimento hip hop, para citar alguns bens reconhecidos recentemente pela Prefeitura – são vistos como capital simbólico coletivo, apropriado pelo mercado como um diferencial, um conjunto de signos que caracterizam a cidade como espaço único, exclusivo, que detém o monopólio desse diferencial e pode, a partir disso, gerar “rendas monopolistas”, no sentido formulado por Harvey (2005).

Nesse cenário, o patrimônio é especialmente valorizado – e produtor de valor, para as cidades que o detém – quando reúne critérios que podem garantir seu reconhecimento internacional. As chancelas por organismos internacionais, especialmente a UNESCO, são objeto de disputas acirradas entre as cidades que almejam o status de capitais globais. Uma vez conquistada, a chancela deve ser mantida e para isso os poderes públicos devem atender aos preceitos de preservação estabelecidos pelo órgão internacional. Se a conquista do título de Paisagem Cultural da Humanidade implica uma série de constrangimentos e limitações às possibilidades de exercício de diferentes modos de vida e imaginários na cidade do Rio de Janeiro, podemos imaginar desde já as implicações que o reconhecimento do Cais do Valongo trará para as possibilidades de apropriação desta importante referência histórica pelas novas gerações de afrodescendentes.

Inseridos em uma gestão urbana empreendedora, os agentes que trabalham cotidianamente na implantação do Porto Maravilha – não seus formuladores, com quem não chegamos a conversar – não negam o fascínio que lhes causam as ações desenvolvidas pelos grupos ligados à economia criativa atuantes na Zona Portuária. Assim como revelam um sentido evolucionista presente na política cultural do projeto, onde somente os agentes culturais locais mais competentes seriam naturalmente selecionados para permanecerem na região após a conclusão das

obras. A chave para o sucesso, nesse sentido, seria uma combinação da legitimidade local – que em alguma medida independe de vínculos territoriais anteriores, podendo ser elaborada a qualquer momento a partir da apropriação de representações da tradição local – e expertise nos procedimentos do empreendedorismo cultural.

A ausência de transparência na gestão da política cultural do Porto Maravilha dificulta os cálculos dos agentes locais para seu posicionamento diante do projeto. Os critérios do financiamento público não são explicitados, assim como os valores globais destinados e os valores efetivamente empregados na política não constam em nenhum documento público e nem são do conhecimento dos agentes culturais entrevistados na pesquisa. A destinação de 3% do valor dos Cepacs para a preservação do patrimônio e o fomento a projetos culturais não pode ser acompanhada pelos agentes do campo da cultura e outros interessados, ficando essa verba sujeita às conveniências da gestão da CDURP.

Ao invés de fornecer essas informações, os agentes da CDURP orientam os grupos e agentes culturais locais a buscarem sua sustentabilidade, sinalizando a possibilidade de diminuição ou mesmo de encerramento dos apoios culturais após a conclusão das obras, prevista para este ano de 2016.

Sem informação que lhes permita cobrar um outro tipo de gestão dos recursos, parte dos agentes culturais locais procura aproveitar os apoios culturais concedidos pela Companhia, fazendo momentaneamente as adaptações necessárias em suas práticas e discursos. Porém, vale observar que a política cultural do Porto Maravilha, que procuramos analisar neste capítulo, está em curso e é suscetível às dinâmicas do campo cultural. Nesse sentido, pode-se esperar que a concretização da previsão feita pelos técnicos da Companhia, de encerramento da política de apoios diretos, venha a provocar mudanças importantes nas práticas culturais que tem lugar na Zona Portuária carioca, possivelmente fazendo desaparecer certos grupos e práticas que não conseguiram se enquadrar nos moldes da economia criativa e possivelmente fazendo também emergirem novas práticas e discursos, que não encontrariam apoio no balcão da CDURP.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: PISTAS INSURGENTES NAS APROPRIAÇÕES DA ZONA PORTUÁRIA**

No ano de 2009, quando foi anunciada a realização da Copa do Mundo de Futebol 2014 na cidade do Rio de Janeiro, foi dada a largada oficial para a uma corrida dos agentes do mercado e da gestão pública no sentido de desengavetar uma série de projetos que representam os interesses desses grupos, mas que não tinham encontrado em outros momentos contextos favoráveis à sua realização. No mesmo ano foram lançadas as bases legais para a implantação do Porto Maravilha, com a criação da CDURP e a regulamentação da venda dos CEPACs. Considera-se que, a partir de então, as tensões entre isotopia e heterotopia na Zona Portuária sofreram considerável incremento.

As identidades territoriais sediadas ou relacionadas com a região, que já vinham se transformando a partir da consecução de projetos revitalizantes, especialmente a partir da década de 1990 com a guinada empreendedorista no planejamento urbano, se reorganizaram diante tanto da política urbana que chegou intervindo fortemente no espaço físico, como da política cultural que integra visceralmente o projeto isotópico para a região.

Ao longo da tese tentamos interpretar as políticas culturais que se desenvolvem no âmbito do Porto Maravilha, realizadas pelos agentes que participam do projeto e por outros que, de alguma forma, acabam interagindo com ele, mesmo contrariando seus pressupostos. Para tanto, partimos do pensamento de Lefebvre, Harvey e Certeau, articulando os conceitos de isotopia e heterotopia a práticas culturais que se aproximam das ideias de cultura no plural e cultura no singular. Ao mesmo tempo, buscamos refletir sobre as condições colocadas pelo projeto isotópico para a experiência de diferentes territorialidades na Zona Portuária, por vezes fundadoras de espaços heterotópicos.

A política cultural implementada como parte do Porto Maravilha, como vimos, é marcada por contradições e tensionamentos que emergem quando o projeto se

depara com o território, interferindo no espaço vivido pelos agentes locais e tendo que lidar, ao mesmo tempo, com as rugosidades (SANTOS, 2008) do espaço. As reflexões trazidas neste trabalho se debruçam sobre uma transformação em processo, que vem alterando profundamente as territorialidades estabelecidas na região portuária carioca pelos diferentes agentes culturais que a freqüentam – moram, namoram, visitam, trabalham, exploram, se divertem, criam filhos, brincam nas ruas, conversam nas esquinas, olham a vizinhança da porta de suas casas, etc.

Porém, é importante frisar a não adesão da pesquisa à ideia de território como uma totalidade, onde as pessoas e o lugar estão ligados por laços indissolúveis e facilmente mapeáveis. Esse tipo de entendimento corresponderia a supor, entre outras coisas, a identificação total entre as pessoas (seu modo de vida, seu imaginário, suas práticas cotidianas) e o espaço físico que ocupam, entre os moradores e seu espaço de moradia. A noção de multiterritorialidade, de Rogério Haesbaert (2011), nos parece mais adequada para pensar o espaço da Zona Portuária em um momento de grandes transformações nas espacialidades possíveis, onde novas territorialidades se criam, ao mesmo tempo em que antigas territorialidades desaparecem, o que não significa a substituição do antigo pelo novo. Assim, entendemos que as transformações em curso são desencadeadas na relação entre as rugosidades do espaço, produzidas ao longo da história e dos diferentes agentes que o construíram (com diferentes modos de vida, referências simbólicas e imaginários compartilhados), e os projetos de intervenção material e imaterial capitaneados pelo Estado, que atraem novos agentes para a região.

Dentro dessa relação, novos e antigos agentes e espaços estabelecidos na região passam a figurar em outros territórios, inclusive em territórios-rede (HAESBAERT, 2006) que se articulam pelo mundo a partir dos processos globalizantes. Mesmo movidos pelo capitalismo, esses processos globalizantes em curso não se resumem à ampliação de relações econômicas, mas abrangem também trocas culturais, inclusive entre grupos culturalmente subordinados, que passam a elaborar seus comuns em escala mundial, impactando nas lutas e táticas que se desenrolam nos territórios-zona da cidade e do bairro.

A incorporação da Zona Portuária a um mercado global fortemente apoiado nas novas tecnologias e meios de comunicação, almejada pelo projeto isotópico em fase de implantação, certamente acentua em muito o caráter multiterritorial da região. Se em um primeiro momento a ocupação da antiga fábrica da Bhering por artistas representou uma espécie de fissura no território da região portuária, uma heterotopia em relação à espacialidade anterior ao Porto Maravilha, na configuração atual da região, a antiga fábrica faz parte da isotopia e das novas territorialidades que vem se construindo a partir das transformações em curso. A Bhering pode ser vista hoje, por exemplo, como integrante tanto do território-zona que reúne em escala local os criativos da Zona Portuária – institucionalizado na figura do Distrito Criativo do Porto –, como de um território-rede descontínuo no espaço, que coloca em relação a fábrica do bairro do Santo Cristo, as *friches culturelles* no entorno de Paris, os *squats* culturais da metrópole de Berlim, etc. E ainda, juntamente com os novos museus espetaculares, galerias e outros negócios que vem se instalando na região, como participante de circuitos globais ligados aos espaços de divulgação e comércio de arte contemporânea.

Para Thiago Viana, que é ator, palhaço e diretor teatral, os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo são seu território cotidiano, com que mantém tanto relações de afeto como relações utilitárias de diversos tipos. Suas memórias de infância e juventude estão ligadas a este espaço, às possibilidades de descoberta, exploração e apropriação do espaço que vigoravam no período de “vazio” e “decadência”, quando os mecanismos de vigilância e ordenamento do Estado/mercado não se faziam tão presentes. Ainda assim, seu trabalho teatral incorpora hoje o Circuito de Herança Africana que figura no território-rede estabelecido a partir dos espaços que simbolizam a escravidão negra, reconhecidos através do projeto Rota do Escravo, da UNESCO, que inclui outros marcos do tráfico atlântico em diversos países.

A relação que Thiago mantém com os bairros portuários é determinante no seu posicionamento em relação aos novos agentes que vieram se apropriar do território. No seu discurso, o sentimento de perda de espaço é demonstrado, mas não chega a propor a afronta. Ao contrário, ele procura se integrar às oportunidades, “não ficar pra trás”, opção que também gera algum sofrimento. Diante dessa necessidade de

adaptação, é possível imaginar que a resistência dos agentes mais antigos ao processo renovador da região, se não é manifesta abertamente na defesa de uma identidade local e de garantias para o grupo “das antigas”, por exemplo, pode aparecer em diversas táticas cotidianas, que coloquem barreiras à apropriação do espaço pelos novos agentes.

Como a gente nasceu aqui a gente sente assim uma dorzinha, uma coisa de afeto, de paixão. Na Providência eu tenho a visão de virar um Vidigal da vida, com hostel... Encher aquilo de eventos, de shows, etc. Mas essa comunidade ela não é igual ao Vidigal, entendeu? Porque o Vidigal tem a praia, então você já convivia com essa classe, com a Zona Sul. A comunidade aqui da Providência era uma comunidade muito esquecida. Ela tem vários processos de violência sinistros, por exemplo. E ela sempre foi apoiada nela mesma, então agora que tá vindo... Essa comunidade tá um pouco fechada<sup>70</sup>.

Para Maurício Hora, fotógrafo e ativista criado no Morro da Providência, filho de um antigo traficante local, diretor da ONG Favelarte, sua territorialidade mais cotidiana, ligada à moradia e ao trabalho na região, foi adicionada de uma nova camada com a chegada dos grandes museus e de uma série de novos agentes que figuram nas redes globais de arte contemporânea, onde também tenta vislumbrar brechas para a sua inserção. No entanto, reflete sobre o caráter de crítica social frequentemente atribuído ao seu trabalho fotográfico, que lhe permite ser reconhecido como o “fotógrafo da favela”, mas limita sua inserção em outros territórios da arte, onde as relações comerciais são mais favoráveis:

Nem sempre meu trabalho é um trabalho de resistência, mas por eu ser dali já cria uma... Por eu estar mostrando a favela, já cria uma ideia de que eu estou brigando, estou resistindo e tal. Mas às vezes não, às vezes é só um trabalho artístico mesmo, que se confunde. Durante muito tempo foi isso. Agora eu tô mudando um pouco o foco, porque eu espero com isso tudo que tá vindo que eu nem preciso mais tá fazendo esse trabalho... Igual ao Paulo Herkenhoff [curador do MAR] me falou: eu tenho que cuidar da minha vida agora, desse lado artístico<sup>71</sup>.

Essa mudança, como Maurício revela, é fruto também do constrangimento de sua ação enquanto ativista social e cultural no Morro da Providência, a partir de negociações entre agentes do projeto isotópico e agentes do varejo de drogas no Morro que resultaram no seu silenciamento nos embates políticos locais. Diante da coação que o impede de seguir com as práticas mais críticas e reivindicativas que construíram sua relação com o território na Providência e através das quais se

<sup>70</sup> Thiago Viana em entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

<sup>71</sup> Maurício Hora em entrevista cedida à autora em fevereiro de 2015.

posicionava frente ao Porto Maravilha, Hora procura formar novos vínculos com o espaço, dentro das novas territorialidades possíveis. Se por um lado, o projeto isotópico aciona no território novas estratégias de captura das heterotopias, que garantem o seu próprio funcionamento com algum grau de divergência (HARVEY, 2005), por outro permanece conectado a práticas mais tradicionais de contenção das insurgências. Nessa contenção, os agentes isotópicos agem de forma sub-reptícia, mas também não se constroem de apelar para formas mais visíveis, como a remoção de ocupações militantes pelo direito à moradia, que na Zona Portuária acabou com projetos coletivos já bastante consolidados.

A experiência de viver em um lugar gera vínculos que se tornam mais fortes no momento em que esse território construído é ameaçado pela chegada de novos agentes e interesses, por meio de projetos definidos de fora e de cima. Tanto mais quando essa chegada vem acompanhada de tratores, escavadeiras e veículos de comunicação de massa, que prometem mudanças irrefreáveis no espaço físico e simbólico, como é o caso da Operação Urbana Porto Maravilha. Porém, essa experiência territorial é outra para cada um dos diferentes grupos que participam do território – agentes conectados a múltiplas territorialidades, diferentes formas de apropriação do espaço –, o que dificulta a construção de uma identidade territorial única, reunindo os “das antigas” e “nascidos e criados”, a partir da qual se poderia constituir uma luta de resistência ao projeto isotópico. A produção de uma identidade coletiva “autêntica, auto-afirmativa e autogerada” (FRASER, 2007, p. 117), como vimos, mesmo tendo seu fundamento no compartilhamento de um espaço de vida comum, impõe fortes restrições às dinâmicas culturais em que cada sujeito está imerso, que podem incluir práticas de outra natureza, contraditórias em relação à ideia simplificadora de uma cultura local, no singular.

Quando defendemos neste trabalho a percepção das territorialidades como identidades espaciais que demandam seu reconhecimento, tratamos da necessidade de que os projetos urbanos – e especialmente os atuais projetos urbano-culturais – sejam elaborados a partir dos entendimentos e desejos produzidos por aqueles agentes que usam o espaço cotidianamente e que com ele mantêm vínculos afetivos e funcionais. Porém, é preciso salientar que a defesa de

territorialidades não é necessariamente uma atitude progressista, podendo ser usada no sentido contrário à participação dos diferentes grupos sociais nas decisões de políticas públicas. Esse tipo de discurso, limitador da participação, serviu de argumento, por exemplo, para o silenciamento dos não moradores durante as reuniões públicas de elaboração do Plano de Habitação de Interesse Social do Porto, em 2015. Discurso que, acolhido pelo grupo de moradores, visava impedir que o projeto de adensamento populacional da região fosse pensado a partir da realidade habitacional do conjunto da cidade, restringindo a demanda por habitação de interesse social a quem já habitava a região. Neste caso, o projeto isotópico acolheu a oposição entre os “de dentro” e os “de fora” como central na definição da política de habitação. No caso da política cultural, a demanda por prioridade de financiamento dos projetos culturais “de dentro” no único edital publicado pela CDURP, foi infantilizada e considerada desnecessária, pois interessava à Prefeitura atrair projetos “de fora” que pudessem se apropriar da memória e da história local.

Uma grande intervenção urbana como o Porto Maravilha, que impacta fortemente no cotidiano dos frequentadores de um conjunto de bairros da cidade, requer dos agentes locais seu posicionamento, individual ou coletivo. Ou seja, exige algum tipo de reação, seja de contraposição, adesão ou simples insatisfação. Porém, como vimos, essas reações não acontecem em uma única direção, de forma coerente e explícita, mas se combinam perfazendo o posicionamento dos diferentes agentes culturais diante de um processo que é visto ora como oportunidade, ora como ameaça, mas que, de um modo ou de outro, tem se mostrado inexorável. Encarando a imposição autoritária do projeto de revitalização, que impacta significativamente no seu território e práticas cotidianas, os agentes culturais que moram na região se relacionam de diversas maneiras com as políticas culturais institucionais que se desenham na Zona Portuária e vem reposicionando suas práticas culturais a partir dessa relação mormente pela aproximação/negociação do que pela negação/contraposição. Ao menos nesta primeira fase do projeto urbano, enquanto a CDURP mantém sua política de apoios diretos seletivos.

A inserção dos agentes locais no campo cultural da Zona Portuária revitalizada, como destaca Thiago Viana, demanda um nível de organização e formalização a que esses agentes, em grande parte, não estavam habituados:

Com esse projeto de revitalização, a palavra do Alberto [Silva, presidente da CDURP] é que eles querem que os moradores se preservem, que os moradores não vão embora, mas isso é difícil! Por exemplo, a gente tem que se empreender, tem que agora ir no SEBRAE, fazer MEI [registro de Micro Empreendedor Individual]... Todo mundo tem que fazer MEI, ser empreendedor individual, se organizar, tirar CNPJ ver os documentos... E você tem que acompanhar esse processo. *Tem que aproveitar que a rua tá emburacada, porque depois que isso aqui parar as obras, se você não foi não vai mais.* Então tem gente que não consegue acompanhar esse processo, né?<sup>72</sup>

Vários dos agentes culturais que já atuavam na região antes do Porto Maravilha reorganizaram suas atividades tendo em vista o caráter empreendedor reivindicado não apenas pela CDURP e outros agentes ligados à municipalidade, mas pelo ideário da economia criativa que vem sendo disseminado no mundo desde a década de 1990 e no Brasil especialmente a partir de meados dos anos 2000. Essa adesão à cartilha do empreendedorismo e da economia criativa é contextualizada pela disseminação da ideia de cultura como recurso (YÚDICE, 2006), ou seja, pela adesão do campo cultural à linguagem do capitalismo pós-fordista, condicionando inclusive as lutas de grupos identitários à realização performática da sua identidade coletiva.

Outra reação observada com frequência entre agentes culturais que já atuavam na Zona Portuária antes da chegada do Porto Maravilha é o reforço discursivo do seu vínculo territorial, afirmando a distinção entre aqueles que são reconhecidos como “das antigas” ou “nascidos e criados” frente à chegada de novos agentes. Mais do que a lógica da intervenção urbana, parece que os questionamentos, nesses momentos, se debruçam sobre a legitimidade dos grupos recém-chegados na competição pelos recursos que agora se concentram na Zona Portuária.

Os projetos de modernização da região, elaborados pela Prefeitura ou pena iniciativa privada, ainda que não ultrapassem a fase de pesquisas e as tentativas de legitimação e convencimento, especialmente através dos meios de comunicação,

---

<sup>72</sup> Thiago Viana em entrevista cedida à autora em janeiro de 2015.

vem interferindo nas dinâmicas do território, que passa a ter, junto ao cotidiano de bairros residenciais, um cotidiano de presença em reportagens de diferentes veículos e pesquisas acadêmicas de diversos campos do conhecimento, que requer dos moradores a elaboração de um discurso sobre a região: o que significa para os moradores o bairro da Gamboa ou o bairro da Saúde? A que tipo de urbanidade as reportagens e pesquisas querem dar visibilidade? Que identidade deve ser performada pelos moradores diante das câmeras, microfones e cadernos de campo?

O projeto Porto do Rio, anunciado pela Prefeitura em 2001, demonstra o grau de interferência que essas investidas sobre o território têm na vida cotidiana dos moradores e outros freqüentadores que mantêm ali relações de territorialidade. Como vimos no terceiro capítulo da tese, o esforço do Instituto Pereira Passos na construção de uma identidade portuguesa no Morro da Conceição, por exemplo, assim como a promessa de obras no local, que acenava para os proprietários de imóveis possibilidade de maiores ganhos com venda e aluguel, são parte do processo que gerou em um grupo de antigos moradores o desejo de se constituírem como um quilombo urbano, o Quilombo da Pedra do Sal, reconhecido pelo Governo Federal. Ou a necessidade de se posicionarem coletivamente em prol da garantia de seu direito à moradia, usando a gramática do reconhecimento cultural.

Essa relação com as transformações em curso causa especial incômodo quando afeta as relações que os agentes estabelecem com seu território, especialmente no que diz respeito às suas práticas sociais mais significativas. O caso do samba da Pedra do Sal é emblemático neste sentido, pois vários dos agentes culturais procurados na pesquisa, em entrevistas ou conversas apontam este espaço com sendo um dos lugares na região que atualmente preferem não freqüentar, apesar de terem sido freqüentadores habituais nos primeiros anos do samba.

O samba a que nos referimos acontece há cerca de oito anos, às segundas-feiras, aos pés da Pedra do Sal, em um largo contíguo ao Largo da Prainha, que também abriga uma série de eventos musicais. No mesmo espaço físico, porém em dias diferentes da semana, outros grupos musicais se apresentam ali, o que condiciona especialidades facilmente distinguíveis para o observador externo e mais ainda

pelos moradores que usam o espaço cotidianamente. Se do ponto de vista do espaço absoluto, o discurso que legitima o projeto isotópico pode afirmar que a Pedra do Sal é “território do samba”, ou um “espaço da diversidade musical”, dada a frequência e variedade das reuniões musicais que atualmente acontecem no local, do ponto de vista relacional, o espaço cultural da Pedra do Sal é sensivelmente diferente em cada dia da semana, a depender dos grupos musicais e públicos presentes; assim como o próprio samba de segunda-feira, apontado como um importante espaço de sociabilidade e lazer para os moradores da região, pode ser percebido hoje como sendo “outro”, reconfigurado a partir da chegada do Porto Maravilha e dos novos agentes que a Operação atrai para o território. Thiago Viana, jovem artista ligado ao teatro, à poesia e às escolas de samba, revela as fissuras nesse vínculo espacial ao mesmo tempo simbólico (cultural) e político (de poder):

Essas pessoas [agentes culturais] não vem aqui por acaso, não vem à toa. Elas vêm por um interesse lá da CDURP, da Prefeitura. A Prefeitura quer abrir o portão, quer abrir isso aqui, mas tem gente que não quer abrir, quer continuar fechado. Por exemplo, Samba na Pedra do Sal foi um samba que era gostoso de se ir. Hoje não é mais... O de segunda. O de sexta é muito gringo, você não conhece mais ninguém, mas a segunda já era legal. Você chegava lá e conhecia todo mundo! E até ia até a galera que não gostava de samba (...) A roda de samba tem oito anos ali, são os mesmos músicos, mas com a revitalização o público se renovou, mudou muito.<sup>73</sup>

Merced Guimarães, que fundou o IPN anos depois de encontrar em meio às obras de sua residência na Gamboa os vestígios arqueológicos do Cemitério dos Pretos Novos, se identifica como uma “cuidadora de ossos”, colocando-se deliberadamente de fora do campo cultural, seja ligado à produção ou à preservação da memória. Deste lugar, supostamente fora do campo, critica práticas atuais de agentes culturais profissionais, que interferem na territorialidade dos moradores:

Hoje eu não gosto de frequentar a Prainha. Porque tem lugares e pessoas ali que são *experts*... Ali não são eventos nossos. (...) O problema é que esse pessoal, os produtores culturais, recebe dinheiro pra fazer esses eventos culturais – esse pessoal paraquedista – e morador mesmo não vai. Porque pro morador aquilo não faz parte da sua cultura.<sup>74</sup>

A despeito do seu não pertencimento ao campo, Merced fala sobre as suas próprias práticas culturais, práticas em que esteve envolvida em décadas anteriores, que refletem a ampla possibilidade de apropriação dos espaços durante um período de

<sup>73</sup> Thiago Viana e entrevista cedida à autora, em janeiro de 2015.

<sup>74</sup> Merced Guimaraes em entrevista cedida à autora em junho de 2015.

menor visibilidade e controle, que coincide com a época em que a região, hoje em processo de revitalização, era “vazia” e “decadente”. Segundo ela,

No verão, um calorzão, ninguém dormia em casa. Dormia ali, num recuo que tem na Rua do Livramento, no 138... Aquele larguinho era nosso. A gente fazia churrasco, jogava buraco, fazia baile, fazia tudo ali (...) Essas bagunças a gente não tem mais (...) A única coisa que sobrou disso, a única festa que reúne muita gente, é a festa do padre, que faz as festas juninas, na Rua da Feira<sup>75</sup>.

O ComDomínio cultural, que foi lançado em 2013, mas em 2015 já não mantinha reuniões freqüentes, contou com a participação do Instituto Pretos Novos, de Thiago Viana e de uma série de agentes culturais que podiam até ter o interesse comum de garantia de recursos para sua produção cultural dentro da Operação Urbana (embora essa demanda fosse rechaçada pelo Coletivo Fotoexpandida<sup>76</sup>, recém instalado na região e crítico ao Porto Maravilha), mas não criaram uma identidade que pudessem usar como recurso para participar da definição sobre as políticas culturais do Porto Maravilha. Havia no grupo agentes com diferentes tipos de vínculo territorial, níveis de informação sobre a elaboração de políticas públicas, condições de acesso a patrocínios, formas de expressão cultural distintas e mesmo diferentes visões de mundo e práticas político-culturais, o que pode explicar a dificuldade em criar uma certa organicidade de movimento. Embora possa ser considerado como um espaço heterotópico, já que a participação social não era requerida no projeto isotópico, o ComDomínio atuava mais no sentido de incorporação dos agentes ao projeto do que de contestação aos seus pressupostos.

Diante do autoritarismo da gestão municipal, que conseguiu aproveitar uma conjuntura favorável para implantar os grandes projetos urbanos que estão em curso na cidade a despeito das inúmeras tentativas de embargo de obras em função da violação de direitos humanos, a posição de negação ao Porto Maravilha e de declarada contrariedade com a política cultural é rara entre os agentes culturais locais, que de fato acabam tentando, de alguma forma, participar do afluxo de recursos na região, seja através de apoios diretos, na política “de balcão” da CDURP e do Consórcio Porto Novo, seja aproveitando o processo de gentrificação como possibilidade de obter ganhos com a oferta de produtos e serviços.

---

<sup>75</sup> Merced Guimaraes em entrevista cedida à autora em junho de 2015.

<sup>76</sup> Informação de Luiza Cilenti, integrante do Coletivo, em entrevista à autora em abril de 2015.

Flora Passos e Fernanda Sanchez, que pesquisaram algumas expressões culturais nos espaços públicos do Porto do Rio de Janeiro, tratam da relação entre elitização e mistura social nesses espaços:

Com relação ao *Bloco Escravos da Mauá*, os resultados de questionários aplicados com freqüentadores do evento para esta pesquisa, além da observação participante, nos apresentam modificações notáveis nos últimos tempos, como a estrutura física (que recebeu recentemente da prefeitura palco, caixas de som e banheiros químicos), mas também o incremento do número de freqüentadores e a diversificação das origens dos mesmos (PASSOS; SANCHÉZ, 2012, p.9).

As autoras destacam que

apesar da aparente “elitização” do evento, a grande maioria dos freqüentadores entrevistados aponta como qualidades principais: a mistura entre diferentes grupos sociais, a gratuidade, a realização em espaço público aberto e histórico, entre outros (idem).

O apreço dos freqüentadores do Escravos da Mauá pela mistura social nos eventos culturais da Zona Portuária pode ser entendido como uma resposta positiva do público ao esforço de criação de um ambiente de diversidade à moda das cidades criativas. O crescimento do interesse por eventos realizados na região pode ser inferido também pelo aumento no número de eventos, já que além das rodas de samba de segunda e sexta-feira na Pedra do Sal e do Escravos da Mauá, que acontece no período pré-carnavalesco no Largo da Prainha, novos eventos passaram a acontecer no circuito Prainha-Pedra do Sal, como o Baile Back Bom e o Samba dos Velhos Malandros. No início deste ano de 2016, a CDURP passou a compor uma comissão que avalia e autoriza (ou não autoriza) a realização de eventos nos espaços públicos da região. Desta forma, o projeto isotópico mantém seu controle sobre a ordem pública, determinando os ingredientes exatos que devem figurar na “diversidade” local. Além de abrir mais um espaço para a política “de balcão”, onde os agentes do Estado decidem sobre a destinação dos recursos públicos sem qualquer medida de transparência.

É importante destacar que a associação entre as políticas de cultura e de ordem pública é uma característica da gestão Eduardo Paes na Prefeitura, que em várias ações procura reconhecer determinadas expressões populares de cultura que se constituem de forma potente na cidade, ao mesmo tempo em que normatiza essas

práticas, restringindo sua atuação aos espaços e formas permitidos pela Prefeitura e impondo o empreendedorismo como forma ideal de relação econômica das atividades. São exemplos dessa política os decretos que regulamentam e orientam as práticas de espaços de expressão cultural que em geral se apropriam da rua, como o grafite (DEC 38307/2014<sup>77</sup>), as rodas de samba (DEC 41036/2015<sup>78</sup>) e as rodas de rima (DEC 36201/2012<sup>79</sup>). Através dessa aproximação normatizadora, pode-se inferir que a Prefeitura procura capturar os espaços culturais insurgentes para o projeto isotópico comprometido com a mercantilização da cidade e das expressões culturais que a constituem.

Em relação aos equipamentos culturais tradicionais, em especial os museus, que tem forte presença em projetos de revitalização como o Porto Maravilha, chama atenção a disparidade na destinação de recursos a diferentes espaços que figuram de forma central no discurso isotópico sobre a cultura na Zona Portuária. Enquanto para os novos museus da região, o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio, o modelo de gestão implementado prevê o repasse de verba orçamentária da Prefeitura para custeio da operação dos espaços por organizações sociais privadas, em relação às demandas de custeio vindas do Instituto Pretos Novos – IPN, que figura entre os pontos do Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, instituído por decreto da Prefeitura, os órgãos municipais acenam com apoios financeiros temporários.

Desde o início da Operação Urbana, o IPN assinou dois contratos de manutenção anual com a CDURP, inicialmente no valor de R\$30 mil e no ano seguinte no valor de R\$60 mil para todo o ano, equivalendo a uma verba de R\$5 mil mensais. Já o Museu do Amanhã, embora receba também verbas de patrocínios privados subsidiados pelo governo federal, através da Lei Rouanet, tem um contrato de gestão no valor de R\$ 31 milhões por dois anos que, como vimos, corresponde a mais de R\$1,3 milhão por mês.

---

<sup>77</sup> “Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas”.

<sup>78</sup> “Dispõe sobre o Programa de Desenvolvimento Cultural Rede Carioca de Rodas de Samba”.

<sup>79</sup> “Dispõe sobre o Programa de Desenvolvimento Cultural Carioca de Ritmo e Poesia”.

Embora não tenhamos obtido os dados solicitados à CDURP referentes aos gastos da política cultural do Porto Maravilha, esse dado sobre verbas destinadas a dois espaços culturais de diferente escopo revela de forma inequívoca o desequilíbrio entre os investimentos da política cultural do Porto Maravilha na renovação dos significados culturais na região (representada pelo Museu do Amanhã, além do Mar e outros equipamentos espetaculares) e na preservação da memória e do patrimônio histórico (representado pelo IPN, entre outros espaços que compõem o Circuito da Herança Africana, além de dezenas de imóveis tombados ou preservados por lei). No entanto, no plano discursivo, história, memória e tradição permanecem como expressões recorrentes nas falas dos agentes do projeto isotópico.

Merced Guimarães, diretora do IPN, relata sua saga anual para garantir o financiamento irrisório pela Prefeitura:

A gente tem uma ajuda da CDURP que não é permanente, dura um ano. Cada ano eu digo que vou fechar, pra poder renovar. Por dois anos foi R\$30 mil por ano, que não dava pra fazer nada. Esse ano a gente falou que ia fechar, pintar e bordar, que eu me rasgava toda, aí eles passaram pra R\$60 mil. E deram também uma coisa muito importante, que é uma pessoa três vezes por semana fazendo faxina aqui<sup>80</sup>.

Os meios de comunicação certamente têm desempenhado papel relevante nas estratégias de luta pela manutenção do espaço. As matérias jornalísticas que veicularam a notícia do fechamento do IPN em razão da falta de verbas tiveram a repercussão esperada, fazendo com que a CDURP voltasse atrás na negação dos pedidos de apoio e oferecesse, através de contrato firmado com inexigibilidade de licitação, recursos para a manutenção do espaço. Apesar de pensar que a manutenção do funcionamento do espaço deve ser custeada pelo poder público, a percepção de Merced sobre as conquistas junto a essa esfera, segundo afirmou em entrevista, não atribui o protagonismo ao IPN e à ampla rede de agentes que defendem este espaço de memória. Nesse sentido, Merced afirma que,

se hoje nós temos aí esse Circuito de Herança Africana é porque o prefeito quer, não é porque o pessoal tá fazendo pressão. (...) Esse presidente [Alberto Silva, presidente da CDURP], ele conseguiu que a Prefeitura mantivesse o custeio pro IPN, mas ele tá preocupado, porque um dia isso pode acabar.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Merced Guimaraes em entrevista cedida à autora em junho de 2015.

<sup>81</sup> Merced Guimaraes em entrevista cedida à autora em junho de 2015.

A gestora do Instituto considera, no entanto, que a inscrição do IPN no decreto que institui o Circuito da Herança Africana garante, de alguma forma, o comprometimento da Prefeitura com o funcionamento do espaço, informação que pode ser acionada como forma de pressão quando necessário.

A política de balcão estabelecida pela CDURP na Zona Portuária, que coloca os pedidos e concessões de recursos no âmbito do contato direto, pessoal, sujeita os agentes culturais a manterem boas relações com os agentes do Porto Maravilha, restringindo sua atuação reivindicativa e os questionamentos sobre a política cultural. Ao mesmo tempo, a falta de informação sobre a destinação dos recursos públicos e sobre os critérios adotados produz entre os agentes uma série de boatos sobre favorecimento de grupos, minando as relações de parceria e colocando os agentes em posição de competição. Esse efeito sobre as relações dos agentes culturais no território é reforçado ainda pelas freqüentes afirmações dos agentes da CDURP sobre a proximidade do esgotamento da verba da política cultural. Assim como pelo insistente apelo para que os grupos locais busquem alternativas de sustentabilidade, se inserindo na nova economia urbana que vem se instalando na região.

As escavações arqueológicas do Cemitério dos Pretos Novos e do Cais do Valongo, que compõem o “Circuito da Escravidão”, como propõe Merced Guimarães discordando do circuito de celebração que o projeto isotópico acolheu, podem ser consideradas como produtoras de espaços heterotópicos dentro da cidade e da própria Zona Portuária, por trazerem à tona e ao tempo presente um espaço-tempo passado cuja reverberação tem alimentado novas práticas culturais, inclusive de caráter insurgente.

Como vimos, a escavação que desenterrou o Cais do Valongo, em 2011, foi o marco de uma reorganização do discurso isotópico sobre a cultura na Zona Portuária, que passou a lidar com as interpretações de vários agentes a respeito da história e patrimônio cultural da região.

O achado do Cemitério dos Pretos Novos em 1996 tinha sido parcialmente incorporado ao projeto de revitalização da região, na gestão do prefeito Cesar Maia, através da criação do Portal dos Pretos Novos (Decreto 24088/2004), na Praça do Comércio, onde mais tarde o Cais foi encontrado. O Portal, que não chegou a ser construído, estaria ligado a um circuito composto de seis localidades, algumas apenas sinalizadas como provável localização, ligadas à história da chegada de negros escravizados ao Brasil. Porém, este projeto não foi implantado na gestão que o propôs. É válido ressaltar que a mobilização que deu origem a este Portal foi gerada em grande parte pelo acolhimento de vários pesquisadores no Cemitério dos Pretos Novos, consolidando o IPN e produzindo estudos que davam conta de outros vestígios históricos da escravidão na região.

Em 2011, quando as obras na Avenida Barão de Tefé ameaçavam um possível sítio arqueológico que haveria sob a Praça do Comércio, a arqueóloga Tania Andrade e o historiador Carlos Eugênio Líbano Soares conseguiram autorização do IPHAN para escavações no local, onde encontram o Cais da Imperatriz e, logo abaixo deste, o Cais do Valongo, com grandes pedras rústicas muito bem preservadas. Por iniciativa da equipe que desenterrou os Cais, vários representantes de entidades e pesquisadores negros foram chamados pelo IPN a conhecer o sítio arqueológico e construir uma interpretação coletiva sobre as memórias que o achado suscitava. As tentativas de diálogo com a Prefeitura a respeito do Valongo foram muitas, até que se conseguiu que o então secretário da SUBPC se reunisse com o grupo de lideranças e pesquisadores a fim de elaborar a política de patrimonialização daquele bem.

Simone Vassalo, no artigo *Desenterrando Memórias* (2012), analisa as disputas em torno dos sítios arqueológicos afrodescendentes na Zona Portuária, em que destaca o a interpretação elaborada e veiculada pela arqueóloga Tânia Andrade, em dezenas de entrevistas em que afirmava o sítio arqueológico como um símbolo da dominação racial branca sobre os negros, especialmente por ter encontrado o Cais da Imperatriz cobrindo o do Valongo, como que apagando os vestígios da história. A ideia, com o desenterramento, era fazer emergirem memórias subterrâneas e

provocar revisões no *status quo*, corroborando, em especial, o combate promovido pelo movimento negro à propalada ideia de mestiçagem.

Com a entrada da Prefeitura na disputa, foi criado o Grupo de Trabalho do Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana, com a presença de militantes e pesquisadores, além de representantes do poder público. O subsecretário do patrimônio cultural, Washington Fajardo, teve uma presença marcante, como ressalta Vassalo (2012), garantindo que as decisões dos agentes do poder municipal se sobrepujassem às dos representantes da sociedade civil envolvidos na discussão. O trabalho deste grupo resultou em uma carta de recomendações para a preservação do patrimônio ligado à história do tráfico de escravos, porém na disputa com a Prefeitura a interpretação sobre esse patrimônio foi sendo paulatinamente empurrada para os sentidos de celebração e herança cultural e o sentido de crítica da dominação branca foi sendo novamente enterrado. Ao menos no projeto isotópico, que passou a incorporar o Circuito como elemento central da cultura no Porto Maravilha.

A interpretação orientada pelos agentes da Prefeitura, que constrói o Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana como um espaço cultural isotópico, segue sendo veiculada nas visitas guiadas ao Porto Maravilha, nas falas públicas dos agentes que trabalham na Operação Urbana, nos jornais mensais do Porto Maravilha e do Porto Novo e nas justificativas de projetos culturais de vários escopos que se aproximam dessa narrativa pacificada a fim de captar as verbas que convergem para a dinamização da cena cultural da região portuária.

Em junho de 2015, quando foi noticiada a estréia da Peça João Alabá e a Pequena África, com texto e direção de Alexei Waichenberg, o conflito entre as diferentes formas de apropriação da memória da escravidão negra veio novamente à tona, de forma especialmente vigorosa. A foto de uma atriz branca caracterizada para o papel de mãe de santo, que viveria na peça, repercutiu entre militantes do movimento negro, que organizaram um ato de repúdio à peça. Na página do ato na rede social Facebook, o debate colocava a questão da escravidão no tempo presente, tratando fundamentalmente de racismo e apropriação cultural. O diretor do espetáculo, que

também é branco, chegou a se defender em algumas postagens, com afirmações que foram prontamente desconstruídas pelos militantes, que apontaram o conteúdo racista do projeto cultural e da sua defesa.

**Figura 30 – Nota do jornal O Globo com foto da atriz Christiana Ubach caracterizada.**



Fonte: Acervo O Globo Digital

A direção do projeto Porto de Memórias, que encenou outras peças em espaços públicos e se preparava para encenar João de Alabá e a Pequena África na Pedra do Sal, se informou através das redes sociais sobre a indignação provocada e pediu uma reunião com os organizadores do ato, no IPN. Compareceram à reunião representantes da comunidade, do Candomblé e do Movimento Negro. Na ocasião, a militante negra Alessandra Nzinga, respondendo à queixa de que a mobilização visava denegrir o projeto e o espetáculo, afirmou: “Denegrir realmente é o que a gente quer, porque denegrir significa tornar negro. Denegrir pra gente não é ofensa, muito pelo contrário. E é por isso que a gente está aqui: porque a gente quer denegrir esta peça”<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Fala extraída do vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j48SbboBjiU>>.

O site Mamapress, que divulgou o vídeo, relatou os resultados da reunião:

os moradores da região da antiga Pequena África, representantes do Movimento Negro e representantes do Candomblé, além de artistas negros e negras, apresentaram as seguintes propostas à direção da peça, para dirimir a celeuma e indignação provocada pela publicação da foto de uma atriz branca, paramentada exoticamente de Yalorixá, que iria representar o papel principal na peça dedicada a louvar as tradições culturais negras da região: Retratação pública da propagação e exposição de foto e caracterização ofensiva das Religiões de Matrizes Africanas, que possam ser interpretadas como racismo. Substituição da atriz branca por uma atriz negra. Ou suspensão da apresentação para que seja reavaliada.

Diante da resistência à peça, a pretensão do grupo em apresentá-la na Pedra do Sal não foi à frente e o espetáculo, primeiramente adiado para “reparos”, terminou por ser apresentado em duas sessões no Centro Cultural da Light, patrocinadora do projeto, na Gamboa.

No dia em que o espetáculo seria apresentado, o movimento realizou na Pedra do Sal o Ato em Honra à Pequena África<sup>83</sup>, que reuniu diversas organizações de militância negra: Coletivo Afro de Cultura Urbana, Coletivo das Pretas Beatriz Nascimento, Coletivo dos Fotógrafos Pretos, Comissão de Combate à Intolerância Religiosa, Quilombo X, Quilombo da Pedra do Sal, Rede Rádio Mamaterra, SOS Racismo Brasil, Instituto Pretos Novos (IPN) e Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP).

Para além de impedir que a peça considerada racista fosse encenada em um espaço que simboliza uma série de tradições culturais afrodescendentes, a mobilização parece ter desembocado no fortalecimento das lutas de grupos ligados à cultura negra atuantes na Zona Portuária, como o Coletivo Afro de Cultura Urbana. Outros espaços culturais heterotópicos, que se apropriam da memória da escravidão negra e da herança cultural africana de maneira diversa daquela colocada pelo Porto Maravilha, tem surgido na região.

O Coletivo, criado a partir de conversas entre agentes culturais negros no bar/residência Casa do Nando, realiza no espaço as sessões do Cine Eni, cineclubes que exhibe filmes de ficção e documentários que tem a questão racial negra como

---

<sup>83</sup> Vídeo sobre o Ato em Honra à Pequena África disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ku7IRVA4Z9I>.

pano de fundo ou tema central, sendo as exposições seguidas de debates. A Casa do Nando, situada na Travessa do Sereno, nas imediações da Pedra do Sal, apesar de ser de fato uma residência, funciona também como bar e espaço para oficinas e reuniões, voltadas para a cultura e as questões da população negra, como “Condições socio-econômicas do negro”, “Genocídio do povo negro + redução da maioria penal” e “Intolerância religiosa” (temas de uma Roda de Conversa realizada na Casa em maio de 2015). O espaço realiza ou apóia oficinas ligadas especialmente ao universo do samba e abriga encontros promovidos pelo Coletivo Afro de Cultura Urbana

Enquanto o Circuito oficial trata de celebrar e pacificar, colocando no tempo passado a história da escravidão no Brasil, outros circuitos (MAGNANI, 2002) atualizam essa história e produzem espaços insurgentes de cultura negra. Esses espaços informais ou efêmeros são espaços “outros”, fora do Circuito isotópico, que se apropriam de diferentes maneiras do patrimônio negro da região, seja na construção da subjetividade dos agentes que vivem no território, seja no estabelecimento de outras territorialidades, a partir de trocas culturais com comunidades negras ao redor do mundo. Essas impressões, no entanto, derivam apenas da leitura dos textos disponíveis na internet, pois não chegamos a conversar com os coletivos negros durante a pesquisa de campo.

Outro agente que tensiona as categorias heterotopia e isotopia é o Coletivo Quilombola Abdias Nascimento, formado por produtores, artistas e técnicos negros da cidade do Rio de Janeiro. Fundado em 2015, o coletivo “tem como missão o empoderamento de artistas e produtores negros com objetivo de incluí-los nos mecanismos de fomentos públicos e privados”<sup>84</sup>. A adesão ao ideário empreendedor, expressa nos objetivos do coletivo, além das parcerias estabelecidas com órgãos da Prefeitura (CEPPIR, CDURP e SMC) para a realização do I Encontro de Cultura Negra EmpoderArte na Zona Portuária, aproximam este agente de práticas isotópicas. No entanto, o caráter heterotópico da iniciativa deve ser reconhecido, pois a introdução de agentes negros no campo tradicional da cultura significa uma

---

<sup>84</sup> Site do Coletivo Quilombola Abdias Nascimento: <http://produtoresartistasnegros.com/index.php/features>

importante ruptura com o *status quo*. Os objetivos do coletivo contemplam ações de inserção no mercado como “auxiliar os afro empreendedores na criação, produção e execução de seus projetos” e “instrumentalizar artistas, produtores e técnicos negros para que possam escrever e concorrer aos editais existentes”, porém atentam também para a necessidade de reformular esse mercado, propondo ações que constroem sua normalidade, como “desenvolver e propor novos mecanismos de fomento a cultura negra” e “buscar parcerias com grandes empresas para o desenvolvimento do cenário cultural afro brasileiro”.

A produção cultural elaborada pelos agentes que já mantinham relações de territorialidade na Zona Portuária anteriormente ao Porto Maravilha, um conjunto diverso de práticas artísticas e culturais, modos de vida e visões de mundo singulares, constitui o capital simbólico coletivo desta população. Parte das práticas e símbolos que compõem esse capital vem sendo apropriada pelos agentes do projeto isotópico no sentido de fazer da região portuária carioca, a partir da Operação Urbana, um ambiente favorável ao desenvolvimento de negócios da economia criativa. No entanto, os sujeitos que produzem esse capital simbólico também se apropriam dele, seja individualmente, seja coletivamente, produzindo bens comuns urbanos (HARVEY, 2005) que emprenham de significados a vida cotidiana. A memória, nesse sentido, pode ser considerada um bem comum urbano quando se torna matéria para a construção subjetiva dos sujeitos e fonte de reconhecimento e de direitos para grupos culturalmente subordinados.

Nessas considerações finais, destacamos algumas pistas de práticas heterotópicas que emergem a partir do contato entre o projeto urbano isotópico e o território, ou melhor, entre o projeto imposto pelo Estado, em articulação com grupos de interesse do mercado, e as diferentes, múltiplas e sobrepostas territorialidades que se estabelecem a partir da Zona Portuária carioca. Com esses exemplos, pretendemos demonstrar que o caráter insurgente das expressões culturais, assim como dos espaços que produzem, não comparece tanto em espaços físicos delimitados, como a sede de um grupo de teatro, um museu, uma praça ou outros espaços possíveis, mas sim nos momentos em que, dissociados do projeto isotópico, agentes produtores de cultura se apropriam à sua maneira dos espaços dominados pela

lógica da mercantilização. A heterotopia ou as insurgências dificilmente estarão presentes na totalidade das práticas que compõem qualquer espaço de expressão cultural.

No caso dos movimentos que vem se afirmando a partir de reapropriações do patrimônio histórico da Zona Portuária, é válido frisar que o conceito de heterotopia não trata de espaços necessariamente revolucionários, mas sim de espaços possivelmente revolucionários, pela presença de práticas que desestabilizam os jogos onde o projeto isotópico costuma vencer.

O reconhecimento do Cais do Valongo como patrimônio da humanidade, pela UNESCO, deve reorganizar mais uma vez esse campo de disputas na Zona Portuária. O processo de candidatura, elaborado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e pelo IPHAN desde 2014, foi aceito em março deste ano de 2016 e a resposta final deve ser emitida até o final do ano. Os resultados concretos dessa chancela internacional poderiam, por exemplo, impor às esferas de governo maiores obrigações em relação à preservação e funcionamento dos espaços que compõem o “Complexo do Valongo” (HONORATO, 2008). Ou mesmo um maior comprometimento com o uso desse patrimônio na superação das desigualdades em relação à inserção do negro na sociedade, que permanecem vigentes mais de um século após o fim da escravidão. O nível da participação dos movimentos negros, que tenham naquele lugar uma referência para sua construção subjetiva, certamente será decisivo para a o tipo de apropriação do patrimônio, o que pode se dar pelas vias institucionais, por exigência da própria UNESCO, ou através de espaços inventados (MIRAFTAB, 2009) de planejamento insurgente, onde a população diretamente afetada pela preservação do Cais defina seus usos político-culturais.

A profusão de pesquisas acadêmicas de vários campos do conhecimento que se debruçam sobre os processos em curso na Zona Portuária sinaliza a potência crítica desse território, que em meio às estratégias de dominação e controle do Porto Maravilha produz narrativas próprias e espaços apropriados, fluxos imprevistos e experimentos insurgentes. A velocidade e intensidade das transformações que vem ocorrendo permitem realizar algumas especulações sobre a emergência e o

constrangimento de espaços culturais produzidos na região, porém assumindo a indefinição desse cenário de disputas entre isotopia e heterotopias.

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Pedro; RODRIGUEZ, Arantxa. Reinventar a cidade. Urbanismo, cultura e governança na regeneração de Bilbao. In: COELHO, Teixeira (org.). **A Cultura pela Cidade**. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2008.

ABREU, Mauricio de Almeida. Da habitação ao Habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução. **Revista do Rio de Janeiro**, Niterói: vol 01, nº 2, pág 47-58, jan/abr, 1986.

ALBINATI, Mariana L. **Assistir, entrar em cena ou roubar a cena? Políticas culturais no território popular de Alagados (Salvador-BA)**. 2010. 137 p. Dissertação (Mestrado e Cultura e Sociedade) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ALKMIM, Antonio Carlos. Equipamentos culturais, meios de comunicação e atividades artísticas e artesanais nos municípios brasileiros. In: **Anais do III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: CULT/UFBA, 23 a 25 de maio de 2007.

ALVIM, Joaquim Leonel de Rezende et al. Empreendedorismo tupiniquim: notas para uma reflexão. In: **Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói RJ: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 03 a 06 de Setembro de 2012.

ANDRADE, Hanrikson de. Fora da Olimpíada, obra na zona portuária do Rio está parada há oito meses. **UOL**. 11 fev. 2015. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/02/11/unico-projeto-residencial-do-porto-maravilha-rj-tem-obra-parada-ha-um-ano.htm>> Acesso em: 06 jun. 2016.

ANDREATTA, Verena. **Porto Maravilha**: Rio de Janeiro + 6 casos de sucesso de revitalização portuária. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.

BARBOSA DA SILVA, Frederico A. **Caderno de Políticas Culturais**. Volume 3 - Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2007.

BARBOSA, Caio. Centro é dividido em oito regiões para revitalização. **Jornal O Dia**. Rio de Janeiro, 16 ago. 2015. Rio. Disponível em < <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-08-16/centro-e-dividido-em-oito-regioes-para-revitalizacao.html>> Acesso em: 05 jun. 2016.

BARTHOLINI, Bruno. Notícias: Do rock à arte contemporânea. **Site Porto Maravilha**. Rio de Janeiro, 23 jul. 2014. Disponível em <<http://www.portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/384>>. Acesso em: 06 jun. 2016.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos**: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

\_\_\_\_\_. Reforma urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In: Ferreira, J.; Delgado, L. A. N. (orgs.) **O Brasil Republicano**. O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BOTELHO, Isaura. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. **Revista Espaço e Debates**. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.23. n.43-44. jan/dez, 2003.

BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo**: relatório da primeira etapa da pesquisa. São Paulo: CEBRAP, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos do Lugar. In: BOURDIEU, P. (Org.) **Miséria do Mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007a.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

\_\_\_\_\_. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

CARDOSO, Adauto Lucio; ARAGÃO, Thêmis Amorim; ARAÚJO, Flávia de Sousa. Habitação de Interesse Social: política ou mercado? reflexões sobre a construção do espaço metropolitano. In: **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPUR**, Rio de Janeiro, 2011.

CARRACEDO, José Rubio. Ciudadanía compleja y democracia. In: CARRACEDO, J. R.; ROSALES, J. M.; MÉNDEZ, M. T. **Ciudadanía, nacionalismo y derechos humanos**. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

\_\_\_\_\_. Pluralismo, multiculturalismo y ciudadanía compleja. In: O'FARRELL, Pablo Badillo. **Pluralismo, tolerancia, multiculturalismo**: reflexiones para un mundo plural. Andalucía, Ediciones Askal, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTELLS, Manuel. La ciudad de La nueva economia. In: **Revista Lá factoría 12**, julho-agosto, 2000. Disponível em <<http://www.fing.edu.uy/catedras/disi/Mat.%20politicass/Castells-00.php.htm>>. Acesso em 10 ago. 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. 1 - Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**. O direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Gustavo Rebelo. **Pixadores, torcedores, bate-bolas e funkeiros: doses do enigma no reino da humanidade esclarecida**. 2015. 218 p. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

COUTO, Ana; ISRAEL, Bruno. A marca Rio: uma promessa ainda por ser entregue. In: **Rio A Hora da Virada**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

CRUZ, Maria Cecília Velasco. Cor, etnicidade e formação de classe no porto do Rio de Janeiro: a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café e o conflito de 1908. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 188-209, 2005.

CULTURA. **Concessionário Porto Novo Website**. Disponível em <<http://www.portonovosa.com/pt-br/cultura>> Acesso em: 08 jun. 2016

DE SOUZA, Marcelo Lopes. Habitação: eu planejo, tu planejas... NÓS planejamos. In: **ComCiência**: Revista eletrônica de jornalismo científico - Junho, 2007. Disponível em <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=25&id=278&tipo=1>>. Acesso em 10 ago. 2012.

DIAS, Sérgio. Rio de Janeiro e o Porto Maravilha. In: ANDREATTA, Verena. **Porto Maravilha**: Rio de Janeiro + 6 casos de sucesso de revitalização portuária. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

DINIZ, Nelson. **Da emergência do imaginário da revitalização ao Porto Maravilha**. 2013. 123p. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

DOMINGUES, João Luiz P. **A Diversidade Atrofiada**: políticas de regulação urbana e movimentos culturais insurgentes na cidade do Rio de Janeiro. 2013. 372 p. Tese (doutorado) - Instituto de Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. Polifonia de vozes: o *multicultural planning* como método de avaliação de políticas culturais produzidas no espaço urbano. In: **Anais do V SEMINÁRIO Internacional – Políticas Culturais**, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 7 a 9 de maio, 2014.

\_\_\_\_\_. O Porto Maravilha e a ênfase cultural dos novos projetos urbanos. In: CASTRO; TELLES (coord.). **Dimensões econômicas da cultura**: Experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2015.

FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). **Você quer um bom conselho?** Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>. Acesso em 10 ago. 2012.

FERNANDES, Fátima. **O museu Guggenheim do Rio de Janeiro**: prelúdio de uma nova época? 2004. 177p. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FERNANDES, Ana. Cidades e Cultura: rompimento e promessa. In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. **Corpos e Cenários Urbanos**. Salvador: Edufba, 2006.

FERRAN, Marcia. **Participação, política cultural e revitalização urbana nos subúrbios cariocas**: o caso das Lonas Culturais. 2000. 145 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

FERREIRA SANTOS, Julio Cesar. Políticas espaciais de requalificação urbana na área central do rio de janeiro: nova estética da desintegração local e espetáculo da projeção global. In: **Scripta Nova** - Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona, vol. IX, núm. 194 (43), 1 de agosto de 2005. Disponível em <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-194-43.htm>>. Acesso em 23 jan. 2013.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade e do cotidiano**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT. **Ditos e escritos 3**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n.63, p.7-20, out., 2002.

\_\_\_\_\_. Reconhecimento sem ética? In: SOUZA, Jessé; MATTOS, Patrícia (Orgs). **Teoria Crítica no Século XXI**. São Paulo: Annablume, 2007.

GIANELLA, Leticia. A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro e o projeto Porto Maravilha: correspondências entre os grandes ciclos de acumulação capitalista e as morfologias urbanas. **Espaço e Economia** (online), ano II, n. 3, p. 1-13, 2013.

GIARD, Luce. A invenção do possível. In: CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1995.

GOMES, Tiago Melo. Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. In: **Revista Afro-Ásia**, nro 29/30, p. 175-198, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GUERREIRO, João. Política cultural na região portuária do Rio de Janeiro: novos atores e um novo gestor In: **Anais do V SEMINÁRIO Internacional – Políticas Culturais**, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 7 a 9 de maio/2014.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A utopia da Pequena África**: Projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca. 1 ed. Rio de Janeiro: FGV. 2014

HAESBAERT, Rogério. **Des-Territorialização e Identidade: a rede "gaúcha" no Nordeste**. Niterói: EDUFF, 1997.

\_\_\_\_\_. **O mito da desterritorialização**: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

\_\_\_\_\_. Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades). In: HAESBAERT, Rogério; Araujo, FREDERICO G. B. de. **Identidades e territórios**: questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007.

HACKWORTH, Jason; SMITH, Neil. The changing state of gentrification. **Tijdschrift voor economische en sociale geografie**, v. 92, n. 4, p. 464-477, 2001.

HARVEY, David. **A Justiça Social e a Cidade**. São Paulo: Hucitec, 1980.

\_\_\_\_\_. **Los límites del capitalismo y la teoría marxista**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **Rebel Cities**. From the right to the city to the urban revolution. Londres/Nova York: Verso, 2012.

\_\_\_\_\_. O espaço como palavra-chave. In: **Revista GEOgraphia**, v. 14, n. 28, p. 8-39, 2013. Disponível em <  
<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/551>>. Acesso em 15 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2014.

\_\_\_\_\_. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HOLSTON, James. Spaces of insurgent citizenship. In: Sandercock, Leonie. **Making the invisible visible**: a multicultural planning history. Berkeley: University of Califórnia Press, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cidadania insurgente**: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HONNETH, Axel. Reconhecimento ou redistribuição? A mudança de perspectivas na ordem moral da sociedade. In: SOUZA, Jessé; MATTOS, Patrícia (Orgs). **Teoria Crítica no Século XXI**. São Paulo: Annablume, 2007.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

LAMARÃO, Sérgio. **Dos trapiches ao porto**: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro. Vol. 17. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2006.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Espaço e Política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.

LOBO, Maria da Silveira. Porto Maravilha. O EIV do Professor Pancrácio. **Minha Cidade**, São Paulo, ano 11, n. 129.03, Vitruvius, abr. 2011. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/11.129/3842>>. Acesso em 15 fev. 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no Pedação**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, nº 49, p. 11-29, jun. 2002.

MAIA, João; KRAPP, Juliana. Cidadania cultural no Morro da Mangueira: a tecnologia como espaço de resistência. In: **UNirevista** - vol.1, n.3, julho, 2006. Disponível em: <[http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_MaiaKrapp.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_MaiaKrapp.PDF)>. Acesso em 03 set. 2013.

MAIA ALVES, Helder; SOUZA, Carlos A. de C. A economia criativa no Brasil: o capitalismo cultural brasileiro contemporâneo. **Latitude**, vol. 6, nº2, pp.119-173, 2012.

MELO, Victor de Andrade; PERES, Fábio de Faria. Espaço, Lazer e Política: desigualdades na distribuição de equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro. In: FREITAS, Ricardo F.; NACIF, Rafael (org.). **Destinos da Cidade**: comunicação, arte e cultura. Eduerj, Rio de Janeiro, p.11-30, 2005.

MELLO, Fernando Fernandes de. **A Zona Portuária do Rio de Janeiro**: antecedentes e perspectivas. 2003. 140 p. Dissertação (Mestrado Planejamento

Urbano e Regional) – Instituto de Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MIRAFTAB, Faranak. Insurgent planning: situating radical planning in the global south. **Planning Theory**, v. 8, n. 1, p. 32-50, 2009.

MOREIRA, Clarissa da Costa. **A cidade contemporânea entre a tabula rasa e a preservação**: Cenários para o porto do Rio de Janeiro. 1 ed. São Paulo: Unesp. 2005.

NEGÓCIOS DE VALOR. **Guia de Compras**. Prefeitura do Rio de Janeiro Website. 16 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/irph/exibeconteudo?id=5999899>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

NÉGRIER, Emmanuel. Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada. In: WP - Working Papers, Institut de Ciències Polítiques i Socials, n.226, p. 2-39, 2003.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; RATTES, Plínio César. Equipamentos culturais de Salvador: públicos, políticas e mercados. In: **Anais do V Enlepicc Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura**. Salvador: Enlepicc, 2005.

PASSOS, F. D. L.; SÁNCHEZ, F. Entre cenários da renovação urbana e expressões culturais nos espaços públicos do Porto do Rio de Janeiro. In: **Seminário de Paisajes Culturales**. Montevideo, p. 01-14, 2012.

PECHMAN, Robert Moses. A ordem que dá choque ou ordem chocante ou "venceu a arte". In: **E-metropolis**: Revista Eletrônica de Estudos Urbanos e Regionais - n.5, ano 2, p.43-44, Junho, 2011.

PEREIRA, Alvaro Luis dos Santos. Reflexões sobre o fenômeno da "centralidade" a partir do quadro teórico da "Antropologia da Cidade". In: **Revista Ponto Urbe** [Online], nro. 11, 2012. Disponível em <<http://pontourbe.revues.org/1075>>. Acesso em 09 set. 2013.

PETRIK, Thiago. Muito prazer, Distrito Criativo do Porto. **Site Rioetc**. Rio de Janeiro, 07/08/2015. Disponível em <<http://www.rioetc.com.br/muito-prazer/muito-prazer-distrito-criativo-do-porto/>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

PIO, Leopoldo Guilherme. Do Corredor Cultural ao Porto Maravilha: mudança de paradigma? In: **Anais do V SEMINÁRIO Internacional – Políticas Culturais**, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 7 a 9 de maio/2014.

POULANTZAS, Nico. **Poder político e classes sociais**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

PREFEITURA E SEBRAE lançam guia de Negócios Notáveis da cidade. **Prefeitura do Rio de Janeiro Website**. 14 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5993000>> Acesso em: 13 jun. 2016.

PRÊMIO PORTO Maravilha Cultural aumenta para 34 o número de contemplados. **Porto Maravilha Website**. 16 jan. 2014. Disponível em: <<https://portomaravilha.com.br/noticiadetalle/3915>> Acesso em: 03 jun. 2016

PROGRAMA PORTO MARAVILHA CULTURAL. **Porto Maravilha Website**. Disponível em: <[http://www.portomaravilha.com.br/porto\\_cultural](http://www.portomaravilha.com.br/porto_cultural)> Acesso em: 05 jun. 2016

PROGRAMA PORTO MARAVILHA CIDADÃO. **Porto Maravilha Website**. Disponível em: <[http://www.portomaravilha.com.br/porto\\_cidadao](http://www.portomaravilha.com.br/porto_cidadao)>. Acesso em: 13 jun. 2016.

PROJETO Sebrae no Porto ajuda na profissionalização das micro e pequenas empresas. **Panorama Website**. 15 jan. 2016. Disponível em: <<http://panorama.jll.com.br/projeto-sebrae-no-porto-ajuda-na-profissionalizacao-das-micro-e-pequenas-empresas/>> Acesso em: 02 abr. 2016

REIS, Ana Carla Fonseca. O desenvolvimento de uma economia criativa. In: URANI, André; GIAMBIAGI, Fabio. **Rio: a hora da virada**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

**REVISTA DO EMPRESÁRIO**, ano XLVI, nro 1205. Rio de Janeiro: 1984. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ACRJRevistas&PagFis=33232&Pesq=>>>. Acesso em 22 abr. 2016.

RIBAS, Cristina. Alucinações produtivas. Produção cultural na Zona Portuária? In: **Global Brasil**. 21/09/2012. Disponível em <<http://uninomade.net/tenda/alucinacoes-produtivas-producao-cultural-na-zona-portuaria/>>.

RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio Noel. **A festa do Povo**: pedagogia e resistência. Petrópolis: Vozes, 1982.

RIO DE JANEIRO. Lei n. 506, 17 jan. 1984. Cria a Zona Especial do Corredor Cultural, de proteção paisagística e ambiental do Centro da Cidade, dispõe sobre o tombamento de bens imóveis na área de entorno e dá outras providências. **D.O. Rio**. Disponível em <[http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354360/4107414/centro\\_lei506\\_84\\_corredor\\_cultural.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354360/4107414/centro_lei506_84_corredor_cultural.pdf)> Acesso em: 01 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Lei complementar n. 101, 23 nov. 2009. Modifica o Plano Diretor, autoriza o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio e dá outras providências. **D. O. Rio**. Disponível em <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/f25edae7e64db53b032564fe005262ef/b39b005f9fdba3d8032577220075c7d5?OpenDocument>> Acesso em: 01 jun. 2016

\_\_\_\_\_. Decreto n. 35.879, 05 jul. 2012. Dispõe sobre o Rio como Patrimônio da Humanidade e dá outras providências. **D. O. Rio**. Disponível em: <[www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4455734/4112401/42562Dec35879\\_2012.pdf](http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4455734/4112401/42562Dec35879_2012.pdf)>. Acesso em: 13 jun. 2016

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: CD-Rom. **Anais do II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - II ENECULT**. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT/UFBA, 03 a 05 de maio de 2006.

\_\_\_\_\_. Políticas culturais e novos desafios. **Revista Matrizes**. São Paulo, PPGCOM / ECA / USP, ano 2, nº 2, p. 93-115, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Políticas Culturais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

RUDY, Cleber. Nas Entranhas da(s) Cidade(s): Resistências à organização capitalista da vida urbana. In: **Revista História Agora**, n.08, s/d. Disponível em <<http://www.historiagora.com/revistas-antiores/historia-agora-no8>>.

SÁNCHEZ, Fernanda. Reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política. In: **Revista Sociologia Política**, Curitiba, n 16, p. 31-49, jun. 2001.

\_\_\_\_\_. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2010.

SANDERCOCK, Leonie. **Making the invisible visible**: a multicultural planning history. Berkeley, University of Califórnia Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Debatendo o preconceito: a importância das histórias e de sua narração na prática do planejamento. In: **Cadernos IPPUR**, ano XIX, ½, jan-dez, p. 289-315, 2005.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Nobel, 1987.

\_\_\_\_\_. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SANTOS JUNIOR, Orlando Alves dos. Espaços urbanos coletivos, heterotopia e o direito à cidade: reflexões a partir do pensamento de Henri Lefebvre e David Harvey. In: COSTA, Geraldo Magela; COSTA, Heloísa Soares de Moura; MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo (orgs). **Teorias e Práticas Urbanas**: condições para a sociedade urbana. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

SCHVASBERG, B. **Espaço e cultura**: equipamentos coletivos, política cultural e processos urbanos. 1989. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

SEBRAE NO PORTO. **Sebrae Website**. Disponível em: <  
<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/rj/institucional/sebrae-no-porto,8e6b376d61af5410VgnVCM1000003b74010aRCRD>>. Acesso em: 13 jun. 2016

SELDIN, Cláudia. **As Ações Culturais e o Espaço Urbano**: o caso do Complexo da Maré no Rio de Janeiro. 2008. 181 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_. **Da Capital de Cultura à Cidade Criativa**: resistências a paradigmas urbanos sob a inspiração de Berlim. 2015. 224p. Tese (Doutorado em Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SERPA, Ângelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVEIRA, Carmen Beatriz. Projetos urbanos culturais na cidade do Rio de Janeiro. In: JEUDY, H. P; JACQUES, P. B. **Corpos e Cenários Urbanos**. Salvador: Edufba, 2006.

SMITH, Neil. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à "regeneração" urbana como estratégia urbana global. In: ZACHARIASEN, C. B. (Coord.) **De volta à cidade**. São Paulo: Annablume, p.59-87, 2006.

\_\_\_\_\_. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n 21, pp. 15-31, 2007.

SOBARZO, Oscar. A produção do espaço público: da dominação à apropriação. In: **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n 19, pp. 93 - 111, 2006.

SOIFER, Raphael. **Choques, ordens e revitalizações**: transformação socioestética nas ruas do Rio de Janeiro. 2012. 167 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

URANI, André; GIAMBIAGI, Fabio. **Rio**: a hora da virada. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

VAINER, Carlos. Pátria, empresa e mercadoria. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000a.

\_\_\_\_\_. Os liberais também fazem planejamento urbano? In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000b.

\_\_\_\_\_. O Plano de Recuperação e Desenvolvimento Econômico e Social das Comunidades Atingidas pelas Barragens de Itá e Machadinho. Uma experiência inovadora de extensão universitária e de planejamento. In: **Cadernos IPPUR/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 135-154, 2003.

\_\_\_\_\_. **Palestra no Seminário Nacional de Prevenção e Mediação de Conflitos Fundiários Urbanos**. 2007. Disponível em:

<In:<http://www.observaconflitos.ippur.ufrj.br/novo/analises/TextoVainer.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2014.

VASSALLO, Simone Pondé. Desenterrando memórias: patrimônios afrodescendentes em disputa na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Sociedade em perspectiva: cultura, conflito, identidade. **Revista Gramma**. Rio de Janeiro, p. 157-187, 2012.

\_\_\_\_\_. Intervenções urbanas e processos de patrimonialização: as reelaborações da Pequena África na região portuária do Rio de Janeiro (anos 1980 e 2000). **Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Natal, de 3 a 6 de agosto de 2014.

VAZ, Lilian Fessler. **Modernidade e moradia**: habitação coletiva no Rio de Janeiro, séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7letras, 2002.

VAZ, L. F.; JACQUES, P. B. A cultura na revitalização urbana - espetáculo ou participação? In: **Revista Espaço e Debates**. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.23. n.43-44. jan/dez, 2003.

\_\_\_\_\_. Territórios culturais na cidade do Rio de Janeiro. In: JEUDY, H. P.; JACQUES, P. B. **Corpos e Cenários Urbanos**. Salvador: Edufba, 2006.

VAZ, Lilian Fessler; SELDIN, Cláudia. Nova forma de relação entre espaço e cultura no Rio de Janeiro contemporâneo: o caso do Quilombo das Artes. **Anais SILACC**. São Carlos, 2007.

VENTURA, Tereza. Grafite e reconhecimento: uma perspectiva comparativa entre o Rio de Janeiro e Berlim. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, vol. 48, núm. 3, setembro-dezembro, p. 261-267, 2012.

WERNECK, Mariana da Gama e Silva. **Porto Maravilha**: agentes, coalizões de poder e neoliberalização no Rio de Janeiro. 2016. 239 p. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

XAVIER, Priscilla Oliveira. **Do porto ao Porto Maravilha**: considerações sobre os discursos que (re)criam a cidade. 2012, 116 p. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.