

1983-3717
ISSN



POLÍTICAS CULTURAIS *em Revista*

#1

v. 13, n. 2, jul./dez. 2020

1983-3717
ISSN



**POLÍTICAS
CULTURAIS**
em Revista

Pol. cult. rev.	Salvador	v. 13	n. 2	p. 1-340	jul./dez.	2020
-----------------	----------	-------	------	----------	-----------	------

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS

DIREÇÃO

Messias Bandeira

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE

COORDENAÇÃO

José Roberto Severino

CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

COORDENAÇÃO

Adriano Sampaio

VICE-COORDENADORA

Lynn Alves

EDITORES-CHEFES

Alexandre Barbalho, Universidade Estadual do Ceará

Leonardo Costa, Universidade Federal da Bahia

Renata Rocha, Universidade Federal da Bahia

EDITORES DO DOSSIÊ CULTURA E AMBIÊNCIAS URBANAS

Mariella Pitombo Vieira, UFRB

Edson Farias, UnB

CONSELHO EDITORIAL

Alain Herscovici, Universidade Federal do Espírito Santo

Ana Carolina Escosteguy, PUCRS Pontíficia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Ana Rosas Mantecón, Universidade Autónoma Metropolitana do México

Armand Mattelart, *Universidade Paris VIII*
Carlos Lopes, *United Nations Institute for Training and Research*
Carlos Yáñez Canal, *Universidad Nacional de Colombia*
César Bolaño, *Universidade Federal de Sergipe*
Daniel Mato, *Universidad Central de Venezuela*
Duroal Albuquerque, *Universidade Federal do Rio Grande de Norte*
Emir Sader, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*
Fabio de Castro, *Universidade Federal do Pará*
George Yúdice, *University of Miami*
Guilherme Sunkel, *Victoria University, Austrália*
Guillermo MariacaIturri, *Universidad Mayor de San Andrés*
Gustavo Lins Ribeiro, *Universidade de Brasília*
José Machado Pais, *Universidade de Lisboa*
Lúcia Lippi, *Fundação Getúlio Vargas*
Manuel Garretón, *Universidad de Chile*
Marcelo Ridenti, *Universidade Estadual de Campinas*
Maria de Lourdes Lima Santos, *Universidade de Lisboa*
Muniz Sodré, *Universidade Federal do Rio de Janeiro*
Octavio Getino, *in memorian*
Renato Ortiz, *Universidade Estadual de Campinas*
Rubens Bayardo, *Universidade San Martin – Universidad de Buenos Aires*
Xan Bouzadas, *in memorian*

CONSELHO DE REDAÇÃO

Alexandre Barbalho, *Universidade Estadual do Ceará*
Antonio Albino Canelas Rubim, *Universidade Federal da Bahia*
Anita Simis, *Universidade Estadual Paulista*
Cláudia Leitão, *Universidade Estadual do Ceará*
Cristina Lins, *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*
Humberto Cunha, *Universidade de Fortaleza*
Isaura Botelho, *Centro Brasileiro de Análise e Planejamento*
José Márcio Barros, *Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Universidade do Estado de Minas Gerais*
Leonardo Costa, *Universidade Federal da Bahia*
Lia Calabre, *Fundação Casa de Rui Barbosa*
Maria Helena Cunha, *DUO Informação e Cultura*
Paulo Miguez, *Universidade Federal da Bahia*

NORMALIZAÇÃO, REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO:

Equipe EDUFBA

Sumário

DOSSIÊ – CULTURA E AMBIÊNCIAS URBANAS

Mariella Pitombo Vieira, Edson Farias

1. **POR UMA REINVENÇÃO DOS “BAIRROS CRIATIVOS”: A CENA CULTURAL DO SANTO ANTÔNIO ALÉM DO CARMO** 17

Mariella Pitombo Vieira

2. **O LUGAR E A MOBILIDADE: A PEQUENA ÁFRICA CARIOCA NO ANVERSO DA CIRCULAÇÃO TURÍSTICA** 57

Edson Silva de Farias

3. **CULTURA E TURISMO COMO RECURSO NA FORMATAÇÃO DE AMBIÊNCIAS URBANAS: O CASO DO PORTO MARAVILHA** 108

Bruno Gontyjo do Couto

4. **ARTE Y CULTURA PARA EL CAMBIO SOCIAL: EL CASO DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MEDELLÍN 2007 (MDE07), COLOMBIA** 136

Pablo Santamaría Alzate

5. **A URBE ARTICULADA PELA LÓGICA PERIFÉRICA DA SEMIOSFERA: ANÁLISE DO CENTRO SOCIAL AUTOGESTIONADO LA TABACALERA, NA CIDADE** 165

Regiane Miranda de Oliveira, Fábio Sadao Nakagawa

6. **O NOVO SOM DE SALVADOR: A OCUPAÇÃO POLÍTICA/ESTÉTICA DA NOVA CENA MUSICAL NO CARNAVAL** 193

Nadja Vladi Gumes

7. **CULTURA E CIDADE: CENTROS E PERIFERIAS EM PERSPECTIVA** 215

Wilq Vicente

ARTIGOS

**8. LOS LÍMITES SIMBÓLICOS Y SOCIALES EN LA GESTIÓN DE
INSTITUCIONES CULTURALES EN UNA PEQUEÑA CIUDAD DEL
LITORAL ARGENTINO 238**

Valeria Re

**9. SANTOS CIDADE CRIATIVA DO CINEMA: A EXPERIÊNCIA DE
(TRANS)FORMAÇÃO URBANA E CIDADÃ DO CINESCOLA QUERÔ 264**

Isabel de Freitas Paula, Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi

**10. CONSTRUINDO A DIVERSIDADE CULTURAL EM REDES DE
SUSTENTABILIDADE. O CASO DA COOPERATIVA AÇAÍ, DE PORTO
VELHO, RO 287**

Anelise Fabiana Paiva Schierholt, José Rogério Lopes

11. CELSO FURTADO E A POLÍTICA DE PATRIMÔNIO CULTURAL 318

Luise Gonçalves Villares, Bruno Nogueira Ferreira Borja



Apresentação

DOSSIÊ CULTURA E AMBIÊNCIAS URBANAS

Mariella Pitombo Vieira¹ e Edson Farias²

As últimas décadas, a relação entre cultura, economia e criatividade tem gerado discursos e práticas que enfatizam o potencial de desenvolvimento econômico a partir da produção de bens, serviços e produtos culturais. A “economia criativa” e seus correlatos (cidades, bairros, classes criativas) têm funcionado como uma espécie de conceito-marca (GIBSON; KLOCKER, 2004) que tem orientado as

- 1 Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (Cecult/UFRB).
- 2 Pesquisador do CNPq. Professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (PPGSOL/UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Sociedade e Linguagem da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGMLS/Uesb). Líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB). Editor da revista Arquivos do CMD. Membro do Conselho do Museu AfroDigital Carioca e do Comitê de Imagem e Som da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (Anpocs).

políticas de desenvolvimento de diversos países, regiões e cidades. Especialistas em economia criativa – que por muitas vezes desempenham um duplo papel, ora como consultores de governos, ora como intérpretes e formuladores de conceitos – têm acentuado o seu valor como um tipo de alternativa para a governança e o desenvolvimento territorial urbano no contexto da chamada economia pós-industrial (FLORIDA, 2011; LANDRY, 2008). Desse modo, as atividades culturais e criativas têm se mostrado, não sem tensões, como um importante vetor na produção, no consumo e na transformação de ambiências e de paisagens urbanas. Tais coalescências vão ganhando slogans e modelos interpretativos à maneira de categorias como cidades, bairros e clusters criativos. Todavia, esses esquemas interpretativos por vezes parecem ser insuficientes para apreender a complexidade de fenômenos socioculturais que ganham vida nas paisagens urbanas ao mesmo tempo que as tecem, seja por colocarem demasiada ênfase em questões econômicas e institucionais, seja por perseguirem esquemas normativos na busca de modelos de governança para o desenvolvimento das cidades em detrimento da compreensão das complexas tramas socio-humanas que se desenrolam na rugosidade dos lugares.

O que não se pode negar é que as atividades artístico-culturais – sejam elas promovidas por iniciativas governamentais ou por ações autônomas por parte de artistas e

coletivos culturais – têm conferido cada vez mais densas texturas às paisagens urbanas, criando espaços de produção, difusão e consumo de bens e serviços culturais. Por outro lado, tal tendência engendra os mais diversos usos e fabricações de espacialidades, acentuando por vezes desigualdades, exclusões e tensões.

Tendo tal contexto como pano de fundo, este dossiê reúne um rico leque de artigos que tomam a relação entre cultura e ambiências urbanas a partir de múltiplas abordagens teóricas e metodológicas, ilustrando assim a multidisciplinaridade que a interpenetração entre cultura e cidade é capaz de evocar.

Abrindo o dossiê, na medida em que articula o exercício etnográfico à reflexão calcada num consistente domínio da bibliografia sobre o tema da criatividade, “Por uma reinvenção dos ‘bairros criativos’: a cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo” – de Mariella Pitombo, professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) – aborda exatamente a possibilidade de ponderar sobre os limites impostos aos modelos interpretativos acerca das cidades criativas. Centrando-se na experiência do bairro soteropolitano do Santo Antônio, a análise perscruta o entrelaçamento de aspectos que, nas últimas décadas, se impuseram como decisivos para a ascensão da localidade como polo de prestação de serviços diversos voltados para o trinômio lazer, consumo cultural e diversão. A novidade que gera uma importante

inflexão de ordem teórico-analítica, a partir da pesquisa sobre a qual se calca o texto, diz respeito à singularidade do percurso que conduz a essa cena atual do bairro e, ainda, aos efeitos gerados por esse prestígio adquirido no conjunto urbano de Salvador. Ou seja, as transformações experienciadas, dotando o Santo Antônio da área de área concorrida por consumidores de lazer e imaterialidades, não advieram de projeto concatenando esforços públicos e privados para lhe assegurar o status de cluster criativo. Tampouco o êxito econômico, que passou a atrair interesses empresariais – visando comodificar inclusive fazeres lúdicos, como o festejo carnavalesco –, serviu para que a teia de pessoas e grupos envolvidos na dinâmica do bairro fizesse dueto com a comercialização cabal do rol de atividades reunidas na região.

Por sua vez, o artigo “O lugar e a mobilidade: a Pequena África carioca no anverso da circulação turística”, de autoria de Edson Farias – professor e pesquisador da Universidade de Brasília (UnB) –, apresenta as peculiaridades da conformação da territorialidade chamada Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana (Chacha), situada na zona portuária do Rio de Janeiro. Interessa ao autor escrutinar o modo como se deu ali a combinação entre o acervo mnemônico evocado pelo passado escravagista do país, políticas de patrimonialização e a conformação de circuitos de produção e consumo de bens culturais na esteira do processo de políticas

de requalificação urbana implementadas naquela região da capital fluminense através do projeto “Rio Maravilha”. Numa perspectiva analítica de longa duração, o autor vai tecendo o longo enredo que possibilitou plasmar naquele espaço da cidade a mediação entre duas temporalidades, a saber: (1) o fluxo de escravos que ali aportavam e a estrutura social que se estabeleceu naquela região; e (2) a conformação contemporânea de um circuito de turismo, entretenimento e lazer, cuja expressão simbólica mais representativa é o samba.

Em estreito diálogo com esse texto, a zona portuária do Rio de Janeiro é também foco de análise no artigo “Cultura e turismo como recurso na formatação de ambiências urbanas: o caso do Porto Maravilha”, de autoria de Bruno Couto, também pesquisador da UnB. Ocupado em destrinchar as operações políticas e urbanísticas que envolveram a requalificação urbana implementada pela gestão municipal do Rio de Janeiro (2009–2016) através do projeto “Porto Maravilha”, Couto põe em tela a conformação de uma prática já bastante corriqueira entre as metrópoles globais, a saber: a requalificação de zonas portuárias de cidades que apostam no turismo e no consumo cultural como vetor de desenvolvimento econômico. Contudo, reiterando as tendências dessas práticas, o autor aponta o futuro incerto do projeto, tendo em vista as reviravoltas políticas e eleitorais que se instalaram no Brasil nos últimos quatro anos.

O artigo “Arte y cultura para el cambio social: el caso del Encuentro Internacional de Medellín 2007 (MEDO7), Colombia”, de Pablo Alzate (doutorando da Universidade de Mato Grosso), relata os esforços das políticas culturais implementadas por Medellín, com ênfase no período entre 2004 e 2009, para regenerar a imagem da cidade, que esteve atrelada à violência do narcotráfico. O autor destaca o papel das ações culturais comunitárias na ressignificação das práticas e apropriações do espaço urbano, e o modo como o Estado se inspira nessas iniciativas para implantar políticas culturais e urbanas baseadas na ideia de cidadania cultural. O artigo é ilustrado empiricamente com a análise do Encontro Internacional de Medellín ocorrido em 2007 – uma espécie de bienal de arte contemporânea – e do modo como a curadoria do evento reiterou os valores contidos nessa política ao propor um novo modelo curatorial, com forte diálogo com as comunidades, acionando o conceito de hospitalidade.

Com “A urbe articulada pela lógica periférica da semiosfera: análise do Centro Social Autogestionado La Tabacalera, na cidade de Madri”, Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa (professora da UFRB) e Fábio Sadao Nakagawa (professor da Universidade Federal da Bahia) fazem um experimento de natureza metodológica para examinar as estratégias e os efeitos dos usos de um espaço cultural. O retorno à proposta de semiótica da cultura de Iuri Lotman, em particular a apropriação da noção de “semiosfera”,

fornece aos autores uma importante ferramenta teórica refratada na análise sobre o centro social madrilenho. Respalhada no emprego dessa noção, a argumentação ao longo do texto vasculha e encontra aderência entre a concepção e a realização material do espaço, ambas embasadas na premissa de efetivar uma ambiência sógnica. É à luz dessa investigação que são considerados e avaliados os modos de interação do âmbito interno, no que diz respeito às soluções formais que o determinam, com o entorno em que se processam cotidianamente fluxos e modos de viver tão heterogêneos entre si.

O retorno à contemporânea experiência urbana de Salvador se dá com o artigo assinado por Nadja Vladi Gumes, professora da UFRB. Nele, uma vez mais, a problemática gira em torno da correlação entre espaço e comunicabilidade. De acordo com a perspectiva analítica adotada em “O novo som de Salvador: a ocupação política/estética da nova cena musical no Carnaval”, a cidade é vislumbrada enquanto cenário em que os processos de midiaticização alcançam, no dia a dia urbano, os planos entrelaçados das afeições, justificativas e aspirações. A autora aborda essa malha, avançando, porém, por algumas das cenas atuais da maior festa soteropolitana, o Carnaval. Sobretudo lhe interessa o nexó estabelecido entre circuitos artísticos (cantores/as e músicos), com ênfase na música pop, e pautas de reivindicação voltadas aos temas do reconhecimento, do respeito e da afirmação identitária dos estratos

étnico-raciais, de gênero e de diferença sexual na demarcação de territorialidades móveis no decorrer da folia.

Tendo a cidade de São Paulo como pano de fundo, o artigo “Cultura e cidade: centros e periferias em perspectiva”, de Wilq Vicente (doutorando da Universidade Federal do ABC), traz como problemática a relação entre produção cultural e cidade no contexto em que metrópoles globais orientam suas políticas urbanas para a oferta de bens e serviços culturais, embaladas pela gramática da economia criativa. Tomando como fio-guia uma revisão conceitual do binômio centro-periferia na organização do espaço urbano, o autor aborda criticamente o fenômeno da crescente valorização da chamada “produção cultural periférica” e sua interface com políticas de valorização da diversidade cultural e reconfiguração urbana para atender a desígnios econômicos. Ressignificada, a “cultura periférica” passa a se inserir nesses circuitos de produção e consumo de bens culturais, mas não sem tensões, pois aponta as ambiguidades que se estabelecem nas disputas e inter-relações – simbólicas, sociais, econômicas e territoriais – entre centralidades e periferias.

Boa leitura!

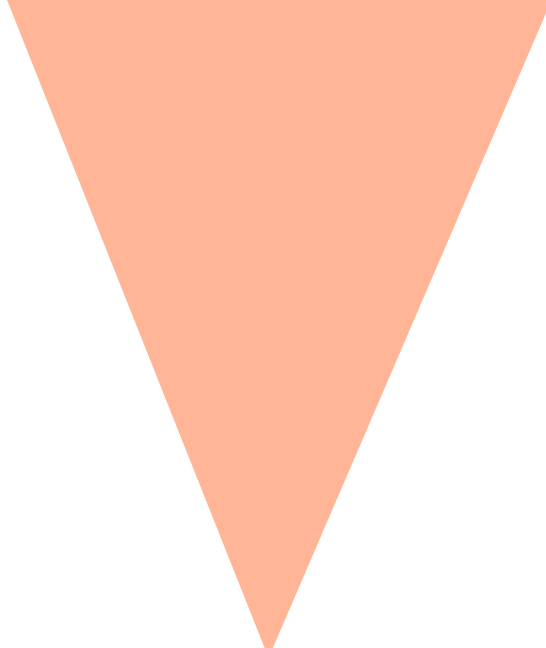
Os editores

REFERÊNCIAS

FLORIDA, R. *A ascensão da classe criativa*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GIBSON, C.; KLOCKER, N. Academic publishing as “creative” industry, and recent discourses of “creative economies”: some critical reflections. *Area*, London, v. 36, n. 4, p. 423–434, 2004.

LANDRY, C. *The creative city: a toolkit for urban innovations*. London: Earthscan, 2008.



Por uma reinvenção dos “bairros criativos”:
a cena cultural do Santo Antônio
Além do Carmo

Mariella Pitombo¹

-
- 1 Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). E-mail: mariella.pitombo@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir em que medida expressões culturais marginais a um sistema institucionalizado de produção cultural jogam um papel deflagrador de dinâmicas culturais de determinados territórios, contribuindo igualmente para sua valorização cultural, econômica e urbana. Para tanto, utiliza o arcabouço teórico-metodológico ancorado no conceito de *cena cultural* para deslindar a dinâmica cultural do bairro do Santo Antônio Além do Carmo, em Salvador/BA, mediante a análise das práticas do coletivo cultural De Hoje a 8, um dos principais atores sociais que dão vida ao carnaval do bairro.

Palavras-chave: *Cena cultural. Bairros criativos. Coletivos culturais. Carnaval.*

ABSTRACT

This article discusses to the role of marginal cultural expressions of an institutionalized system of cultural production in triggering cultural dynamics in certain territories, contributing equally to their cultural, economic and urban valorization. For such, a theoretical-methodological framework anchored in the concept of *cultural scene* was used to unravel the cultural dynamics of the Santo Antônio Além do Carmo neighborhood (Salvador, Bahia) by analyzing the practices of the cultural collective “De Hoje a 8”, one of the main social actors that gives life to the neighborhood carnival.

Keywords: *Cultural scene. Creative neighborhoods. Cultural collectives. Carnival.*

INTRODUÇÃO

Era pré-carnaval e naquele sábado que antecedia a abertura oficial do carnaval de Salvador de 2018 fui, na condição de folião, brincar o carnaval no Santo Antônio Além do Carmo, promovido pelo Bloco “De Hoje a 8” (DHJA8). Mas algo ali me chamou a atenção. As ruas do bairro estavam lotadas de foliões, cenário já bastante diferente das edições anteriores, seja pela quantidade de pessoas ou pelo perfil do público que enchia as ruas. Aproveitando a festa, mas atenta aos contornos do que presenciava, capturei no ar um diálogo de duas jovens foliãs, claramente oriundas de classe média da cidade. Expressavam o seu contentamento e surpresa da descoberta daquele bairro “muito legal”, segundo expressão usada, até então desconhecido por duas residentes da cidade de Salvador. E por meio do meu olhar renitente na busca de compreensão de determinados fenômenos culturais, aguçou-me a curiosidade de entender as condições de possibilidade para a configuração daquele salto quantitativo, em uma primeira piscadela, do carnaval daquele bairro. E algumas questões vieram à tona: como um evento promovido por um grupo “alternativo” teria atraído tal quantidade de pessoas, com perfis já um tanto distintos dos seus frequentadores “tradicionais”? Como aquele

evento contribuía para a produção de espaços de entretenimento e lazer daquele bairro? Seria o coletivo cultural DHJA8 uma das faces da expressão do badalado e controverso conceito de “classes criativas” de Richard Florida (2002)? E o Santo Antônio Além do Carmo estaria ganhando feições mais determinantes do que é considerado como um “bairro criativo” nos termos dos especialistas que gravitam em torno da chamada economia criativa?

O que presenciava ali parecia escapar às grades teóricas e interpretativas dos fenômenos analisados pelo conjunto de especialistas dedicados aos temas das cidades, bairros e classes criativas... E aqui explico os termos do que distingo como desviante das interpretações vigentes. Afinal, aquele carnaval não se tratava de um evento incluído na lógica das indústrias criativas e culturais, nem tampouco se dava em uma metrópole cosmopolita do norte global, geralmente cenário dessas análises, onde se organizam os chamados *clusters* culturais, sistemas econômicos organizados em torno de uma atividade cultural específica, atravessados fortemente pelo vetor de alta tecnologia – objeto de preferência das análises. Tampouco era promovido por “classes criativas”, tal qual descritas à maneira de Richard Florida (2002), qual seja: profissionais que compõem uma classe econômica “cujo objetivo é inovar de forma significativa” e que mobiliza valores em torno da meritocracia, da capacidade individual, do empreendedorismo.

Ao eleger como objeto de investigação o coletivo DHJA8 como um dos agentes sociais dinamizadores das configurações socioespaciais e culturais que se formavam ali, naquele pequeno espaço da cidade de Salvador, em um primeiro olhar exploratório não conseguia vislumbrar imediatamente a aderência desse grupo às características desenhadas por Florida e tampouco entrevia feições que pudessem ser decalcadas a partir das teorias sobre economia criativa em vigor, geralmente depreendidas de empirias concentradas no norte global.

O caráter espontâneo, improvisado, informal e aparentemente desprovido de recursos de grande monta que possibilitava a existência daquele carnaval ia de encontro à lógica das indústrias milionárias (*softwares*, cinema, *games*, publicidade, e mesmo da indústria do carnaval de Salvador) que movimentam a grande massa de recursos que alimentam a chamada economia criativa. Não havia ali também sinais de intervenção dos poderes públicos (estadual ou municipal), seja no que se refere ao aporte de recursos diretos ao bloco, seja pela institucionalização daquela festividade traduzida em ações reguladoras típicas, tais como fornecimento de infraestrutura (segurança, higiene, organização do trânsito etc.) ou ações de promoção (programação oficial). Ao contrário, aquela manifestação – que ganhara uma escala agigantada em tão pouco tempo – parecia se configurar por meio de outro modo de fazer, mais íntimo, mais precário, mas, ainda assim, com fortes reverberações sobre o território. Daí uma questão surgia: teria as nossas “classes criativas” especificidades que se distinguem das classes do norte? A economia criativa originada nos trópicos guarda especificidades?

O objetivo então que orienta o presente artigo é compreender em que medida expressões culturais marginais a um sistema institucionalizado de produção cultural jogam também um papel deflagrador de dinâmicas culturais de determinados territórios, contribuindo igualmente para sua valorização cultural, econômica e urbana, mas a partir de outras práticas não meramente econômicas, mas sobretudo sociais e culturais.

A oportunidade de realizar estágio pós-doutoral no Laboratório de pesquisa PACTE (Laboratoire de Sciences Sociales), vinculado à Universidade de Grenoble Alpes e Sciences Po Grenoble, ofereceu-me a chance de acessar um outro arcabouço teórico-metodológico para a interpretação do objeto eleito, mediante minha inserção no âmbito do projeto de pesquisa *Scènes culturelles, Ambiances et Transformations Urbaines* (Scaena), em execução

por um consórcio de laboratórios de diferentes universidades francesas.² O referido projeto sustenta-se na categoria de cena cultural a fim de analisar as complexas articulações que se estabelecem entre determinada oferta artístico-cultural, as configurações urbanas e a organização social do território (SCAENA, 2018). O projeto se orienta por um instigante protocolo de investigação e de observação das cenas culturais a partir de uma abordagem multidimensional e interdisciplinar que se ocupa de correlacionar os aspectos sociais, econômicos, urbanos e estético-sensíveis que configuram uma cena cultural. Portanto, a estratégia analítica adotada aqui toma como fio-guia as discussões teórico-metodológicas que acompanhei durante meu estágio pós-doutoral, cuja centralidade se dá em torno de uma revisita e uma nova abordagem do conceito de cena (ainda em discussão) pelo referido grupo.

Ancorando-se no aludido referencial teórico e nos dados recolhidos na pesquisa de campo (observação como participante em eventos culturais do bairro e realização de entrevistas), a presente análise se concentra na compreensão da cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo, em que são abordados os seguintes aspectos: (1) breve contextualização sócio-histórica de modo a apontar mudanças em seus contornos, vindo a ganhar características de um bairro neo-boêmio (LLOYD, 2002, 2004); (2) sua cena cultural, a partir da descrição de suas principais atividades artístico-culturais, dos modos de fazer e valores dos agentes envolvidos na sua configuração; (3) uma análise mais detida sobre o carnaval do bairro promovido pelo coletivo cultural DHJA8, destacando sua forma de produção e organização, o crescimento dessa manifestação e sua repercussão para a visibilidade do Santo Antônio Além do Carmo, trazendo à baila o tema sobre o papel de artistas e coletivos culturais na fabricação de territórios criativos.

-
- 2 O projeto tem apoio da Agência Nacional de Pesquisa Francesa (ANR) e envolve laboratórios das Universidade de Grenoble Alpes, Universidade de Angers, Sorbonne-Nouvelle Paris 3, Universidade de Nantes e Escola Nacional Superior de Arquitetura (Nantes/Grenoble).

O modo de existência do coletivo DHJA8 comparece no nosso estudo como síntese de um processo de produção cultural que aponta para outras possibilidades de se inventar e viver um “bairro criativo”. Ancorado em modo de produção guiado pela afetividade, horizontalidade e reciprocidade, o coletivo mobiliza valores que são comuns aos coletivos “alternativos” globais, por assim dizer. Esses sujeitos contemporâneos da produção cultural parecem compartilhar uma ética universal que ultrapassa fronteiras e se incorpora em estilos de vida e práticas culturais bastante semelhantes, estejam eles instalados em metrópoles como Paris (COUSIN, 2016; VIVANT, 2006), Lyon (AMBROSINO; GUILLON, 2016), Chicago (LLOYD, 2002, 2004) ou em Salvador. Ao orientar suas práticas de criação e produção por outros valores, para além da mercantilização, esses atores sociais acabam por abrir horizontes alternativos para a organização social da criatividade, e por consequência, para a invenção e novos usos de espaços urbanos criativos.

DAS “CIDADES CRIATIVAS” À CENA CULTURAL: UMA ALTERNATIVA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Nas últimas décadas, a relação entre cultura, economia e criatividade tem gerado discursos e práticas que enfatizam o potencial de desenvolvimento econômico a partir da produção de bens, serviços e produtos culturais. A economia criativa e seus correlatos (cidades, bairros, classes criativas) tem funcionado como espécie de conceito-marca (GIBSON; KLOCKER, 2004) que tem orientado as políticas de desenvolvimento de diversos países. Na intenção de fomentar esses territórios de inovação econômica em um contexto intensamente competitivo muitos países reorientaram suas estratégias de desenvolvimento para esse segmento, estimulando assim a valorização de cidades e territórios vocacionados para tal fim, mirando no horizonte o selo de “cidade criativa”.

Nesse compasso, muitos países começaram a priorizar modelos de desenvolvimento apostando nas indústrias criativas, cujas formas de organização se baseiam, na sua grande maioria, na conformação de *clusters* culturais, ou seja, na aglomeração especializada de segmentos econômicos que se retroalimentam em uma cadeia produtiva complementar e são geograficamente delimitadas. Essa nova economia, por sua vez, exige uma camada de profissionais altamente especializada, condizente com o modelo de produção predominante que se baseia na flexibilização e na produção de projetos, o que implica nova forma de organização do trabalho, cujo arquétipo é o trabalho artístico/criativo, inovador, incerto e flexível (MENGER, 2009; PITOMBO; BARBOSA, 2017). Esse estrato profissional correspondente ao novo modo de produção capitalista ganha o *slogan* de “classes criativas” (FLORIDA, 2002) e passa a ser o protótipo de profissionais desejados pelas cidades (metrópoles dos países centrais, na sua maioria) para a implantação de seus “vales” de criação e inovação enquanto estratégia de desenvolvimento territorial. Trata-se, portanto, da produção de uma subjetividade histórica, cujo receituário está focado no talento individual, na capacidade criadora, inventiva e disposta a riscos, portadora de estilo de vida aberto, tolerante, inclinado à diversidade (cultural e de gênero) e à boemia.

Geralmente ancorados em uma lógica verticalizada de organização, tais processos de renovação das cidades desdobram-se em fenômenos não programados, como os processos de gentrificação, desigualdades socioespaciais, turistificação, privatização dos espaços públicos e conseqüente desconsideração por outras formas de expressão e organização artístico-cultural e social, que também contribuem para a valorização dos espaços urbanos.

Nesse contexto, a promessa de um Eldorado econômico surge a partir da experiência de países centrais, sobretudo anglo-saxônicos, e passam a se disseminar internacionalmente vindo a incorporar-se nas agendas políticas de países não centrais, como o Brasil. A

expansão das indústrias culturais e criativas não beneficia equitativamente todos os países nem regiões. A América Latina, o Caribe e a África, por exemplo, não conseguem se converter em economias de escala, com capacidade para exportar seus bens e serviços culturais (LEITÃO, 2014). O dinamismo econômico, social e cultural de países periféricos está estruturado em bases distintas daquelas dos países centrais. A profunda desigualdade social, os baixos índices de escolaridade e uma dinâmica econômica fortemente ancorada na informalidade, na produção de *commodities* e em serviços de baixa especialização denotam as especificidades socioeconômicas de países como o Brasil.

Diante desse contexto, parte-se da hipótese de que a produção cultural brasileira é realizada majoritariamente por um grande contingente de pequenos grupos e coletivos culturais que possuem dinâmicas muito particulares de produção artístico-cultural. Embora possuam baixo grau de institucionalização, recursos escassos e alternativas de sustentabilidade originais, muitos desses coletivos culturais colaboram, não sem tensões, para o florescimento cultural, simbólico e também econômico de cidades e territórios.

Nesse sentido, as correntes teóricas e categorias derivadas da cosmologia que gravita em torno da economia criativa parecem ser insuficientes para interpretar fenômenos culturais de natureza distinta daqueles priorizados pelos analistas das correntes hegemônicas, cujos objetos e fenômenos observados se dão em metrópoles globais e geralmente envolvem experiências de produção cultural de alta complexidade tecnológica e econômica. Ademais, tais interpretações dão demasiada ênfase seja na oferta da produção cultural, concentrando-se nas análises das cadeias produtivas e nos seus espaços de aglomeração, seja na dimensão do consumo cultural. Desse modo, poucas se debruçam sobre as articulações complexas que se engendram entre oferta cultural, modos de vida, consumo e formas urbanas específicas do território sobre o qual se

plasmam determinadas cenas culturais (AMBROSINO; SAGOT-DUVAUROUX, 2018).

Como alternativa teórico-metodológica e empírica, é acionado aqui a categoria analítica de cena cultural (SILVER; CLARK, 2015; STRAW, 2004, 2015) para análise da complexa montagem que se estabelece entre determinada oferta artístico-cultural, sua cadeia de agentes sociais, as configurações urbanas e a organização social de um território. Amparada no modelo teórico e metodológico em uso pelo projeto Scaena, a hipótese que guia a presente análise é que as cenas culturais não nascem em qualquer espaço e que determinadas configurações urbanas (seus aspectos morfológicos, arquitetais, históricos e socioculturais) se prestam melhor à emergência de cenas do que outras. Os centros das grandes cidades acabam sendo os espaços que artistas e trabalhadores criativos elegem para se instalar tendo em vista a geografia reticular que se conforma nessas zonas, mediante sua rede densa de agentes, intermediários e espaços culturais – condição que promove aproximações geográficas e simbólicas, criando assim as condições para o estabelecimento de determinada cena.

São duas as tradições de pesquisa que utilizam o conceito de cena, a saber: os estudos sobre música popular e os estudos sobre políticas urbanas. Predominantemente utilizado para a análise das dinâmicas da música popular, o conceito foi se expandindo para a investigação de outros fenômenos culturais urbanos que envolvem outras tantas linguagens artístico-culturais. Desse modo, seu uso ampliou-se e começou a ser adotado por uma série de estudiosos, tais como Daniel Silver e Terry Clark (2015), ocupados em interpretar a emergência de expressões artístico-culturais, mas a partir da dimensão físico-espacial e da materialidade dos fatos e representações, condição que propiciou um cruzamento interdisciplinar entre estudos urbanos e sociologia da cultura (GUIBERT, 2016; GUIBERT; BELLAVANCE, 2014).

A partir da expansão, tanto empírica quanto analítica, do uso do conceito de cena, Will Straw (2014) estabelece uma distinção heurística das vertentes interpretativas que foram se desdobrando para compreender a relação entre dinâmicas culturais e territórios, subdividindo-as em duas categorias: “cena aberta” e “cena restrita”. Straw distingue os traços da “cena aberta” como sendo uma abordagem que concede mais ênfase na descrição geral e estética da cultura e da vida urbana. Ou seja, o acento recai na urbanidade, na capacidade das cidades de engendrarem espaços de efervescência cultural, portanto cenas. Nas palavras do autor:

No primeiro modelo, “aberto”, as cenas são a expressão de uma urbanidade geral. O palco é o espetáculo da interação social humana que se desenrola nos espaços públicos [...]. Nenhum destes termos se refere a uma categoria específica de atividade cultural; cada um refere-se a determinadas combinações de sociabilidade pública, energia empreendedora e sensibilidade criativa. As cenas, neste sentido, são uma efervescência visível na qual se pode observar o fluxo e a diversidade que constituem a vida urbana (STRAW, 2014, p. 20, tradução minha)³

Tal abordagem, acrescenta Straw, mobiliza uma série de modelos teóricos que tomam a cidade como um espaço de fluxos e experiências no qual a dimensão cênica da vida urbana mobiliza uma forma pedagógica de estar junto, cuja relevância recai nos componentes éticos e afetivos da cidadania urbana, em contraposição à ênfase no aspecto meramente produtivo ou residencial. São representativos dessas correntes, autores como Silver e Clark (2015), que formulam a noção de cena a partir das materialidades (teatros, galerias,

.....
3 No original: “Dans le premier modèle, « ouvert », les scènes sont l’expression d’une urbanité générale. La scène y est le spectacle de l’interaction sociale humaine transpirant dans les espaces publics [...]. Aucun de ces termes ne renvoie à une catégorie spécifique d’activité culturelle; chacun désigne certaines combinaisons de sociabilité publique, d’énergie entrepreneuriale et de sensibilité créative. Les scènes, en ce sens, sont une effervescence visible dans laquelle peuvent être observés le flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine”.

espaços, cafés, bares etc.), denominadas pelos autores de “amenidades”, que emolduram os espaços urbanos e dão vazão para que as cidades cumpram suas vocações potenciais: um lugar **teatral** (ver e ser visto); de um lugar **autêntico**, mobilizado pelo marcador de uma identidade local e de um lugar **ético**, cuja legitimidade é proporcionada pela partilha valores e ideais comuns.

No segundo modelo analítico, a “cena restrita”, a ênfase recai na descrição da cadeia de agentes, das práticas e dos objetos que mobilizam uma determinada expressão cultural. Para Straw, esse modelo está em sintonia com uma série de conceitos sobre o trabalho criativo surgidos nas últimas décadas tais como: pós-fordismo, redes, *clusters*, trabalho flexível etc.

O protocolo de investigação proposto pelo projeto Scaena toma o conceito de cena como um espaço de interação social, de onde emanam a energia social e criativa das cidades. As cenas culturais resultam da coprodução entre atores sociais, a população, as instituições, escapando assim de uma oposição binária entre sujeito e objeto, oferta e demanda cultural. São espaços abertos à experimentação, à bricolagem e à invenção de práticas e modos de organização de expressões artístico-culturais (SCAENA, 2019).

É a partir dessa perspectiva que a cena cultural do Santo Antônio Além do Carmo será aqui analisada.

SANTO ANTÔNIO ALÉM DO CARMO: UM BAIRRO NEO-BOÊMIO?

O Santo Antônio Além do Carmo é um dos bairros mais antigos de Salvador e está localizado no Centro Histórico da cidade, em zona de proteção rigorosa, segundo os critérios do Instituto Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional (Iphan). Foi erguido em um sítio ocupado por aldeias tupinambás e teve sua primeira missa celebrada no ano de 1594, quando ali já tinha sido construída uma

pequena capela que já carregava o nome do santo que nomeia o bairro (BAHIA, [20--]).

Desde suas origens, o Santo Antônio caracterizou-se por ser um bairro eminentemente residencial – traço que conserva até hoje, após mais de 400 anos de seu nascimento. Abrigava também residências-satélites, por assim dizer, dos senhores de engenho e de grandes proprietários de terra de Salvador e da região do Recôncavo que habitavam a capital sazonalmente em datas e estações de costume à época.

Por sua característica um tanto quanto insular, pois foi estruturado sobre uma cumeada, cujo lado oeste é cercado por escarpas e do lado leste por vales, o bairro conseguiu conservar suas principais características arquitetônicas em termos de tipologia, antiguidade e volume (HERNANDEZ MUÑOZ; OLMOS, 2001). Sua paisagem arquitetônica é composta majoritariamente por casas simples e sobrados, mesclados aos monumentos históricos, o que lhe confere um perfil singular e uma ambiência “bucólica” e “pacata”, com aparência de “cidade do interior”. A paisagem configurada pela morfologia bem-aventurada que se debruça sob a Baía de Todos os Santos, emoldurada pelo conjunto de sobrados, casas populares e monumentos históricos joga um papel crucial nas narrativas construídas sobre a atmosfera do bairro, seja pelos meios de comunicação, pela narrativa dos seus residentes ou pelas agências oficiais que gestam as políticas de turismo e cultura da cidade e do estado. Tal qual uma pequena ilha residencial cravada em pleno Centro Histórico de Salvador (CHS), o Santo Antônio foi conservando suas características sociais e arquitetônicas ao longo do tempo, mantendo-se um tanto alheio ao forte processo de metropolização (e conseqüente verticalização) que a capital baiana passou a partir de meados do século XX (Figura 1). Processo socioeconômico e urbano já bastante analisado por intérpretes que se dedicaram ao tema da metropolização de Salvador (SANTOS NETO, 1993; VASCONCELOS, 2016), a partir dos anos 1970, enquanto o vetor

de crescimento da cidade direcionava-se para o sul e deslocava seu centro para região do antigo Shopping Iguatemi (hoje Shopping da Bahia), o CHS vivenciou um esvaziamento de suas funções (comerciais e administrativas)⁴ dando espaço para o abandono daquela região por parte dos poderes públicos e sua consequente marginalização enquanto área urbana.

Figura 1 – Vista área do Santo Antônio Além do Carmo

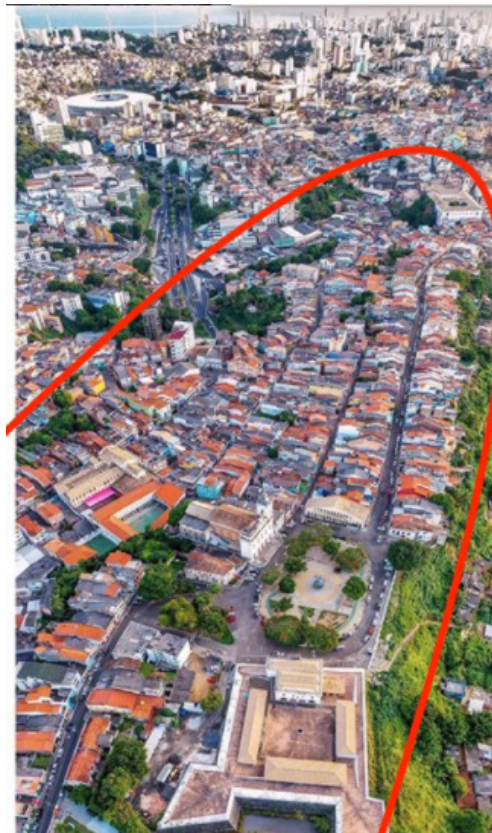


Foto: Carlos Santiago⁵

Fonte: <https://www.instagram.com/myphantomtoy/?hl=pt-br>

-
- 4 Na década de 1970, Salvador passa por um processo de reorganização urbana cujo vetor de crescimento orienta-se para o sul, gerando, por consequência, a concentração das atividades comerciais e administrativas nessa nova zona cidade. Os principais símbolos dessa reconfiguração urbana são a criação do Centro Administrativo da Bahia (espaço que abriga a estrutura burocrático-administrativa da gestão pública do estado) e o shopping Center Iguatemi (primeiro shopping da Bahia).
 - 5 Destaque em vermelho elaborado por mim, para demarcar mais os limites geográficos do bairro.

De acordo com o último recenseamento elaborado pelo IBGE, Censo 2010, o Santo Antônio apresenta as seguintes características socioeconômicas: tem uma população de cerca de 4 mil moradores, dentre os quais 49% encontra-se na faixa etária de 20 a 49 anos; 40% da sua população tem renda entre de um a três salários mínimos e possui entre onze a catorze anos de escolaridade. Portanto, é um bairro de classe média baixa, com taxas modestas de escolaridade (BAHIA, 2016).

Desde a década de 1990, o bairro vem passando por uma mudança no seu perfil populacional – de teor mais qualitativo do que quantitativo – pois passou a receber um afluxo de novos moradores, sobretudo de estrangeiros e brasileiros da região Sudeste e, mais recentemente, de baianos que optaram por migrar para o bairro.⁶ Esse novo contingente é formado em sua maioria por uma classe média formada por profissionais liberais, artistas que fizeram do bairro seu lugar de moradia, mas também de trabalho.

Paralelo a esse fenômeno migratório, por assim dizer, o bairro também presenciou um movimento espontâneo de florescimento cultural que não é necessariamente fruto de intervenções diretas dos governos, mas de iniciativas de artistas, coletivos culturais, de empresários dos ramos da gastronomia e hotelaria e também de seus moradores. Ainda que o bairro tenha uma tradição ligada às manifestações de cultura popular, como o carnaval e a capoeira⁷ e a festas religiosas e cívicas (Trezena de Santo Antônio e o 2 de Julho), com a instalação de pequenas galerias de arte, ateliês, antiquários e a fixação da moradia de artistas plásticos, o bairro vai sendo paulatinamente valorizado e ganhando ares cosmopolitas. A instalação de

-
- 6 Como o último censo demográfico do IBGE foi realizado em 2010, o que corresponde mais ou menos ao período de maior migração de novos moradores para o Santo Antônio, é possível que no próximo recenseamento tal alteração venha ser capturada pelas estatísticas.
 - 7 Dois blocos tradicionais de Salvador, Os Corujas e Os Internacionais, foram criados na década de 1960 por moradores do bairro. O Forte de Santo Antônio, hoje denominado de Forte da Capoeira, abrigou ensaios do bloco Ilê Ayê nos anos 1980, e aulas de capoeira do lendário Mestre Bimba. Atualmente desenvolve ações de preservação e valorização da capoeira.

hotéis de luxo como o Convento do Carmo, pertencente ao grupo português Pestana, a aquisição de casas por parte de artistas-celebridades do circuito ampliado da produção cultural e propostas de implantação de projetos comerciais de entretenimento e lazer mais arrojados, tal qual capitaneado pelo grupo empresarial Iguatemi da Bahia (LGR Holding) – proprietário do Shopping da Bahia⁸ – são exemplares das reconfigurações socioespaciais contemporâneas que vão delineando os contornos dos novos espaços de produção, fruição e consumo cultural.

Além das transformações sociais e culturais que vinha ganhando no último decênio, em 2018, o bairro ganhou ainda mais visibilidade por ter servido de cenário para a gravação da novela *O segundo Sol*, da Rede Globo, condição que alterou seu cotidiano, afetando a dinâmica social e cultural da localidade mediante crescimento de afluxo de visitantes e eventos culturais.

Quais as vicissitudes que possibilitaram que um bairro fortemente residencial, com ares de “aldeia”, viesse a ganhar uma lufada cosmopolita, vindo a tornar-se o bairro da “moda” nos últimos anos, como alguns depoentes assim o classificaram?

Quando questionados sobre as razões para tais mudanças, alguns informantes, com pitadas nostálgicas em suas falas, reivindicam a tradição cultural do bairro ao ressaltarem sua trajetória como espaço de expressão da cultura popular ou sua ambiência boêmia. Apontam também os diferentes movimentos artístico-culturais que o bairro conheceu, delineando assim seus distintos ciclos

-
- 8 O referido projeto perpassa por todas as falas dos informantes entrevistados durante a pesquisa de campo. Sob o argumento de “revitalização”, as primeiras ações do projeto tiveram início no ano de 2008, quando o grupo empresarial adquiriu 35 casas no bairro com o propósito de criar uma espécie de shopping a céu aberto que, além de lojas de grife, disporia também de cafés, teatros, galerias de arte, cinema. O projeto sofreu grande resistência por parte dos moradores que o enxergavam como um vetor de gentrificação e a polêmica ganhou as páginas de meios de comunicação locais (jornais, *blogs*, *sites* de notícias). Depois de uma longa controvérsia que se estabeleceu entre moradores, o grupo empresarial e os poderes públicos, o projeto não seguiu adiante. O esboço do empreendimento promoveu uma momentânea especulação imobiliária, mas que pouco tempo depois foi arrefecida.

geracionais (da prática da capoeira, à conformação de um espaço boêmio cercado de bares e botecos – frequentado pelos estratos mais populares –, passando pela chegada de artistas visuais e instalação de pequenos ateliês e galerias, até chegar ao cenário mais recente mediante a migração de uma classe média que poderíamos chamar de *hipsters*). Se o Santo Antônio carrega essa “tradição” artístico-cultural e boêmia, o que explicaria, então, sua recente “descoberta” – outra narrativa marcante na fala dos entrevistados – e sua configuração atual enquanto um bairro que exala uma efervescência cultural, portanto uma cena?

A narrativa recorrente sobre o Santo Antônio ter-se tornado o bairro da “moda”, ainda que mobilize incômodos na fala de alguns, parece encontrar reverberação na análise sugerida por Richard Lloyd (2002, 2004) ao destrinchar fenômeno semelhante no bairro de Wicker Park, na Chicago dos anos 1990, quando passou do *status* de uma região deteriorada do centro da cidade a uma zona de atração para moradia de artistas e de instalação de empresas vinculadas às indústrias culturais. Lançando mão da categoria “*neo-bohemia*” para conceituar o fenômeno da transformação das cidades em lócus de produção e consumo cultural, para Lloyd as interpretações hegemônicas acerca das reconfigurações urbanas, geralmente derivadas de grandes projetos de intervenção urbanísticos com propósitos turísticos, não cabiam para análise da dinâmica cultural de Wicker Park. Isso porque ali, naquele bairro deteriorado de Chicago, as ofertas culturais tinham uma outra natureza, qual seja: eram de pequena escala, baseadas em uma produção “alternativa” e serviam de balão de ensaio para experimentação de produtos, serviços e técnicas que posteriormente alimentariam a indústria cultural hegemônica e as novas mídias. Para além de um estilo de vida, a *neo-bohemia* é tomada por Lloyd como um **fenômeno espacial**, isso porque produz práticas espaciais locais condicionadas pelas subjetividades de uma classe artístico-cultural, que, por sua vez, coadunam vida cotidiana,

novos padrões de trabalho e estratégias de acumulação do capital baseadas em uma economia estética, gerando assim uma atmosfera idiossincrática aos territórios.

Guardadas as devidas especificidades, o Santo Antônio parece acompanhar a tendência contemporânea de produção de espaços sociais neoboêmios, possibilitada sobretudo pela coalescência entre migração recente de uma classe média intelectualizada, ambiente boêmio e criação artístico-cultural, amalgamada às lógicas econômicas pós-industriais. O elemento interessante na chave analítica de Lloyd, e que é heurístico para nossa análise, diz respeito à maneira como o autor aponta a importância da cultura de bairro para a renovação urbana, mas acentuando o engate entre modos de vida, produção cultural “alternativa” e práticas econômicas. Descartando os espaços anódinos das cidades (shoppings, por exemplo), os neoboêmios buscam nos bairros centrais das cidades a textura cumulativa (SUTTLES *apud* LLOYD, 2002) das sociabilidades que emanam da histórica memória dos lugares. Como acentua Lloyd: “a cultura historicamente enraizada das cidades é matéria-prima em novos processos produtivos” (LLOYD, 2002, p. 524, tradução nossa).⁹

Cientes das transformações em curso, parte dos moradores do bairro parece estar atenta aos desdobramentos das intervenções externas no bairro e aos múltiplos usos que o Santo Antônio parece instigar nos últimos anos. Tal postura crítica é manifestada pela formação de movimentos de resistência por parte dos moradores, sobretudo daqueles formadores de opinião. Mas a quem pertence o Santo Antônio? Esses intermediários culturais (artistas, jornalistas, produtores culturais) muitos deles na condição dupla de residentes e agentes sociais, ao desenvolverem seus projetos localmente, também não estariam atuando como possíveis catalisadores de novas fabricações urbanas, também passíveis de serem

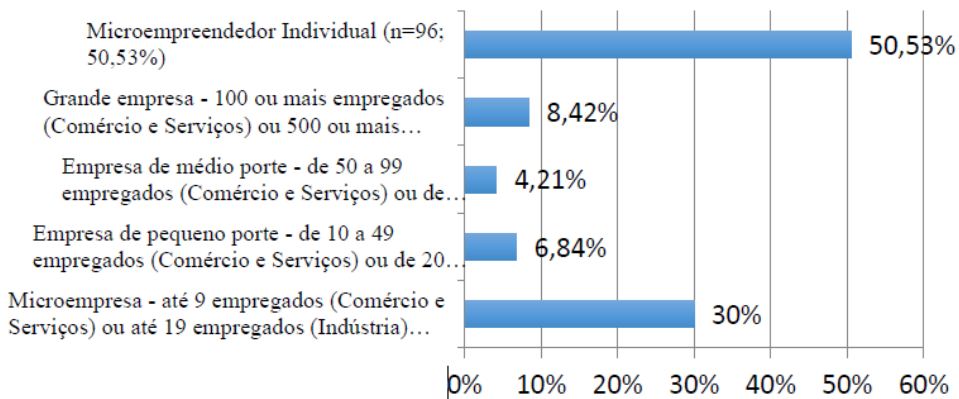
.....
9 No original: “the historically embedded culture of cities is raw material in new productive processes”.

cunhadas de gentrificadoras ou seriam, em maior medida, testemunhas de um processo mais amplo que lhes extrapola? (VIVANT; CHARMES, 2008)

CENA CULTURAL: AGENTES, EXPRESSÕES CULTURAIS E VISIBILIDADE

A dinâmica cultural do Santo Antônio Além do Carmo espelha em certa medida o perfil da produção cultural soteropolitana. Na capital baiana, o dinamismo cultural é impulsionado majoritariamente por um conjunto de microempreendedores e trabalhadores autônomos, cujos rendimentos médios são baixos. Em seu estudo sobre economia criativa em Salvador, Canedo (2017) nos fornece alguns indicadores. A economia criativa da cidade é composta por um grande contingente de microempreendedores individuais (MEI), atingindo um patamar de 50,53%, significativamente superior a outras modalidades empresariais, como expressa o Gráfico 1:

Gráfico 1 – Tipo de empresas da ECC de Salvador (Setorial)



Fonte: Canedo (2017).

No que se refere à renda média, constatam-se algumas variações a depender das estratégias metodológicas adotadas. Se tomarmos como fonte os dados da PNAD /IBGE Censo 2010, 44% dos

trabalhadores da economia criativa em Salvador teriam renda média de cerca de um salário mínimo. Já o estudo realizado pelo governo da Bahia sobre ocupação no setor criativo aponta um rendimento médio de R\$ 1.195,00, o que equivale a um pouco mais de um salário mínimo. Já na metodologia adotada pela pesquisa “Salvador mais criativa”, de autoria de Canedo, a renda média mensal dos profissionais varia entre dois (34,18%) e três salários (25,32%) mínimos (CANEDO, 2017).

Se tomarmos como referência o estudo realizado pela empresa de consultoria Overbrand (2012) sobre o mapeamento de empreendimentos criativos no Santo Antônio, ao menos 110 empreendimentos¹⁰ – sem contar os artistas e coletivos autônomos – movimentam a economia do bairro, reunindo um conjunto de galerias, espaços culturais, ateliês, bares, restaurantes o que lhe confere uma dinâmica cultural própria, marcada por estilos de vida e práticas de consumo cultural que poderíamos chamar de “alternativo”.

Quando cotejamos os dados entre as duas pesquisas – a da Overbrand (2012) e a de Canedo (2017), o retrato descrito sobre Salvador ganha contornos semelhantes no microuniverso do Santo Antônio. Pelo levantamento da Overbrand, as micro e pequenas empresas correspondem a 86% dos empreendimentos cadastrados e 14% aos microempreendedores individuais (MEI). O rendimento médio mensal desses empreendimentos varia entre 3 (64%) a 5 (36%) salários mínimos.

Os dados apresentados apontam a configuração de uma dinâmica econômica alimentada por um grande contingente de pequenos produtores, levando-nos assim a acreditar que a economia criativa brasileira se distingue por essa peculiaridade, um tanto quanto desconsiderada nos estudos e pesquisas e nas políticas adotadas

.....

10 A classificação dos empreendimentos criativos adotada pela pesquisa obedeceu à seguinte tipologia: Arquitetura, Artes visuais (fotografia, pintura, escultura), Audiovisual (Cinema, Propaganda), Comunicação (TV, Radio), *Design*, Digital (*games*, aplicativos, *startups*), Editoração, Expressões culturais (artesanato, arte popular, gastronomia, teatro, dança, festas populares), Moda, Música, Outros.

para estímulo ao segmento criativo no país e bem distante das cifras milionárias que douram a narrativa encantatória acerca do potencial econômico desse setor.

Por ser um bairro residencial e ainda que aglomere um importante conjunto de patrimônios históricos, sua cena cultural possui algumas especificidades. Naquela localidade não há a presença de grandes equipamentos culturais mais clássicos como teatros, óperas, grandes galerias de arte ou salas de concerto, elementos que contribuiriam para conformação de uma cena cultural, como assim preconiza alguns autores (SILVER; CLARK, 2015). Ainda que sua localização no centro da cidade facilite o acesso a importantes equipamentos culturais de Salvador, como museus e teatros, fortemente concentrados na região central, no Santo Antônio a malha de espaços e equipamentos culturais tem um caráter menos tradicional e ganha contornos mais flexíveis e mesmo inusitados. Nos rastros da proposição de Silver e Clark (2015), que buscam compreender as amenidades (instituições e espaços culturais) de um bairro na conformação de cenas específicas e os estilos de vida que evocam, no Santo Antônio, são as ruas do bairro com sua herança histórica, a sua praça principal, o pôr do Sol que se avista da Baía de Todos os Santos, os sobrados e as casas, e até mesmo o pátio da Igreja do Santo Antônio que passam a figurar também como espaços que proporcionam a produção, a circulação e as práticas de consumo cultural. Desse modo, as características arquitetônicas e espaciais ganham um peso importante na criação da atmosfera do bairro.

Como já evocado anteriormente, com o afluxo de novos moradores pertencentes à classe artístico-cultural, o Santo Antônio vem presenciando a configuração de uma dinâmica cultural específica, fortemente marcada por uma “tecnologia de baixa intensidade”, por assim dizer. Como em um contraponto às análises predominantes, que gravitam em torno da economia criativa, cujo eixo põe demasiada ênfase no aspecto derivado da inovação tecnológica, a cena cultural do Santo Antônio parece repousar-se em uma lógica

oposta, baseada em um fazer artesanal, experimental, mas que, por sua vez, possui também sua camada de intelectuais, produtores de práticas e sentidos que lhe são próprios.

Uma hipótese que orienta a presente pesquisa é de que a dinâmica de funcionamento dos coletivos culturais que fazem a cena do Santo Antônio se baseia em uma espécie de geografia reticular que ancora seu modo de organização em uma lógica de rede, cooperação, associativismo e baixo grau de institucionalização, mas que ainda assim promove impactos sociais, culturais e econômicos relevantes em seus territórios de atuação. Como muitos dos artistas presentes na cena cultural do Santo Antônio são também residentes do bairro, a concentração de uma classe de trabalhadores da cultura (designers, produtores culturais, estilistas, artesãos, músicos) promove uma rede social e cultural de colaboração e que potencialmente gera inovações nas suas práticas. O “modelo de produção” dos grupos culturais que povoam a cena cultural do bairro repousa em um fazer artesanal, animado por uma lógica de bricolagem, de experimentação, de improvisação e realização de seus projetos com poucos recursos financeiros. Nesse sentido, os modos de organização se assemelham, em alguns aspectos, àqueles descritos por Lloyd ao abordar o modo de produção de Wicker Park: seus produtos culturais não são concebidos originalmente para serem comercializados e figurarem em uma lógica do circuito da produção ampliada do mercado de bens simbólicos.

Figura 2 – Expressões e movimentos artístico-culturais pelas ruas do bairro



Fotos: Mariella Pitombo (22 set. 2018)

Nesse sentido, poderíamos classificar a cena cultural do Santo Antônio, como uma cena *off*, nos termos que sugere Elsa Vivant (2006). Para a autora, uma cena *off* não é fruto nem de intervenções diretas do poder público, nem de agentes privados, mas configura-se como um espaço de transgressão que se baseia em regras próprias, fruto da ação coletiva e da autogestão – como veremos a seguir esse é o protótipo de atuação do Coletivo DHJA8. Nesse sentido, as cenas *off*, mesmo escapando de toda planificação, têm a capacidade de imprimir dinâmicas específicas nos espaços urbanos, contribuindo para sua valorização. O crescimento a cada ano do desfile do bloco DHJA8 comparece como um sintoma do processo de valorização do bairro, gerando efeitos não programados como, por exemplo, a polêmica que marcou o desfile de carnaval do bairro no ano de 2019, envolvendo interesses de blocos da indústria do carnaval no bairro – fato a ser analisado mais adiante.

O deslocamento do espaço *off* para o espaço *in* (o institucionalizado) é uma das facetas também mencionadas por Vivant quando analisa alguns processos de dinâmicas urbanas engendradas por

atividades artístico-culturais. Para a autora, a transformação de um espaço alternativo de produção artística em espaço institucionalizado é recorrente na história da criação artística – vide as criações de vanguarda ou alternativas, como o grafite por exemplo, que aos poucos foram saindo das ruas para ocupar o espaço do circuito consagrado das instituições artísticas.

Há de destacar um outro evento que sinaliza para a tendência de valorização crescente do bairro e seu progressivo deslizamento do *off* para o *in*. Em 2018, o Santo Antônio serviu de cenário para a gravação da novela “O segundo Sol” da emissora Globo,¹¹ cujo enredo principal desenvolvia-se em torno de personagens que habitavam o bairro. Sabe-se da repercussão nacional de uma novela das 21 horas, horário nobre, sobre o imaginário nacional. Durante sete meses (o tempo de duração da novela), o Santo Antônio, ainda que de forma ficcional, povoou os lares de milhões de brasileiros que acompanhavam sua história, principalmente dos soteropolitanos. Tal visibilidade não passou incólume e teve repercussões diretas para o cotidiano do bairro. Dos depoimentos coletados na breve etnografia realizada, o advento da gravação da novela se configurou em um ponto de inflexão sobre a notoriedade que o bairro ganhou nos dois últimos anos, na mudança do perfil e do volume de visitantes (sobretudo baianos), na multiplicação de eventos culturais, causando tanto descontentamento e resistências quanto satisfação por parte dos moradores. Ao tornar-se cenário de um dos produtos audiovisuais mais vistos pelos brasileiros, o Santo Antônio, recentemente, passou a ser identificado, principalmente pela mídia (jornais, *blogs*, *sites* de notícias, programas de televisão), como o bairro onde foi gravada a novela “O segundo Sol”. Essa narrativa tem tornado tal episódio

.....

11 Fenômeno similar é destacado na análise de Richard Lloyd quando descreve o evento de Wicker Park ter-se tornado cenário para a gravação de programas do canal MTV, deflagrando uma polêmica entre os residentes (sobretudo entre os recém-chegados) em torno dos efeitos gentrificadores desse advento para o bairro. Como se constata, processos similares, que portam certa dose de universalidade, apesar dos contextos sócio-históricos distintos.

uma espécie de elemento de atração para descoberta do bairro por turistas e também pelos próprios soteropolitanos, bem como um ativo que gera valor agregado para o local. Reportagens das mais diversas naturezas, seja sobre venda de destinos turísticos, seja sobre o cotidiano do bairro são exemplares dos efeitos midiáticos da novela.

Das rodas de samba ao carnaval de rua

São muitos os coletivos culturais, grupos, artistas, espaços e práticas culturais que hoje povoam o bairro e dão vida à sua cena cultural. Mas talvez o samba seja a linguagem que tem comparecido como um marcador identitário das expressões culturais mais vigorosas que ali ganham vida. A partir do ano de 2011, desde que o Largo do Santo Antônio passou a ser ocupado às últimas sextas-feiras do mês pelas rodas de samba promovidas pelo grupo musical Botequim, um fluxo de novos consumidores do bairro começou a se formar com mais intensidade. A prática de frequentar rodas de samba não se dá em um vazio cultural. Essa linguagem, antes restrita a bairros populares, passa a conformar as práticas de consumo cultural das classes médias que buscam nas expressões populares uma fonte de valorização da “tradição” e da “autenticidade”. Tais práticas de consumo funcionam então como marcadores identitários, conformando estilos de vida específicos.

As sextas-feiras do samba no bairro pavimentaram um caminho para a estruturação de um circuito de entretenimento, consumo e lazer formado majoritariamente por jovens, estudantes, que poderíamos denominar de “alternativos”, oriundos de classes médias portadoras de significativo capital cultural, que se interessam por expressões culturais tradicionais. Desde então, começa a se delinear o perfil de práticas de produção e consumo cultural que vão marcar a cena cultural local.

Esse fenômeno urbano, comum a algumas das principais capitais brasileiras, é sintoma da conformação de um específico circuito de entretenimento e lazer no qual se conjuga as dimensões

da memória, valorização de expressões culturais nativas e monetização dessas práticas culturais, consagrando assim filão específico de uma economia da cultura que se desenvolve no Brasil (MIRA, 2009). Há de se adicionar mais uma dimensão a essa configuração, a saber: a implantação de políticas culturais de estímulo à chamada diversidade cultural que o país presenciou desde meados da década de 2000, marcadamente com a hegemonia política do Partido dos Trabalhadores (PT), seja em âmbito federal, seja em âmbito local (governo do estado da Bahia). Tais políticas contribuíram, sem dúvida, para uma nova onda de valorização da cultura popular, tendo o samba ganhado uma significativa revalorização, materializada pelo consumo crescente de estratos mais jovens das classes médias do país.

A roda de samba promovida pelo grupo Botequim, uma ação espontânea e um evento gratuito, em pleno coração do bairro, permaneceu até 2016 no Largo do Santo Antônio, quando migrou para o pátio da paróquia da Igreja do Santo Antônio, que se localiza na mesma praça, contribuindo para a institucionalização desse espaço como importante equipamento cultural do bairro. Ademais, as referidas rodas de samba serviram de inspiração para a criação do Bloco “DHJA8”, importante coletivo cultural do bairro, tomado aqui como heurístico das formas de expressão e modos de organização que perfilam a cena cultural do Santo Antônio.

O BLOCO “DE HOJE A 8”: PRÁTICAS E VALORES DE UM COLETIVO ALTERNATIVO

Constituído como “uma iniciativa coletiva de amigos, parceiros e demais amantes do samba que buscam valorizar, divulgar e fomentar a tradição do samba” (DHJA8, 2012), o bloco é criado em 2011 e tem sua primeira saída nas ruas do Santo Antônio no sábado que antecedia o carnaval do ano de 2012. Tem seu nome inspirado na expressão baiana “de hoje a oito” que significa daqui a uma

semana, tornando-se uma das suas características definidoras, qual seja: realizar seu desfile no sábado que antecede a semana oficial do carnaval. O estilo musical escolhido pelo bloco foi o samba-enredo, um tanto quanto incomum para a tradição baiana do samba, marcada sobretudo pelas variações do samba de roda e do pagode.

Figura 3 – Carnaval Bloco de Hoje a 8



Foto: Israel Lima.
Fonte: Bloco de Hoje a 8 (Facebook)

Desde o início, a intenção era criar uma alternativa aos padrões do carnaval baiano que, como se sabe, ainda carrega um traço fortemente privatizante e uniformizador, cristalizado pela sua organização em torno de blocos comerciais e camarotes. Desse modo, o DHJA8 mobiliza uma tendência em voga em algumas cidades brasileiras (Olinda, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e mais recentemente em São Paulo) de revalorização de antigos carnavais, cujo princípio se orienta pela livre ocupação do espaço público, pela espontaneidade do brincar e pela recuperação da prática de se fantasiar.

Desde sua primeira saída em 2012, o bloco já desfilou durante nove anos seguidos pelas ruas do Santo Antônio, angariando a cada ano um número expressivo de foliões. Não por acaso, foi esse notável crescimento que deflagrou a minha curiosidade sociológica em tentar compreender as tramas que se teciam na conformação dessa expressão cultural. Como dito na introdução deste trabalho, o interesse que me guiava era compreender como um pequeno coletivo, não aderente às lógicas comerciais do mercado cultural e sem apoio dos poderes públicos, tinha alcançado tamanha evidência, o que, por consequência, trazia impactos e transformações no dinamismo cultural daquela localidade.

Em entrevista realizada com alguns dos membros do coletivo, a palavra **afeto** talvez tenha sido aquela mais usada para descrever a maneira pela qual se coloca o bloco na rua, literalmente. Ação entre amigos, motivada pela comunhão de interesses artísticos e estéticos, o projeto, que inicialmente não tinha maiores pretensões, além do que inventar um carnaval para brincar junto, parece ter ganhado vida própria, tornando-se maior do que o previsto por seus criadores. O crescimento inesperado do bloco tem parecido como fonte de certa inquietação por parte dos seus organizadores, principalmente no que se refere aos impactos que podem vir a trazer para o bairro.

A citação a seguir, fruto de uma dissertação de mestrado sobre o coletivo GIA, na qual é abordada brevemente a ação do DHJA8, descreve com precisão os valores e modos de fazer do bloco:

A experiência ainda em movimento do bloco é movida pelo desejo de produzir e **experimentar um viver comunitário que se contraponha às opressões da cidade, novas relações de sociabilidade e afeto**, através de práticas culturais e festivas características da nossa cultura, que atravessam diversas questões, entre elas, a apropriação do espaço público e a resistência criativa. O processo coletivo do bloco **De Hoje a Oito** implica em um **método não**

hierárquico de produção, a partir do qual produzimos figurinos, festas, mostras audiovisuais, painéis acadêmicos, entre outros artefatos, **através de uma troca de competências que não tem a moeda como valor de troca ou finalidade**. O bloco possui ainda uma **autonomia** que implica, entre outras coisas, em uma **autogestão coletiva**, seja econômica ou produtiva, na qual o próprio samba é o meio de sustentabilidade financeira (em uma dimensão micropolítica e microeconômica), através de nossas festividades, na qual **a divisão de tarefas é horizontal e espontânea**. (GOMES, 2013, p. 66, grifos meus)

Comunitarismo, não hierarquia, laços afetivos, forte contestação política baseada em um discurso antigentrificação, compromisso ético com o território, atitude antimercadológica são princípios que compõem a gramática axiológica que orienta as práticas de organização do coletivo. O bloco não é um projeto profissional de nenhum dos membros envolvidos, ou seja, não é fonte de renda para seus realizadores. Questionados sobre a possibilidade de profissionalização do bloco, a resposta é unívoca: não os interessa. O grupo não conta com financiamento nem da iniciativa privada, nem dos poderes públicos, ainda que ambas as instâncias (uma indústria do ramo de bebidas alcoólicas e a prefeitura de Salvador) já tenham demonstrado interesse em subsidiar o bloco mediante patrocínios ou apoios institucionais. Tais ofertas de subvenção foram negadas pelo coletivo, postura sustentada no princípio que lhes guia: a recusa de uma possível transformação da natureza do bloco, passível de vir a tornar-se uma agremiação guiada por uma lógica comercial. Uma alternativa financeira que poderia ser abraçada como meio de sustentabilidade econômica do bloco, esse caminho não é desejado por seus membros pois o compreendem como uma espécie de ameaça ao *ethos* que lhe conforma, qual seja: autonomia e liberdade – “*carnaval livre é nossa onda*”, afirma um dos integrantes (informação verbal, 2018).

A principal fonte de financiamento para viabilizar o desfile do bloco no Carnaval advém das festas realizadas durante o verão, no pátio da Igreja do Santo Antônio. As festas ocorrem geralmente aos sábados das semanas que antecedem o carnaval. Consistem em “ensaios do bloco”, tendo a participação de outros grupos musicais, geralmente também residentes no Santo Antônio. De forma inusitada, as festas realizadas pelo coletivo DHJA8 no pátio da Igreja do Santo Antônio contribuíram para consolidar uma instituição religiosa como um importante espaço cultural do bairro na medida que vem se tornando um agente impulsionador da dinâmica cultural local, uma vez que abriga uma pluralidade de eventos (shows, festas comunitárias etc.) durante todo o ano.

Figura 4 – Entorno da festa pré-carnavalesca do bloco no pátio da igreja



Fotos: Mariella Pitombo (17 fev. 2019)

Uma trama densa de atores sociais se enreda para que o bloco ganhe as ruas. Interações sociais inusitadas se instalam, apoiando-se em uma complexa e variada rede de agentes afiliados por laços afetivos e proximidade geográfica, deflagrando um movimento que se forja essencialmente nas fronteiras do bairro. Desse modo, a cena cultural

construída pelo carnaval do DHJA8 envolve artistas, amigos, moradores e instituições religiosas, todos enredados diretamente na feitura das festas, reunidos por um modo de fazer espontâneo e autônomo, mas que tem gerado importantes impactos sociais, culturais e econômicos para a localidade.

Pelo quadro exposto, depreende-se um traço marcante da dinâmica do coletivo DHJA8, qual seja: uma forte ancoragem no território, pois aciona diversos agentes locais para sua realização, além de promover vínculos culturais, econômicos e sociais com os moradores. Segundo os membros do coletivo, o bloco DHJA8 é um dos projetos mais “abraçados” pelo bairro como um todo, pois mobiliza várias dimensões no qual os residentes são incluídos. A mais óbvia, a dimensão cultural é acionada uma vez que muitos participam como foliões e relatam o prazer de ter um desfile carnavalesco passando por suas janelas, além de ser o deflagrador para a organização de pequenos eventos festivos privados que gravitam em torno das residências. Desse modo, toda uma rede de microfestividades paralelas vai se organizando em torno da efeméride da saída do bloco. Segundo o coletivo, a dimensão econômica é a instância mais agregadora mobilizada pelo desfile do DHJA8, pois envolve uma diversidade de agentes que se beneficiam dos impactos econômicos gerados pela festa, incluindo um conjunto de moradores que realiza pequenos serviços ou que se envolve no comércio ambulante gerado no dia da festa, conformando assim uma pequena cadeia produtiva informal, além do comércio formal composto por bares e restaurantes. O desfile do DHJA8 é um evento que deflagra uma grande expectativa por parte de alguns moradores, principalmente os de renda mais baixa, pois miram na festividade uma possibilidade de obter uma pequena renda. Já na dimensão social, o coletivo promove ações comunitárias de diálogo com os moradores, cristalizadas em visitas às residências e à elaboração de comunicados com orientações sobre a dinâmica da festa, contendo quesitos sobre higiene, segurança e poluição sonora ou ambiental, reiterando um

princípio forte que orienta o coletivo: o engajamento com a vida social do bairro.

Evidentemente que a realização de evento de tal magnitude provoca também tensões e conflitos, mas, segundo os organizadores, essa tendência é residual se comparado à adesão da festa por parte dos moradores. Paradoxalmente são os residentes mais recentes, oriundos de classes médias mais intelectualizadas, que hoje comparam-se como a força de resistência e críticas aos desdobramentos do carnaval do Santo Antônio. Segundo relatado por um dos nossos informantes, os recém-chegados manifestam certa resistência, pois veem no crescimento do carnaval um vetor potencial de gentrificação do bairro, reiterando assim a disposição um tanto quanto já clássica na racionalidade dessa fração de classe: a atuação como sujeito objetivante de um processo que insistem em criticar, operando assim uma racionalidade ambivalente entre discurso e prática. Cumprindo uma trajetória de crescimento contínuo, em 2018, o desfile do bloco atraiu cerca de dez mil pessoas espalhadas pelas estreitas ruas do Santo Antônio, culminando em um certo agigantamento inesperado e não desejado pelos seus organizadores. Tal condição acarretou danos ao ecossistema do bairro, seja pela poluição sonora e higiênica gerada, seja pelos pequenos transtornos causados aos residentes. Os efeitos desse crescimento não passaram incólumes pelos organizadores do bloco, deixando-lhes rastros de inquietação e conflitos no que se refere à escala que o desfile ganhou nos últimos anos. O rescaldo dos efeitos não desejados pelo desfile de 2018 provocou até mesmo o questionamento sobre a saída do bloco em 2019, uma vez que contrariou alguns valores caros ao grupo, sobretudo no que se refere ao comprometimento social e ecológico com o bairro. No verão de 2019, concertos de proporção e de perfil estético atípicos para os eventos comumente realizados ali começaram a compor a paisagem do bairro, carreando um número maior de pessoas e um novo perfil de visitantes. A apreensão que marca a fala da maioria dos depoentes refere-se sobretudo a uma

possibilidade de desfiguração das características identificadas ao Santo Antônio: um bairro residencial, bucólico e boêmio, afeito a uma determinada estética nas suas práticas de produção e consumo cultural, digamos “alternativa” e “*underground*”.

Se a saída do bloco já estava sob questionamento, gerando uma crise interna sobre o modelo desejado e aquele que escapou ao controle dos seus criadores, outros elementos vieram acentuar os debates sobre os destinos do bloco. Como previsto, o efeito “O segundo Sol” sobre a visibilidade do bairro tornou-se um tema concreto a ser enfrentado, tendo em vista o aumento do afluxo de visitantes e o despertar do interesse pelo Santo Antônio como espacialidade propícia ao entretenimento e lazer por artistas sem vinculação direta com o bairro. Se em 2018 já se havia registrado a presença de pequenos blocos de fanfarra compondo o pré-carnaval no bairro, em 2019 o anúncio do desfile de um bloco comercial foi o estopim para uma grande crise que se instalou entre os membros do coletivo. O referido bloco, agente das fileiras da indústria do carnaval baiano (proprietários de blocos e camarotes), lançou uma proposta para desfilarem no pré-carnaval do Santo Antônio, na mesma data do desfile do DHJA8. Aos moldes de uma fanfarra e estimulando seus foliões a portarem fantasia, a proposta do bloco comercial, alardeada como um “produto inovador”, inspirava-se, em certa medida, no modelo vigente no carnaval do bairro. Diante desse fato, o DHJA8 posicionou-se publicamente na página da sua rede social, anunciando aos seus foliões a crise que se instalara: a possibilidade de suspender seu desfile naquele ano. Na nota explicitaram alguns princípios que movem o coletivo: (1) recusa em figurar no carnaval oficial da cidade e participarem do que consideram como “a espetacularização midiática do carnaval”, mediante renúncia de ofertas de patrocínio da indústria de bebidas e da cobertura pela mídia; (2) reafirmação da crença de uma festa gratuita, de rua e que valoriza a diversidade; (3) engajamento social e o questionamento

sobre o devir do carnaval do bairro mediante o interesse de outras entidades carnavalescas (DHJA8, 2018).

A controvérsia tornou-se pública e ganhou uma significativa cobertura da mídia (impressa e televisiva), além da repercussão entre os foliões do bloco que se manifestaram maciçamente nas redes sociais em apoio às inquietações evocadas pelo DHJA8. O saldo da polêmica resultou na suspensão do desfile do bloco “forasteiro”, restringindo sua iniciativa à realização de uma festa privada nas dependências de casa de eventos no bairro. Ademais, implicou também a alteração da data do desfile do DHJA8, transferindo sua saída do sábado para a terça-feira – uma decisão que suscitou celeumas entre os membros do coletivo, tendo em vista ser este um dos traços que conformam a identidade do bloco.

Tal polêmica comparece como um sintoma emblemático da tendência do fenômeno que Will Straw denomina “transbordamento das cenas culturais nos espaços urbanos”. Por vezes, a dimensão extática que exala de algumas cenas culturais acaba atraindo outros atores sociais não implicados naquele espaço. Seduzidos pelo “excesso de sociabilidade”, no dizer de Straw (2015) que determinadas cenas culturais secretam mediante a efervescência das práticas e expressões culturais, outros sujeitos passam a descobrir outros espaços possíveis de fruição e consumo cultural, inflando, assim, algumas cenas culturais – algumas imagens dos primeiros desfiles do DHJA8, que angariava um número modesto de foliões, quando comparadas aos registros dos carnavais mais recentes que reuniram milhares de pessoas é ilustrativo dessa exacerbação.

Esse fenômeno encontra semelhança com os processos que Vivant (2006) analisou sobre o deslocamento do *off* para o *in* nas cenas culturais, obedecendo a uma lógica um tanto quanto universal (mesmo guardando as especificidades locais) da crescente institucionalização de práticas culturais originalmente “alternativas”, quando estas paulatinamente começam a configurar em um circuito institucional.

Os membros do coletivo DHJA8 já portam uma reflexividade sobre essa tendência, pois são conscientes dos riscos e efeitos não programados envolvidos no superdimensionamento que o carnaval do Santo Antônio ganhou nos últimos anos. Contudo, parecem não abrir mão dos princípios que orientam sua prática carnavalesca ao recusar participar das seduções para sua institucionalização quando afirmam: *“a gente não é refém da nossa criação, a gente não se obriga a manter nada em nome do sucesso”* (informação verbal, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Será o destino do Santo Antônio Além do Carmo gentrificar-se? Essa é uma inquietação que perpassa a fala da maioria dos depoentes. Alguns afirmam que sim, outros ainda acreditam que o bairro não perdeu sua “alma”, mas veem no horizonte tal possibilidade. É ainda difícil de vaticinar sobre o futuro do bairro, tendo em vista uma série de circunstâncias: projetos futuros de intervenção urbana pelos poderes públicos, o efeito “moda” pós-novela, a crise econômica e política que o país atravessa e a própria dinâmica social do bairro. Com o quadro analítico que elaboramos neste breve estudo, é possível apontar algumas tendências gentrificadoras, cristalizadas, por exemplo, pelo interesse de blocos carnavalescos comerciais em desfilarem no bairro; pela valorização dos imóveis mediante a instalação de uma classe média intelectualizada e compra de imóveis por celebridades; pelo crescimento do número de eventos culturais e do afluxo de visitantes e consumidores culturais do bairro. Como afirma Straw (2015), a noção de cena traz a reboque uma lógica gentrificadora, uma vez que as cenas culturais propiciam uma espécie de “suplemento de sociabilidade” que transborda as fronteiras dos espaços, revelando assim a eferescência das cidades. Tal fenômeno não passa incólume seja aos olhos dos poderes públicos, seja pelo interesse da iniciativa privada,

tornando-se um atraente ativo econômico, que podem trazer a roldão processos gentrificadores.

Cientes desse poder de transbordamento da experiência (cultural, estética, social e urbana) provocada pelos desfiles do bloco, o coletivo DHJA8, não em vão, recusa apoio financeiro e institucional do setor público e privado. Apreensivos sobre a vereda que se abriu para o caminho da institucionalização do carnaval do Santo Antônio mediante o agigantamento do desfile nos últimos anos, o receio de tornar-se um vetor para gentrificação do bairro paira sobre corações e mentes dos membros do coletivo. Até agora o coletivo resistiu às tentações das ofertas que possibilitariam ao bloco uma ossatura econômica mais sólida e uma escala maior de visibilidade – e parecem ser firmes aos valores que lhes orientam no enalço da resistência ao modelo de carnaval que inventaram e não pretendem abrir mão.

Uma das hipóteses que nos orientou residia no pressuposto de que a dinâmica da economia criativa que predomina no Brasil se distingue das características da economia criativa dos países centrais, posto que aqui o motor que faz girar a produção artístico-cultural se concentra em uma massa de pequenos produtores, às vezes invisível para a contabilidade nacional e para as pesquisas dedicadas a destrinchar a dinâmica desse segmento. Os dados sobre a economia criativa de Salvador e o perfil dos empreendimentos criativos do Santo Antônio Além do Carmo, de alguma forma, confirmam o nosso pressuposto. Por outro lado, existem muitas homologias entre países centrais e não centrais, insuspeitadas até o início desta pesquisa, no que se refere ao perfil de classes médias urbanas afeitas a uma produção cultural “*underground*”, por assim dizer. Esses intermediários culturais, sejam eles de Chicago, Paris, Lyon, Berlim ou Salvador, compartilham valores, práticas e estilos de vida semelhantes, que beiram a uma certa universalidade axiológica. Preocupações ambientais, certa resistência ao modo de produção capitalista, aposta nas redes afetivas de amizades e na horizontalidade nos modos de organização

compõem a gramática conjugada por esses sujeitos que buscam outros modelos de criação e produção – criação coletiva, inovação social – para além de um resultado meramente econômico. Talvez o que distinga as práticas econômica e cultural do Santo Antônio das dinâmicas de bairros neoboêmios, como Wicker Park, por exemplo, é sua economia de pequena escala, cujo trânsito entre suas “classes criativas” e indústria cultural é quase inexistente. Bem ao contrário. Se tomarmos o exemplo do Coletivo de DHJA8, há mesmo uma recusa em participar do modelo de produção que orienta a indústria do carnaval baiano.

Há de se acrescentar ainda que acionar o conceito de cena enquanto instrumento teórico e metodológico contribui para deslindar, em uma perspectiva multidimensional (cultural, estética, econômica, geográfica e social), as dinâmicas específicas da criação cultural que dão vida às cenas culturais de determinados bairros. Dispor de análises com tais características pode subsidiar a formulação e implementação de políticas culturais mais horizontais, mediante o reconhecimento das especificidades dos ecossistemas culturais locais, superando assim, uma intervenção pública verticalizada e de frágil diálogo com quem faz e inventa criativamente as cidades.

A configuração do carnaval do bairro do Santo Antônio Além do Carmo promovido pelo coletivo De Hoje a 8 é uma expressão do resultado de uma outra forma de se criar um “bairro criativo”, para além de uma lógica puramente econômica, uma vez que se sustenta em processos coletivos de criação, cujas práticas se organizam e são orientadas por um modo de fazer baseado em processos colaborativos, horizontais e um tanto quanto desviantes, mas que ainda assim produzem impactos consideráveis na dinâmica cultural e também econômica do bairro. Reiterando a inspirada sugestão proposta por Ambrosino e Guillon (2016, p. 36): não seria a hora de reabilitar a ideia de “cidade criativa”, ultrapassando a ideia de criatividade pautada no talento individual e na propriedade intelectual, para abrir espaços para outras lógicas baseadas em processos

coletivos de inovação social que dão vida às cenas culturais e reinventam os espaços de partilha e modos de viver em comum?

REFERÊNCIAS

AMBROSINO, C.; GUILLON, V. Penser la métropole à “l’âge du fair”: création numérique, éthique hacker et scène culturelle. *L’Observatoire: la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n. 47, p. 31-36, 2016.

AMBROSINO, C.; SAGOT-DUVAUROUX, D. Scènes urbaines: vitalité culturelle et encastrement territorial de la création artistique. In: TALANDIER, M.; PECQUEUR, B. *Renouveler la géographie économique*. Paris: Economica; Anthropos, 2018. p. 105-120.

BAHIA. Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia. *Painel de informações: dados socioeconômicos do município de Salvador por bairros e prefeituras-bairro/Sistema de Informações Geográficas Urbanas do Estado da Bahia*. 5, ed. Salvador: Conder; Infórmis, 2016.

BAHIA. Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural. Coordenação de Planejamento e Pesquisas Sociais. *Esboço sócio-histórico do Santo Antônio*. Salvador: FPACB, [20--].

CANEDO, D. Trabalho e renda na economia criativa de Salvador. In: ALVES, E.; BARBALHO, A.; VIEIRA, M. P.(org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimentos*. Salvador: EdUFBA, 2017. p. 243-272.

COUSIN, S. L’éternel temporaire dure-t-il? Imaginaires Bobos, Roms et Bohème. In: COUSIN, G. et al. *Actualité de l’Habitat Temporaire: De l’habitat rêvé à l’habitat contraint*. Marseille: Terra HN éditions, 2016.. Disponível em: <https://bit.ly/2E4IW55>. Acesso em: 15 nov. 2018.

DHJA8 – BLOCO DE HOJE A 8. *Blog*. Salvador, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/39ra5Q3>. Acesso em: 24 jul. 2020.

DHJA8 – BLOCO DE HOJE 8. *Nota de posicionamento*. Salvador, 14 jan. 2019. Facebook: blocodhja8. Disponível em: <https://bit.ly/39sG8yI>. Acesso em: 24 jul. 2020.

FLORIDA, R. *The rise of the creative class...and how it’s transforming work, leisure, community and everyday life*. [S. l.]: Basic Books, 2002.

- GIBSON, C.; KLOCKER, N. Academic publishing as “creative” industry, and recent discourses of “creative economies”: some critical reflections. *Area*, Hoboken, v. 36, n. 4, p. 423–434, 2004.
- GOMES, M. B. *Intermedialogias: uma cartografia poética sobre o grupo de interferência ambiental – GIA*. 2013. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.
- GUIBERT, G. La scène comme outil d’analyse em sociologie de la culture. *L’Observatoire: la revue des politiques culturelles*, Grenoble, n. 47, p. 17–20, 2016.
- GUIBERT, G.; BELLAVANCE, G. La notion de «scène», entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: Genèse, actualités et perspectives. *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, n. 57, p. 5–15, 2014.
- HERNANDEZ MUÑOZ, A.; OLMOS, S. A. *Santo Antônio: um passo no Carmo além do Boqueirão*. 2001. 142 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- LEITÃO, C. S. Indústrias criativas × economias criativas: a disputa entre modelos de desenvolvimento. In: RUBIM, L.; PITOMBO, M.; SOUZA, D. *ENECULT 10 anos*. Salvador: EdUFBA, 2014. p. 125–146.
- LLOYD, R. Neo-Bohemia: art and neighborhood redevelopment in Chicago. *Journal of Urban Affairs*, Hoboken, v. 24, n. 5, p. 517–532, 2002.
- LLOYD, R. The neighborhood in cultural production: material and symbolic resources in the New Bohemia. *City & Community*, Hoboken, v. 3, n. 4, p. 343–372, 2004.
- MENGER, P.-M. *Le travail créateur: S’accomplir dans l’incertain*. Paris: Éditions Seuil, 2009.
- MIRA, M. C. Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 24, n. 2, p. 563–597, 2009.
- OVERBRAND. *Projeto Territórios Criativos Cadastramento e Situação dos Empreendimentos Comerciais do Território do Santo Antônio Além do Carmo*. Salvador, 2012.
- PITOMBO, M.; BARBOSA, F. Carreiras artístico-culturais e economia criativa: princípios, valores e tensões em processos de formação

- e profissionalização. In: ALVES, E.; BARBALHO, A.; VIEIRA, M. P.(org.). *Os trabalhadores da cultura no Brasil: criação, práticas e reconhecimentos*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 175-199.
- SANTOS NETO, I. Esquizópolis. *Pós- Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 3, p. 37-44, 1993.
- SCAENA. *Scènes culturelles, Ambiances et Transformations Urbaines*. Projeto de pesquisa apresentado à Agence National de Recherche (França). 2018. (mimeo).
- SCAENA. *Remarques conclusives de la session grenobloise (12-14 mars 2019)*. 2019. (mimeo).
- SILVER, D.; CLARK, T. N. The power of scenes. *Cultural Studies*, Abingdon, v. 29, n. 3, p. 425-449, 2015.
- STRAW, W. Above and below ground. In: GUERRA, P.; MOREIRA, T. *Keep it simple, make it Fast! An approach to underground music scenes*. Porto: Universidade do Porto, 2015. p. 407-414.
- STRAW, W. Cultural scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, Abingdon, v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.
- STRAW, W. Scènes: ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, n. 57, p. 17-32, 2014.
- VASCONCELOS, P. A. *Salvador: transformações e permanências (1549-1999)*. 2. ed. ver. e amp. Salvador: EdUFBA, 2016.
- VIVANT, E. *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines. Géographie*. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français.
- VIVANT, E.; CHARMES, É. «La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question ». *Métropoles*, Saint-Etienne, v. 3, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2BtqTcP>. Acesso em: 24 jul. 2020.



O lugar e a mobilidade: a Pequena África carioca no anverso da circulação turística¹

Edson Farias²

-
- 1 Este artigo divulga resultados de pesquisa do projeto “O Circuito de Heranças Africanas na ‘Pequena África carioca’: consumo e memórias da escravidão nas paisagens urbanas do Atlântico negro contemporâneo”, que conta com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) na modalidade Bolsa de Produtividade em Pesquisa (2017-2020). Uma versão preliminar deste texto foi apresentada à sessão “A sociologia econômica e os novos temas globais”, durante o 42º Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Anpocs), Caxambu, 22-26 de outubro de 2018.
 - 2 Pesquisador do CNPq. Professor dos programas de pós-graduação em Sociologia (PGSol), da Universidade de Brasília (UnB), e em Memória: Sociedade e Linguagem, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Líder do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD), da UnB. Editor da revista *Arquivos do CMD*. Membro do Conselho do Museu AfroDigital Carioca. Membro do Comitê de Imagem e Som da Anpocs. E-mail: nilosed@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa a dimensão imóvel que envolve o protocolo da circulação contemporânea. A prioridade analítica e interpretativa terá por objeto de conhecimento os mútuos envolvimento entre redes de vizinhanças, políticas culturais e usos de espaços patrimoniais, no que toca ao “Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana” (Chacha), situado na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Versão contemporânea do território mítico-geográfico da lendária Pequena África carioca, o Circuito se inscreve na paisagem resultante do processo de requalificação urbana daquela parte da cidade. É feito o exame do traço dúbio desse patrimônio urbano – registro da saga de um dos mais expressivos grupos formadores da sociedade e do povo-nação brasileiros e ícone de uma entre as tantas culturas de diásporas afro-americanas. Ele se constitui numa mediação decisiva à mobilidade turística de pessoas e imagens que justificam os empreendimentos públicos e privados no setor de turismo e entretenimento na Zona Portuária.

Palavras-chave: *Chacha. Zona Portuária. Pequena África carioca. Mobilidades turísticas. Regime de circulação. Rio de Janeiro.*

ABSTRACT

This paper analyzes the immobile dimension that involves the protocol of contemporary circulation. The mutual involvement between neighborhood networks, cultural policies and uses of heritage spaces was verified regarding the “Historical and Archaeological Circuit of African Heritage” (CHACHA) situated in the port region of Rio de Janeiro. A contemporary version of the mythical-geographical territory of the legendary Little Africa Carioca, the Circuit is inscribed in the landscape resulting from the urban requalification process of that part of the city. We examined the dubious trace of this urban heritage—a record of the saga of one of the most expressive groups forming Brazilian society and the nation-people and icon of one among the many cultures of African-American diasporas. It constitutes a decisive mediation to the tourist mobility of people and images that justify public and private ventures in the tourism and entertainment sector in the port region.

Keywords: *CHACHA. Portuary zone. Little Africa in Rio. Tourist mobility. Régimen de circulación. Rio de Janeiro.*

No andamento do século XX, à medida que a industrialização evadia-se planeta afora, somadas, as redes de transportes (aéreos, ferroviários e rodoviários) e a trama comunicacional institucionalizada voltada à veiculação de signos (impressos, sonoro-fonográficas e audiovisuais) alargaram, no anverso de se intensificarem, os fluxos de pessoas, coisas, ideias, imagens etc. As ramificações de ambas as dinâmicas atravessaram os territórios, revolvendo os distintos sistemas que regulam e coordenam as mais diferentes relações sociais no planeta. Assim, até meados da década de 1990, uma e outra dinâmica se mantiveram perpendiculares entre si. A partir de então, as dimensões materiais e simbólicas tenderam a não apenas se aproximar, mas a tornarem-se recíprocas, deixando túbias as fronteiras sistêmicas entre economia, política e cultura. Nessa passagem da década final do século XX, deu-se a convergência dos respectivos compassos expansivos mais tardios das duas dinâmicas, em especial com a normalização dos aparatos institucionais embasados nas tecnologias digitais. Se com isso ocorreu o advento de uma nova ecologia de natureza sociotécnica, que, de acordo com muitos intérpretes, repercutiu no delineamento do dueto “sociedade de rede” e capitalismo “digital” (CASTELLS, 2005), a mesma malha complexa de

interdependências sociofuncionais tem se figurado em um inédito regime mundial de circulação, cujas determinações estão postas em cumplicidade com ambiências onde se definem padrões de subjetividade e modos de experiências.

Esse regime responde à redução das esferas da existência e das relações sociais à racionalidade utilitária, algo manifesto na homogeneidade promovida pela universalização da concorrência, à qual faz dueto com a múltipla pluralização da empresa como forma suprema dos agenciamentos e individualizações (HARDT; NEGRI, 2001, p. 43–44). Nesse sentido, as determinações do regime de circulação contemporâneo integra o quadro normativo de alcance global da governamentalidade neoliberal, correspondendo a práticas, discursos e dispositivos internos à razão que ora comanda o governo de pessoas e coisas nas sociedades capitalistas (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 16–17). Quando as políticas públicas têm por objeto estabelecer, ativar ou reiterar vinculações com o regime de circulação contemporânea, não apenas aplicam de fora os princípios da governamentalidade neoliberal, são elas mesmas exemplares decisivos das práticas normativas dessa razão global.

Aqui, o turismo não corresponde tão só a um conjunto de atividades econômicas, mas sua semântica designa uma gama normativa que regula e controla a circulação mundial de pessoas. No anverso, o mesmo fator, tanto interpela quanto se mostra capaz de coordenar pessoas, instâncias e coisas situadas no polo da imobilidade. A proposta da mobilidade como um novo paradigma sociológico, em John Urry (2000, 2007), é vislumbrada à luz da sua concepção sobre a complexidade sistêmica própria ao turismo. A seu ver, o turismo detém potência para se propagar ao longo do planeta e com resultados bem diversos, mesmo imprevisíveis. O sociólogo britânico não desprezou, porém, a importância dos aspectos imóveis nesses processos não lineares. Os objetivos perseguidos neste texto giram em torno, exatamente, da dimensão imóvel que participa do protocolo da circulação contemporânea. A prioridade analítica e interpretativa

terá por objeto de conhecimento os mútuos envolvimento entre redes de vizinhanças, políticas culturais e usos de espaços patrimoniais no que toca ao Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana (Chacha), situado na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Versão contemporânea do território mítico-geográfico da lendária Pequena África carioca, o Chacha se inscreve na paisagem resultante do processo de requalificação urbana daquela parte da cidade, no qual as funções portuárias ali desempenhadas foram alteradas em favor da implantação de um arranjo voltado às atividades de consumo cultural e lazer, mas articulado principalmente a polos corporativos dos setores imobiliários, financeiros e de combustíveis (COUTO, 2019; NASCIMENTO; SILVA, 2015). Sua inauguração ocorreu em 2012, em meio à implantação do projeto Rio Maravilha³, alvo de contestações e gerador de conflitos, mas com amplo apoio da administração municipal e saudado pela capacidade de unificar cultura e empreendimento turístico. Tematizado como um domínio de memória, em que se acionam prestações de serviços culturais orientadas à reelaboração de lembranças, o Circuito põe em conexão os desígnios de mercantilização de bens simbólicos próprios à estrutura urbano-industrial e de serviços contemporânea ao passado escravagista brasileiro respaldado no tráfico humano intracolônial transatlântico, movimentado na rota triangular África, Europa e Américas (AMORIM, 2018, p. 72-95; GONÇALVES; COSTA, 2020, p. 14-28).

O status de espaço de exceção patrimonial ora ostentado pelo Chacha, adveio da aplicação da política pública com a qual – em obediência a um conceito ampliado de museificação – foi transformado, em meio a disputas e contestações (NARA JÚNIOR,

-
- 3 Resultado do que se convencionou chamar de Operação Urbana Consorciada (OUC), o projeto foi instituído pela Lei Municipal nº 101, de 2009, com a finalidade de revitalizar a porção da cidade classificada como “área de especial interesse urbanístico” (AEIU) da região do Porto do Rio de Janeiro. Com impacto em 5 milhões de metros quadrados da região portuária do Rio de Janeiro, a execução do projeto tem o prazo de trinta anos, a princípio estimado em 8 bilhões de reais, e estará sob a coordenadoria da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp).

2016), em documento histórico-cultural, um conjunto formado por seis componentes da paisagem arquitetônico-urbanística citadina. Reconhecido como **vestígio** de um episódio marcante da história humana – a escravidão em massa de povos negro-africanos –, esse conjunto galgou à condição de símbolo no qual contracenam, a um só tempo, e nem sempre a salvo de conflitos entre si, o registro da saga de um dos mais expressivos grupos formadores da sociedade e do povo-nação brasileiros e o ícone de uma entre as tantas culturas de diásporas afro-americanas. Entre as metas deste artigo não constam a reconstrução historiográfica da patrimonialização do perímetro compreendido pelo Circuito, tampouco a exposição analítica resultante da perseguição de um assíduo percurso etnográfico movido pelo propósito de traduzir os significados gerados e em disputa, mas compartilhados nesse espaço de exceção patrimonial (BITTER; VASSALO, 2019; GUIMARÃES, 2014, 2019; VASSALLO, 2012, 2016; VASSALLO; CICALO, 2015). A forma patrimonial e suas consequências, portanto, ocupam posição secundária no nosso interesse aqui. Ao longo da argumentação, o foco incidirá sobre a dubiedade anotada anteriormente, ou seja, a combinação no Chacha do símbolo nacional e do signo inscrito no escopo cosmopolita do leque das culturas diaspóricas negro-africanas surgidas no caudal do tráfico e das estruturas sociais da escravidão. Importa, em termos analíticos, o denominador comum entre os dois aspectos, exatamente, o lugar que os aninha – a Zona Portuária. Portanto, o que nos interessa discutir e refletir é a possibilidade de poder identificar no espaço o elemento de mediação entre ambas as temporalidades e estruturas sociais que estão no anverso do Circuito.

O argumento defendido, ao longo do artigo, parte do postulado de que o núcleo dessa mediação exercida pelo espaço compreende a conversão, na virada do século XIX para XX, das imediações da Zona Portuária em uma mancha composta por relações de vizinhanças em grande medida formada por facções de africanos escravizados e

suas descendências. A área denominada Pequena África carioca, já na segunda década do século XX, abrigou uma transitividade inter-classes e interétnicas que forneceu ingredientes à modelagem do samba como gênero musical cuja representatividade o escalou para o repertório dos símbolos nacionais e também o conduziu ao centro da tradição interna do modo de vida cuja longevidade e abrangência espacial define a cultura de diáspora negro-africana no Rio de Janeiro.

Ante o argumento exposto, optou-se por fazer uma análise figuracional. Com base nos resultados da pesquisa sociobiográfica subjacente a este artigo⁴, consideramos duas figurações da processualidade sócio-histórica na qual se delimita o sentido de lugar da Pequena África. Cabe sublinhar que não se dará tratamento textual linear na aplicação das figurações; far-se-á o atravessamento mútuo de ambas. Do ponto de vista do trajeto do texto, assim, desdobram-se as seguintes partes: na primeira, a condição patrimonial do Chacha servirá para discutir como, nas implicações do seu reconhecimento atual como bem simbólico, põe-se a mediação exercida pelo lugar da Pequena África, consagrado como berço da cultura popular brasileira; já na sequência, o retorno ao mesmo circuito de lembranças africanas, em particular, o logradouro da Pedra do Sal, cumpre a tarefa de examinar os efeitos dessa mediação no fomento e qualificação das práticas de produção e consumo cultural realizadas naquele domínio de diversão musical.

-
- 4 A proposta de realizar a sociobiografia do lugar de memória da Pequena África carioca compôs o objetivo principal do projeto de pesquisa "O Circuito de Heranças Africanas na 'Pequena África carioca': consumo e memórias da escravidão nas paisagens urbanas do Atlântico negro contemporâneo". Nesse trabalho, assumem-se como ponto de partida mútuo o engendramento de espaço, a memória e a identidade no delineamento da paisagem urbana. Com isso persevera a proposição de que essa materialidade espacial, cuja natureza visível tem decisiva implicação na orientação e coordenação das condutas humanas, dispõe-se na dinâmica sócio-histórica em que as culturas de diásporas negro-mestiças aninhadas em redutos citadinos passam da posição de contraculturas da modernidade burguês-produtivista a ícones de afirmação do ideário-valor da diversidade cultural, mas internalizados nos atuais roteiros do entretenimento-turismo, compondo assim as ramificações contemporâneas do capitalismo global (FARIAS, 2017, p. 32-38).

O POPULAR NO ANVERSO DA IRREDUTIBILIDADE VALORATIVA DO LUGAR

Sob a justificativa de “socializar os diversos sítios arqueológicos existentes na área englobada, além de promover a segurança e a conservação desses sítios”, a instituição do Chacha ocorreu no dia 29 de novembro de 2011, mediante o Decreto Municipal nº 34.803 (RIO DE JANEIRO, 2011), assinado pelo na época prefeito Eduardo Paes. A partir dessa data, o Cais do Valongo, os Jardins Suspensos do Valongo, o largo do Depósito, a Pedra do Sal, o Instituto dos Pretos Novos e o Centro Cultura José Bonifácio estavam reunidos, compondo um único espaço de exceção patrimonial aberto à visitação, localizados respectivamente nos bairros de Santo Cristo, Saúde e Gamboa, todos situados na Zona Portuária (Figura 1). A ideia de **socializar**, desde o início esteve vinculada à prerrogativa da política pública de promover atividades de turismo de memória (OLIVEIRA, 2019), numa extensão de 1,2 quilômetro. O Chacha foi inaugurado no dia 20 de janeiro de 2012.

Figura 1 – Zoneamento atual da Pequena África carioca



Fonte: Janela de Viagens (blog).

Na medida em que se classifica o Chacha como um espaço de exceção patrimonial, seu perímetro é convertido em bem simbólico, o que lhe atribui status de irredutibilidade valorativa, contrapartida do prestígio lastreado em sua diferencialidade, por sua capacidade expressiva de significar. Por certo, a diferenciação resulta do posicionamento na sintaxe composta por outras facetas da paisagem da cidade e tem por lastro hermenêutico o pano fundo de significados que perpassa as compreensões comuns sobre o valor daquele objeto de visibilidade (TAYLOR, 2000).

Ora, nessa operação se reclama entendimento ao tecido sócio-histórico das mediações, que hoje confere importância – enxergando-os dotados de pleno sentido do humano – a vestígios arquitetônico-urbanísticos que antes compunham o cenário vulgar no qual se desenrolava o cotidiano miserável de pessoas à época desprovidas de dignidade humana, qualificadas tão somente pelo valor instrumental conferido ao trabalho forçado que realizavam. Nesse sentido, para além da classificação de bem social, respaldado em certo consenso quanto à sua existência, ainda mais em se tratando de um arranjo societário atravessado por assimetrias socioeconômicas e de valores tão flagrantes em suas proporções alargadas, a inserção do Chacha no vocabulário da paisagem citadina suscita indagações sobre a soldagem que o coloca no centro de uma cultura de diáspora negro-africana, mas na medida mesma em que reivindica lugar na tradição de uma cultura nacional, no caso, a brasileira. A qualificação de determinados espaços (imóveis, logradouros, sítios etc.) como patrimônio, dotando-os da áurea de excepcionalidade, na qual persevera a imperiosidade de preservá-los⁵, vem no caudal do processo de centralização estatal, momento em que se impôs o

-
- 5 Para Fábio Carsalade (2015, p. 8), a tendência é chamar de bens culturais aqueles que requerem a canalização de recursos para “protege-los”, por meio de iniciativas de “preservação”: “Na verdade, qualquer bem produzido pela cultura é, tecnicamente, um bem cultural, mas o termo, pela prática, acabou se aplicando mais àqueles bens culturais escolhidos para preservação – já que não se pode e nem se deve preservar todos os bens culturais –, fazendo com que, no jargão patrimonial – e por força de convenções internacionais –, a locução bem cultural queira se referir ao bem cultural protegido”.

decisivo entrecruzamento de narrativas, ritos e espacialidades na formação da consciência respaldada no sentido de profundidade temporal da comunidade nacional. Eric Hobsbawm (1984, p. 9-13) denomina “invenções de tradições” essas construções simbólicas ilustrativas das políticas culturais no plano dos estados-nação. Sem desconsiderar a interferência da intenção – central para Hobsbawm (1984) –, parece-me crucial levar em conta o padrão adquirido pelas relações sociais no patamar de integração e coordenação relativo às sociedades nacionais. Em termos interpretativos, creio adequado retomar a conferência de Ernest Renan (1997) – “O que é uma nação”. Ante à situação instaurada com a anexação da Alsácia-Lorena ao Segundo Reich alemão, como reparação à Prússia, mas em prejuízo francês, após a guerra entre as duas potências, Renan se interroga sobre essa entidade sociopolítica e cultural e reclama um entendimento que supõe a nação no desfecho de um plesbício diário daqueles que a conformam, num gesto a um só tempo de partilhar lembranças e pactuar esquecimentos. Para além dos propósitos conjunturais motivadores da reflexão de Renan, em termos sociológicos, suas formulações deixaram por rastro o enigma em torno da nação, o qual poderíamos traduzir na seguinte indagação: considerado o montante populacional elevado e, neste, a heterogeneidade sociocultural inabarcável dos grupos inseridos nos limites de soberania dos respectivos Estados centralizados, como se torna possível gerar sentidos de unidade manifestos nas categorias de identidade e cultura nacionais?

Se, como afirma Marcel Mauss (2017), ao contrário do que supõe as crenças atávicas, a nação constitui a “raça”, logo a formação da consciência nacional consiste no núcleo deste enigma sociológico. Afinal, quais meios são mobilizados e sob quais condições ocorre a transmutação de interesses, vontades e memórias de procedências tão diversas, mas que habitam o território sobre o qual se exerce a soberania do ente estatal, em um mesmo tecido significativo subjetivo e intersubjetivo no qual fazem-se afins o sentimento

de pertencimento pátrio e o credo numa origem comum que compromete passado, agora e futuro. A nação manifesta um arranjo simbólico e institucional prenhe de implicações afetivo-normativas e consiste no anverso do advento e funcionamento das tão complexas quanto vastas “comunidades imaginadas” nacionais, de acordo com a proposição de Benedict Anderson (2008) (ver ainda HALL, 2003).⁶

No célebre capítulo sobre “Relações comunitárias étnicas”, em *Economia e sociedade*, Max Weber (1991, p. 274–277) anota a natureza política da emergência do senso de “tribo” e de “povo” no caudal da ascendência de um dever moral para com um sentimento de comunidade que se vê ameaçado por forças, desde então, compreendidas como estranhas ao que de maneira gradual ascende à percepção como familiar, embora extravase os limites mensuráveis dos laços domésticos e de vizinhança. A transição do caráter extraordinário dessa situação à permanência do prestígio conferido ao sentido de comunidade cultural sintetizado numa específica nacionalidade – no qual estão inseridos costumes de ordens diversas conformando uma tradição particular do povo-nação –, entende o autor, assinala a correlação entre a ideia de país com o estatuto do Estado centralizado. Logo, não redutível ao conceito de população subordinada ao julgo político-administrativo estatal, a nação faria dueto com um quadro de valores relativos ao compartilhamento da certeza ao comungar hábitos comuns, num tramado complexo que pode integrar da língua a episódios míticos, passando por aspectos culinários, paisagens, entre outros. Quando

.....

6 Hall (2003) está na contramão da prerrogativa fundada na modernidade da nação (GELLNER, 2000; HOBBSAWM, 2002), na medida em que se ocupou dos limites à concretização histórica do postulado universalista do movimento do proletário, dando conta da vitalidade dos laços parentais em seus aspectos mais diversos à época da expansão burguesa. Em um momento anterior, ele creditou a capacidade dessa revolução tudo dissolver. O próprio Marx (1998) reteve essa intrigante metamorfose de materiais de natureza tão heterogênea entre si na unidade da nação. Mais recentemente, Smith (1986) se voltou também aos vínculos da nação moderna com a presença de comunidades primordiais na história da humanidade.

ressalta o traço cultural da nação, a seu ver, faz-se decisiva a contribuição dada por obras que se tornam alvo do cuidado por parte dessa comunidade nacional, porque gozariam do status de “bens simbólicos” cuja posse cultivaria o modo de ser peculiar àquele povo-nação (WEBER, 1999, p. 172-175). Logo, o autor assinala a contribuição dos intelectuais envolvidos na composição desses bens com efeitos na modelação subjetiva da nação.

Weber toca num dos traços nevrálgicos da questão nacional – a saber, aquele da eleição dos bens simbólicos nacionais. A montagem de coleções de bens culturais foi um episódio fundamental nesse sentido. De início, o empreendimento esteve norteado por uma concepção enciclopedista e universalista de conhecimento, estribando-se na inauguração de instituições: museus – tendo no Louvre, no Real Museu Britânico e no Museu Nacional Alemão (em Nuremberg) os seus principais exemplos –, bibliotecas, arquivos, jardins zoológicos e jardins botânicos (SANTOS, 2002, p. 5; STOCKING JUNIOR, 1985, p. 3-13). Instituições estas dedicadas a práticas classificatórias e educativas, articuladas ao sistema escolar formal e ao desenvolvimento da indústria editorial orientada à produção de material impresso voltado à leitura para um grande contingente de usuários/as cada vez maior.

Os propósitos disciplinares e civilizatórios dessas instâncias culturais contracenavam com a reiterada narrativa que cultuava nomes e situações eleitas como protagonistas da história nacional. Em se tratando do Brasil, foram implantadas a partir do início do século XIX, com a estada da família real portuguesa no país, e tinham no Estado nacional seu grande financiador. Embora com alcance à população, as instituições instaladas no Brasil replicaram o mesmo quadro de orientação valorativa calcado numa plataforma ideológica de viés histórico-evolucionista, em que o centro civilizatório e antropológico é ocupado pelo Ocidente caucasoide, masculino,

burguês, cristão, científico e industrial (ABREU, 1996; LOPES, 1998; SANTOS, 2004; SCHWARCZ, 1993).⁷

Como aplicação de uma iniciativa para a cultura patrocinada pela prefeitura da cidade, mas cujo objeto de intervenção fica na contramão desse centro civilizatório, mesmo o contradiz, a inauguração do Chacha insinua uma rotação ideativa no tocante à definição/classificação do que passa a ser alvo das políticas públicas com vista a eleger bens simbólicos reconhecidos como patrimônios culturais. Em lugar do ditame homogeneizador da cultura e identidade nacionais, respaldado nos marcos do ideário da diversidade cultural, a ênfase recai no reconhecimento de uma polifonia, em contrapartida às tantas diferenças socioculturais que atravessam esse ideário, para compor o povo-nação. Em pauta, o “direito de voz” é dado àqueles grupos secularmente posicionados nas franjas subalternas da sociedade nacional (ABREU; CHAGAS, 2013). Tal como argumentamos em outro momento (FARIAS; LINS, 2017, p. 67), “no instante em que se reveste da autoridade de uma metaenunciação, urdida mediante a articulação promovida entre as diferenças culturais, a própria diversidade se converte num demiurgo narrativo que textualiza, ao apresentar os objetos a que se refere e ao posicionar os sujeitos que o enunciam”.

Na consulta aos documentos oficiais referentes à concepção do Chacha, um aspecto constante é a reverência aos achados

-
- 7 A publicização internacional do conceito de bens culturais ocorreu nos rastros dos acordos e convenções firmados durante os fóruns diplomáticos nos quais os representantes dos diferentes estados nacionais retificaram consensos sobre os limites a serem observados pelos beligerantes nos conflitos armados envolvendo os membros do sistema interestatal. De um modo geral, os intérpretes tomam o Tratado de Viena (1814) como o marco à reflexão interestatal em torno das obrigações no que diz respeito à proteção contra a pilhagem e destruição dos bens culturais. Nessas ocasiões, de maneira paulatina e sempre cercada de celeumas, definiu-se a lista desses bens no compasso da ampliação do próprio conceito. Pouco a pouco, foram inseridos museus, bibliotecas, arquivos, sítios arqueológicos e monumentos de importância arquitetônica, artística e histórica, religiosos ou seculares. Motivados por assegurar a participação da nação no concerto da civilização, os representantes diplomáticos brasileiros, principalmente com a instauração do regime republicano, ratificaram esse conceito euro-ocidental de bem cultural (CISNEIROS, 1933, p. 1-8; GUEDES, 2018).

arqueológicos reveladores das bases da “cultura de diáspora” negro-africana que florescera naquele sítio. Com a concepção de acervo museológico que transcende a função documental, porque ressalva sua relevância no suporte a teias de representações compartilhadas na complexidade urbana (MENESES, 2000, p. 180-181), ao Chacha é investido o valor de monumento representativo da história humana, mas na exemplaridade da experiência dolorosa de uma parcela significativa da espécie submetida à opressão do apresamento e do cativo. Logo, o monumento confere suporte à narrativa do drama universal da luta da liberdade contra a opressão. O trecho a seguir destaca como cada um dos pontos que compõem o circuito secretam lembranças das existências das pessoas e grupos escravizados que viveram na Zona Portuária carioca:

Cada um dos pontos indicados pelo decreto remete a uma dimensão da vida dos africanos e seus descendentes na Região Portuária. O Cais do Valongo e da Imperatriz representa a chegada ao Brasil. O Cemitério dos Pretos Novos mostra o tratamento indigno dado aos restos mortais dos povos trazidos do continente africano. O Largo do Depósito era área de venda de escravos. O Jardim do Valongo simboliza a história oficial que buscou apagar traços do tráfico negreiro. Ao seu redor, havia casas de engorda e um vasto comércio de itens relacionados à escravidão. A Pedra do Sal era ponto de resistência, celebração e encontro. E, finalmente, a antiga escola da Freguesia de Santa Rita, o Centro Cultural José Bonifácio, grande centro de referência da cultura negra, remete à educação e à cultura como instrumentos de libertação em nossos dias. Esses marcos receberão sinalização oficial de ponto do Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana e atenção especial do Programa Porto Maravilha Cultural. O Grupo de Trabalho do Circuito estabeleceu, além da sinalização, ações para ampliar o conhecimento desta parte da história da Diáspora Africana. A

proposta prevê visitas guiadas, publicações e atividades de divulgação. (CIRCUITO..., 2012)

Em um primeiro momento, podemos concluir que o Chacha está comprometido com o resgate, reconhecimento e celebração dessas comunidades étnicas dispostas numa territorialidade cosmopolita, tão plural quanto dispersa, mas soldada pela mesma estrutura de sentimentos denominada de “Atlântico negro”, por Paul Gilroy (2001). Essa percepção, no entanto, pode conduzir ao equívoco de desconsiderar a questão nacional como interna à instauração do Chacha. Primeiro porque, como vimos, a ingerência da forma patrimonial na delimitação de espaços de exceção identificados como bens culturais é, a princípio, equacionada pelas exigências postas aos desdobramentos da sociedade-nação como padrão de regulação e coordenação das relações sociais. A generalização do emprego da forma patrimonial por grupos cujas respectivas representatividades, muitas das vezes, entra em confronto com o unicismo nacional, porém, a um só tempo, dá continuidade ao esquema estatal de classificar, logo, exercer o controle categorial dos meios de orientação da conduta, à maneira da ideia de espaço. Por outro lado, atentar à história social da área envolvente do Chacha, ou seja, a Zona Portuária, requer maior atenção às mediações exercidas pela questão nacional na qualificação da região como exceção patrimonial consagrada a uma cultura de diáspora.

Favorecida por abrigar um equipamento crucial à circulação marítima, a Zona Portuária da cidade tornou-se sensível aos ritmos e rearranjos nos fluxos da circulação transatlântica, tornando-se estratégica à posição privilegiada galgada pelo Rio de Janeiro nas muitas trocas e distribuições internas à hinterlândia brasileira, do século XVIII ao XX. Anteriormente denominada Freguesia de Santa Rita, fundada em 1751, ao longo desse período, a região abrigou muitas diásporas, para além do forçado deslocamento de negro-africanos para a América com a escravidão.

No cômputo dessas diásporas, importa sublinhar o trânsito intenso e volumoso de pessoas vindas da Bahia, na passagem para o século XX. Em sua grande maioria, tratava-se de grupos sócio-humanos racializados, como negros e mestiços, num momento em que já se fazia evidente o declínio do trabalho escravo no país. A alocação na então capital nacional deveu-se ao incremento das atividades industriais e comerciais na cidade – justamente nas bordas da região entre a área litorânea do Centro e a Tijuca floresceu a parte mais substantiva dessas atividades. Em particular, o complexo de funções ampliadas com a construção do porto, entre 1906 e 1910 (LOBO, 1978), absorverá muito da mão de obra, migrada não só a baiana, mas igualmente as levas vindas do Vale do Paraíba e do norte fluminense. Se, em um primeiro momento, seria pertinente dizer que o impressionante agrupamento desse contingente humano racializado, naquela área, levou ao surgimento da denominação Pequena África carioca⁸, o título assinala bem mais um conceito próprio ao modo de vida ali fomentado.

O emprego do conceito de modo de vida corresponde à tentativa de referenciar o padrão específico adquirido pelas relações entre as dimensões instrumentais, dos saberes, das crenças e das decisões, envolvendo instâncias de organização social, pedagógicas, lúdico-diversionais, jurídicas, religiosas etc., na conformação de senso comum de pertencimento compartilhado num ritmo de condução diária das vidas humanas entrelaçadas numa escala espaço-temporal cuja delimitação sociogeográfica não necessariamente coincide com ditames geopolíticos. O modo de vida compreende, enfim, o equacionamento da simbolização, localizando a experiência/existência. Por certo, essa escala circunscrita não está isolada, em termos analíticos, das malhas de dependências mútuas entre pessoas mais abrangentes que a atravessam e sobre ela incidem, determinando-lhe as práticas e os significados desenrolados no seu contexto. Ao

8 A denominação é atribuída ao compositor de música popular Heitor dos Prazeres, que teve a origem e muito da sua vivência vinculada à Zona Portuária (MOURA, 1995).

mesmo tempo, o modo de vida sobressai no instante em que, para além de suscitar desvios diferenciais, extrapola tais condicionantes, acrescentando possibilidades até então não vislumbradas de prosseguimento da vida pessoal e coletiva.⁹

O Brasil das primeiras duas décadas iniciais do século XX conheceu havia pouco o fim da escravidão formal, depois de mais de 300 anos de vigência, e experimentava as implicações diretas (e suas vicissitudes) trazidas pela autonomia jurídica para aos grupos sócio-humanos recém-libertos. A prolongada duração do trabalho escravo consolidou a escravidão como uma estrutura social totalizadora no país, e os efeitos de racialização dos/as africanos/as e sua descendência vieram no bojo da consolidação de um quadro de valores que, no limite, estabeleceu uma inamovível hierarquia escalonando corpos e símbolos existentes no país. Seria possível supor que o decurso histórico dessa ossificação hierárquica forjou ontologias desiguais, irreduzíveis, contraditórias, desproporcionais entre si – aquela dos “livres” e a dos “escravos”. A desproporcionalidade compreendia a antecendência da primeira sobre a outra, porque ostentava a possibilidade de avaliá-la, mantendo-a subjugada. De antemão, a negação de qualquer atributo positivo tinha por contraface a pejoratividade como propriedade inalienável das “coisas de preto”.

Na contrapartida geográfica da territorialidade abarcada pela denominação Pequena África carioca, vicejou um modo de vida que tinham por emblema justamente os traços de “coisas de preto”. Em grande medida compostas por famílias extensas, redes de vizinhança ostentavam, tanto nos costumes cotidianos quanto naqueles tipificados nas sociabilidades, traços não identificados diretamente com

.....
9 De amplo mas controverso uso, a concepção de modo de vida nas ciências sociais entretém elaborações contraditórias entre si (BRAGA; FIÚZA; REMOALDO, 2017). Para os objetivos deste artigo, não atento à distinção entre modo de vida e estilo de vida, portanto, o emprego do conceito retém a sua heurística para aferir e interpretar processos de mudanças sócio-históricas e, por outro lado, agregar e conferir sistematicidade a hábitos e costumes na delimitação de determinada singularidade sociocultural.

os hábitos burgueses europeus (franco-britânicos) já dominantes na cena pública e privada de muitas entre as facções de classes abastadas e médias urbanas. Saberes/ fazeres culinários, modos de habitar, usos do espaço público, concepções de corporeidade, noções de pessoa, sentidos de masculino e feminino, além de outros aspectos, vigoravam sem se reduzir a simples réplicas do quadro civilizatório expresso no individualismo profundo, no relevo da autoria individualizada, na monogamia e no patriarcado, no domínio da propriedade privada sobre a comunitária, no monoteísmo, na autoridade da pragmática do presente sobre a tradição na regulação da sucessão dos episódios, na antecedência moral da produtividade ante o ócio (LINS, 2012).

O cenário no qual se desenrolavam as experiências e se vivificavam as existências era acompanhado de sonoridades indissociáveis do batuque, dos meneios corporais e das tradições orais, que, igualmente, contracenavam na encenação ritual das divindades – os cultos aos orixás (na linhagem iorubá) e/ou às *nikeses* (na tradição bantu) –, sem esquecer das celebrações sincréticas interseccionando catolicismo popular e divindades africanas (MOURA, 2004). Bem feliz, a respeito disso, é o diálogo estabelecido por Muniz Sodré (2005) com José Muniz Wisnik (1989) quando interpreta a contínua recorrência das figurações da “roda” e do “terreiro” na composição dos ambientes pautados pelo padrão de solidariedade predominante nesses arranjos sociais. Para o autor (SODRÉ, 2005), evidenciado nessas situações do terreiro, o acento na alegria repercute como a ordenação circular acionava o encontro da ancestralidade com as expectativas nas presenças corporais enlaçadas à medida que eram sensibilizadas pela percussão.

O cenário era composto por habitações que, com acesso precário à água encanada e ao saneamento, muitas ainda iluminadas a gás, acolhiam por vezes mais de uma família. Havia muitas casas de cômodos (alugados por diferentes famílias) chamadas de cortiços ou de “cabeça de porco” e/ou “pensões”, mas igualmente se avistavam

os “barracos” situados nos morros da região, que iam sendo denominados de favelas. Essas moradias traduziam socioespacialmente a posição inferior de seus habitantes na estratificação social de facções e na divisão das ocupações que constituíam a população economicamente ativa (PEA). Além disso, o arranjo societário era comprometido com a comprovação da competência instrumental-cognitiva garantida pelo título obtido junto ao sistema escolar formal – fator decisivo ao escalonamento da remuneração dos trabalhos em mercados profissionalizados.

Despossuídas de formação escolar ou com baixa escolaridade, essas parcelas da PEA muitas das vezes permaneceram às margens do contrato jurídico formal nas franjas do quadro das ocupações, com baixa remuneração do esforço físico canalizado para a execução de trabalho. Assim, a maioria dos/as moradores/as da Pequena África se ocupavam como cozinheiras e atendentes de balcão em bares e restaurantes, auxiliares de serviços gerais, carregadores, ilustradores, empregadas domésticas, arrumadeiras em hotéis e estalagens, lavadeiras, vendedores/as ambulantes, quituteiras, pedreiros, operários não qualificados da construção civil, militares de baixa patente e trabalhadores/as das fábricas de alimentos, bebidas e produtos de limpeza. Naquele casario também estavam alocados funcionários públicos, muito da mão de obra empregada nas atividades portuárias e, ainda, levas de pessoas, em especial homens, que viviam de fazer biscates, mulheres atuantes como “donas de casa” e os denominados “desocupados/as” (capoeiras, furtadores, cafetões, prostitutas, cartomantes, feiticeiros etc.) – referência aos/às inscritos em funcionalidades que orbitavam em torno do ilícito e ilegal.

Enxergar, portanto, no modo de vida instaurado em partes da Zona Portuária do Rio de Janeiro uma África pré-conquista e pré-colonial seria o mesmo que fechar os olhos à subalternidade em termos etnicorraciais e de classe social à qual estavam submetidos/as muitos/as dos/as que viviam na Pequena África. Também

compreenderia o esquecimento do quanto essa subalternidade atualizava, na existência mesma daquela territorialidade, o fato de a cidade onde estava contido o nicho afro-brasileiro ser capital de um país que, por séculos, reproduziu a escravidão. Tal posicionamento daria as costas à perseguição, por meio da pilhéria e da ridicularização, promovida em jornais e revistas, inclusive com o emprego da força policial, das pessoas e muitos dos costumes compartilhados na Pequena África. Afinal, seriam exemplos de barbárie ou sinônimos de primitividade, mas também poderiam ilustrar uma vagabundagem hereditária de indivíduos não compatíveis com a ordem produtiva capitalista.¹⁰

Ainda, não se pode esquecer que as décadas de 1920 e 1940 foram palco da expansão das teorias eugenistas de limpeza e/ou melhoria racial no Ocidente e o Brasil não esteve alheio a isso. A Constituição Federal de 1934 chegou a dedicar um dos itens ao “aperfeiçoamento racial”. Vicejado naquela mancha geomítica que sombreava parcelas do centro carioca, aqui sumariamente descrito, o modo de vida resalta uma já assinalada cultura de diáspora, previda pelas determinações sociais abrangentes que lhe constriam, mas ainda assim esse mesmo modo de vida facultou inovações repercutidas no delineamento da moderna cultura urbana do Rio de Janeiro.

Foi anotada a centralidade ocupada pelo dueto roda e terreiro em ritos de sociabilidades na Pequena África, tendo o seu principal ingrediente na sonoridade musical respaldada na percussão sobre o couro de tambores e pandeiros, mas sempre com instrumentos de sopro e corda (flautas, violas, violões, acordeões, entre outros)

-
- 10 Percorrendo a disposição de práticas culturais e religiosas nas rodas que ocorriam na casa da celebrada Tia Ciata – ver adiante –, à luz da distribuição das diferentes práticas significantes pelos cômodos da residência, Muniz Sodré (1998) descreve e analisa as táticas adotadas por esses grupos para lidar com a estigmatização e perseguição dos costumes, naquele período. Deixava-se, nas partes voltadas para a “rua”, tudo aquilo considerado conspícuo aos olhos das instâncias comprometidas com os valores da ocidentalização burguesa. Nos “fundos” ficavam o que o discurso médico-psiquiátrico, a imprensa, as vozes jurídicas afinadas com os ditames positivos-evolucionistas entendiam contrários à civilização e à civilidade republicana.

no acompanhamento (GUIMARÃES, 1978; SANDRONI, 2001). Se uma tradição oral ancestral subjaz à antecedência dos batuques na composição da cena dessas situações, na qual a tônica lúdica faz cúmplices os planos diversionais e religiosos, a reposição dessas lembranças naqueles ambientes festivos esteve condicionada pelas reverberações das interpenetrações civilizatórias promovidas no contexto colonial ultramarino português.

O seccionamento das espacialidades em setores estruturalmente disjuntivos entre si, por responderem a justificativas diferentes – trabalho versus lazer, ócio versus instrumentalidade, sagrado versus profano/ mundano, seriedade versus descontração, trabalho versus brincadeira, artístico versus instrumental, expressivo versus cognitivo –, veio no caudal do díspar confronto entre cosmologias no encontro de africanos e ameríndios com os europeus cristãos. Conflitos acentuados, mais particularmente, quando se intensificou a normalização da vida burguesa urbano-industrial, em meados do século XIX, nas principais cidades brasileiras.¹¹ Uma das consequências dessas interpenetrações civilizatórias esteve na crescente separação das sonoridades, divisando a musicalidade dos demais sons, filtrando-a de tudo quanto não condissesse com a autonomia da forma estética. Nas rodas lúdicas da Pequena África

-
- 11 Gilberto Freyre (2013, p. 320-383), em *Sobrados e mocambos*, avança no seu estudo e reflexão sobre a formação do patriarcado urbano, mas considerando a estilização e pacificação dos comportamentos das oligarquias, já no período imperial com o aburguesamento de muitas das frações de classes abastadas. Para o autor, naquele período se fazia manifesta a tendência por ele denominada de “artificialização” das atitudes em público. Alteração comportamental relacionada às consequências urbanizadoras e industrialistas deflagradas no compasso da expansão cafeeira no centro-sul do país, com manifestações nos planos arquitetônicos, da higiene pública e doméstica, do consumo de bens, das modalidades de diversão, decoração dos lares e embelezamentos citadinos, entre outros ambientes. Mas, também, esteve na esteira da intensificação do trânsito entre o Brasil e a Europa burguesa industrializada. Argumenta: a gradual ambientação dos segmentos patriarcais nos cenários urbanos lhes fomentou certa “psicologização”, a qual se manifestara nos adiamentos das exposições públicas das emoções. Sempre mais reguladas pela inserção de instâncias que requisitam a teatralização dos atos no convívio público (em espaços religiosos ou mundanos) com facções diferentes, ainda que das mesmas classes, os comportamentos expunham o refinamento dos gestos no compasso do aprofundamento dos mecanismos de controle subjetivo das atitudes.

sobressaia a ambiguidade de ratificar a normatividade da autorreferência musical, mas sem isolá-la disjuntivamente de outros planos. Assim, não estava ausente certa racionalização diversional, a qual se materializava na orientação recíproca de condutas que reconheciam as diferenças identitárias estabelecidas e reiteradas, com isso divisando a individualidade artística em relação à forma musical e aos participantes expectadores. Mas, na ambiência da brincadeira, a música se mantinha articulada às danças, aos comes e bebes, aos interesses relativos à luta pela sobrevivência e ao leque dos mais distintos ideários – a exemplo de crenças religiosas e ideologias implicadas nas questões de gênero e sexualidade, origens regionais, enquadramento profissionais etc.

A ambígua natureza das rodas, talvez, tenha decidido o papel desempenhado pela música na fixação da Pequena África no imaginário urbano carioca e deste – pela condição de capital do país do Rio de Janeiro – no escopo da cultura brasileira, uma vez que subsidiou o mais prestigiado bem da moderna cultura cidadina, a saber, o gênero musical samba. Examinar as potencialidades heurísticas dessa proposição para os objetivos deste texto requer, primeiro, voltar às características sociomorfológicas que se inscreviam no cotidiano do modo de vida daquele lugar de diásporas. O aspecto a ser equacionado agora, no entanto, é a convergência das rodas musicais com a intensidade da circulação como um princípio de organização subjetivo e coletivo, numa cidade em franca metropolização. Vale recordar que a territorialidade da Pequena África se estendia da Zona Portuária, beirando os bairros de São Cristóvão e da Tijuca (na Zona Norte), até as imediações de outras partes da região central do Rio. Uma parcela enorme da sua abrangência compreendia o bairro da Cidade Nova. Naquelas primeiras décadas, estendidas entre os séculos XIX e XX, essa nova porção geopolítica da capital experimentava maior povoamento e urbanização, abandonando a condição de mera passagem entre a Cidade Velha e o bairro Imperial. Dos muitos pântanos e mangues lá existentes, sobrara

apenas o canal ladeado por altas palmeiras. O incremento da ocupação se deveu ao aterramento que proporcionou solo à volumosa migração de indivíduos e famílias vindas de outras regiões do país (muitos saídos, como vimos, da Bahia), ao lado da chegada de imigrantes europeus (em particular, italianos). Não demorou para se reconhecer ali um bairro “negro-judeu”. Mas o tráfego de pessoas e veículos também era intenso na região. De um lado, havia a proximidade em relação à intensa circulação nas dependências do porto por pessoas vinculadas a tão heterogêneos grupos sociais; de outro, naquela mesma área se localizavam fábricas, gráficas e tipografias, armazéns e depósitos, jornais, lojas voltadas para a venda no atacado etc. (MONTEIRO, 2017).

Essa efervescência econômica era facilitada também pelos trilhos ferroviários. Desembarcavam nas plataformas da Estação Central do Brasil passageiros provenientes dos subúrbios, da Baixada Fluminense de outros estados da federação. Ainda, havia as linhas de bondes e ônibus cujos pontos finais eram vizinhos da Cidade Nova.

O traçado exposto anteriormente coloca em xeque a característica endógena das rodas musicais da Pequena África. Arriscaria propor que elas consistiam em “nós” porosos compostos por redes pelas quais transitavam pessoas, ideias, técnicas, instituições, convenções estéticas, costumes, enquadramentos valorativos, critérios de gosto, entre muitos outros elementos, aproximando as regiões da cidade e até do país. No anverso, esse contexto colocava em comunicação classes sociais, estratificações etnicorraciais, marcadores de gênero e sexualidade, além de representantes de distintas categorias profissionais e estágios etários/ geracionais.

Sem a pretensão de esgotar as referências, nas rodas, evocavam-se maxixes, fados, modinhas, valsas, choros, marchas carnavalescas e o amplo repertório que, aos poucos, ia sendo abarcado pela denominação samba. A última palavra, a princípio, conhecia a seguinte transição: preponderava o seu uso para nomear um gênero musical

e um estilo de dançar, em lugar de referir seja o dançante círculo movido pela percussão, em que os meneios corporais dispunham em paralelo homens e mulheres, executando umbigadas¹², seja o conjunto do ambiente lúdico-festivo (LOPES, 2003). A alteração visibilizava o movimento pelo qual, nas rodas, a musicalidade percussiva da Pequena África, passando pelas mesas de botecos e bares, recrutando adeptos no “Mangue” (área identificada pela prostituição de pessoas humildes) e angariando prestígio na festa do Outeiro da Glória, chegou às sociedades musicais (gafieiras depois), à maneira da famosa Kananga do Japão, às casas de partituras, aos cafés-concerto e dançantes, aos teatros musicados, aos estúdios das nascentes editoras fonográficas e, mais tarde, das emisoras de rádio e das companhias cinematográficas (CASTRO, 2019; VELLOSO, 2004, SOUZA, 2003).

A assonância para fora da fronteira da Pequena África, adquirida por nomes como os de Donga, Sinhô, João da Baiana, China e Pixinguinha, de fato, atesta esse trânsito, que inseriu os requisitos da autoria e da glória artística individualizada juntos às modalidades de remuneração pela prestação de serviços culturais. Mas tão importante é reconhecer a mão dupla das vias que conduziam para as mesmas rodas musicais intelectuais, atrizes/atores, artistas plásticos, críticos, músicos, maestros, jornalistas, literatos, apreciadores anônimos, políticos, diretores teatrais, funcionários de empresas de comunicação e outros mais, sempre vindos das partes mais conspícuas e abastadas da cidade.

Incentivadas pelas afamadas “tias” (migrantes baianas, muitas das quais sacerdotisas do candomblé – *ialorixás*), posteriormente elevadas ao status de epígonas da tradição popular-nacional do samba

.....
12 Há controvérsia em torno da etimologia da palavra “samba”. Se há acordo sobre o seu pertencimento ao tronco étnico bantu, para alguns pesquisadores ela deriva do quimbundo *semba* – exatamente umbigada. Outros defendem a tese da palavra descender do ramo linguístico umbundo e ter por significado originário “estar animado” (LOPES, 2015). Ambos os significados parecem ter contribuído para o sentido consolidado atribuído à ideia de samba no português do Brasil.

carioca, as rodas musicais festivas foram, simultaneamente, o esteio do chamado “pequeno Carnaval”, oposto ao “grande”, que tomava a Avenida Central (depois, Rio Branco) com os préstitos das imensas alegorias das sociedades carnavalescas e pelo cortejo mundano do curso de automóveis, ainda pelas batalhas de confete. O epicentro do pequeno carnaval estava na Praça XI, no bairro da Cidade Nova, onde próximo vivia Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), a mais celebrada entre as “tias baianas” afro-brasileiras (Figura 2) (GOMES, 2013; QUEIROZ, 1992; VELLOSO, 1990). A praça congregava as multidões mais pobres e racializadas, mas muitas entre as suas facções foram as protagonistas do surgimento de três inovações estético-organizacionais que deitaram raízes profundas na folia carnavalesca carioca: os cordões, os ranchos e as escolas de samba.

Figura 2 – Praça XI (antigo largo do Rossio)



Fonte: *Jornal Extra* (9 jun. 2019).

Surgidos no período posterior à abolição da escravidão, mas sob vigilância policial, a princípio reunindo homens a cantar e a dançar, cujos trajes remontavam a costumes de povos da África negra e dos indígenas da América, e tendo por núcleo do cortejo suas respectivas

rainhas, os **cucumbis** iam às ruas do Centro carioca, durante os dias de folia. Os encontros com outros agrupamentos carnavalescos, em especial os intrépidos cordões, aos poucos fomentou a alteração para um formato menos ritualístico, isto é, obediente a certo tradicionalismo africano, em favor da passeata descontraída e irreverente, galhofeira (FERREIRA, 2005). Os precários e efêmeros “blocos de sujo”, os quais se formavam para logo se dissolverem durante a festa, além dos muitos e variados entre si “blocos de rua” atuais, são os seus mais notáveis herdeiros.

Já os ranchos descenderam das romarias dos antigos ranchos de natal que saiam, em Salvador e no recôncavo baiano, para celebrar o Dia de Reis – 6 de janeiro. Composto, principalmente, por operários/as das fábricas de tecido e funcionários públicos, os ranchos carnavalescos responderam à transformação daquele folgado baiano em associações carnavalescas especificadas pela troca do tema reiterado pela renovação temática a cada ano. Introduziram no desfile uma organização estética teatral, fazendo uso de ambiências cenográficas, indumentárias e adereços para a concretização plástico-visual do espetáculo deambulante. O reforço da monofonia fora a contrapartida musical da encenação (GONÇALVES, 2007). As escolas de samba vieram na caudal da popularização dos ranchos. Formadas a partir dos chamados “grupamentos de bairros”, essas novas instituições tinham por base social setores mais subalternizados da estratificação social. Do ponto de vista estético e do padrão das apresentações públicas, acomodaram ao suporte rítmico-percussivo das suas passeatas, o enredo renovado (e a visualidade a ele correlata) e a mesma tônica no canto uníssono (CARNEIRO, 1961; FARIAS, 2005).

Os três entes, com suas respectivas formações, durante a festa carnavalesca, alongavam – às vias públicas das áreas centrais da cidade – a atmosfera lúdico-festiva das rodas musicais da Pequena África. Àquela altura, em meados da década de 1920, o Carnaval já havia se consolidado como acontecimento de maior visibilidade e

proporções interclasses, intergeracionais e interétnicas no Rio de Janeiro, para ele convergindo teias de tamanhos e natureza distintas (FARIAS, 2011). Deste modo, quando, no demiurgo catalizador simbólico constituído pelos estúdios da Rádio Nacional e da companhia cinematográfica Atlântica, a carnalidade se converteu em um dos primeiros e mais bem-sucedidos produtos da cultura industrializada no Brasil. Assim, já inscrito como gênero musical no repertório fonográfico comercial, o samba se espalhou para muito além das fronteiras da capital federal e até da nação. Sob o invólucro da tropical baiana/ rumbeira telúrica, pela voz de Carmem Miranda, o gênero deixou o palco do Cassino da Urca, no litoral carioca, e chegou às telas cinematográficas hollywoodianas, cumprindo desígnios da política da boa vizinhança, executada pelo governo Estados Unidos, no período da Segunda Guerra Mundial (FREIRE-MEDEIROS, 2005).

Para entender a ascensão do samba e do carnaval como expressões de brasilidade, portanto símbolos nacionais, deve-se ter em conta que a sucessão das décadas entre 1920 e 1940 não somente introduziu a lógica da cultura industrial norteada para recentes, mas sempre mais volumosas, massas urbanas, mas também resultou em sintonias com as mesmas alterações socioestruturais cujos impactos nas instituições trouxeram à pauta da razão de Estado o problema em torno da identidade nacional.

Se este tema se manteve candente durante a fase pós-colonial, que sucedeu a independência política, em 1822, avançando pela implantação do regime republicano, sua importância infla sensivelmente no instante em que a versão urbano-industrial da sociedade-nação cobra aos símbolos que ostentem extensão para se deslocarem pela territorialidade da cultura nacional. Essa última, como chave na instauração de uma comunidade de sentido sobre bases socioculturais heterogêneas, requer mais flutuação e elasticidade dos signos para facultarem significações. Em outra oportunidade, procurei sintetizar tão amplo processo:

A nação constitui, então, o parâmetro para a formação de uma configuração “eu-nós” das relações sociais supostas na forja de um alinhamento simbólico e de uma imagem de mundo nacionais; alinhamento e imagem que deveriam sagrar-se como o referente das memórias e disposições humanas situadas no solo pátrio do Estado brasileiro. Desde então, as temáticas da cultura e da identidade nacionais são acolhidas como centrais, e o nexos Estado e povo-étnico é associado ao imperativo da comunicação abrangente, elevada ao papel fundamental de integração das partes do interior do sistema nacional. Se isso implicava recorrer a núcleos simbólicos irradiadores de consenso herdados do passado colonial, com notáveis apelos sentimentais, na construção dos aportes discursivos nacionalistas tal recorrência não pode ser reconhecida como um mero acoplar instrumental de móveis étnico-históricos tradicionais ao projeto nacional modernizador, de caráter tão-somente político-econômico. Até porque a fusão entre a idéia de soberania do Estado central e o primado de unidade simbólica da nação exige artifícios de mediação que apontam planos outros de interdependências, como a importância conferida à distribuição de bens materiais que ocorre na esteira do incremento da regulação capitalista das trocas, com nodal acento das concatenações e reavaliações de símbolos proporcionados na esfera cultural e com a ampliação do circuito laico monetário e profissionalizado dos seus bens [...]. (FARIAS, 2003, p. 186)

Em se tratando do Brasil do período estendido entre as décadas de 1920 a 1950, no delineamento da cultura brasileira, mais que paralelos, fizeram-se transversais os efeitos do limiar da sociedade urbano-industrial de massas e as pesquisas estéticas modernistas sobre a formação racial e culturalmente mestiça do povo-nação (LAFETÁ, 2000). A intercessão esteve na questão do popular nacional. No escopo prismático do movimento estético, o problema em torno do

popular ganhou vulto naquelas vertentes representadas pela ênfase primitivista na contramão do academicismo das elites letradas – o Movimento Pau-Brasil, encabeçados pelo poeta Oswald Andrade e a pintura Tarsila do Amaral – e/ou pelo empenho de “redescoberta” de um Brasil “profundo”, escondido nos sertões e florestas do país, pululando no folclore e visível nas aparências do legado colonial barroco – exercício missionário laico desempenhado por Mário de Andrade.

Não é, portanto, gratuito que quadros como *Morro da Favela*, de Tarsila Amaral, ou *Samba & Carnaval*, de Di Cavalcanti, e ainda os estudos etnomusicológicos de Mário de Andrade, bem como passagens do seu emblemático romance de formação, *Macunaíma*, tomem por objeto as rodas musicais do modo de vida da Pequena África carioca e o carnaval da Praça XI. Para não falar das investidas do maestro Heitor Villa-Lobos, que frequentou a Pequena África na juventude, algumas das vezes ao lado de Mário de Andrade e do músico e compositor Pixinguinha (PEREIRA, 2016). Em 1940, Villa-Lobos funda o bloco Sodade do Cordão para desfilar nas ruas da cidade durante a folia. Ele também compôs peças musicais eruditas inspiradas na festa – *Carnaval de Pierrot* (1910), *Momoprecoce* (1929) e *Carnaval das Crianças* (1919/1920). Tanto os trabalhos quanto as intervenções celebram as “coisas do povo” como fontes de beleza: sob a égide da semântica positiva atribuída à mestiçagem, eram eleitas como representativas dos valores autênticos da identidade nacional. Por isso, uma e outra atraíram as atenções desses/as intelectuais e artistas.

A institucionalização das políticas culturais no Brasil, como parte integrante das razões estatais, de algum modo absorveu a significação modernista do popular, convertendo suas práticas significantes e símbolos em expoentes da dimensão nacional-popular da cultura brasileira. O dueto samba e carnaval vazou quase todo o século XX na posição de célebre componente desse panteão simbólico. Mais tarde, durante as administrações federais a cargo do

Partido dos Trabalhadores, quando o parâmetro da autorreferência e homogeneidade nacional declinou diante da ascendência cosmopolita do esquema da diversidade, no que toca à concepção da política cultural por parte dos órgãos especializados (SANTANA; ROCHA, 2019, p. 34-35), a reivindicação do reconhecimento das “matrizes do samba carioca” como patrimônio cultural brasileiro¹³, lastreou-se na “epopeia” que se desenrolou na Pequena África. O longo trecho, descrito a seguir, extraído do documento encomendado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) com a finalidade de concretizar o reconhecimento, destaca justamente o percurso pelo qual a legitimidade do samba como bem cultural irredutível se calca no fato de, nele, interagirem a expressão diaspórica negro-africana e o símbolo nacional (LOPES, 2003, 2004, 2005).

O presente trabalho, realizado no Rio de Janeiro entre janeiro e outubro de 2006, tem por objetivo reunir num dossiê textos teóricos e documentos que reforcem a importância para a cultura brasileira das matrizes do samba no Rio de Janeiro. O reconhecimento do samba de roda do Recôncavo Baiano como Patrimônio Imaterial da Humanidade, em 2005, motivou o Centro Cultural Cartola a analisar os variados estilos de samba no Rio de Janeiro, que se originaram nas reuniões musicais em casa de Tia Ciata, no Estácio, nas escolas de samba, nos blocos, nos morros, nas ruas, nos quintais. Não obstante existirem práticas musicais identificadas pelo termo samba, como o samba de roda do Recôncavo e o samba rural paulista, no panorama musical brasileiro o samba no Rio de Janeiro se destaca por ser um fenômeno cultural pujante que atravessou o século XX, passando de alvo de discriminação e perseguição nas primeiras décadas a ritmo identificado

.....
13 Vale chamar atenção para a reposição, ainda que reciclado, do legado modernista de Mário de Andrade na política de patrimônio imaterial implantada no Iphan, a partir da década de 2000 (ARANTES, 2009; NOGUEIRA, 2007).

com a própria nação, a ponto de ser um de seus símbolos. Essa passagem gradual de gênero perseguido a símbolo nacional foi, em parte, uma contingência relacionada ao fato de, nos anos 30 e 40, ser o Rio a capital do país, possibilitando o encontro entre as elites do samba, como Donga e João da Baiana, e as elites intelectuais que orientavam as políticas culturais do Estado, como Villa-Lobos e Mário de Andrade. Mas é fundamental observar que a atuação dos próprios sambistas no sentido da aceitação e do reconhecimento do gênero pelo establishment foi de importância decisiva. Os processos de “oficialização” ou “nacionalização” do samba descritos por estudiosos como Hermano Vianna e Cláudia Matos não conseguiram calar as formas genuínas praticadas no Rio de Janeiro. E não só isso: pode-se afirmar que foram seus primeiros cultores, pobres, negros e excluídos, os principais responsáveis por essa conquista, tomando para si a introdução liderança do processo de afirmação gradual do samba, urdido em diversos fatores que vão da excelência de sua expressão criativa ao capricho da indumentária e o emprego de palavras rebuscadas, no que se poderia resumir modernamente por “atitude”. Como resultado, o samba é reconhecido como a música popular do Brasil por excelência. Ele ocorre em todo o país, num sem-número de gêneros e subgêneros, manifestações musicais, de dança e de celebrações da vida, originadas do que foi semeado ao longo dos séculos pelas populações africanas e afrodescendentes que aqui viveram e vivem. No começo do século XX, comunidades negras do Rio de Janeiro, “excluídas de participação plena nos processos produtivos e políticos formais, perseguidas e impedidas de celebrar abertamente suas folias e sua fé”, deram forma a um novo samba, diferente dos tipos então conhecidos, que viria a ser chamado de samba urbano, samba carioca, samba de morro ou simplesmente samba. Elas também criaram as escolas de samba, espaços de reunião, troca de

experiências, estabelecimento de redes de solidariedade, criação artística e festa. (IPHAN, 2007, p. 9)

A certa altura do livro *Cidade porosa*, Bruno Carvalho (2019) chama atenção ao fato de que, a princípio alvo das investidas depreciativas voltadas à desqualificação dos seus moradores (negros em sua maioria, também ciganos, imigrantes portugueses, judeus, entre outros), a Cidade Nova consistia em mero objeto da “cidade das letras”, concentrada ainda na Cidade Velha. Ou seja, nas imediações do núcleo em torno do qual o Rio de Janeiro surgiu e se expandiu. Desde meados do século XIX, a denominação “a cidade” designava área cujo epicentro estava localizado na rua do Ouvidor – sede do comércio requintado e da sociabilidade intelectual que circundava as redações de jornais lá existentes. Nota o autor que, quanto mais se aproximou da virada do século XX, a “cidade das letras” incorporou a recém-povoada região que, de início, parecia-lhe distante, inóspita e incivilizada. Ocorreu o deslocamento de equipamentos e mão de obra cultural para a Cidade Nova. Assim, por meio dos canais literários e jornalísticos, fizeram-se assonantes muitas das vozes que definiam o contexto sociocultural plural e poroso daquela parte do Rio de Janeiro.

À luz do argumento de Carvalho (2019), mas com respaldo no exame realizado ao longo deste item, entendo que, quanto mais a “cidade das letras” – isto é, a esfera cultural com suas prerrogativas de legitimação e visibilidade dos sentidos postos em circulação nas interações intersubjetivas – se transformou, redimensionada, porque agregou outras linguagens e modos de escrituras (sonoro e audiovisual) às tecnologias intelectuais de difusão de saberes. Estas, agora internas à produção industrial do simbólico, com isso, ampliou o seu raio de alcance de produtores, intermediários e receptores. A qualificação artística (logo, cultural) de símbolos e práticas abrangeu novas facções sociais.

Desse modo, volto à proposição do mútuo atravessamento daquelas rodas musicais com a cultura industrial fonográfica, do rádio e da

cinematografia. Sem dúvida, a afirmação do samba como um gênero artístico-cultural brasileiro por excelência, classificado como um bem de expressão integrado ao plano do entretenimento e representativo da comunidade nacional, deu-se no movimento pelo qual emergiu a narrativa, espécie de mito, sobre a Pequena África como nicho originário do popular urbano brasileiro (GUIMARÃES, 2012; LOPES, 2003).¹⁴ Diria ter se naturalizado um a-priori histórico¹⁵ com repercussão na produção de sentido, logo, na orientação de condutas referidas ao tema da cultura popular no país. Com esse a-priori histórico, as projeções utópicas e as formações ideológicas a respeito do popular contracenaram com a normalização de quadros categoriais e lexicais, semânticos e imaginários socialmente compartilhados, em meio às consequências não programadas nas quais foram gerados padrões socioculturais admitidos como emblemáticos de uma “moderna tradição brasileira”.¹⁶

-
- 14 Embora mereça maior aprofundamento de pesquisa, vale lembrar do quanto são recorrentes, em filmes, novelas de TV, peças publicitárias, entre outras, a descontraída roda de samba em bares nas esquinas de cidade, carregadas a cerveja e ao saber de iguarias, como a feijoada.
 - 15 Aproprio esse conceito junto a obra de Michel Foucault (2000). Neste autor, inscrito no esquema da sua arqueologia do saber, o conceito de “a priori” histórico contracena com os de “regras de formação”, “derivação arqueológica”, de acordo com a finalidade de descrever os espaços correlativos das estruturas epistemológicas. Interessa ao autor o estudo das formações dos objetos, ou melhor, dos campos nos quais esses emergem, se particularizam e estão no anverso das lutas sociais.
 - 16 Faço uma apropriação muito particular da ideia de Renato Ortiz (1988), mas em coerência com convergência estabelecida pelo autor entre a questão cultural, e mediante esta, a nacional, com o advento da indústria cultural no país.

AS MALHAS DE UMA “RODA” NUM REGIME DE CIRCULAÇÃO

Na década de 1940, a abertura da Avenida Presidente Vargas, com as suas quatro longas e amplas pistas, fraturou a ecologia urbana que ocupava, à medida que também demarcava a territorialidade da Pequena África. A destruição da lendária Praça XI para viabilizar a construção da grande via, pela qual se fez a ligação viária entre o Centro e a cada vez maior e populosa Zona Norte da cidade, atingiu em cheio o que se poderia chamar de “coração” daquela mancha definida por um modo de vida próprio. No reverso, a mesma expansão urbana para a Zona Norte levou as redes de compositores, dançarinos e apreciadores do samba para os subúrbios, em especial as favelas que tomam as encostas dos morros da região.

Por volta das décadas de 1960 e 1970, quando o bairro suburbano de Madureira já ostentava o título de “capital do samba”, afinal nele estão sediadas duas das mais tradicionais escolas de samba cariocas (Portela e Império Serrano), fazer referência à Pequena África era evocar uma lenda – do mesmo como seria falar da boemia da Lapa, também no Centro da cidade. A carga semântica de algo deixado nas marolas do tempo encontrava eco no acentuado declínio econômico da Zona Portuária e suas adjacências em relação às demais regiões geopolíticas do Rio de Janeiro (Figura 3). Esse esvaziamento era precipitado pelo encerramento das atividades no Porto, transferidas para o bairro do Caju, também no Zona Centro, em razão da introdução da tecnologia de armazenamento calcada no emprego de containers, os quais exigem águas mais profundas para acomodar o tipo de navio adequado a transportá-los. Praticamente reduzida à passagem viária para outras partes do centro e das zonas da cidade, aquela região se viu desprestigiada em termos de investimentos públicos e privados, sendo classificada como “decadente” ou “estagnada”.

Figura 3 – Mapa das atuais regiões geopolíticas do Município do Rio de Janeiro



Fonte: Instituto Pereira Passos (2003).

O projeto Porto Maravilha não é um caso isolado, porque, dos anos 1980 em diante, muitas foram as iniciativas visando “recuperar” a Zona Portuária. O alcance bem mais significativo das políticas de requalificação urbana viabilizadas no âmbito do projeto se deveu à sistemática envolvendo os três níveis de estados/ governo e, mediante estes, o estímulo à inserção das corporações empresariais privadas. As mudanças na paisagem local ocorreram nos rastos de alterações no arruamento (e na infraestrutura de saneamento, abastecimento de água, fornecimento de eletricidade e de meios de comunicação), da implantação de novos modais de transportes (veículo leve sobre trilhos – VLT – e teleférico), da abertura de uma nova via expressa (Binário) e da construção de todo um conjunto novo de edificações, muitas das quais acolhendo novos equipamentos culturais (o Museu de Arte de Arte do Rio e o Museu

do Amanhã). Esses remanejamentos na percepção da paisagem vieram igualmente da atribuição de novos significados à imóveis já existentes na localidade. Bem ilustrativo a respeito disso é o caso das unidades articuladas no estabelecimento do Chacha.

Os conteúdos relatados na descrição acima traduzem com razoável fidedignidade o processo pelo qual a Zona Portuária chegou até o momento das intervenções ocorridas entre o final da última década e a metade inicial da atual. Seria um equívoco, porém, ater-se a essa narrativa sem considerar os flancos existentes nela, pois são desprezadas outras iniciativas que não tiveram vinculação com o projeto de requalificação urbana executado, muitas das quais o antecederam e se mantiveram/ mantém-se paralelas a ele, mas cujas repercussões se fizeram sentir no reposicionamento daquela área na geografia cultural carioca (ALBINATI, 2018; PASSOS, 2013). Ante o leque largo de possibilidades, para finalizar esse artigo, abordarei somente aquela que se vincula à dúbia natureza do Chacha, assinalada antes: os usos para fins de diversão do espaço de exceção patrimonial do circuito na Ladeira do Pedra do Sol.

Situada numa área de 200 metros quadrados no bairro da Gamboa, especificamente no Morro da Conceição, a Pedra do Sal, que se fixou na paisagem da cidade, entre os séculos XVIII e XIX, como local de desembarque do sal na cidade, hoje está entremeada por prédios residenciais e é voltada para os serviços. Entre os seis pontos de visitação do Chacha, a Pedra do Sal é o mais frequentado e, também, o local onde se antecipou o reconhecimento da região como patrimônio afro-brasileiro.

De acordo com Loureiro (2014), a patrimonialização da Pedra do Sal envolve um equacionamento conceitual que ultrapassa, ao mesmo tempo que coloca em xeque, a divisão categorial entre material e cultural. O local foi tombado como patrimônio do estado do Rio de Janeiro, em 1984, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac), sob a justificativa de se constituir no “testemunho cultural mais que secular da africanidade brasileira, espaço ritual

consagrado e o mais antigo monumento vinculado à história do samba carioca” (ABREU, 2012, p. 27).¹⁷

Nos rastros dessa ampliação – vimos – dos direitos culturais e do conceito de patrimônio nacional, com a Constituição Federal de 1988, assim alcançando os chamados bens imateriais, a Pedra do Sal é certificada pela Fundação Palmares (2005), à época vinculada ao hoje extinto Ministério da Cultura, como territorialidade de uma comunidade de remanescente de quilombos, o que embasou a reivindicação de posse fundiária pela Associação da Comunidade Remanescente do Quilombo Pedra do Sal (Arqpedra) junto ao Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA, 2010), na disputa com irmandade católica Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (VOT) (ROLNIK, 2010; VENTURA, 2016). A classificação como território quilombola urbano é justificada em razão de, naquela parte da Zona Portuária, manter-se a memória abrangente da participação da população negra nas operações necessárias à construção do Porto, com isso abarcando as origens da matriz religiosa afro-brasileira (candomblé) e do samba, além dos blocos e ranchos carnavalescos (CÁCERES, 2014).

Graças a tais atributos, a Pedra do Sal aparece com destaque no mapa cultural da cidade. Ali acontecem eventos de *black music*.¹⁸ Mas sua notoriedade é, de fato, conferida pela realização semanal de duas rodas de samba, às segundas e sextas-feiras. As rodas acontecem, desde 2008, entre o largo João da Baiana (ou “largo da Prainha”) e a rua Argemiro Bulcão. Estão a cargo da banda musical

.....

17 Ocorrido na gestão do governador Leonel Brizola, mas sob a ação direta de Darcy Ribeiro, à frente da pasta da Cultura, o tombamento fez parte de um conjunto de iniciativas, denominada por Soares (1999) de “monumentalização da negritude”, incluindo a região da antiga Praça XI e da inauguração do Memorial a Zumbi dos Palmares. Nota Conduro (2010) o pioneirismo contido no tombamento da Pedra do Sal, já que antecipou a implantação de uma política de preservação de saberes e fazeres, aspectos posteriormente definidos como objetos da política federal voltada ao “patrimônio imaterial”.

18 São eventos, em formatos de bailes populares, em que prevalecem estilos musicais dançantes sintonizados com a *black music* estadunidense, à maneira do eclético, *hip-hop*, *funk*, charme (OLIVEIRA, 2019).

Roda de Samba da Pedra do Sal (Figura 4), mas sempre contam com a participação de outras bandas e/ou cantores/as, seja provenientes de outras partes da cidade, seja artistas de outras regiões do país. Também ali ocorrem os ensaios do bloco carnavalesco Escravos da Mauá. Não é gratuito, portanto, a Pedra do Sal figurar na lista de endereços brasileiros a serem frequentados, quando o assunto é o que se costuma chamar de “samba de raiz”. Na página da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (Riotur), na apresentação da área são elencados os aspectos antes descritos como motivos para justificar a sua fama da localidade.

A Pedra do Sal, no Morro da Conceição, faz parte da região conhecida historicamente por “Pequena África”, que se estendia do entorno da Praça Mauá até a Cidade Nova. Nas festas nas casas de escravos e forrós tocava-se o choro com flauta, cavaquinho e violão. No quintal, acontecia o samba rural, batido na palma da mão, no pandeiro, no prato-e-faca; e dançado com sapateados, peneiradas e umbigadas. Foi ali que nasceu o samba urbano carioca, que surgiram sambistas populares e antigos ranchos carnavalescos.

A Pedra do Sal era considerada também local sagrado para despachos e oferendas das religiões africanas. Tombada como patrimônio histórico e religioso, dela eram extraídos pelos escravos, no século XIX, cortes de pedra para construção de ruas e do porto do Rio de Janeiro. O lugar, que ficava bem próximo ao mar, servia ainda como ponto de embarque e desembarque de sal, utilizado para fabricação de couro e conserva de carne.

Hoje a Pedra do Sal é palco de animadas rodas de samba do grupo Roda de Pedra. O local possui simpáticos casarões coloridos, ladeados por uma escadaria e a histórica ladeira de pedra. A festa atrai turistas e jovens de

vários bairros da cidade. No Dia Nacional do Samba, 2 de dezembro, integrantes do quilombo da Pedra do Sal celebram a lavagem da Pedra. Quem põe a mão na massa são grupos de candomblé e membros do bloco carnavalesco Afoxé Filhos de Gandhi. Há rodas de samba, de capoeira, culinária temática, exibição de filmes e palestras. (RIO DE JANEIRO, 2012)

Figura 4 – Banda musical Roda de Samba da Pedra do Sal



Fonte: Roda de Samba da Pedra do Sal (blog).

É em nome do samba, ressaltado por suas múltiplas facetas (extáticas, políticas, históricas, artísticas etc.), que a banda Roda de Samba da Pedra do Sal convida, em seu blog na internet, o público a se dirigir à localidade:

Samba para quem acredita na luta popular e na cultura libertária de qualidade. Sem extremismos nem vaidades. Samba vivo sim, comprometido com causas culturais populares e demandas diversas. Como sempre, a roda de samba de samba da Pedra do Sal é eterna homenagem ao seu berço principal: a própria Pedra do Sal!

Preservar a cultura negra na Gamboa, como parte fundamental em nossa história de 08 anos ininterruptos, de uma luta dura, desigual e digna. Resgatar grandes obras da memória histórica mais efetiva, do mais profundo samba e, resistir lutando em prol de um bem maior, que veio dos mais recônditos pontos da mãe negra maior. Ao largo João da Baiana, onde o tempo é outro, lhe convidamos a uma noite de samba vivo. Lhe convidamos a um sonho divino com a mais erudita página de nossa história. Lhe convidamos às noites de reverências múltiplas, sobretudo, ao samba. Samba de alegrias gratificantes. De encontros inusitados com seu passado mais remoto e intenso. Segundas-feiras –, Dia de Graça no Lar no Largo João da Baiana. Dia da Gratidão à diáspora africana. Dia de delirar nos encantos da roda de samba da Pedra do Sal. Com respeito aos novos moradores, mas o velho samba faz assentamento em seu principal palco na cidade onde Hilário sonhou, Ciata sambou, Bamboxê e Alabá firmou. (A HISTÓRIA..., 2017)

O excerto sublinha a condição de patrimônio histórico e religioso fundado numa historicidade que reúne lutas e costumes próprios à comunidade de diáspora da Pequena África. Isso nos leva concluir que as rodas de samba celebram, portanto, o próprio local, ao se constituir em um espaço onde o passado, atravessado pelo desterro e a escravidão, fornece o elemento crucial à interação interclasses, multicultural e etnicorracial, aproximando nativos e forâneos, durante o rito mundano, lúdico-festivo, embalado pela percussão musical, a saber, a tradição negro-africana do samba (VILA, 1998). Ora, retirado de uma reportagem jornalística inserida no contexto de celebração dos 100 anos do gênero samba, o trecho transcrito a seguir relaciona a popularidade da roda ao prestígio desfrutado por ser referência de tradição, em termos de samba.

É uma segunda-feira qualquer. Mas no Morro da Conceição, no centro da cidade do Rio de Janeiro e

próximo de sua zona portuária, toda segunda é igual. No final da tarde, cerca das cinco horas, os moradores desta região começam a montar suas barracas nos arredores de uma pequena praça e, entre um cigarro e outro, a encher os isopores de gelo e cerveja. As caixas de som são ligadas enquanto, pouco a pouco, os espectadores vão chegando e se sentando. Os assentos são uma enorme rocha, mas não uma rocha qualquer: é a Pedra do Sal, tradicional ponto de encontro de sambistas e admiradores deste estilo musical há centenas de anos. Quando passa das sete horas e anoitece, o pequeno Largo João da Baiana, no final da rua Argemiro Bulcão, está completamente tomando por uma multidão que se espreme em volta de sete músicos, nas escadarias na beira do morro e na própria pedra. Começa então a roda de samba no berço do samba carioca: **“Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós/ E que a voz da igualdade/ Seja sempre a nossa voz!”**.

A tradicional roda de samba da Pedra do Sal, uma enorme rocha com degraus que dão acesso ao Morro da Conceição, hoje atrai todo um universo de pessoas de diferentes lugares e origens: moradores da região, estudantes universitários da classe média da Zona Sul, *hipsters* que vendem *brownie* de maconha, trabalhadores no final do expediente, argentinos que vendem empanadas, turistas de diversos lugares... “Já não é uma festa dos moradores. Temos nossos próprios eventos, mas isso aqui... Isso aqui vem de fora, é uma coisa mais internacional”, diz Rosiete Marinho, presidente da Liga de Blocos da Zona Portuária, que todos os anos inaugura o carnaval carioca. “Mas eu gosto, sou a favor. Ajuda a manter o lugar e o samba vivos”. Em pé em cima da pedra, a professora Nana, nascida em Niterói e moradora de São Cristóvão, confessa sua paixão pelas rodas da Pedra do Sal, aonde costuma ir sempre e sozinha. (BETIM, 2016, grifo do autor)

As três passagens textuais transcritas anteriormente respondem a distintos coágulos de interesses. Suas respectivas materialidades linguísticas estão moduladas por formações discursivas não necessariamente afins em termos sistêmicos (Estado, arte/ diversão e mercado/ imprensa) e das justificativas institucionais que as balizam. O aspecto formal que as torna solidárias é o fato de serem atos comunicativos com vistas gerar adesão de uma audiência ao proferimento, por meio do exercício de convencimento. Do ponto de vista empírico, os três esforços de significação têm em comum o referente – no caso, de natureza espacial, pois compreende um sítio sociogeográfico.

Essa partilha se manifesta no consenso prévio e tácito em torno do argumento de ser a Pedra do Sal um lugar de celebração afro-brasileira. Entre as conclusões possíveis, antecipa-se: as rodas de samba ritualizam a longa e dispersa historicidade do lugar em que a música permanece o fio condutor porque promovem a tipificação cujo efeito ratifica, hiperbolizando, o sentido de reverência que a embasa aquele sítio. Sob esse ponto de vista, semelhante repertório de lembranças atravessa as três práticas retóricas, porque recorrem a um mesmo arquivo discursivo que as mediatiza, o qual é composto por outros enunciados, tanto documentos estatais (muitos amparados no registro científico, à maneira dos relatórios técnicos), literários e jornalísticos quanto desdobramentos de conversações, canções, obras audiovisuais etc. O local Pedra do Sal é diferenciado dos demais endereços do samba carioca, e brasileiro, mas também das outras figuras do Chacha, em razão do repertório de signos que o define.

Mas, na condição de a-priori histórico, a Pequena África é o arquivo discursivo que essas performances linguísticas atualizam, na simétrica medida em que tal arquivo situa e qualifica os componentes que, hoje, afiguram-se-lhe na paisagem carioca da Zona Portuária requalificada. A Pedra do Sal está consagrada por repor a

multifuncionalidade das rodas lúdico-musicais com sua característica porosa (Figura 5).

Figura 5 – Roda de Samba da Pedra do Sal



Fonte: Papo de Samba (site).

Vimos que a significação daquela parcela da cidade como um lugar diferencialmente posicionado no mapa cultural carioca deveu-se aos cruzamentos de diásporas e suas consequências não programadas com os remanejamentos implicados na montagem da esfera da cultura laica no Rio de Janeiro. Mas, desses cruzamentos, a Pequena África se consagra como lugar matricial da cultura popular urbana brasileira. De posse desse status, disseminado simbolicamente junto a narrativas acerca da nação e da contribuição negra à cultura e identidades nacionais, mas também de expressão africana nas Américas, o lugar mítico do popular se deslocou, ultrapassou fronteiras (GONÇALVES, 2013, p. 110–112). Diria, portanto, constituiu-se numa mediação decisiva ao modo como regime de circulação turística determina a mobilidade de pessoas e imagens que justifica os empreendimentos públicos e privados no setor de turismo e entretenimento na Zona Portuária.

REFERÊNCIAS

- A HISTÓRIA da Roda de Samba da Pedra se confunde com o reerguimento do samba na região portuária do Rio de Janeiro. *Roda de Samba da Pedra do Sal*, Rio de Janeiro, 17 mar. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2WRTLtn>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- ABREU, R. Síndrome de museus. *Encontros e Estudos*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 51-68, 1996.
- ABREU, R.; CHAGAS, M. *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.
- ALBINATI, M. Apropriação do patrimônio cultural na região portuária do Rio de Janeiro: políticas culturais entre a territorialidade e a exploração. *PragMATIZES: Revista Latino Americana de Estudos em Cultura*, Niterói, ano 8, n. 14, p. 177-187, 2018.
- AMORIM, S. Criativa e maravilhosa para quem? Como as cidades estão transformando a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global. *Nava*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 72-95, 2018.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARANTES, A. A. Sobre inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaio de antropologia pública. *Anuário Antropológico*, Brasília, DF, p. 173-222, 2009.
- BETIM, F. Rio de Janeiro, a origem do samba como gênero musical brasileiro. *El País*, Madrid, 16 fev. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2BlbCdB>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- BITTER, D.; VASSALLO, S. P. A múltipla Pequena África no Rio de Janeiro: perspectivas reflexas de negros e judeus. *Antropolítica*, Niterói, n. 45, p. 94-122, 2019.
- BRAGA, G.; FIÚZA, A. L. C.; REMOALDO, P. C. A. O conceito de modo de vida: entre traduções, definições e discussões. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 19, no 45, p. 370-396, 2017.
- CÁCERES, L. S. R. Reconocimiento étnico, derecho a la habitación y los impasses de la custodia del patrimonio afrodescendiente en Río de Janeiro. *Memoria y Sociedad*, Bogotá, v. 18, n. 37, p. 94-111, 2014.
- CARNEIRO, E. *Samba de umbigada*. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

CARSALADE, F. Bem. In: REZENDE, M. B.; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. (org.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. Rio de Janeiro: Iphan, 2015.

CARVALHO, B. *Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e terra, 2005. 3 v.

CASTRO, R. *Metrópole à beira-mar: o Rio de Janeiro dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CIRCUITO da Celebração da Herança Africana. *Porto Maravilha: Notícias*, Rio de Janeiro, 14 set. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/31QxLtM>. Acesso em: 19 abr. 2020.

CISNEIROS, L. F. Cooperación internacional para hacer prácticos el respeto y la conservación de la propiedad nacional sobre los monumentos históricos y las piezas arqueológicas. In: BRASIL. *Informe da delegação peruana sobre a VII Conferência Internacional Americana sobre o tema 24 Cooperação Intelectual*. Rio de Janeiro: Arquivo Histórico do Itamaraty, 1933. p. 1-8.

CONDURU, R. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 178-203, 2010.

COUTO, B. G. *A reinvenção do espaço urbano a partir da cultura e do entretenimento-turismo: o caso do porto maravilha no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019.

DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

FARIAS, E. Carnaval carioca, a matriz do negócio do ócio brasileiro. *Caderno CRH*, Salvador, v. 16, n. 38, p. 177-208, 2003.

FARIAS, E. *O circuito de heranças africanas na “Pequena África carioca”*: Consumo e memórias da escravidão nas paisagens urbanas do Atlântico negro contemporâneo. Brasília, DF: [s. n.], 2017. Projeto de Pesquisa apresentado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

FARIAS, E. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

- FARIAS, E. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Apris, 2011.
- FARIAS, E.; LINS, A. A. Diversidade, agendas de cultura e desenvolvimento e mediações no campo de poder global. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 7, n. 1, p. 63-90, 2017.
- FERREIRA, F. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FREIRE-MEDEIROS, B. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. São Paulo: Global, 2013.
- GELLNER, E. O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe. In: BALAKRISHAN, G. (org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 107-154.
- GILROY, P. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOMES, R. C. S. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p. 176-191, 2013.
- GONÇALVES, G. L.; COSTA, S. Valor maravilha: metamorfoses da acumulação capitalista. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 63, n. 1, p. 1-48, 2020
- GONÇALVES, R. de S. Eu sou o samba: sobre lugares, pessoas e pertencimento. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 105-115, 2013.
- GONÇALVES, R. de S. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2007.
- GUEDES, M. T. F. A proteção dos bens culturais em tempos de guerra e de paz: a participação brasileira na Conferência de Haia, no Pacto de Röerich e na Convenção de Haia. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 26, p. 1-31, 2018.

- GUIMARÃES, F. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- GUIMARÃES, R. S. *A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na zona portuária carioca*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.
- GUIMARÃES, R. S. Os sentidos da Pequena África: políticas patrimoniais e conflitos urbanos no Rio de Janeiro. In: TOMAZO, I.; GONÇALVES, R. de S.; VASSALLO, S. *Antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus* (org.). Goiânia: Imprensa Universitária, 2019. p. 362-390.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-Modernidade*. São Paulo: DP&A, 2003.
- HARDT, M., NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HOBSBAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.
- HOBSBAWM, E. *Nação e nacionalismo desde 1870*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- INCRA. *Pedra do Sal: relatório técnico de identificação e delimitação*. Rio de Janeiro: Incra, 2010.
- INEPAC. *Tombamento da Pedra do Sal*. Rio de Janeiro: Inepac, 1987. Disponível em: <https://bit.ly/33QTPXJ>. Acesso em: 2 jul. 2013.
- IPHAN. *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Coordenação: Nilcemar Nogueira. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- LINS, P. *Desde que samba é samba*. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- LOBO, E. M. L. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: Ibmec, 1978.
- LOPES, M. M. A formação de museus nacionais na América Latina independente. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 121-133, 1998.
- LOPES, N. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

- LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LOPES, N. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. 264 p.
- LOPES, N. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.
- LOUREIRO, M. L. de N. M. A cidade e o quilombo: objeto, patrimônio e documento. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 207-221, 2014.
- MARX, K. *Los apuntes etnológicos de Karl Marx*. México, DF: Siglo XXI, 1998.
- MATTOS, H.; ABREU, M. Relatório histórico-antropológico sobre o quilombo da Pedra do Sal: em torno do samba, do santo e do porto. In: O'DWYER, E. C. (org.). *O fazer antropológico e o reconhecimento de direitos constitucionais: o caso das terras de quilombo no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. p. 23-67.
- MAUSS, M. *A nação*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- MENESES, U. T. B. de. O museu na cidade × a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus de cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 197-205, 1984.
- MONTEIRO, J. C. C. dos S. *Estigmatização territorial e limites para a revalorização urbana: o caso da zona portuária do Rio de Janeiro*. [S. l.: s. n.], 29 maio 2017. Trabalho apresentado no Congresso da Latin American Studies Association, 2017, Lima, Peru.
- MOURA, R. M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MOURA, R. M. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 32).
- NARA JÚNIOR, J. C. Proposta de ampliação da paisagem cultural do Rio de Janeiro: a importância da Freguesia de Santa Rita. In: COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO, 4., 2016, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 1-13.

NASCIMENTO, B. P.; SILVA, W. R. Zona portuária do Rio de Janeiro e suas novas territorialidades. *Geo Uerj*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 191–210, 2015.

NOGUEIRA, A. G. R. Inventário e patrimônio cultural no Brasil. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 257–268, 2007.

OLIVEIRA, F. G. de. Patrimônio cultural e turismo no contexto do projeto Porto Maravilha: uma análise da situação atual. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM TURISMO, 16., 2019, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Anptur, 2019. p. 1–14. Disponível em: <https://bit.ly/2ZOvkYE>. Acesso em: 20 abr. 2020.

OLIVEIRA, L. X. de. Vem pro baile, vem pra rua: Territorialidades, estilos e identidades em um baile black no Rio de Janeiro. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 10–24, 2019.

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

PASSOS, F. D. R. L. Entre cantos, batuques e grafias: vivências culturais nos espaços públicos das zonas portuárias do Rio de Janeiro. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO, 15., Recife, 2013. *Anais [...]*. Recife: Anpur, 2013. p. 1–16.

PEREIRA, B. da S. L. *Sururu na cidade: diálogos interartes em Mário de Andrade e Pixiguiha*. Jundiaí: Paco, 2016.

QUEIROZ, M. I. P. de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RENAN, E. O que é uma nação. In: ROUANET, M. H. *Nacionalidade em Questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 12–19.

RIO DE JANEIRO (Estado) Samba na Pedra do Sal. In: RIO DE JANEIRO (Estado). *Mapa de Cultura*. Rio de Janeiro: Riotur, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2WSh2V6>. Acesso em: 24 jul. 2020.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto nº 34.803 de 29 de novembro de 2011. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 25, n. 177, p. 3, 30 nov. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2W0sDnX>. Acesso em: 23 jul. 2020.

ROLNIK, R. Pedra do Sal, no porto do Rio: quilombo reconhecido ou ameaçado? *Blog da Raquel Rolnik*, [s. l.: s. n.], 12 ago. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/39iCyYd>. Acesso em: 22 jul. 2020.

- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SANTANA, M. S. de; ROCHA, M. E. da M. Do cânone modernista à noção antropológica de cultura: o conceito de cultura nas políticas culturais do governo lula (2003-2011). *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 24, n. 47, p. 33-54, 2019.
- SANTOS, M. S. dos. Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 53-72, 2004.
- SANTOS, M. S. dos. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 19, n. 19, p. 5-23, 2002.
- SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SMITH, A. D. *The ethnic origins of nations*. Malden: Blackwell, 1986.
- SOARES, M. de C. Nos atalhos da memória: monumento a Zumbi. In: KNAUSS, P. (org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999. p. 117-135.
- SODRÉ, M. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, T. *Tem Mais Samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- STOCKING JUNIOR, G.W. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- TAYLOR, C. *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Loyola, 2000.
- URRY, J. *Mobilities*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- URRY, J. *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*. London: Routledge, 2000.
- VASSALLO, S. Desenterrando memórias: uma análise das disputas em torno de sítios arqueológicos afrodescendentes na Zona Portuária do Rio de Janeiro Popular. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 36., 2012, Caxambu. *Anais [...]*. Caxambu: Anpocs, 2012. p. 1-32. Disponível em: <https://bit.ly/3jrYoNs>. Acesso em: 16 abr. 2020.

- VASSALLO, S. P. Entre ciência e ancestralidade: o Cemitério dos Pretos Novos na encruzilhada das interpretações. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS BRASILEIROS, 13., 2016, Providence. *Anais [...]*. Providence: Brown University, 2016. p. 1-16.
- VASSALLO, S. P.; CICALO, A. Por onde os africanos chegaram: o cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 43, p. 239-271, 2015.
- VELLOSO, M. P. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VELLOSO, M. P. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.
- VENTURA, V. O. *Pedra do Sal: patrimônio cultural/museu*. 2016. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- VILA, M. da. *Kizombas, andanças e festanças*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- WEBER, M. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília, DF: Editora UnB, 1991. v. 1.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília, DF: Editora UnB, 1999. v. 2.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



Cultura e turismo como recurso na formatação de ambiências urbanas:

o caso do Porto Maravilha

Bruno Gontyjo do Couto¹

.....
1 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (PPGSOL-UnB). E-mail: brunogcouto@gmail.com.

RESUMO

O presente artigo analisa o projeto de requalificação urbana Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, enquanto materialização de uma forma de pensar e governar as cidades que concebe a cultura e o turismo como recursos estratégicos de produção e consumo do espaço urbano, capazes de estimular o desenvolvimento econômico e social de toda uma região. Assim, o trabalho volta-se às intervenções adotadas na operação urbana entre 2009 e 2019, apontando a centralidade material e simbólica da cultura e do turismo no projeto. Por meio da formatação de megaestruturas voltadas para serviços e práticas de cultura e turismo ou da funcionalização de patrimônios arquitetônicos locais enquanto espaços de visitação, o projeto recorre aos dois setores, a todo instante, com vistas ao tão almejado propósito de desenvolvimento econômico, social e urbano.

Palavras-chave: *Porto Maravilha. Rio de Janeiro. Cultura. Turismo.*

ABSTRACT

This paper analyzes the urban requalification project “Porto Maravilha”, in Rio de Janeiro, as a materialization of a social and political mentality about cities that conceives culture and tourism as strategic resources for the production and consumption of urban space able to stimulate the economic and social development of an entire region. For such, the interventions adopted in the urban operation between 2009 and 2019 were described, revealing the material and symbolic centrality of culture and tourism in the project. By constructing mega-structures designed for cultural and tourism services and practices or by the functionalization of local architectural heritage, the project uses both sectors to reach the purpose of economic, social and urban development.

Keywords: *Porto Maravilha. Rio de Janeiro. Culture. Tourism.*

O PORTO MARAVILHA E AS OLÍMPIADAS COMO VETORES DE PLANEJAMENTO URBANO

Entre 2009 e 2016, a gestão do prefeito Eduardo Paes consagrou o conjunto de intervenções urbanas necessário à preparação da cidade para os megaeventos esportivos (Jogos Olímpicos de 2016 e Copa do Mundo de Futebol de 2014), bem como à renovação urbana da zona portuária, como o eixo norteador (seja do ponto de vista administrativo, seja simbólico) de todo o planejamento urbano do Rio de Janeiro naquele período. Do ponto de vista simbólico, a visão de cidade construída nesse período foi sistematicamente associada à crença de que o município, o estado e o país viveriam uma fase de prosperidade econômica e centralidade político-cultural nos próximos anos. Dentro dessa narrativa, o desenvolvimento da indústria petrolífera, a realização de grandes obras de infraestrutura, combinados à realização de megaeventos como a Copa do Mundo de Futebol e os Jogos Olímpicos e o respectivo crescimento das atividades turísticas e culturais, seriam evidências concretas do novo momento de protagonismo do Rio de Janeiro enquanto cidade global e do Brasil como país em franco desenvolvimento.

Do ponto de vista político-administrativo, não há dúvidas de que o amplo programa de obras e adaptações que precisava ser implementado nas áreas de infraestrutura, transportes e meio-ambiente – indo desde a construção de novos equipamentos esportivos e novas infraestruturas viárias à despoluição da Baía de Guanabara – para que a cidade alcançasse os parâmetros estipulados pelo Comitê Olímpico funcionou como a locomotiva do projeto executado por Paes com apoio do estado e do executivo federal. Nesse sentido, a missão de atingir as metas previstas antes dos Jogos e entregá-las enquanto um grande legado urbano para a cidade protagonizou a agenda de governo de 2009 a 2016.

Por outro lado, quase sempre divulgado como um dos principais legados dos Jogos, o plano de renovação da zona portuária também esteve no topo das prioridades da gestão Paes. No próprio documento de candidatura aos Jogos, argumenta-se que um legado significativo já estava sendo entregue à cidade, incluindo a “transformação da zona portuária em um grande bairro residencial, de entretenimento e turismo, que renovará o elo entre o porto e o coração da cidade” (BRASIL, 2009, p. 22). Nas palavras do prefeito Eduardo Paes:

O principal legado é a melhoria da infraestrutura urbana. A região portuária vivia um longo processo de degradação que começava a atingir outras regiões do Centro Histórico, onde a cidade começou a se desenvolver. Por isso, essa recuperação é tão importante. A revitalização significa o reencontro do Rio com sua história. Com o Porto Maravilha, uma área de cinco milhões de metros quadrados, recebe nova infraestrutura, com limpeza, saneamento, iluminação e uma nova lógica de mobilidade. Sem a Perimetral, que separava a cidade do mar, surgirá uma nova área de convivência. Com os museus, [...], novos equipamentos culturais, bares, restaurantes e empresas se instalando, a região voltou a ser uma ótima opção de moradia. (O FUTURO..., 2015)

O Plano Estratégico da Prefeitura do Rio de Janeiro 2009–2012, por sua vez, justifica que a região portuária da cidade encontrava-se em estado de grande degradação, de modo que o Estado e a iniciativa privada deveriam unir esforços, a exemplo do que foi feito em outras cidades do mundo, em prol da “completa revitalização (econômica, social, ambiental e cultural) da região” por meio da “criação de espaços de arte, cultura, entretenimento, educação e habitação” (RIO DE JANEIRO, 2009a, p. 92).

Logo que assumiu a prefeitura em janeiro de 2009, Eduardo Paes solicitou aos quadros da Secretaria Municipal de Urbanismo e à sua equipe de assessoria que elaborassem os projetos de lei que viriam a dar vida ao projeto Porto Maravilha (SARUE, 2015). Ainda no primeiro ano de governo de Paes, no dia 23 de novembro de 2009, foi promulgada a Lei Complementar n° 101, que instituiu a “Operação Urbana Consorciada – OUC da região do Porto do Rio de Janeiro” em uma nova área de especial interesse urbanístico (RIO DE JANEIRO, 2009b).

Em linhas gerais, a legislação prevê uma extensa operação de revitalização e reestruturação de vias, espaços públicos e edifícios dentro de uma área de cinco milhões de m², com o objetivo final de modernizar e requalificar a região portuária para, então, reintegrá-la à dinâmica econômica, social e cultural da cidade. A operação é concebida, e posteriormente executada, em torno de quatro eixos de intervenção: (1) reurbanização das vias e espaços públicos; (2) construção e readequação de equipamentos culturais e fomento das indústrias criativas; (3) aprimoramento da infraestrutura de circulação e do transporte público; (4) estímulo ao uso residencial e comercial da área (CDURP, 2018).

Complementarmente, a Lei n° 101 também previa como objetivos da operação urbana: (1) a recuperação de imóveis com importância para proteção do patrimônio histórico-cultural da região e a sua restauração e reconversão para usos compatíveis (a lei determina que parte dos recursos obtidos pela operação sejam aplicados nesse

sentido); (2) “a criação de circuito histórico-cultural, contemplando a devida identificação dos patrimônios material e imaterial, passado e presente, e capacitação técnica na área de turismo e hotelaria, visando promover o circuito” (RIO DE JANEIRO, 2009b); (3) a criação de equipamentos públicos, áreas de lazer e meios de circulação para pedestres e ciclistas, bem como espaços multidisciplinares para atividades de grupos culturais e atendimento de demandas de cidadania; (4) o atendimento econômico e social da população afetada por meio de um programa específico (RIO DE JANEIRO, 2009b).

A primeira fase do projeto Porto Maravilha foi financiada pela própria prefeitura com apoio do Ministério do Turismo, no valor de R\$ 350 milhões, contemplando a reformulação urbanística da Praça e do Píer Mauá, do Morro da Conceição e do bairro da Saúde, com investimentos em iluminação pública, pavimentação, calçamento e arborização, além de drenagem, esgoto, abastecimento de água, energia, telefonia e gás (COMEÇOU..., 2010, p. 3). As fases subsequentes vêm sendo executadas pela Concessionária Porto Novo SA (grupo formado pelas empresas Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia), com prestação de obras e serviços prevista para os primeiros quinze anos da operação e financiada por meio de um fundo imobiliário criado com a venda de Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPACs) por parte da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP).

Além de ser responsável pela prestação de serviços urbanos básicos na região (coleta de lixo, iluminação, esgoto, mobiliário urbano etc.), a Concessionária Porto Novo, ao longo dos últimos 10 anos, executou grandes obras de infraestrutura na região, como a implantação da Avenida Binário e da Via Expressa, a construção dos túneis Rio 450 e Prefeito Marcello Alencar, a demolição da Avenida Perimetral e a implantação das linhas do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT). Também foi realizada a renovação de todo mobiliário urbano, tais como abrigos para pontos de ônibus, lixeiras, totens informativos,

painéis informativos, cabines de acesso à internet, bancos de praças etc. (CDURP, 2018).

Do ponto de vista da infraestrutura turística, a operação urbana contemplou uma série de outras obras. Da parte da Concessionária Porto Novo, foram realizadas a construção do Museu do Amanhã e a implantação do novo passeio público à beira-mar, batizado como “Orla do Conde”. Já a prefeitura e a CDURP financiaram com seus próprios recursos a reforma dos edifícios Príncipe Dom João VI e Hospital da Polícia Civil para a criação do Museu de Arte do Rio (MAR). Por meio do programa Porto Maravilha Cultural, que destina parte dos lucros obtidos com as vendas dos CEPACs para as obras de restauro do patrimônio local, a CDURP também financiou a recuperação da Igreja São Francisco da Prainha, do Galpão Gamboa, do Centro Cultural José Bonifácio, dentre muitos outros.

Por sua vez, a iniciativa privada também desenvolveu projetos importantes no âmbito do Porto Maravilha. Nos últimos anos, foram construídas várias torres de escritórios, como os edifícios Porto Atlântico (Figura 2), Subsea, ACQWA Corporate, Vista Guanabara, sede da L’Oréal Brasil, Porto Brasilis etc. No que diz respeito aos setores da cultura e do entretenimento-turismo, destacam-se o Píer Mauá, consórcio que restaurou e agora administra os primeiros armazéns adaptados como espaços de eventos, o Hotel Intercity, o edifício de coworking voltado para economia criativa, o Rua City Lab etc.

Ao caminhar pelas ruas da área de especial interesse urbanístico implementada pelo projeto, fica muito evidente que o tecido urbano da área e as dinâmicas espaciais locais foram completamente transformadas. Os novos arranha-céus, os museus, os diferentes edifícios restaurados deixam claro que algo está acontecendo ali. Obviamente, na visão do então prefeito Eduardo Paes, o projeto era um sucesso. O que não fica tão claro é o quanto essas transformações favoreceram a vida dos antigos moradores da região. Não se observa uma dinâmica muito extensa de abertura de pequenos negócios e de geração de empregos que realmente afete a sua realidade.

Figura 1 – Praça Mauá revitalizada



Fonte: Elaboração própria (2019).

Figura 2 – Complexo corporativo Porto Atlântico



Fonte: Elaboração própria (2019).

O LUGAR CENTRAL DA CULTURA NO PORTO MARAVILHA

Ainda que o projeto Porto Maravilha seja uma extensa operação imobiliária e urbanística, percorrendo uma área que se estende por pelo menos quatro bairros diferentes e envolvendo ações nas áreas de infraestrutura, transportes e serviços urbanos, sempre esteve evidente que a alma do projeto residia na reinvenção de parte do espaço urbano local com a implantação de uma complexa estrutura de cultura e entretenimento-turismo. Seja do ponto de vista dos investimentos e esforços perpetrados pela prefeitura, seja da publicidade feita, houve uma clara priorização das obras e iniciativas que transformariam a região no novo centro turístico e cultural da cidade, com diversas atrações na área das artes, da cultura popular e erudita, do entretenimento e turismo. **Não por acaso a “âncora”** ou o polo irradiador de desenvolvimento do projeto consistiu na reestruturação da Praça e do Píer Mauá com a construção do Museu do Amanhã e a reconversão do Palacete Dom João VI e do antigo Hospital da Polícia Civil no Museu de Arte do Rio (MAR). Além disso, o projeto também alocou recursos para um conjunto de iniciativas de preservação e readequação do patrimônio local, com o restauro de parte dos armazéns do Píer Mauá, dos Galpões da Gamboa, do Centro Cultural José Bonifácio e da Igreja de São Francisco da Prainha. Entre museus, centros culturais, edifícios e sítios históricos, aquário, biblioteca e teatro, são mais de 27 atrações que compõem o mapa cultural do Porto Maravilha, boa parte delas interconectada pela Orla do Conde, o novo passeio público da região com uma nova frente marítima.

A curiosa mistura de arquitetura histórica e moderna, prédios antigos e espigões, novos museus que convivem com feiras alternativas, festivais, arte, experiências gastronômicas, teatro, música, festas disputadas, agenda de tirar o fôlego e até tubarões. O Porto Maravilha se tornou polo de atividades turísticas e culturais. Apesar de sua conhecida vocação criativa, a região ainda era desconhecida pela

maioria. Durante os Jogos Olímpicos, teve até esquema especial para o “tráfego de pessoas” [...]. O sucesso de público reforça o dom cultural da região abraçada pelos cariocas após as obras de revitalização. (REVOLUÇÃO..., 2016, p. 6)

Ao fim e ao cabo, combinando ações de ampliação e modernização de equipamentos culturais, iniciativas de restauração e adequação do patrimônio material local, estratégias de fomento à instalação de restaurantes, hotéis e comércio varejista, tudo isso integrado por uma nova infraestrutura de transporte, o projeto Porto Maravilha procurou reconfigurar e transformar a zona portuária do Rio no novo grande centro de cultura e entretenimento-turismo da cidade e do país.

O presente artigo levanta como argumento justamente a constatação de que o Porto Maravilha é a materialização viva de uma forma de pensar a cidade que há muito vinha cativando corações e mentes nos espaços de poder do Rio de Janeiro, tendo sido sistematicamente incorporada à razão de Estado ao longo de diferentes mandatos (César Maia, 1993-1996, 2001-2008; Luís Paulo Conde, 1997-2000; Eduardo Paes, 2009-2016) que a posicionaram no centro da agenda político-administrativa e da narrativa política. Uma forma de pensar que concebe a cultura e o turismo enquanto peças estratégicas de um projeto de produção e consumo do espaço urbano, que, por sua vez, atuaria como um importante ativo em prol do desenvolvimento socioeconômico da cidade e do estado (FARIAS, 2011; YÚDICE, 2013). Desse modo, quando efetivada, essa forma de pensar/governar a cidade desloca a cultura e o entretenimento-turismo para o centro do projeto de reestruturação e modernização da zona portuária, pois para ela era claro e transparente que por meio dos dois setores seria possível estimular o crescimento econômico da região, criar empregos, gerar receitas, produzindo um círculo virtuoso que daria fim aos problemas de degradação urbana e abandono social.

Infelizmente parece claro como a maior parte dos investimentos, tanto públicos como privados, tem o objetivo de fortalecer quase que exclusivamente um específico setor da economia urbana. Trata-se principalmente das áreas relativas à produção de serviços e tecnologias que estão na base da economia criativa, voltadas à atração no mercado local de empresas multinacionais ou parcerias internacionais fundamentais para a inserção da cidade num circuito econômico global. (BUROCCO, 2017, p. 410)

E assim foi feito. Como ponto de partida, a prefeitura investiu cerca de R\$ 80 milhões na restauração e adaptação do Edifício Príncipe Dom João VI e do antigo Hospital da Polícia Civil para que ali funcionassem, respectivamente, um moderno pavilhão de exposições artísticas com quatro pavimentos e uma escola de artes em que seriam oferecidos cursos, workshops e mostras tanto para a comunidade local quanto para os estudantes da rede pública municipal. O Museu de Arte do Rio (Figura 3) foi inaugurado no dia 1º de março de 2013, data do aniversário de 448 anos da cidade do Rio de Janeiro. Com uma média de mais de trezentas mil visitas ao ano e um *design* arquitetônico que caiu nas graças da publicidade oficial e da mídia, o MAR consagrou-se rapidamente como um sucesso turístico e como uma das principais imagens-marca da nova zona portuária:

No entorno do MAR, bares e restaurantes sentem o resultado do aumento do público, estendem o horário de funcionamento e incrementam seus pratos. Espaço de cultura que valoriza a riqueza arquitetônica da Zona Portuária, o MAR é muito mais que um museu convencional: inserido no processo de revitalização da região, sempre dialoga com a população que vive na área. [...]. Festejar o primeiro aniversário do MAR é festejar o reencontro do Rio de Janeiro com uma região histórica degradada há décadas que representa a própria alma da nossa cidade. Parabéns ao Rio, ao Museu de Arte do Rio e aos cariocas

que redescobrem o Centro e a arte no Rio. (PAES, 2014, p. 2)

Entretanto, quando o MAR foi inaugurado, a verdadeira atração do novo porto ainda estava em construção, o projeto-âncora que apontaria, da ponta do Píer Mauá, para o futuro promissor da região e de toda a cidade do Rio de Janeiro. Após cinco anos de obras e um investimento de R\$ 213 milhões,² o edifício em forma de bromélia assinado pelo arquiteto-celebridade espanhol Santiago Calatrava³ foi inaugurado no dia 17 de dezembro de 2015 com uma grande celebração. Além da forma arrojada, o novo Museu do Amanhã (Figura 4) chamava a atenção por seu tamanho colossal, ocupando uma área de quinze mil m² e contando com cinco salões para a exposição permanente, auditório, loja, cafeteria, restaurante, espelhos d'água e 5.500 m² de jardins assinados pelo escritório Burle Marx. A exposição permanente também gerou grande publicidade ao museu por conta de seu caráter inusitado: experiências interativas e ambientes imersivos com alto grau de sofisticação tecnológica construídos a partir de uma narrativa científica sobre o futuro do planeta Terra e da humanidade. Com uma marca expressiva de 3,5 milhões de visitantes em três anos e meio de funcionamento, o Museu do Amanhã foi repetitivamente celebrado como o principal ícone da renovação da zona portuária, entrando para o seletorol de cartões postais da cidade do Rio.

O apelo estético do magnífico projeto do arquiteto Santiago Calatrava e a proposta criativa da concepção desse espaço capaz de atrair cariocas e turistas de todo o

-
- 2 A construção foi financiada com os fundos arrecadados a partir da venda dos CEPACS. Dessa forma, não onerou diretamente os cofres municipais. Ainda assim, a CDURP teve de investir R\$ 32 milhões para assinatura do contrato de gestão do museu com o Instituto de Desenvolvimento e Gestão, organização social sem fins lucrativos ligada à FRM.
 - 3 O arquiteto espanhol assina uma série de obras de renome internacional, muitas construídas em áreas que foram objeto de políticas de renovação urbana. As mais famosas são a Puente de la Mujer, no Puerto Madero de Buenos Aires, o Complexo Olímpico de Atenas e a Cidade das Artes e Ciências em Valência.

mundo descrevem o momento estimulante do Rio. É na região do Porto Maravilha, uma das mais interessantes desta cidade, que história, memória, beleza, ousadia, planejamento e um tremendo orgulho se encontram. (PAES, 2011, p. 2)

O grupo de megaequipamentos culturais implementado na região é completado pelo AquaRio (Figura 5), o maior aquário da América do Sul e centro de pesquisa da vida marinha, com cinco pavimentos, 28 tanques e capacidade para receber até oito mil animais. O moderno aquário, com custo de R\$ 100 milhões, financiado pela iniciativa privada, levou quase nove anos para ser instalado nas estruturas reformadas e adaptadas do frigorífico desativado da Cibrazem. Como o Museu do Amanhã, a atração se tornou um sucesso de público, tendo atingido a marca de três milhões de visitas em três anos de funcionamento.

Facilmente pode-se constatar de que o aquário e, sobretudo, os dois museus foram pensados e executados como parte de uma estratégia de planejamento urbano que Fernanda Sánchez descreveu como “espetacularização do espaço”. Nela, determinados equipamentos culturais e áreas de lazer são construídos ou reformados para que se constituam enquanto verdadeiros espetáculos cênicos, ambientes de simulação e estímulo estético que “hiper-realizam” o espaço urbano e transformam a cidade em palco de uma grande cena (SÁNCHEZ, 1993, p. 94). Nesse sentido, esses espaços são adaptados como cenários nos quais “tudo é objeto de consumo estético e contemplativo”, espetacularizando a experiência urbana e a própria cidade.⁴

Por fim, o trio de megaprojetos arquitetônicos foi estrategicamente integrado por meio da reestruturação e modernização de seis dos

-
- 4 O espetáculo cênico foi magistralmente enriquecido com os gigantescos painéis de grafite feitos nos muros dos prédios que ficam em frente ao passeio público da Orla do Conde (Figura 7). Recentemente mais um elemento importante passou a compor o espetáculo do porto: a maior roda gigante da América Latina, a Rio Star (Figura 5), com 88 metros de altura.

oito armazéns que ocupam a orla marítima da área (Figura 6). Com amplo espaço coberto e vista para a Baía de Guanabara, os armazéns de número 1 a 5 foram reformados e agora, administrados por uma concessionária privada, recebem os principais eventos turístico-culturais da cidade. Como demonstra a pesquisa de Joana Paradedda (2015), a agenda de eventos tanto dos armazéns como da Praça Mauá, promovida quase sempre com apoio da prefeitura, define os usos majoritariamente turístico-culturais da área e promove uma imagem atrativa para o público consumidor. Essa sistemática

é perceptível pela frequente divulgação de eventos musicais, desde as tradicionais rodas de samba e choro na Pedra do Sal a festivais de outros estilos musicais como o Festival do Porto, com bandas de jazz e blues, e também festivais literários, como o Fim de Semana do Livro no Porto. (PARADEDDA, 2015, p. 208)

Figura 3 – Museu do Amanhã



Fonte: Elaboração própria (2019)

Figura 4 – Museu de Arte do Rio (MAR)



Fonte: Elaboração própria (2019).

Figura 5 – Entrada do AquaRio, com nova roda gigante de 88 metros ao lado



Fonte: Elaboração própria (2019).

Figura 6 – Armazéns renovados do Píer Mauá



Fonte: Elaboração própria, 2019.

Figura 7 – Murais de grafite na Orla do Conde



Fonte: Elaboração própria (2019).

Por outro lado, a operação urbana do Porto Maravilha também soube acionar os recursos paisagísticos e histórico-culturais já existentes na região portuária em favor do seu propósito de modernização turística do espaço. É verdade que dada à longa história de alinhamento entre paisagem, cultura popular e turismo no Rio de Janeiro, não surpreende que a combinação desses mesmos elementos no porto tenha sido instrumentalizada em prol do fortalecimento da imagem-marca da região e da cidade, atuando como um instrumento alegórico que torna o local ainda mais atraente para visitação (FARIAS, 2011). Contudo a perspectiva perpetrada por essa forma de pensar/governar a cidade concebe as idiosincrasias locais antes de qualquer coisa como ativos, capazes de acionar toda uma cadeia turística, midiática e de entretenimento que, por sua vez, gerará inúmeros benefícios econômicos e sociais. Nesse sentido, paisagem, patrimônio e cultura não são apenas habilmente combinados com o objetivo de produzir uma singularidade e uma marca, mas também para que possam atuar enquanto capitais econômicos – inclusive, de inovação (MALTA, 2017; YÚDICE, 2013). Em suma, paisagens naturais e arquitetônicas como as do Morro da Conceição, narrativas históricas como a memória da população negra na região durante e após a escravidão, bem como manifestações culturais como as rodas de samba foram sistematicamente incorporadas – com muito atrito e negociação ao longo do processo – às estratégias de modernização turística da prefeitura.

A Região Portuária guarda muito da história do Rio de Janeiro. 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. Preservada com a lei que cria a Área de Proteção do Ambiente Cultural dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo (Apac Sagas), a região em que nasceu o samba tem

notória vocação cultural, com manifestações artísticas de todo tipo, marco da identidade desses bairros. (CDURP, 2015)

Esse processo se deu principalmente por meio do Porto Maravilha Cultural, programa previsto na própria lei de criação da operação urbana e que destina 3% dos recursos obtidos com a venda dos CEPACs para ações de “restauração de bens tombados, valorização do patrimônio local e fomento à atividade cultural” (RIO DE JANEIRO, 2009b). No âmbito do programa, foram financiados inúmeros projetos de restauração arquitetônica com o propósito de recuperar prédios históricos da região, como a Igreja São Francisco da Prainha, adequar centros públicos como o edifício José Bonifácio ou instalar comércios, galerias de arte e albergues em imóveis privados (Figura 8). Em reportagem especial sobre o programa, o jornal *O Globo* celebra a recuperação dos imóveis:

Foi um longo e tenebroso período de decadência. Alguns sucumbiram e viraram ruínas. Outros continuaram de pé a duras penas. Os casarões da Zona Portuária — seriam 1.500 — acompanharam por mais de meio século o declínio da região, e esse retrato é visível em ruas como Sacadura Cabral, Camerino e Senador Pompeu. Mas, com os ventos soprando a favor, parte dos sobrados volta a dar sinais de vida. Imóveis que, no passado, abrigaram armazéns, lojas, depósitos e outras atividades, começam a deixar o visual triste para trás. Os investimentos vão de hostels a galerias de arte. Na Praça Mauá em frente ao Museu de Arte do Rio (MAR), um edifício de 1930 com quatro andares está com a fachada tinindo. E as bandeirinhas de diferentes países dão a dica do que lá funcionará o Feijó Hostel, para 90 hóspedes (AUTRAN *et al.*, 2014).

Como dito, seja pela conversão de itens arquitetônicos e histórico-culturais locais em atrações da cadeia turística do novo porto, seja pela construção de grandes complexos de arte e entretenimento e

da formatação de cenários espetaculares, o que o Porto Maravilha procurou fazer, em última medida, foi refuncionalizar e diferenciar o espaço urbano da região portuária do Rio de Janeiro constituindo-o enquanto o novo centro de cultura e entretenimento-turismo do país, inclusive envelopando-o por meio de publicidade, pacotes e roteiros turísticos que o consagraram como o mais novo cartão postal da cidade (MALTA, 2017).

Quem imaginaria, há poucos anos, que a Região Portuária se tornaria um dos lugares mais vibrantes do Rio? Como um local estigmatizado pelo abandono e escuridão, fruto de décadas de degradação, viraria polo de lazer e cultura? Essa transformação só foi possível com planejamento, capacidade de gestão e criatividade. [...]. Ao mesmo tempo em que começava a renovação da infraestrutura urbana... a paisagem da região mudava. [...] Passo a passo, as melhorias apareceram: Museu de Arte do Rio, Via Binário do Porto, Praça Mauá remodelada, Museu do Amanhã, Via Expressa e Túnel Marcello Alencar, Orla do Conte, VLT, recuperação do patrimônio histórico e muito mais. (PAES, 2016, p. 3)

Que o Rio ferve no verão (no bom e no mau sentido), todo mundo sabe. Mas, em 2016, o novo ponto de ebulição da cidade é a Praça Mauá e arredores, uma área que reúne museus, restaurantes, boates, espetáculos, eventos carnavalescos... e o que mais se inventar a cada fim de semana. O mais novo point carioca se consolidou depois de uma espera de quatro anos pelas obras de revitalização do Porto Maravilha: o local foi (finalmente) reaberto ao público e está prontinho para viver seu primeiro verão. [...]. Agora, não faltam motivos para fotografar, caminhar, comer, dançar... enfim, aproveitar a boa nova: a praça é nossa (SPINOZA; LACERDA, 2016, p. 14).

Ora, mesmo que soe repetitivo, é preciso ressaltar mais uma vez: o Porto Maravilha nada mais é do que a materialização prática de uma forma de pensar/governar a cidade que, informada por uma visão de mundo neoliberal, delimita a cultura como um recurso a ser acionado em prol de um projeto de desenvolvimento socioeconômico (YÚDICE, 2013). Nesse sentido, ao longo dos dez anos dessa experiência urbana, a cultura tem sido o tempo todo acionada para dar vitalidade ao conjunto da operação urbana. Sem sombra de dúvidas, ela constitui a alavanca de Arquimedes do Porto Maravilha.

Figura 8 – Casarões restaurados por meio do Porto Maravilha Cultural



Fonte: Elaboração própria (2019).

A CONVENIÊNCIA DA CULTURA: A ECONOMIA CRIATIVA COMO SOLUÇÃO

Como mencionado, as práticas e os discursos que dão vida ao projeto Porto Maravilha estão profundamente enraizados no senso comum global que toma a economia da cultura e do entretenimento-turismo – da “criatividade” – como uma alternativa de desenvolvimento econômico, social e urbano, chegando a soar algumas como um verdadeiro discurso de pregação. Se você tem uma área da cidade ou da sociedade com problemas, a solução certamente poderá ser encontrada naqueles dois setores. Ao longo deste tópico, será demonstrado como essa perspectiva está integralmente reproduzida, seja nos discursos oficiais, seja nos programas paralelos (de caráter social) desenvolvidos no âmbito do projeto.

Criatividade foi elemento fundamental para tornar realidade a revitalização da Região Portuária, encarada por décadas como promessa que jamais sairia do papel. [...]. Antes degradada, a região começa a receber nova infraestrutura com facilidades de tecnologia e mobilidade, o que atrai justamente empreendedores que fazem da criatividade o seu negócio. Escritórios de arquitetura e design, startups, empresas de audiovisual e produtoras culturais escolheram fincar suas bases na Zona Portuária. Esse ambiente levou à formação de uma rede, o Distrito Criativo do Porto, que une todas essas iniciativas para desenvolver negócios em agenda integrada e eventos relacionados à economia criativa. (PAES, 2015, p. 2)

De fato, chama a atenção o modo recorrente como a publicidade e mesmo a cobertura midiática do projeto aciona essa compreensão. Nas matérias e entrevistas dos veículos oficiais e não oficiais do projeto, os números das indústrias criativas na economia da cidade e do estado são apresentados como prova da vocação histórica do Rio de Janeiro para esses setores. Em algumas oportunidades, são

apresentadas iniciativas de empreendedores cariocas que investiram no ramo e que, pelas mais diversas razões, estão hoje instalados nas imediações da zona portuária. Como consequência lógica, fala-se em um suposto “potencial para a criatividade” da região do porto e da cidade como um todo, algo que deveria ser estimulado por meio de políticas públicas como incentivos fiscais ou programas de capacitação (PORTO..., 2010, p. 3).

Fazer com que a região se torne um polo da indústria criativa é um objetivo traçado pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), que trabalha em parceria com o Sebrae RJ para viabilizar a ideia.

Nesse mesmo contexto, além do programa de valorização e preservação do patrimônio, o Porto Maravilha Cultural, a lei nº 101, de 2009, também determina a criação de políticas voltadas ao “atendimento econômico e social da população diretamente afetada pela Operação” (RIO DE JANEIRO, 2009b). Uma das políticas implementadas foi um convênio com o SEBRAE-RJ com o intuito de “estimular o desenvolvimento de pequenos empreendedores na região” por meio da oferta de “programas de capacitação e consultorias, mutirões de formalização e disseminação de informações sobre oportunidades de negócios no território” (CDURP, 2011). Ao examinar os documentos e publicações do convênio, salta aos olhos a preponderância que é dada aos setores da chamada “economia criativa”, com destaque para a gastronomia e para o turismo.

Com a revitalização urbana, você deve ter percebido que um novo público começou a frequentar a Região Portuária. O local se tornou mais atrativo para visitantes, como o próprio carioca, e para turistas de todas as partes do mundo. Cruzeiristas já descem dos navios e aproveitam para conhecer o local. Quem trabalha, estuda ou mora na região também circula mais pelas ruas e encontra

motivos para explorar os atrativos e consumir nas redondezas. Aos poucos, empresas começam a se instalar nos novos e modernos empreendimentos imobiliários do Santo Cristo. No futuro, espera-se a chegada de edifícios residenciais. A expectativa é ter cada vez mais pessoas circulando na Região Portuária, com demandas de consumo turístico, corporativo e residencial. (SEBRAE, 2011, p. 24)

Ora, as práticas e discursos evocados no âmbito desse convênio com o Sebrae procuram disseminar, entre os moradores e comerciantes da região, a crença de que a dinâmica criada pelo Porto Maravilha no âmbito da cultura e do entretenimento-turismo oferece janelas de oportunidades como a criação de um comércio ou a conquista de um emprego. Não se trata de condenar os esforços do Sebrae e da CDURP no sentido de impactar positivamente essa realidade, mas de perceber como esse tipo de política molda projetos de vida e, conseqüentemente, a racionalidade e a afetividade dos indivíduos e grupos que procuram perseguí-los com maior ou menor sucesso.

Entenda o valor de uma boa experiência. A procura por experiências marcantes de consumo só cresce. Clientes valorizam e reconhecem quando há qualidade nos produtos, serviços e um atendimento cuidadoso. Turistas, em especial, querem vivenciar o chamado turismo de experiência, em que interagem com os costumes da região, por meio de boas vivências, envolvendo gastronomia, cultura, compras e visitas guiadas. (SEBRAE, 2011, p. 27)

Ainda de acordo com o estudo, o público que hoje frequenta a Região Portuária tem perfil bem variado, mas, de forma geral, consome algum tipo de alimento. Os bares e restaurantes precisam identificar que tipo de gastronomia e serviço vão oferecer e definir sua estratégia para atrair mais clientes (CDURP, 2017).

Como mencionado anteriormente, por meio da publicidade e dos programas sociais vinculados ao projeto, o Porto Maravilha contribui tanto com a difusão da forma de pensamento quanto com a pedagogia dos corpos (nesse caso, dos moradores) na direção de comportamentos adequados às exigências da “nova economia”, a “economia criativa”. Ora, isso porque, como lembra Farias, a individualização e especialização dos agentes em meio às exigências dos processos de cosmopolitização e de exportação turística passa também pela constituição de novas modalidades de aprendizados e educação dos afetos, pressupondo uma economia psíquica específica (FARIAS, 2011, p. 143).

É nesta direção que são chamadas para perto atividades, habilidades, comportamentos e expectativas dispostas espacialmente distante e dotadas de traços distintivos, contudo orbitando em torno de interesses comuns, de qualidade e fatores materiais translocais e trans-sociais. (FARIAS, 2011, p. 145)

O FUTURO DO PORTO E DO RIO: A INVASÃO DA CULTURA E DO TURISMO?

Parafraseando Urry (2001, p. 208), a “onda” da cultura e do entretenimento-turismo invadiu o Rio de Janeiro e a zona portuária, reinventando material e simbolicamente seus “espaços, histórias e atividades sociais”. Aspectos cênicos, naturais e históricos foram combinados de modo a promover modalidades de uso e fruição do espaço com foco no lazer e no turismo, de modo que as paisagens da zona portuária, assim como as respectivas formas de sociabilidade e memórias aí presentes, fossem reconfiguradas enquanto “espaços idílicos” e “espetáculos cênicos” (FARIAS, 2011; SANCHEZ, 1993). Locais de autenticidade, de espontaneidade, de contato entre o cotidiano e o extraordinário, configurando-se como um ambiente “sagrado” voltado para o ritual contemporâneo do

“descontrole controlado das emoções” (FARIAS, 2011). Processo que não ocorreu apartado da conciliação com as idiosincrasias e singularidades histórico-sociais da região, nem mesmo das dinâmicas de aprendizagem e educação afetiva em jogo. Ao fim, a zona portuária, a cidade do Rio de Janeiro e seus próprios habitantes vêm sendo reinventados pela “onda” da cultura e do entretenimento-turismo e pelas modalidades de sensibilidade turística e comportamento informalizado que a acompanham (URRY, 2001).

Todavia o futuro desse longo esforço de modernização turística da zona portuária e da cidade, pelo menos do ponto de vista do Estado, não parece mais tão certo e tão brilhante como há poucos anos atrás. Os desdobramentos políticos e jurídicos da operação Lava Jato atingiram em cheio praticamente todos os atores envolvidos no Porto Maravilha, sobretudo, as suas lideranças políticas (Sérgio Cabral e Eduardo Paes) e seu braço operacional (as construtoras do Consórcio Porto Novo). Esse contexto desfavorável ainda foi agravado pela dificuldade permanente da Caixa Econômica em vender os CEPACs, o que tem comprometido em diversas ocasiões a estabilidade financeira do projeto. Até pouco tempo, era a prefeitura do Rio que vinha preenchendo essa lacuna. Mas o golpe mais profundo ainda estava por vir.

Cada vez mais tem ficado claro que uma nova visão de sociedade – e, conseqüentemente – de cidade – vem se impondo nos espaços de poder no Rio de Janeiro e em todo o Brasil, por meio de sucessivas conquistas no campo político que agora se efetivaram como expressivas vitórias eleitorais para os principais cargos do executivo (municipal, estadual e federal). Com forte apelo às questões morais, essa perspectiva político-societária, ao se ancorar em narrativas como a defesa dos costumes cristãos tradicionais e conservadores, o combate ostensivo à criminalidade social e à corrupção política, o enxugamento de um Estado “intervencionista” e “ineficaz”, revela-se profundamente distante de crenças e valores que estavam na base do projeto de cidade transfigurado no Porto

Maravilha. Ora, dentro dessa perspectiva, a criação de políticas de Estado e o investimento sistemático nos setores da cultura e do entretenimento-turismo são vistos como onerosos, supérfluos e até mesmo promíscuos. Esse novo contexto tem se desdobrado em constantes desentendimentos entre os atores envolvidos no topo do Porto Maravilha e, conseqüentemente, tem ameaçado a continuidade do projeto. Assim, só o futuro poderá responder se o Porto e o Rio continuarão sendo reinventados pela cultura e pelo entretenimento-turismo.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, P. *et al.* Passado ganha roupa nova na Zona Portuária. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 dez. 2014.
- BRASIL. Comitê Olímpico Nacional. *Dossiê candidatura 2016*. Rio de Janeiro: Comitê de Candidatura, 2009.
- BUROCCO, L. Designing Politics: Designing Respect – poder e alteridades dentro de parcerias culturais internacionais. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 3, p. 400–412, 2017.
- CDURP – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto. *Apresentação do projeto Porto Maravilha*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2ORmnHQ>. Acesso em: 23 jul. 2020.
- CDURP – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto. *Diversidade cultural e arquitetônica*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2CZgcPe>. Acesso em: 23 jul. 2020.
- CDURP – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto. Pequenos negócios na região portuária. *Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, 14 dez. 2011.
- CDURP – Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto. Sebrae no Porto destaca potencial da Orla Conde. *Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, 6. abr. 2017.
- COMEÇOU a revitalização da região do Porto. *Revista do Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 3, 2010.
- FARIAS, E. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2011.

- MALTA, E. Patrimonialização, sustentabilidade e consumo: a recomposição da paisagem cultural do Rio de Janeiro. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 53, n. 3, p. 521-531, 2017.
- O FUTURO da cidade em construção: entrevista com Eduardo Paes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 2015. Morar Bem, p. 19.
- PAES, E. Encontro de história, memória, ousadia e orgulho. *Revista do Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 2, 2011.
- PAES, E. MAR: muito mais do que um museu. *Revista do Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2, 2014.
- PAES, E. Sonho real. *Revista do Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 2, 2016.
- PAES, E. Território da inovação. *Revista do Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 2, 2015.
- PARADEDADA, J. *Megaeventos, reestruturação urbana e gentrificação: o caso do Projeto Porto Maravilha – Rio de Janeiro*. 2015. 370 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- PORTO reforça sua vocação criativa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 ago. 2013. Boa Chance, p. 3.
- REVOLUÇÃO cultural. *Revista do Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 6, 2016.
- RIO DE JANEIRO (Município). *Plano Estratégico da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, 2009a.
- RIO DE JANEIRO (Município). Lei complementar nº 101, de 23 de novembro de 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. *Diário Oficial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 3, 24 nov. 2009b.
- SÁNCHEZ, F. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1993.
- SARUE, B. *Grandes projetos urbanos e a governança de metrópoles: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro*. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SEBRAE – SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. *Transformação da região portuária: novo Porto, novos negócios*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2OP9rIT>. Acesso em: 24 jul. 2020.

SPINOZA, P.; LACERDA, P. Ponto de ebulição: Praça Mauá vira o centro das atenções. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º jan. 2016.

URRY, J. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 2001.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



Arte y cultura para el cambio social: el caso del Encuentro Internacional Medellín 2007 (MDEo7), Colombia

Pablo Santamaría Alzate¹

-
- 1 Doctorando del Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPG-ECCO), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil.
E-mail: pasantamaria@gmail.com.

RESUMEN

El presente artículo analiza el aporte del arte y la cultura al proceso de transformación social que vivió Medellín, Colombia, durante el primer decenio del presente siglo. Esta ciudad tuvo entre 1984 y 1996 uno de los periodos más violentos de su historia reciente; durante esta época colectivos culturales comunitarios emprendieron una labor de resistencia a la violencia y a la estigmatización. La política pública cultural de la época recoge estas experiencias y coordina esfuerzos institucionales para configurar un nuevo tipo de subjetividad ciudadana, estimulando la convivencia y la hospitalidad. Bajo estos principios se desarrolla el Encuentro Internacional Medellín 2007: Prácticas Artísticas Contemporáneas, Espacios de Hospitalidad en el cual se articulan varios conceptos de la planificación cultural de Medellín de finales del siglo XX y principios del nuevo siglo.

Palabras claves: *Política pública cultural. Transformación social. Prácticas artísticas contemporáneas. Encuentro Internacional de Medellín 2007.*

RESUMO

Este artigo analisa a contribuição da arte e da cultura ao processo de transformação social que Medellín (Colômbia) experimentou durante a primeira década deste século. Essa cidade teve entre 1984 e 1996 um dos períodos mais violentos de sua história recente; nessa época, os coletivos culturais comunitários empreenderam uma tarefa de resistência à violência e à estigmatização. A política pública cultural da época incluiu essas experiências e coordenou os esforços institucionais para configurar um novo tipo de subjetividade cidadã, estimulando a convivência e a hospitalidade. Sob esses princípios foi desenvolvido o Encontro Internacional de Medellín 2007: Práticas Artísticas Contemporâneas, Espaços de Hospitalidade, no qual foram articulados vários conceitos do planejamento cultural de Medellín de finais do século XX e início do XXI.

Palavras-chave: *Política pública cultural; Transformação social; Prácticas artísticas contemporâneas; Encontro Internacional de Medellín 2007.*

ABSTRACT

This article analyzes the contribution of art and culture to the process of social transformation in Medellín, Colombia, experienced during the first decade of this century. Between 1984 and 1996 was one of the most violent periods in the recent history of this city; during this time, community cultural collectives undertook a work of resistance to violence and stigmatization. The cultural public policy of this time includes these experiences and coordinated institutional efforts to configure a new type of citizen subjectivity, stimulating peaceful conviviality and hospitality. The event named Medellín 2007 International Encounter: Contemporary Artistic Practices, Hospitality Spaces followed such principles and included various concepts of the cultural planning of Medellín that the end of the 20th century and the beginning of the new century are articulated.

Keywords: *Cultural public policy; Social transformation; Contemporary artistic practices; International Encounter of Medellín 2007.*

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO

La ciudad de Medellín, Colombia, fue desde mediados de los años ochenta hasta bien entrado el nuevo siglo escenario de un complejo conflicto urbano producto de la lucha frontal que el Estado le declaró al narcotráfico. La muerte de Pablo Escobar en el año de 1993 no amainó la violencia en la ciudad, por el contrario, la descentralizó en pequeños grupos delincuenciales de micro-tráfico que se disputaban el control territorial en las 16 comunas² de Medellín (ver Figura 1). Desde 1995, y por ausencia de poder central en los grupos asociados al narcotráfico, la ciudad vivió la diversificación y multiplicación de los actores en conflicto. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (CNMH), para el año de 1999 se contabilizaban más de 160 grupos delincuenciales (CNMH, 2017, p. 374) en una ciudad con apenas 2.159.243 habitantes (MEDELLÍN, 2006). Entrado el nuevo siglo se reconfigura el conflicto territorial en Medellín posterior a la guerra contra el narcotráfico, esta vez entre grupos paramilitares,³ las guerrillas izquierda, los cuales trasladaron la guerra del campo colombiano

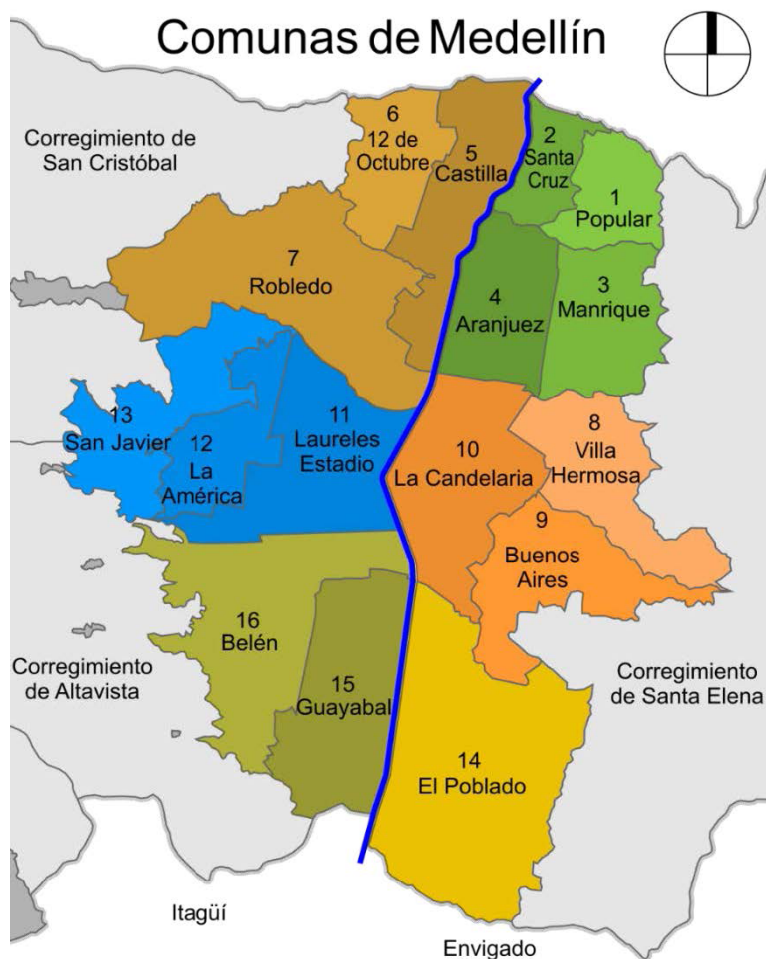
.....
2 Entidad administrativa en la que se divide la ciudad por zonas.

3 Ejércitos ilegales de extrema derecha.

a las principales ciudades del país; el cambio en la modalidad del conflicto viene paradójicamente con una disminución del 28% en el número directo de asesinatos en la ciudad amén del aumento de desplazamientos forzados (CARDONA *et al.*, 2005).

El presente artículo se concentra en estudiar la respuesta de la sociedad civil y particularmente del campo cultural de la ciudad de Medellín ante la escalada de violencia de la década del 90 y la entrada del nuevo siglo, particularmente entre el 2004 y el 2009, periodo en el que se dan una serie de iniciativas público-privadas y comunitarias de resistencia social a la violencia urbana. Es en la década de los 90 donde Medellín define una serie de políticas públicas culturales para la transformación urbana, así como también de mejoramiento de la convivencia ciudadana para la regeneración del tejido social. Así, el nuevo siglo viene con una nueva concepción de ciudadano: el ciudadano cultural (MEDELLÍN, 2001, 2011; YÚDICE, 2002), el cual se plantea explícitamente como un nuevo proyecto de ciudadano contemporáneo pacífico, participativo y autogestionario.

Figura 1 – Comunas de Medellín



Fuente: Catálogo de mapas, Alcaldía de Medellín. Departamento de Planeación Municipal.

Es objetivo del presente artículo ofrecer una perspectiva de análisis sobre los procesos de transformación sociocultural que vivió Medellín durante el primer decenio de este nuevo siglo, explorando el papel que el arte y la cultura tuvieron en la formación del “nuevo ciudadano cultural” (BRAVO, 2008, p. 397), estimulando espacios de relacionamiento y convivencia ciudadana desde la acción cultural, así como el cambio vocacional de una ciudad industrial a una ciudad de servicios internacionales, hospitalaria y anfitriona de grandes eventos sociales, artísticos y culturales; para entender

este último punto se estudiará el caso del Encuentro Internacional de Arte de Medellín 2007: Prácticas Artísticas Contemporáneas, Espacios de Hospitalidad (MDE07), evento de arte contemporáneo que articula su propuesta curatorial a los objetivos de la política pública de desarrollo social y cultural de la ciudad.

Para el desarrollo del objetivo del artículo se plantea presentar, inicialmente, la situación de Medellín entre la última década del siglo XX y la primera del presente siglo, haciendo énfasis en el papel de los actores sociales y culturales comunitarios que desde los años 90 desarrollan acciones de “resistencia cultural” (BRAVO, 2008, p. 245) ayudando a menguar el impacto de la violencia en la población juvenil. Las iniciativas culturales civiles fueron necesarias para los planificadores sociales y culturales de finales de los noventa, pues se identificaron estrategias de gestión, así como se definieron continuidades e innovaciones en la planeación social y cultural que permitieron el cambio que vivió Medellín durante el primer decenio del 2000. Cabe mencionarse que los conceptos de convivencia ciudadana, hospitalidad e internacionalización de la ciudad fueron tres de los elementos fundamentales para cambiar el rostro de Medellín ante el mundo, pues se mejoran las condiciones de percepción de seguridad de la ciudad, apropiación del espacio público y a su vez se estimula la inversión privada transnacional y el cambio en la vocación productiva de la ciudad: pasa de ser industrial y de producción de bienes a ofertar servicios culturales, educativos, urbanísticos y turísticos (MEDELLÍN, 2009, p. 23).

MEDELLÍN EN EL CAMBIO DE SIGLO: LA RESPUESTA CULTURAL A LAS MÚLTIPLES VIOLENCIAS

En la introducción de este texto se presentó de manera sintética una cartografía de los distintos tipos de violencias que vivió Medellín entre mediados de la década de los 80' hasta el primer decenio del nuevo siglo. En *Medellín: memorias de una guerra urbana* (2017),

del CNMH, se presenta una periodización del conflicto urbano en la ciudad junto con una caracterización de los actores en conflicto, así como la precisión de las estrategias de violencia en estas épocas. El informe menciona que entre 1982 y 1994 la tipología de violencia tenía como principal característica

el despliegue de la violencia y el terrorismo del Cartel de Medellín, y, al mismo tiempo, el ejercicio de la violencia política, con alta complicidad de las instituciones estatales, conocida como “guerra sucia”. Este periodo está marcado por el aumento general de las formas de violencia [...] las modalidades de violencia preponderantes [...] fueron las masacres, el asesinato selectivo y los atentados terroristas. (CNMH, 2017, p. 23)

En este periodo la situación social de la ciudad era complicada pues a la guerra contra del narcotráfico se le sumaban los altos índices de desempleo y desigualdad que golpeaba fundamentalmente a la población juvenil, lo que la hacía especialmente vulnerable y propensa a ser participe del conflicto. En cifras del Departamento Nacional de Planeación de Colombia (DNP), para 1991 año con mayor índice de muertes por asesinato en la ciudad (6.809 asesinatos), Medellín contaba con el mayor indicador de desempleo juvenil:

La baja retención escolar no solamente ocasiona un alto desempleo juvenil sino también altas tasas de inactividad, especialmente en los hombres entre 12 y 29 años [...] Mientras que en el último año en las otras áreas metropolitanas el empleo creció en 2.5% y la tasa de desempleo cayó del 10.6% al 9.9%, en Medellín, por el contrario, el empleo disminuyó el 1.5%, y el desempleo aumentó del 12.4% al 14%. (COLOMBIA, 1991, p. 6)

Para 1991 los asesinatos en la ciudad habían crecido 8 veces más que en 1983, pasando de 869 muertes a 6.809, lo que implicó que para

1993 en Medellín “gran parte de la cohorte de jóvenes varones había desaparecido, lo que dio lugar a la anomalía demográfica de que el 54% (876.789) fueran mujeres y sólo el 46% (753.220) hombres” (CNMH, 2017, p. 74). La disminución de la población juvenil no fue uniforme en todo el territorio, resultando más afectados los jóvenes de las comunas más pobres de Medellín ubicados en el sector nororiental y noroccidental (comunas 1, 2, 3, 4 y 6) donde habitaban cerca del 34% de la población de la ciudad para mediados de los 90. La segunda etapa de violencia urbana se ubica en el periodo correspondido entre 1995 y 2005, caracterizado por el control territorial de pequeñas bandas de micro-tráfico o “combos delincuenciales”, las cuales, para 1999, tenían presencia en 86 sectores de la ciudad vinculando unos 3.000 jóvenes al conflicto (CNMH, 2017, p. 25). También hace parte de este periodo la proyección urbana del conflicto entre el Estado, las guerrillas y los paramilitares (ver Figura 2). En este periodo, Medellín, según los datos del informe de memoria referenciado, tuvo 52.004 víctimas de violencias relacionadas con el conflicto armado colombiano. La ciudad tuvo un descenso significativo de muertes violentas entre 1991 y 1998, con una nueva subida de muertes entre 1999 y 2002;⁴ sin embargo descendió nuevamente a límites históricos entre 2003 y el 2007. En 2005, por ejemplo, la cifra de muertes violentas fue de 782 casos, siendo el número más bajo en 22 años de conflicto urbano. Este notable descenso en muertes violentas en contraposición con la presencia en la ciudad de verdaderos ejércitos armados, se interpretó para la época como evidencia de una reorganización del modelo de negocio del tráfico de drogas centrado ahora en el control territorial. No en vano mientras disminuye el número de muertes aumenta el número de desplazamientos forzados. El aumento del desplazamiento expande el número de víctimas del conflicto en la ciudad, de modo tal que a las 25.623 muertes violentas que se dieron entre 1980 y 2014,

4 Con respecto a 1998, el homicidio creció anualmente en 8% (1999), 4,3% (2000), 17,8% (2001) y 22,6% (2002) (CNMH, 2017, p. 87).

se le sumarían 106.916 víctimas de desplazamiento forzado en la ciudad, lo que implica que en este periodo el total de víctimas sería de 132.539 personas.

Figura 2 – Fernando Botero (1999), *Carrobomba*. Óleo sobre lienzo (43,1 × 40 cm)



Fuente: Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

Ahora bien, pese a la problemática económica, de violencia y gobernabilidad durante estos dos periodos, en la ciudad se presentaron iniciativas culturales ciudadanas que denunciaban a la opinión pública los vejámenes del conflicto, del mismo modo que ofrecía resistencia frente a la agudización del mismo (BRAVO,

2008; CNMH, 2017; MEDELLÍN, 2008). Esta “resistencia” pacífica al accionar de los violentos (BRAVO, 2008, p. 245) se dio principalmente en las comunas 1, 2, 3, 4 y 6 ubicadas al norte del área metropolitana (CNMH, 2017, p. 357). En la comuna noroccidental (ver Figura 3), por ejemplo, había para mediados de los noventa 200 actores culturales en una comuna que albergaba el 21% de la población de la ciudad (1.641.341 para 1990) con 345.391 habitantes, lo que implica que existía un espacio cultural por cada 1750 moradores.

Figura 3 – Adolfo Bernal (1983), *Señal: Norte. Intervención urbana: dibujo con cal agrícola sobre campo de fútbol en el barrio Castilla, Comuna Noroccidental (2.000 m²)*



Fuente: Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.

Las iniciativas estatales en cultura se fueron sumando sobre la marcha a las propuestas de colectivos y artistas barriales, con el objetivo de mostrar otra cara de la juventud a través de proyectos culturales que estimularan la participación y ocupación de este segmento de la población. Estas iniciativas se caracterizaban por tener un fuerte arraigo barrial y comunitario apropiándose de un discurso “por la vida y la no-violencia” (MEDELLÍN, 2009, p. 41) que caracterizó la acción del campo del arte durante finales de los noventa y la primera década del 2000. Para el periodo comprendido entre 1995 y 2005, la repuesta civil a la escalada del conflicto se caracterizó por un mayor nivel de organización administrativa y jurídica de tal modo que aparecen asociaciones de víctimas que se toman el espacio público a través de ocupaciones pacíficas y actos simbólicos, denunciando la connivencia del Estado con actores del conflicto, la lentitud en las investigaciones judiciales y la desaparición forzada (CNMH, 2017, p. 370).

LOS ACENTOS DE LA POLÍTICA CULTURAL PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL EN MEDELLÍN: CONVIVENCIA CIUDADANA E INTERNACIONALIZACIÓN

La ciudad de Medellín tuvo su primer plan de desarrollo cultural en 1990. Si bien el caso era excepcional en Colombia, pues hasta la fecha ninguna población del país había desarrollado proceso semejante, en Antioquia⁵ ya existían referentes de planeación cultural. En el año de 1986 se publica un documento técnico con cifras, ejes de acción, programas y proyectos para el campo cultural en el departamento. Este documento denominado *Bases del Plan de Desarrollo Cultural de Antioquia*, se plantea dentro de las acciones del Plan de Desarrollo departamental de 1983, el cual propiciaba por primera vez en la región, procesos de planificación sectorial y

.....
5 Antioquia es uno de los 32 departamentos de la división político administrativa de Colombia. Su capital es Medellín.

gremial. Este documento no alcanzó a constituirse como plan de cultura, sin embargo, definió cinco escenarios de desarrollo cultural que se debían afrontar para el futuro: infraestructura cultural (casas de la cultura y bibliotecas), patrimonio cultural, investigación en cultura, fomento a la creación artística, comunicaciones y publicaciones (ver Figura 4) (BRAVO, 2008, p. 149).

Figura 4 – Construcción filial biblioteca barrio Campo Valdés, comuna nororiental (1984)



Fuente: Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto. Medellín, Colombia.

Las *Bases del Plan de Desarrollo Cultural de Antioquia* de 1986 estimularon la gestación de un plan de desarrollo cultural para Medellín en respuesta al periodo de violencia narcoterrorista de las décadas de los 80' y 90' para así favorecer expresiones artísticas y culturales a manera de acción simbólica para la “reestructuración del orden social” (MEDELLÍN, 1990b, p. 8). El *Plan de Desarrollo Cultural de Medellín* fue adoptado a partir del Acuerdo Municipal n° 41 del 15 de agosto de 1990 y entre sus objetivos más importantes se encontraban aquellos que contribuían a la formación de una nueva tipología de ciudadano partícipe del cambio

social, a través de la intervención de “sectores públicos y privados para la construcción de un proyecto ético-político fundamentado en valores culturales que eleve la calidad de vida de los habitantes de la ciudad” (MEDELLÍN, 1990a, p. 2, artículo 3). La estrategia de participación del plan contemplaba no sólo programas de gestión y trabajo con comunidades de base, sino que además implicaba la incidencia del sector privado de la ciudad como elemento fundamental en la construcción de una “nueva vida ciudadana y la modernización de la ciudad” (MEDELLÍN, 1990a, p. 2, artículo 3). Los escenarios estratégicos del plan buscaban impactar la educación, comunicación, patrimonio e identidad cultural, participación comunitaria y autogestión; también la coordinación de recursos financieros, infraestructura, dotación y legislación.

Las bases que sentaría el plan de 1990 en relación con la participación y las alianzas público-privadas sería fundamental para desarrollos posteriores en el campo de la planificación sobre el territorio, como por ejemplo fue el *Plan estratégico de Medellín y el área metropolitana 2015*, de 1995 (MEDELLÍN, 1995). Con una proyección a 20 años, este plan se compuso originalmente de cinco líneas estratégicas⁶ donde se establecieron los lineamientos para el urbanismo social y la sustentabilidad ambiental de la ciudad. Respecto al campo cultural, el plan establece la creación de un “Sistema Cultural Metropolitano Público-Privado”, una especie de observatorio de cultura urbana para la planeación y la financiación de servicios culturales (BRAVO, 2008, p. 429; MEDELLÍN, 1995, p. 22). Este plan es bastante significativo para entender el cambio en la vocación productiva de la ciudad y la relación que se estableció entre el sector privado y el gobierno para la “reestructuración del orden social”. El sector privado de la ciudad orientaba el cambio de una urbe industrial a una ciudad de servicios y logística transnacional. Al compartir la gestión pública entre el gobierno y el sector

6 La línea 2, denominada “Medellín y el área metropolitana: epicentro de políticas sociales y culturales en América Latina” es en la que hace referencia a la cultura dentro del Plan.

privado, la cultura también muda de concepción y de estrategias de agenciamiento, pasando de asumirse como un bien público con garantías estatales para su funcionamiento, a ofrecerse como un servicio con demanda diferencial local e internacional.

El plan estratégico de 1995 plantea alcances que prometían fortalecer el sector cultural articulando su funcionamiento al sector de servicios turísticos para “hacer de Medellín una ciudad atractiva para propios y extraños” (MEDELLÍN, 1999b, p. 10) para lo cual fueron importantes dos estrategias: el proyecto **Ciudad Botero** (ver Figura 5), para el mejoramiento y recuperación del espacio público del centro de la ciudad a partir de la instalación de esculturas del artista plástico Fernando Botero; y la elaboración en 1999 del *Programa de Proyección y Posicionamiento Nacional e Internacional de Medellín como Metrópoli Artístico-Cultural*. Este programa fue coordinado por la oficina de turismo de Medellín y contó con la participación de sector privado, y el apoyo logístico del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Se trataba de formar “ciudadanía para una Medellín que sea **anfitriona**, que presente una ciudad **amable** y **acogedora**, pasando por la ciudad vivida y apropiada culturalmente”⁷ (BRAVO, 2008, p. 431).

.....
7 Las negrillas son de mi autoría.

Figura 5 – “Ciudad Botero”: Plaza Botero antes de su inauguración. Centro de Medellín (comuna 10), al fondo el Museo de Antioquia (2000)



Fuente: Departamento de Planeación Municipal. Alcaldía de Medellín, Colombia.

En el año 2001, el Ministerio de Cultura de Colombia lanza el *Plan Nacional de Cultura 2001–2010: hacia una ciudadanía democrática cultural*, el cual le apunta a la configuración de un nuevo concepto de ciudadano: el ciudadano cultural (COLOMBIA, 2001; YÚDICE, 2002) como base de un proyecto de “reestructuración del orden social”. Esta nueva tipología de ciudadano “se define ciudadanía democrática cultural aquella que [...] diversifica lo público. [...] Una ciudadanía democrática. Una ciudadanía que no se impone [...] Que eleva nuestra responsabilidad con el proyecto colectivo de Nación” (COLOMBIA, 2001, p. 13). Fundamentado en este horizonte de subjetividad es que la gobernación de Antioquia presenta en el 2006, el *Plan de Desarrollo Cultural del Departamento, 2006–2020: Antioquia en sus diversas voces*, el cual acoge y amplía la definición de ciudadanía cultural en tanto sujeto social activo y participativo, y lo ajusta al contexto regional bajo las modulaciones de interculturalidad y equidad. Cabe mencionarse que

Plan Departamental toma distancia de algunos puntos que fueron esenciales en los procesos de planificación cultural en Medellín, por ejemplo, los énfasis en internacionalización de la cultura y el desarrollo de eventos, la infraestructura cultural y espacio público, así como la investigación en el campo cultural (ANTIOQUIA, 2006, p. 32). Precisamente los temas de convivencia ciudadana y ciudadanía cultural, serán retomados para el 2011 en el *Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020*. Si bien este plan no se desarrolla en el presente análisis por escapar al marco cronológico planteado, sí es importante mencionar que recoge en su gran mayoría los aportes del plan de 1990 y los planes sectoriales para el área metropolitana de 1995 y 1999 respectivamente.

EL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE MEDELLÍN DE 2007: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS, HOSPITALIDAD Y CONVIVENCIA CIUDADANA

La imagen de ciudad hostil, violenta e insegura de la década de los 90 y principios del 2000 dificultaba el camino para la inversión extranjera y el desarrollo del turismo, lo cual exigía una estrategia de reconfiguración de la imagen pública a nivel internacional de la ciudad. Esto explica cómo en los planes sectoriales de 1995 y 1999 fueron esenciales la modernización y ampliación del espacio público, el fortalecimiento del sector turístico, de servicios y hotelero, la generación y cualificación de contenidos culturales para fortalecer procesualmente la imagen de la ciudad como un lugar hospitalario; en este sentido la estrategia para este cambio de imagen fue presentar a Medellín como una ciudad cultural, turística,⁸ para el desarrollo de eventos internacionales y de negocios, siendo un referente de cambio social por el fortalecimiento de lo público. En este contexto la dirección del Museo de Antioquia comienza a

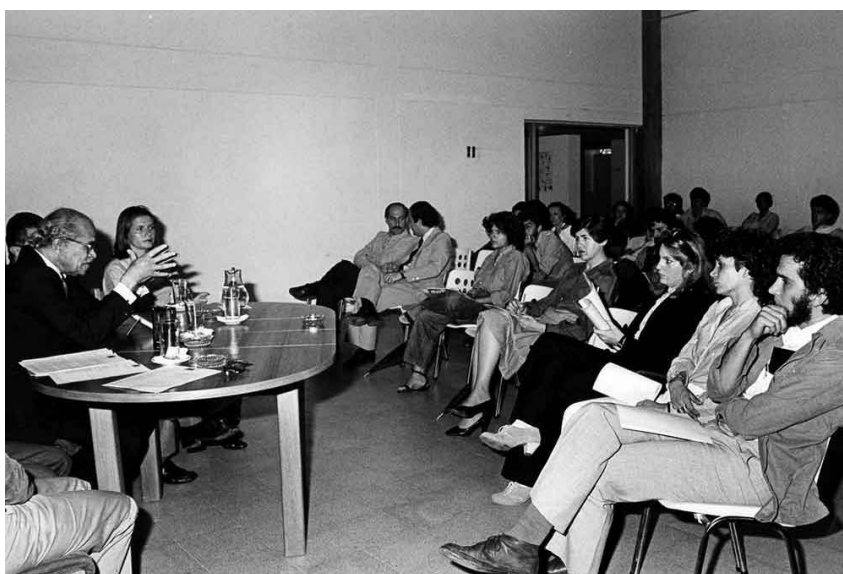
8
Bajo el modelo del denominado turismo MICE: *meetings, incentives, conventions and exhibitions*.

construir desde el 2005 un proyecto de evento internacional de arte contemporáneo que retomará la tradición de certámenes artísticos que Medellín había construido desde finales de la década del sesenta con las Bienales de Arte de Medellín (1968, 1970, 1972 y 1981), el Coloquio de Arte No-objetual de 1981(ver Figura 6) y el Festival Internacional de Arte de 1997.

La dirección del museo invita al curador bogotano José Roca para levantar una propuesta de evento artístico internacional de alto impacto mediático. Roca descarta de entrada la realización de una bienal aludiendo razones de costos y complejidad logística, a lo que se le suma la dificultad de configurar un evento que fuera atractivo para el campo del arte internacional, pues para la época existían más de 80 certámenes artísticos mundiales tipo bienal o trienal. El curador sugería invitar a artistas internacionales emergentes que desarrollaran una propuesta *in situ* a partir de una residencia artística en la ciudad para estudiar una problemática urbana y articularla a su propuesta plástica. Entre la dirección del museo y el curador bogotano se construye el evento “Medellín/06”, el cual consistía fundamentalmente en un encuentro académico que retomaba las conferencias y algunas obras expuestas en el “I Coloquio de Arte No-Objetual”, además de una exhibición sobre los nuevos conceptualismos latinoamericanos y un esquema de circulación y articulación de espacios culturales que estrechara los lazos entre el Museo de Antioquia y la escena cultural local “haciendo hincapié en la necesidad de superar el aislamiento y abrirse al mundo” (ROCA, 2005, p. 3). La curaduría propone que el evento se desarrolle bajo la modalidad de “Encuentro”, lo que abona positivamente al carácter hospitalario de la ciudad que alberga el certamen, y sugiere que se tome a “Medellín” como tema y problema para el arte contemporáneo. Así mismo, el desarrollo de proyectos artísticos situados en la ciudad por parte de artistas invitados anima la idea de un arte de procesos donde prevalece la investigación y el trabajo colaborativo

con las comunidades, y no el objetualismo plástico de las tradicionales exhibiciones de museo.

Figura 6 – I Coloquio de Arte No-Objetual (May. 18-21 de 1981). En la imagen Juan Acha (Perú) con la ponencia “Teoría y Práctica no-objetualistas en América Latina”



Fuente: Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.

De este modo la tradición de activismo social del sector cultural de Medellín y la “resistencia cultural” (BRAVO, 2008, p. 245; CNMH, 2017; MEDELLÍN, 2008) a la violencia social es reinterpretada por el campo de las artes visuales en el Encuentro a partir de prácticas artísticas que involucraban los intereses de la ciudad y de sus comunidades. Las prácticas exigían de los artistas una fase de investigación en terreno que los tornaba etnógrafos (FOSTER, 2001, p. 177; GUASCH, 2004, p. 26), además que estimulaba una relación especial entre este y su público. La interacción entre artista y comunidad rebasa pues la dimensión formal y objetual de la obra de arte, mutando hacia una situación en la cual los encuentros entre artista, obra y público, canalizan distintos tipos de relaciones sensibles.

El MDE07⁹ (ver Figura 7) se desarrolló entre enero y junio de 2007. Tuvo la participación de seis curadores: de ellos, cinco colombianos, Jaime Cerón, José Roca, María Inés Rodríguez, el artista visual Oscar Muñoz, y el director de curaduría del Museo de Antioquia, Alberto Sierra Maya; y uno internacional, la brasilera Ana Paula Cohen. Este comité de curaduría definió que el evento se desarrollaría como una plataforma ampliada de actividades de exhibición, formación y circulación de artistas y proyectos entre espacios culturales, sin evento central, a partir de la reflexión (ejes curatoriales) sobre la **hospitalidad** y las **prácticas artísticas en la ciudad contemporánea**.

Figura 7 – Logo “MDE07: Encuentro Internacional Medellín 2007: Prácticas Artísticas Contemporáneas, Espacios de Hospitalidad” (2007)



Fuente: Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

Con una inversión de aproximada de COP¹⁰ 2.500.738.643¹¹ (MUSEO DE ANTIOQUIA, 2008, p. 77) el MDE07 contó con la participación de 286 artistas y actores del campo cultural, de más de 14 países, los cuales desarrollaron más de 370 proyectos artísticos entre montajes de exhibiciones, activaciones colaborativas, talleres con comunidades, conversatorios abiertos al público, entre otros. Según cifras del Museo de Antioquia, asistieron a alguna actividad

9 MDE: código internacional IATA de Medellín. Para ver detalles del MDE07, ver: <http://mde.org.co/mde07>.

10 COP: peso colombiano.

11 1,1 USD millones.

del evento unas 22.253 personas (MUSEO DE ANTIOQUIA, 2008, p. 12), entre asistentes a exposiciones, talleres, conciertos o conferencias. Finalmente, es significativa la contribución de 27 entidades promotoras y más de 50 corporaciones privadas que se vincularon al evento con aportes en dinero o especie. El Encuentro se desarrolló a partir de nueve componentes que ejecutaban los propósitos estructurales del evento: **Núcleos Expositivos**, **Espacios de Hospitalidad** el cual reunió todas las actividades de exhibición tanto dentro como fuera del Museo (ver Figura 8). El componente **Espacios Anfitriones** enfatizaba la circulación artística. Este componente reunió espacios y colectivo artísticos independientes de Medellín en una red de trabajo para la producción y circulación de proyectos *In Situ* de artistas o colectivos visitantes. Unos de los componentes más importantes del MDE07 fue el **Casa del Encuentro**, en donde se activó la antigua sede del Museo de Antioquia, contiguo a la actual sede en la Plaza Botero, de modo tal que se constituyera en el corazón del circuito de circulación y eventos del Encuentro. En la Casa del Encuentro se desarrolló gran parte del componente **Agenda Académica**, las presentaciones de los resultados de los proyectos artísticos en el componente llamado **El citófono**, y el ciclo de cine independiente y africano en el componente denominado **El Inquilino**. Los dos últimos componentes, **La columna** y **Experiencias Sonoras**, hacen parte de los procesos de circulación de actividades paralelas al evento.

Figura 8 – Cildo Meireles (2007), *Entre paréntesis*. Intervención urbana interactiva. Medellín, Colombia



Fuente: Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

Entre los logros cualitativos del evento, el museo refiere tres materias fundamentales para la ciudad del 2007: el desarrollo de alianzas público-privadas para la acción cultural, el papel transformador del arte y la cultura para el cambio social, el acierto en la elección del concepto de **Hospitalidad** para reforzar los lazos de **convivencia** ciudadana. En principio, la estrategia de gestión de recursos en dinero y en especie para el Encuentro constituyó un modelo eficiente de agenciamiento cultural, el cual implicó “el trabajo colaborativo entre los sectores público y privado que hizo posible la suma de una gestión eficiente, conjunta y solidaria a nivel local, regional y nacional, además de los aportes provenientes de los organismos de cooperación internacional” (MUSEO DE ANTIOQUIA, 2008, p. 9). Finalmente, en relación al uso del concepto de hospitalidad, la dirección del museo considera que este fue asertivo, además de necesario para estimular espacios de convivencia a través de la mediación artística, y así “reforzar este activo en la ciudad y a la vez revisar los requisitos de hostilidad que hay en ella” (MUSEO DE ANTIOQUIA, 2008, p. 9).

CONCLUSIONES Y OBSERVACIONES FINALES

La invitación del 2005 del curador José Roca de “superar el aislamiento para abrirse al mundo” (ROCA, 2005, p. 3) hizo que el concepto de hospitalidad se consolidara como eje curatorial fundamental del MDE07, situación que se ajusta a los direccionamientos de la política pública cultural y sectorial de finales del siglo XX que planeaban a Medellín de la primera década del 2000 como una metrópoli internacional. La hospitalidad como concepto, tanto para la dirección del evento como para el equipo de curadores, tuvo un múltiples efectos positivos para la ciudad, pues al invitar a la ciudad bajo un “modelo de gran espectáculo” (ROCA, 2011, p. 14), que sucede en un periodo de tiempo relativamente amplio, se generan efectos benéficos en sector hotelero (hospedajes, restaurantes y sitios turísticos) así como estimula el cambio de imagen de la ciudad hacia el exterior; por otra parte posiciona nuevamente a Medellín dentro del circuito de eventos artísticos internacionales de gran formato en arte contemporáneo; finalmente, entre los habitantes de la ciudad, genera espacios de encuentro, reconocimiento y convivencia a partir de una actividad creativa y participativa (ver Figura 9). En este sentido el trabajo del MDE07 refuerza los logros que en materia de convivencia ciudadana, hospitalidad e internacionalización, había contribuido la planificación cultural de la década de los 90, y cuyo propósito se articula a los planes sectoriales de 1995 y 1999 para el hacer de Medellín un oferente de servicios y eventos internacionales, del mismo modo que un ejemplo de resiliencia social y urbanismo regenerativo.

Al tomar la hospitalidad como el eje estructurante del MDE07, se consideró que la relación tácita que se llegara a establecer entre las personas que participarán de la realización del certamen se concibiera como un aspecto fundamental de su arraigo potencial en la ciudad. La hospitalidad se pensó como una estrategia política para activar

y replantear la interacción entre las prácticas artísticas y la ciudad. (CERÓN, 2011, p. 105)

Figura 9 – Ana Claudia Múnera (2007), *A la rueda rueda. Happening, intervención urbana con vendedores informales ambulantes del centro de la ciudad. Medellín, Colombia*



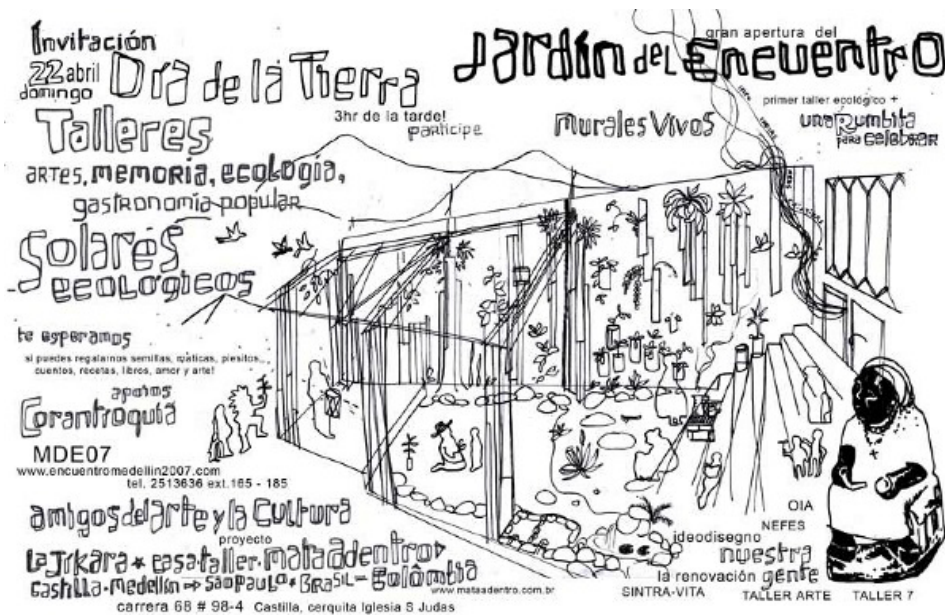
Fuente: Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

Dos intenciones soportaban pues la utilización del concepto de **hospitalidad** para el MED07, la primera y más obvia es el sentido de la acogida con el visitante extranjero a un evento que por definición era internacional, y particularmente latinoamericano, en un ánimo que bien podríamos llamar de xenofílico. La segunda intención era funcional para el público local al recurrir a la hospitalidad en oposición a la hostilidad entre conciudadanos de Medellín, todo esto bajo la mediación de prácticas artísticas que estimularon precisamente el encuentro y la **convivencia** con el otro: la hospitalidad entre locales para amainar la hostilidad generando espacios de convivencia sugiere una interesante reflexión y acción estratégica desde las artes visuales puntualmente sobre lo que denominamos

en la introducción del presente texto como “segunda fase del conflicto urbano”, favorecer escenarios de encuentro ciudadano, actividades de relacionamiento mediado por una acción poética y sensible estimulan espacios de convivencia pacífica (ver Figura 10):

Medellín evoca dos tipos diferentes de imaginario. Por un lado, está su tradición hospitalaria, que parece caracterizar los encuentros de los forasteros con la vida que transcurre en los ámbitos privados. Pero aún persiste una imagen hostil que se asocia con los espacios y vivencias públicos, frutos de las épocas críticas que vivió la ciudad en las décadas pasadas, como producto de la guerra contra el narcotráfico. (CERÓN, 2011, p. 103)

Figura 10 – Rodrigo Bueno (Brasil) (2007), Proyecto Mata Adentro, Invitación apertura del proyecto colaborativo “Jardín del Encuentro.” La Jícara Centro Cultural, barrio Castilla, comuna noroccidental. Medellín, Colombia



Fuente: Museo de Antioquia, Medellín Colombia.

De alguna manera las prácticas artísticas contemporáneas generaron una mediación entre el arte y la ciudad por vía del encuentro, la investigación y el trabajo colaborativo entre artistas y comunidades, lo cual definió el carácter del MDE07 (y las subsiguientes versiones) como un certamen que reconfiguró la naturaleza de evento-arte en tanto actividad estrictamente de exhibición, al conferirle un perfil más sociológico desde una dinámica de evento-ciudad con prácticas artísticas en comunidad y un evidente interés por las prácticas relacionales. Precisamente la domesticación del evento-arte tipo bienal, junto con el interés de los curadores por el arte de procesos y las prácticas relacionales encaminaron el MDE07 a establecer un lazo estrecho con las dinámicas de ciudad, configurando bajo las modulaciones del arte local una manifestación artística post-autónoma, que, como lo menciona García Canclini (2010, p. 22) escapa del simple acontecimiento estético del campo del arte para alinearse al activismo social.

CODA

El Encuentro de Medellín, MDE, ha tenido dos versiones posteriores a la de 2007. Estas versiones se planearon para acontecer cuatrienalmente, de modo tal que luego del MDE07, se ha desarrollado el MDE11, cuyo tema fue la educación desde y para el arte, y el MDE15, cuyo contenido curatorial fue la relación global-local-global. Todas las versiones del MDE se han desarrollado asumiendo la herencia de la versión del 2007, en donde se privilegian la noción de proceso, trabajo comunitario y creación colaborativa, así como las prácticas investigativas situadas y la cooperación internacional entre artistas y colectivos.

REFERENCIAS

ANTIOQUIA. *Plan de Desarrollo Cultural del Departamento, 2006-2020: Antioquia en sus diversas voces*. Medellín: Gobernación de

- Antioquia: Universidad de Antioquia, 2006. Disponible en: <https://bit.ly/39n6O3U>. Acceso en: 2 dic. 2019.
- BRAVO, M. E. *Itinerarios culturales: 1985–2007: voces y presencias*. Medellín: Fondo Editorial Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 2008.
- CARDONA, M; GARCÍA, H. I.; GIRALDO, C. A.; LÓPEZ, M. V.; SUÁREZ, C. M.; CORCHO, D. C.; POSADA, C. H.; FLÓREZ, M. N. Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y circunstancias. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, 2005. p. 840–851. Disponible en: <https://bit.ly/3jBJZhA>. Acceso en: 13 abr. 2020.
- CERÓN, J. Dispositivos de circulación del MDE07. In: MUSEO DE ANTIOQUIA (org.). *Cuadernos MDE07: Encuentro Internacional Medellín 2007: Prácticas artísticas contemporáneas*. Medellín: Museo de Antioquia, 2011. p. 103–107. Disponible en: <https://bit.ly/3jwIWkh>. Acceso en: 3 enero 2020.
- CNMH. *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017.
- COLOMBIA. *Programa presidencial para Medellín y el área metropolitana*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 1991. (Documento Conpes 2562). Disponible en: <https://bit.ly/3fWLHrF>. Acceso en: 24 feb. 2020.
- COLOMBIA. *Plan nacional de cultura 2001–2010: hacia una ciudadanía democrática cultural: un plan colectivo desde y para un país plural*. Bogotá: Consejo Nacional de Cultura, 2001. Disponible en: <https://bit.ly/2ONYVen>. Acceso en: 25 marzo 2020.
- FOSTER, H. *El retorno de lo real: vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, N. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. México, DF: Katz, 2010.
- GUASCH, A. M. *Arte y globalización*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- MEDELLÍN. Acuerdo no. 41 de 1990 (agosto 15). Por el cual se adopta el Plan de Desarrollo Cultural de Medellín. *Gaceta Oficial*, Medellín, año 3, n. 26, p. 2–3, 28 nov. 1990a. Disponible en: <https://bit.ly/3hyvJEP>. Acceso en: 13 marzo 2020.

- MEDELLÍN. *Plan de desarrollo cultural de Medellín*. Medellín: Servigráficas, 1990b.
- MEDELLÍN. *Plan estratégico de Medellín y el área metropolitana 2015: la visión y los proyectos*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 1995. Disponible en: <https://bit.ly/39oTuMM>. Acceso en: 12 enero 2020.
- MEDELLÍN. Acuerdo n° 59 de 1999. Por el cual se conceden beneficios tributarios en el perímetro de influencia del proyecto Museo de Antioquia – Medellín Cultura Viva, Ciudad Botero. *Gaceta Oficial*, Medellín, año 12, n. 1150, p. 21–22, 23 dic. 1999a. Disponible en: <https://bit.ly/3fXYREX>. Acceso en: 9 feb. 2020.
- MEDELLÍN. *Medellín, Colombia: ciudad de Botero*. Medellín: Impresos El Día, 1999b.
- MEDELLÍN. Acuerdo Municipal n° 12 de 2001. Por medio del cual se adopta el “Plan de Desarrollo de 2001–2003 Medellín Competitiva”. *Gaceta Oficial*, Medellín, año 14, n. 1539, p. 1, 6 jul. 2001. Disponible en: <https://bit.ly/2E4qYnN>. Acceso en: 14 marzo 2020.
- MEDELLÍN. Medellín y su población. *Documento técnico de soporte POT (Acuerdo 46/2006)*, Medellín, n. 4, p. 83–90, 2006. Disponible en: <https://bit.ly/3hthgK1>. Acceso en: 9 mar. 2020.
- MEDELLÍN. Acuerdo Municipal n° 16 (Junio 16 de 2008). Por medio del cual se adopta el Plan de Desarrollo 2008–2011: “Medellín es Solidaria y Competitiva”. *Gaceta Oficial*, Medellín, año 15, n. 3261, p. 1–168, 23 jun. 2008. Disponible en: <https://bit.ly/3hpQzG4>. Acceso en: 15 enero 2020.
- MEDELLÍN. *Medellín: transformación de una ciudad: modelo de buen gobierno y desarrollo social integral*. Medellín: Alcaldía de Medellín: Banco Interamericano de Desarrollo, 2009. Disponible en: <https://bit.ly/32LySgg>. Acceso en: 12 feb. 2020.
- MEDELLÍN. *Plan de desarrollo cultural de Medellín 2011–2020: Medellín, una ciudad que se piensa y se construye desde la cultura*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2011. Disponible en: <https://bit.ly/3hzoCMI>. Acceso en: 15 dic. 2019.
- MUSEO DE ANTIOQUIA. *Encuentro Internacional Medellín 2007: Prácticas Artísticas Contemporáneas, Espacios de Hospitalidad: informe final*. Medellín: Museo de Antioquia, 2008.
- ROCA, J. I. *Medellín/06: documento de trabajo*. Medellín: Museo de Antioquia, 2005.

ROCA, J. I. Domesticando el modelo bienal. *In*: MUSEO DE ANTIOQUIA (org.). *Cuadernos MDE07: Encuentro Internacional Medellín 2007: Prácticas artísticas contemporáneas*. Medellín: Museo de Antioquia, 2011. p. 13-16. Disponible en: <https://bit.ly/32PIg2C>. Acceso en: 3 enero 2020.

YÚDICE, G. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2002.



A urbe articulada pela lógica periférica da semiosfera: análise do Centro Social Autogestionado La Tabacalera, na cidade de Madri

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa¹

Fábio Sadao Nakagawa²

-
- 1 Doutora em Comunicação e Semiótica e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB. E-mail: regianemo@uol.com.br.
 - 2 Doutor em Comunicação e Semiótica e professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail fabiosadao@gmail.com.

RESUMO

Tendo por base a noção de semiosfera e o modo de articulação de sua região periférica, tal como foram definidos pelo semioticista da cultura Iuri Lotman, este artigo busca compreender de que maneira o Centro Social Autogestionado La Tabacalera, situado no bairro Embajadores/Lavapiés, região central de Madri, articula-se como um espaço periférico pelo qual a cidade, efetivamente, é construída por meio de textos culturais inovadores. Em conformidade com tal perspectiva, o estudo visa perceber este lugar pela sua caracterização eminentemente sígnica e informacional, bem como pelo diálogo que estabelece com o entorno. Com isso, busca-se atentar para a articulação da cidade pelo viés da cultura que a tensiona, demonstrando, com isso, sua face mais dinâmica.

Palavras-chave: *Cidade. Linguagem. Semiótica da cultura. Centro Social Autogestionado La Tabacalera.*

ABSTRACT

Based on the idea of semiosphere and the articulation mode of its peripheral region as defined by semiotician Yuri Lotman, this article verifies how the Centro Social Autogestionado La Tabacalera, located in the neighborhood of Embajadores/Lavapiés, downtown Madrid, configures a peripheral space where the city effectively builds itself through innovative cultural texts. Following this perspective, the study highlights the eminently informational nature and sign characterization of this place and how it dialogues with its surroundings. Thus, the articulation of the city was observed based on the cultural perspective that strains it, thus showing its most dynamic face.

Keywords: *City. Language. Culture semiotics. Centro Social Autosugestionado La Tabacalera.*

INTRODUÇÃO

A discussão sobre a relação centro-periferia sempre foi uma constante no estudo da cidade. Longe de serem unívocas, as abordagens ganham diferentes contornos, a depender da especificidade do campo de conhecimento que se debruçou sobre o assunto. Além disso, em virtude da própria complexificação das relações socioeconômico-culturais, cada vez mais, nota-se a intensificação do trânsito interdisciplinar entre diferentes referenciais teórico-metodológicos, na tentativa de construir uma inteligibilidade sobre o quê, na atualidade, implica pensar o vínculo centro-periferia na configuração espaço-temporal na urbe.

Não é intuito deste artigo fazer um apanhado dessas abordagens, mas, sim, situar qual a contribuição da semiótica, mais especificamente, da Semiótica da Cultura, tal como ela foi formulada pelos teóricos da Escola de Tártu-Moscou, para esse debate. Nesse sentido, a discussão aqui proposta estrutura-se a partir de um questionamento específico: segundo o ponto de vista semiótico, como a região periférica pode ser entendida na esfera da urbe?

A investigação tem como referência epistemológica principal a noção de semiosfera, definida por Iuri Lotman como o espaço semiótico de relações que se articula entre os mais variados sistemas

culturais por meio da fronteira. Em conformidade com tal perspectiva, a delimitação do centro e da periferia implica, antes de tudo, uma posição funcional, de modo que formações periféricas são mais afeitas ao intercâmbio com o entorno e, por isso, caracterizam-se por arranjos sógnicos menos rígidos. Segundo nossa conjectura, quando vista na esfera da urbe, tais formações geram a irrupção de espacialidades que se contrapõem às formas de ordenação impostas pela racionalidade do planejamento urbano, construindo assim outro desenho de cidade.

Como objeto empírico, será considerado um fenômeno específico: o Centro Social Autogestionado La Tabacalera (CSA La Tabacalera), localizado em Embajadores/Lavapiés, região central de Madri, capital da Espanha. Longe de ser conclusiva, a discussão aqui apresentada reporta-se a um dos resultados parciais decorrentes de uma pesquisa mais ampla, realizada no referido bairro no período de janeiro a julho de 2019, voltada a apreender a constituição das suas diferentes espacialidades (FERRARA, 2002, 2008) e os sentidos que elas geram na cultura.

Como estratégia metodológica, foram feitas inúmeras derivas (DEBORD, 2003) no bairro, além da realização de entrevistas semiestruturadas e conversas informais com historiadores, moradores e frequentadores dos diferentes espaços estudados. Com isso, foi possível apreender de que maneira, mesmo em uma região geograficamente central de uma megalópole, são construídas espacialidades com a caracterização semiótica da periferia, tal como o CSA La Tabacalera, por meio da irrupção de espacialidades mais fluidas, sobretudo quando comparadas àquelas edificadas pelo planejamento urbano. Compreender de que maneira esse processo ocorre é, a nosso ver, uma importante contribuição que o pensamento semiótico pode oferecer para o estudo das cidades.

O MODO DE CONFIGURAÇÃO ESPACIAL DA CULTURA

Conhecida inicialmente no Brasil como “Semiótica russa”, por causa do livro de mesmo nome, escrito por Bóris Schnaiderman (1979), a Escola de Tártu-Moscou reuniu intelectuais, pesquisadores e artistas de vários lugares da antiga União Soviética, principalmente das cidades de Leningrado, Tártu e Moscou. Hoje, também denominada como “Semiótica da cultura”, essa corrente de pesquisa da semiótica constituiu-se a partir das Conferências de Moscou, em 1962, e de Tártu, em 1964 (TOROP, 2003, p. 71), e teve como principal líder o professor e pesquisador da Universidade de Tártu, Iuri Lotman.

As pesquisas e descobertas da Semiótica da cultura foram discutidas nos encontros conhecidos como seminários de verão e divulgadas, sobretudo, pelas edições da série científica denominada *Trabalhos sobre sistemas de signos* (TOROP, 2003, p. 69). Como o próprio nome da revista indica, as investigações voltavam-se para entender a constituição e o funcionamento de diferentes sistemas de signos imersos na cultura.

Tal propósito era o elo em comum entre pessoas pertencentes a diferentes áreas científicas, como indica Machado (2003, p. 25) ao afirmar que se tratava de “um campo conceitual formado pela agremiação de pesquisadores que tomaram por tarefa o estudo da linguagem na cultura”. Professor do Departamento de Semiótica da Universidade de Tártu, Peeter Torop (2003, p. 79) concorda com esse elemento motivador e aglutinador, quando afirma que, nos trabalhos da escola, percebe-se “uma orientação para a compreensão da estruturalidade e da sistematicidade dos objetos de estudo e a busca de meios para uma descrição semiótica das diferentes línguas da cultura”.

O enfoque não era entender a especificidade de uma determinada linguagem, mas as distintas relações sistêmicas constituídas entre elas, uma vez que todas colaboravam para a compreensão do princípio poliglota da cultura. É por isso que Lotman (1996, p. 78) diz

que a área “examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico”.³ Era necessário, portanto, enfrentar a complexidade da dinamicidade da cultura e, por isso, ela tornou-se o seu principal objeto de investigação.

No que se refere a esse objeto de estudo, no artigo intitulado “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”,⁴ escrito em 1993 por Lotman e Uspenski (2000, p. 171), os autores afirmam que o trabalho fundamental da cultura “consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem” e, por isso, eles nos convidam a perceber a cultura como “uma geradora de estruturalidades”.⁵

Cultura como princípio e mecanismo de ordenação está em sintonia com o conceito de modelização advindo do campo da matemática, da informática e da cibernética, que se refere à capacidade de gerar padrões conceituais, no caso, dos arranjos combinatórios das manifestações culturais, para que sirvam como fonte de informação capaz de promover outras formas de configuração. É importante ressaltar que, conforme afirma Machado (2003, p. 50), “na modelização, os modelos são sempre generalidades, daí sua capacidade de construir linguagens”, o que implica dizer que padrão ou modelo, pelo processo de modelização, não é instrumento utilizado como molde esquemático para a mera reprodução, mas, sim, referência para o processo de diagramação de outras construções sógnicas.

Estendendo um pouco mais a discussão da relação entre cultura e modelização, é necessário perceber que a cultura só consegue funcionar como mecanismo de ordenação do mundo por causa das linguagens, também, nomeadas como sistemas de signos ou

-
- 3 Na versão espanhola: “examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico”.
 - 4 Na versão espanhola: “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”.
 - 5 Na versão espanhola: “consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre” e “un generador de estructuralidad”.

esferas culturais. Isso porque, modelização é “a possibilidade de considerar tanto as manifestações, os produtos ou atividades culturais quanto organizações segundo qualquer tipo de linguagem” (MACHADO, 2003, p. 51).

Além disso, a cultura só atua como um mecanismo de organização na interface entre linguagens. Tal característica deve-se à lógica de funcionamento da própria modelização, pois ela sempre se estabelece entre, pelo menos, duas individualidades, na qual uma modeliza a outra, ou seja, uma age como uma espécie de manancial de dados que pode orientar a construção e o funcionamento de outras esferas da cultura.

Nas fronteiras estabelecidas entre as linguagens, constrói-se a ideia de texto cultural como aquele arranjo sógnico composto pelos processos de tradução entre diferentes esferas. Assim, além de ser um mecanismo de organização estrutural, a cultura se faz pela interface entre linguagens distintas, como também funciona como geradora de textos codificados mais de uma vez. Isso ocorre porque “a cultura é em princípio poliglota, e seus textos sempre se realizam no espaço de pelo menos dois sistemas semióticos”,⁶ como afirma Lotman (1996, p. 85), em seu artigo “O texto e o poliglotismo da cultura”.⁷ Nesse mesmo trabalho, publicado pela primeira vez em 1992, Lotman afirma que a cultura, como uma espécie de grande texto, igualmente se constrói e se organiza com base em dois sistemas de signos específicos, a língua natural e a linguagem espacial (LOTMAN, 1996, p. 83). A influência da língua natural ou do código verbal nos modos de organização de outras esferas culturais já era discutida nos primeiros seminários de verão promovidos pela Escola de Tártu-Moscou e, também, fora desse circuito, por outros teóricos dos estudos das línguas, como Benveniste, Sapir e Whorf.

6 Na versão espanhola: “La cultura es en principio políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por pelo menos dos sistemas semióticos”.

7 Na versão espanhola: “El texto y el poliglotismo de la cultura”.

Compreendida pelos pesquisadores da Semiótica da cultura como um sistema modelizante primário, a língua funciona para a cultura como um “dispositivo estandarizante/padronizante estrutural”⁸ (LOTMAN; USPENSKI, 2000, p. 171), pois “ela dota os membros da coletividade de um sentido intuitivo de estruturalidade”⁹ (LOTMAN; USPENSKI, 2000, p. 171). Ou seja, a língua verbal foi utilizada como forma de mediação para o entendimento das demais esferas culturais e seus modos de configurações sgnicas serviram de parâmetro para os estudos dos princípios de ordenação estrutural das demais esferas culturais.

Os processos de construção dos arranjos sgnicos articulados por um sistema modelizante de primeiro grau são regidos por normas, leis e regras, que foram prescritas e convencionadas socialmente. Tal característica torna a velocidade de transformação e de atualização dos sistemas modelizantes primários mais lenta, ao contrário do que ocorre com os sistemas modelizantes secundários, que articulam e configuram seus signos por meio das propriedades estruturantes de seus sistemas, que não são regidas por um conjunto de regras e normas *a priori*.

Além do código verbal, o outro sistema mencionado por Lotman (1996, p. 83) que colabora para a configuração inicial da cultura é a linguagem espacial. Se a primeira nos possibilita perceber, reconhecer e refletir sobre as formas de estruturação e, portanto, organização dos sistemas signos, a segunda nos fornece o “modelo estrutural do espaço”, que nos permite pensar e propor “modelos de classificação do espaço”¹⁰ (LOTMAN, 1996, p. 83). São as relações

-
- 8 Na versão espanhola: “dispositivo estandarizante estructural”. O termo “estandarizante” utilizado na tradução para o espanhol, feita por Desidério Navarro, surge da palavra em inglês “standard”. Tal vocábulo foi incorporado pela língua espanhola como “Estándar”, segundo o dicionário da Real Academia Española (<https://bit.ly/3jxO119>) e aportuguesada para o nosso idioma como “estândar”, segundo o Dicionário Houaiss (<https://bit.ly/3j-Cpmlx>). Em ambas as apropriações, manteve-se a ideia de modelo, padrão e norma.
 - 9 Na versão espanhola: “él dota a los miembros de la colectividad de un sentido intuitivo de la estructuralidad”.
 - 10 Na versão espanhola: “se trata del modelo estructural del espacio”, “modelos clasificacionales del espacio”.

espaciais que permitem posicionar um determinado ponto de vista na cultura, fazendo com que se estabeleça a partir daí contrapontos com a “não cultura”, ou seja, com aquilo que está fora da abrangência de uma cultura específica, em que se situa o que não foi representado, traduzido ou organizado pelas linguagens de uma determinada esfera, portanto, que não está disponível como informação.

Dentro/fora, próximo/distante, aqui/acolá não são pares que estão apenas em oposição, mas, sobretudo, são percepções ambivalentes e sempre em interação. Dependendo da configuração espacial que se estabelece entre elas, é possível, por exemplo, ressaltar ou sobrepor, e não somente opor, suas diferenças e semelhanças.

A linguagem espacial também foi importante para os estudos de Lotman ao ser utilizada como recurso de metadescrição visual para a compreensão das relações espaciais que articulam o modo de organização interno da própria noção de cultura. De acordo com Lotman (1998, p. 76), “o espaço da cultura está organizado de maneira desigual. Sempre inclui algumas formações nucleares e uma periferia estrutural”.¹¹ Tal desigualdade é característica da semiosfera, que representa as várias e possíveis relações formadas entre linguagens, textos e manifestações culturais, sendo, portanto, a própria dinamicidade da cultura, cuja expansão e atualização ocorrem por meio de distintas semioses.

É por isso que, para Lotman (1996, p. 22), a semiosfera é “um *continuum* semiótico, completamente ocupado com formações semióticas de diversos tipos e que se localizam em diversos níveis de organização”.¹² Ao atravessar esses níveis, indo na direção de um a outro, nota-se a irregularidade da semiosfera pela diversidade de ordenações, na qual é possível perceber que “o grau de rigidez da organização diminui do centro a periferia”¹³ (LOTMAN, 1998, p. 76).

.....

11 Na versão espanhola: “El espacio de la cultura está organizado de manera dispareja. Siempre incluye algunas formaciones nucleares y una periferia estructural”.

12 Na versão espanhola: “en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”.

13 Na versão espanhola: “el grado de rigidez de la organización disminuye del centro a la periferia”.

Nas regiões nucleares concentram-se os sistemas de primeiro grau cuja constância e regularidade estrutural permite produzir metalinguagens de seus mecanismos de composição e, com isso, conceber uma antevisão provável de seus movimentos futuros, ao passo que, nas regiões periféricas, estão “os sistemas organizados de maneira menos rígida e possuidores de construções flexíveis, ‘deslizantes”¹⁴ (LOTMAN, 1996, p. 30), o que implica dizer que se alteram com mais velocidade.

A demonstração da configuração espacial da cultura articulada pelas ambivalências entre espaços centrais e periféricos foi importante para entender sobretudo as fronteiras entre núcleos e periferias, entre um núcleo e outro e entre as periferias. Essas mesclas representam o *continuum* semiótico que é próprio da semiosfera, que permitem compreender a complexidade da cultura pelas redes transmissivas e relações comunicativas entre os diferentes espaços. Por esse modo de organização espacial, entende-se o motivo da produção de informação ser em maior quantidade nas regiões periféricas em comparação à quantidade de informação produzida nas regiões centrais, pois o número de ocorrências de relações fronteiriças é superior entre sistemas modelizantes secundários em contraste com a quantidade de fronteiras que surgem entre os sistemas modelizantes primários. Mesmo que as esferas periféricas da cultura produzam mais informação e com mais velocidade, a informação nova também está presente nas regiões centrais, pois tanto os sistemas que estão imersos nesse espaço possuem fronteiras entre si para gerar informação quanto eles estabelecem interfaces com os sistemas das regiões periféricas.

Pelas diversas fronteiras, quando ocorre “a semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação”¹⁵ (LOTMAN, 1996, p. 26), surgem processos de modelização e tradução entre esferas

14 Na versão espanhola: “organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, <delizantes>”.

15 Na versão espanhola: “la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información”.

culturais de naturezas distintas, que permitem a ação, na cultura, da tendência à diversidade. Tal é o que ocorre na cidade.

Antes de tudo, cumpre ressaltar que, no âmbito deste trabalho, a cidade é vista como um fenômeno distinto do espaço urbano, ainda que um e outro subsistam em constante diálogo e tensionamento na cultura. Embora utilizem diferentes terminologias, como urbano e cidade (FERRARA, 2000; SANTOS, 1994) ou *ville e cité* (SENNETT, 2019), todos os referidos autores denotam a existência de dois fenômenos distintos: o espaço programado pelo planejamento urbano e a cidade que se constrói com base nos diversos vínculos que se estabelecem entre seus habitantes e que resultam na redefinição dos espaços edificados pelo urbanismo.

Lotman (1994, p. 11) possui uma compreensão similar ao contrapor a “cidade artificial ideal”¹⁶ da cidade em si. Quanto à primeira, é evidente a alusão do semioticista ao urbanismo que, como Choay (1998) aponta, emerge como disciplina científica no final do XIX com o propósito de oferecer soluções aos graves problemas gerados nas cidades que concentraram os primeiros centros industriais em decorrência do grande fluxo populacional. Com isso, impõe-se uma racionalização e uma padronização do espaço físico-construído e, por consequência, dos espaços do viver que, nem sempre, considera aquilo que é específico de uma determinada localidade. Quanto a isso, Lotman (1994, p. 11) é explícito ao apontar que “a plasmção da utopia racionalista, devia carecer de história, na medida em que o novo Estado significava a negação das estruturas que historicamente o haviam formado”.¹⁷

Diferentemente, a cidade caracteriza-se por um constante devir, fruto do diálogo entre os mais variados códigos e linguagens que a constroem continuamente, o que, inclusive, pode acarretar a redefinição dos usos e dos sentidos dos espaços programados pelo

16 Na versão espanhola: “ciudad artificial ideal”.

17 Na versão espanhola: “plasmación de la utopía racionalista, debía carecer de historia, en la medida en que el nuevo Estado significaba la negación de las estructuras que históricamente lo habían formado”.

urbanismo. Entendida como um “complexo mecanismo semiótico gerador de cultura”, segundo Lotman (1994, p. 11), a cidade só pode cumprir essa função “se, nela, se mesclam um sem fim de textos e códigos heterogêneos, pertencentes a diferentes línguas e níveis” que, por sua vez, se relacionam a diferentes usos socio-culturais do espaço.

Retomando a discussão relativa ao núcleo e à periferia, não há como desconsiderar que, por se constituir por códigos mais rígidos, que estabelecem uma previsibilidade e uma regularidade estrutural, o urbano possui um funcionamento que o aproxima da caracterização da região nuclear, constituída pelos sistemas modelizantes de primeiro grau. Inclusive, tal mecanismo nos ajuda a entender sua pretensa universalidade, tal como aponta Choay (1998), que se traduz pelo uso muitas vezes indiscriminado de determinados padrões urbanísticos, sem considerar a memória dos usos de um dado local. Por outro lado, por ser destituído de códigos preestabelecidos, a cidade assemelha-se às formações periféricas, cujo devir, frequentemente, é caracterizado por uma enorme indeterminação. Tal dinâmica é, segundo nossa conjectura, a que parece orientar o funcionamento do CSA La Tabacalera localizado no centro da cidade de Madri.

O BAIRRO EMBAJADORES/ LAVAPIÉS E O CSA LA TABACALERA

O bairro Embajadores, onde está localizado o CSA La Tabacalera, abarca as zonas de Lavapiés e El Rastro, porém, informalmente, Lavapiés é conhecido como o bairro em si,¹⁸ que também denomina uma estação de metrô, uma rua e uma praça. Por outro lado, El Rastro costuma ser utilizado somente para designar os quarteirões onde, desde o século XVI, aos domingos, ocorre a feira de roupas, artesanato e antiguidades que leva o mesmo nome.

.....
18 É por isso que, neste artigo, optamos por aludir ao bairro como Embajadores Lavapiés.

Ambos são conhecidos como os “bairros baixos” da capital espanhola, pois situam-se em um declive que termina no rio Manzanares. Historicamente, a associação desses bairros a algo “baixo” também foi consequência do pequeno poder aquisitivo daqueles que ali residiram, sobretudo a partir do século XV, quando a região passou a concentrar boa parte das indústrias que se instalaram em Madri, bem como os matadouros públicos, que atraíram um contingente de migrantes oriundos sobretudo de áreas agrárias do sul da Espanha, que se mudaram para a capital em busca de trabalho e melhores condições de vida. Inclusive, a palavra *rastro* significa “matadouro” e, no seu início, a feira de El Rastro se formou para comercializar, principalmente, o couro dos animais que eram abatidos na região. Até hoje, a rua Ribeira de Curtidores, a principal da feira, possui algumas lojas de comércio de couro.

Ao longo dos anos 1970, Embajadores/Lavapiés começou a sofrer o êxodo dos jovens que, à medida que ascenderam socialmente, optaram por se mudar para os bairros “mais jovens” da capital espanhola. Com isso, houve o paulatino envelhecimento dos seus moradores.

Na década seguinte, Embajadores/Lavapiés passou por grande degradação, em virtude do péssimo estado de conservação das suas habitações, como também pelo aumento do tráfico de drogas na região, o que fez que o bairro fosse considerado um dos mais perigosos de Madri (OSORIO, 2017). Gradativamente, houve a melhoria das suas condições gerais devido, sobretudo, ao trabalho realizado pela associação de moradores La Corrala e pela Empresa Municipal de la Vivienda, que promoveu a reabilitação de boa parte das residências da região.

Ao longo dos anos 1990, em consequência de novas ondas migratórias provenientes, sobretudo, de países da África e da Ásia, a região adquiriu outra conformação. Atualmente, cerca de 32% dos moradores de Embajadores/Lavapiés são imigrantes, dado que a transforma na região com a maior concentração de estrangeiros na

capital espanhola.¹⁹ O restante dos seus habitantes é composto por residentes de longa data e os chamados “moradores de passagem”, que abarcam estudantes, jovens profissionais no início da sua vida laboral e turistas que alugam apartamentos por pequenas temporadas (FERNÁNDEZ, 2013; OSORIO, 2017).

Na atualidade, Embajadores/Lavapiés destaca-se por reunir a maior quantidade de instituições artístico-culturais públicas e privadas²⁰ não apenas da capital espanhola, mas de toda a Espanha. Na região também atuam vários artistas, designers, arquitetos e outras profissões criativas, o que a torna uma referência no mercado da cultura em Madri. Aliado a esse aspecto, o bairro ainda se sobressai na totalidade da capital espanhola por reunir inúmeros coletivos e pela forte militância de esquerda (FERNÁNDEZ, 2013).

Instalado no edifício da então Fábrica de Tabacos Embajadores, com entrada pela rua Embajadores, nº 53, o CSA La Tabacalera encontra-se diretamente entrelaçado a esse histórico do bairro. O edifício, concebido pelo arquiteto espanhol Manuel de la Ballina *López de Castro*, foi projetado e construído entre 1780 a 1792 para colocar em funcionamento a Real Fábrica de Aguardientes y Naipes. Considerado um exemplo da arquitetura neoclássica de estilo dórico, de acordo com Ibáñez (2014, p. 5),

[o] edifício correspondia a uma construção fabril, e por isso foi desenhado como um retângulo perfeito para dar funcionalidade a dois programas distintos (aguardientes e cartas), separados por meio de um pátio central

.....
19 Os grupos étnicos mais representativos na região são provenientes de Bangladesh (20,56%), Marrocos (6,97%), Equador (6,22%), China (6,61%) e Senegal (4,06%) (FERNÁNDEZ, 2013).

20 São elas: Filmoteca Nacional/Cine Doré, Filmoteca Nacional, Teatro Pavón, Museo de Artes y Tradiciones Populares de la UAM, UNED Escuelas Pías, UNED Plaza de Lavapiés, Centro Sociocultural Lavapiés, Centro Comunitario Casino de la Reina, Centro Nacional de Artes Visuales, Centro Dramático Nacional Teatro Valle-Incián, La Casa Encendida, Teatro Circo Price, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Conservatorio Nacional de Música de Madrid, Ilustre Colegio de Médicos de Madrid.

que oferecia independência a ambas as instalações, mas também uma magistral unidade estrutural ao conjunto.²¹

Em 1808, um ano após a invasão e ocupação francesa, a fábrica converteu-se em local de produção de cigarros. Funcionou plenamente até 1945 e encerrou suas atividades no final do século XX. No início, contou com aproximadamente 800 trabalhadores mulheres, porém, chegou a ter mais de 3000 operárias. Eram as chamadas “*cigarreras*”, e a porcentagem da contratação da sua força de trabalho, durante todo o período de funcionamento da fábrica, sempre foi superior ao número de operários do gênero oposto. A ocupação majoritária dos cargos pela mão de obra feminina deve-se “principalmente, pela sua facilidade para elaborar manualmente os cigarritos e destripar as folhas de tabaco. Os homens foram destinados ao corte do tabaco e à assistência das máquinas quando começaram a funcionar na fábrica”²² (IBÁÑEZ, 2014, p.7).

Cumprir destacar que as *cigarreras* exerceram um papel proeminente no movimento operário durante o século XX na capital espanhola. Inclusive, deve-se a elas boa parte da ideia de “bairro operário” ou “bairro proletário” comumente associado a Embajadores/Lavapiés. Ainda hoje, é possível encontrar alguns grafites em alusão a elas pelo bairro.

O prédio com 30.000 m² de área construída, atualmente gerenciado pelo Ministerio de Cultura y Deporte da Espanha por meio da Dirección General de Bellas Artes (DGBA), permaneceu fechado durante mais de dez anos quando, em virtude da falta de recursos públicos para a reabilitação física do espaço, foram cedidos cerca de 9.200 m² a um grupo formado por diferentes coletivos do bairro

-
- 21 Na versão espanhola: “El edificio respondía a una construcción fabril, y por ello fue diseñado como un rectángulo perfecto para dar operatividad a dos programas distintos (aguardientes y naipes), separados por medio de un patio central que ofrecía independencia a ambas instalaciones, pero también una magistral unidad estructural al conjunto”.
- 22 Na versão espanhola: “principalmente por su facilidad para elaborar manualmente cigarillos y destripar las hojas de tabaco. Los hombres fueron destinados a la picadura del tabaco y a la asistencia de las máquinas cuando comenzaron a funcionar en la fábrica”.

durante o período de um ano, que desenvolveram o projeto intitulado Centro Social Autogestionado La Tabacalera.²³

Em 2012, firmou-se um convênio entre os coletivos sociais e artísticos e a DGBA, quando sua administração e uso foram concedidos à Asociación Cultural CSA La Tabacalera de Lavapiés, criada em uma assembleia realizada no próprio centro social, com o intuito único de originar uma pessoa jurídica que, legalmente, pudesse assumir a responsabilidade pelo uso do espaço. Tal concessão teve validade por dois anos e, desde então, tem sido renovada a cada biênio, não podendo exceder o máximo de oito anos.

Não há como desconsiderar que a criação do CSA La Tabacalera é fruto do histórico de produção artístico-cultural e do forte ativismo político e social presente no bairro²⁴ e, por consequência, das redes que ali se constituíram e passaram a reivindicar a instalação de um espaço multiuso cultural, social e artístico no antigo prédio (FERNANDÉZ, 2013). Da mesma forma, esse transcurso não pode ser dissociado do modo pelo qual o Centro se configura pela dimensão periférica do espaço semiótico, o que o torna tão singular. É o que discutiremos a seguir.

CSA LA TABACALERA E A PERIFERIA DO ESPAÇO SEMIÓTICO

Atualmente, o CSA La Tabacalera *é composto por cerca de 30 coletivos de diferentes procedências*, além das pessoas que se integram às suas atividades de maneira independente. Há também

-
- 23 Outra parte da Fábrica de Tabacos de Madrid foi destinada ao funcionamento do Tabacalera Promoción del Arte, que está sob a gerência da Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes do Ministerio de Cultura y Deporte. Com entrada pela rua Embajadores, número 51, a Tabacalera Promoción del Arte funciona como espaço de exposições temporais e de atividades relacionadas com fotografia, arte contemporânea e artes visuais. Diferente do CSA La Tabacalera, trata-se de um equipamento urbano para promoção da arte sob a tutela do Estado.
 - 24 Em virtude do propósito deste artigo, não temos como detalhar todo esse processo que, por sua vez, não ocorreu sem que houvesse resistência por parte do poder público.

os grupos e sujeitos que atuam de forma esporádica por meio de projetos específicos.

Sua administração é caracterizada pela horizontalidade e pela auto-gestão, relativas tanto ao gerenciamento do edifício como um todo quanto à coordenação dos inúmeros espaços ali presentes e dos projetos desenvolvidos em cada um deles. A ideia relativa a uma “estrutura orgânica” orienta-se mediante a realização de assembleias a cada quinze dias, como também por meio de comissões executivas compostas por integrantes de diferentes coletivos.²⁵ Esse modo de gerenciamento visa contemplar um objetivo central, que é “o de consolidar um modelo autogestionado de produção e difusão baseado na participação democrática, na corresponsabilidade e na livre criação e produção de conteúdos culturais” (COMISIÓN DE COMUNICACIÓN DEL CSA LA TABACALERA DE LAVAPIÉS, 2019, p. 27).²⁶

A presença e coparticipação administrativa dos diferentes coletivos e colaboradores permitem diferentes usos do espaço, bem como a construção de uma programação regular de atividades multiculturais. No CSA La Tabacalera ocorrem ensaios, eventos, apresentações, exposições e ateliês relacionados a diversas áreas, como dança, circo, teatro, fotografia, performance, escultura, pintura, costura, literatura, cinema, festas populares, produção audiovisual e rádio. Nele, também são ofertadas oficinas relacionadas, por exemplo, à arte decorativa, à poesia, à reciclagem de materiais, à confecção de produtos ecológicos e ao patrimônio urbano. Além disso, há o cultivo de uma horta urbana (Figura 1), a projeção e debates de filmes, o oferecimento de assistência jurídica e

.....
25 As comissões não são fixas, sendo alteradas conforme a proposta debatida e aprovada nas assembleias. No relatório do período de 2017 a 2019, eram 5 comissões: comunicação, convivência, economia e programação, infraestrutura e turnos, responsável pela portaria, vistoria e limpeza (COMISIÓN DE COMUNICACIÓN DEL CSA LA TABACALERA DE LAVAPIÉS, 2019, p. 30).

26 Na versão espanhola: “uno de los objetivos centrales del CSA es el de consolidar un modelo autogestionado de producción y difusión cultural basado en la participación democrática, la corresponsabilidad y la libre creación y distribución de contenidos culturales”.

psicológica e cursos de línguas. Todas essas atividades e ações contemplam, de alguma forma, a diversidade étnica, de gênero, credo e nação e buscam, na medida do possível, estabelecer relações com os segmentos da sociedade mais marginalizados e menos favorecidos socioeconomicamente.

Figura 1 – Horta urbana do CSA La Tabacalera



Fonte: Elaboração própria (2018)

A execução de projetos confeccionados por distintos coletivos, produtores e colaboradores independentes, todos discutidos e aprovados em assembleia, transformam a parte do edifício da antiga fábrica de tabacos, que foi concedida ao Centro, em um espaço polivalente. As propostas são desenvolvidas e coexistem em um mesmo espaço, sem perderem suas identidades, distribuídas em locais como a nave principal (Figuras 2 e 3), a sala de projeção, o jardim, a galeria, os pátios e as salas espalhadas nos corredores labirínticos do sótão.

Figura 2 – Nave Principal do CSA La Tabacalera



Fonte: Elaboração própria (2018)

Figura 3 – Celebração do dia dos mortos na nave principal. Evento cultural mexicano ocorrido no dia 4 de novembro de 2018



Fonte: Elaboração própria (2018)

Na época em que funcionava como fábrica de cigarros, sobretudo após as reestruturações organizativas sofridas pelo espaço devido à modernização e à mecanização dos processos produtivos, cada departamento ou seção *visava* contemplar o desenvolvimento de alguma fase da linha de produção, o que permitiu com que a totalidade do espaço fabril fosse esquematizado pela lógica da contiguidade, na qual as partes, atuando como espaços funcionais, eram interligadas pelas relações de adição e sucessão. Nele, as funções não se confundiam e todas respeitavam o imperativo tempo da produção.

No contexto atual, funcionando agora como CSA La Tabacalera, o local foi redesenhado para que várias atividades e diferentes usos do espaço pudessem funcionar ao mesmo tempo e em turnos e dias distintos. *É por isso que, no relatório do período de 2010 a 2011, o Centro autodefiniu-se como “um centro abrangente que inclui linguagens e modos de expressão, mas também a complexidade demográfica, cultural, étnica, de registros e formas de habitar o território e os tempos imediatos”*²⁷ (CENTRO SOCIAL AUTOGESTIONADO TABACALERA, 2011, p. 10).

Tanto a presença e a atividade de diversas esferas culturais como a coexistência entre elas, que funcionam como um conjunto em que cada parte atua como parte de um todo e, ao mesmo tempo, um todo a parte, são propriedades que caracterizam a articulação da semiosfera e, em particular, de sua região periférica. Nela, sistemas de signos com velocidades distintas interatuam produzindo uma mescla em que, ao mesmo tempo, as identidades não se desintegram.

Isso não implica afirmar que haja uma espécie de espaço harmônico de uma pretensa convivência coletiva idealizada. Ocorre, porém, que a política coparticipava de gestão do espaço e de suas

.....
27 Na versão espanhola: “LTBC es un centro integral que incluye lenguajes y modos de expresión, pero también la complejidad demográfica, cultural, étnica, de registros y modos de habitar del territorio y del tiempo inmediatos”.

atividades permitiram romper com qualquer forma de hierarquização, pela qual se reconhece um modo de organização pautado, predominantemente, por relações de parataxe, ou seja, pela simultaneidade, em que “tudo é igualmente importante e desimportante ao mesmo tempo” (BAITELLO JUNIOR, 1997, p. 79).

No caso do CSA La Tabacalera, a ausência de uma hierarquia de códigos característica da parataxe elucida a construção de uma espacialidade orientada pela diversidade e pela simultaneidade de acontecimentos que a ressignificam continuamente. Além disso, o modo de funcionamento da parataxe oferece um importante indicativo não só da sua heterogeneidade, como também das possibilidades de linguagens e usos que podem se somar àquelas já existentes. Como indica Baitello Junior (1997, p. 79), “estas são as prescrições da parataxe. Elas possibilitam a multiplicação infinita dos componentes materiais e das possibilidades codificadoras e decodificadoras do presente, porque a parataxe não conhece nenhuma seleção”, o que faz com que um espaço assim organizado seja extremamente suscetível à dinâmica do entorno, com o qual estabelece um intenso intercâmbio que, conforme se ressaltou anteriormente, é um dos traços centrais da periferia do espaço semiótico.

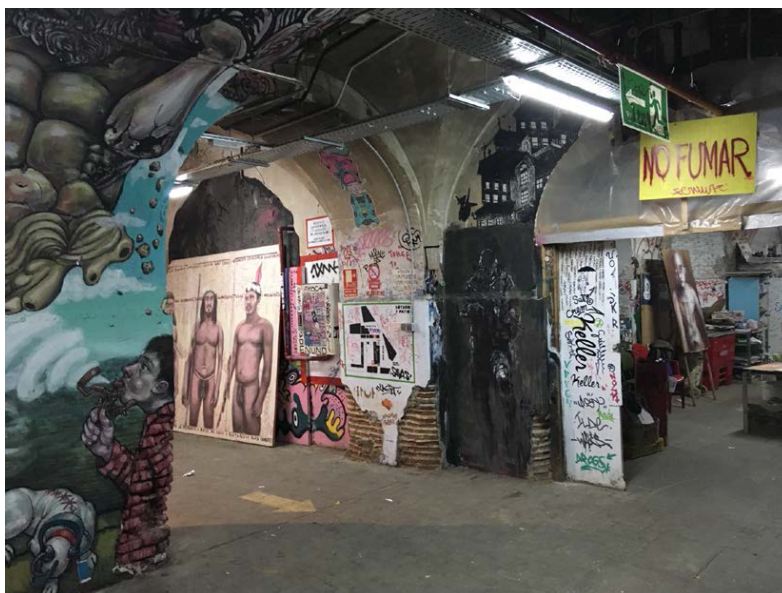
Como exemplo, é significativo que, como acentua Fernández (2013, p. 217), diferentes coletivos de imigrantes como o Templo Afro, a Red Ferrocarril Clandestino, a Asociación de Sin Papeles de Madri e o SOS Racismo, tenham se incorporado ao CSA La Tabacalera sem qualquer planejamento prévio. Alia-se a isso o uso prioritário do pátio externo feito por imigrantes, sobretudo homens. Quanto a isso, um dos traços marcantes dos modos de ocupação da região deve-se ao fato de que a quase totalidade das praças ali localizadas, como Nelson Mandela e Lavapiés, são frequentadas prioritariamente por imigrantes, ainda que em cada uma delas seja possível identificar a predominância de grupos étnicos distintos. Nesse sentido, constrói-se no pátio do CSA La Tabacalera um espaço público propício ao encontro face a face, interação essa intrinsecamente

relacionada à ideia de comunidade que caracteriza uma praça pública, tal como ocorre em outros pontos do bairro.

Não se pode desconsiderar que qualquer utilização social do espaço necessariamente gera uma visualidade específica, que nos permite apreender inúmeras informações relativas aos valores relacionados a tais usos. Aqui, entende-se a visualidade por meio de uma configuração sógnica relacionada à apreensão mais imediata daquilo que se projeta sobre a percepção ou, mais especificamente, como afirma Ferrara (2002, p. 101), “a visualidade corresponde à constatação visual de uma referência e, mais passiva, limita-se ao registro decorrente de estímulos sensíveis” constitutivos do espaço.

Quando se volta à visualidade característica do CSA La Tabacalera, nota-se que a inexistência de uma determinada ordem prévia para o uso do espaço igualmente materializa-se na sua visualidade, dada a ausência de um projeto que estabeleça uma identidade visual para o Centro que, por sua vez, constrói-se como uma extensão daquilo que já ocorre no bairro. Assim, tanto em sua fachada quanto em seu interior, há um traço em comum: a presença de um sem número de grafites, pichos, *sticker art*, cartazes e lambe-lambes (Figuras 4 e 5).

Figura 4 – Corredor do sótão, onde estão localizadas algumas oficinas



Fonte: Elaboração própria (2018)

Figura 5 – Banheiro localizado no sótão



Fonte: Elaboração própria (2018)

Quanto a isso, cumpre ressaltar que a região de La Latina, bairro vizinho a Embajadores/Lavapiés, concentra a maior quantidade de pichações de toda a capital espanhola (MEDINA, 2019), sendo esse um traço igualmente marcante da região onde se encontra o CSA La Tabacalera. Conforme pesquisa de campo realizada na região, tais materiais reportam-se aos temas mais variados: o feminismo, a regularização dos imigrantes em situação ilegal (o movimento “Sin papeles”), a luta anticapitalista, a preservação da Amazônia; além de uma infinidade de mensagens que indicam o posicionamento de determinados grupos que se organizam em torno de uma dada questão e que, por consequência, se colocam contra “algo”, ou seja: a turistificação e a gentrificação do bairro, o fascismo, a repressão policial, o consumo de proteína animal, o tratamento psiquiátrico, só para citar alguns exemplos. Há ainda inúmeras declarações de afeto ao bairro, como também a exposição de frases que buscam situá-lo como um local de resistência na capital espanhola, tais como “*Lavapiés Resiste*”, “*Rastro Resiste*”, “*Lavapiés libre de violencia machista*”, “*Espacio anti-fascista*”.

É essa visualidade aparentemente suja e desordenada, característica da cidade que se constrói no entorno, que igualmente irá caracterizar o CSA La Tabacalera. Evidentemente, não há como dissociar essa profusão de signos gráfico-visuais espalhados pelo bairro do seu histórico de militância, o que faz que a visualidade ali presente subsista em constante devir, seja por causa das “pautas” que se colocam como as mais urgentes em um determinado momento, seja em virtude do próprio calendário de manifestações políticas que ocorre ao longo do ano, como é o caso do movimento “8M”, relativo à greve nacional das mulheres realizada em toda a Espanha no Dia Internacional das Mulheres.

Porém, é possível discriminar alguns traços característicos dos diferentes modos de configuração de arte urbana na região. Se, por exemplo, no caso dos *sticker art* e pichos, é recorrente a sobreposição de mensagens, no âmbito do grafite, nota-se em alguns

pontos do bairro a reincidência do ato de apagar uma determinada representação para, em seguida, construir uma nova. Tal é o que acontece na praça situada na esquina da Calle del Sombrerete com a Calle Mesón de Paredes, a duas quadras do CSA LA Tabacalera, frequentada quase que exclusivamente por imigrantes africanos provenientes, sobretudo, do Senegal. Não por acaso, muitas das inscrições ali presentes fazem alusão ao cotidiano de exclusão e violência policial sofrido pelos seus frequentadores.

É essa dinâmica presente no bairro que se observa na visualidade do CSA LA Tabacalera, de modo que as diferentes formas de arte urbana ali existentes também se articulam segundo o princípio da parataxe, gerando uma profusão de signos gráficos, cores e formas, que igualmente traduzem os valores que servem de base para o uso do espaço. Porém, se, no âmbito do bairro, essas formas expressivas se encontram mais espalhadas e diluídas, no Centro elas se colocam de forma mais concentrada, fazendo com que a visualidade relacionada aos diferentes usos do espaço e à sua horizontalidade se mostre de forma mais proeminente. Quanto a isso, Sennett (2019, p. 99) é muito preciso ao indicar que: “a cor está destinada a desafiar as distintas pegadas que, realmente, o tempo deixa nos materiais físicos. As fachadas dos edifícios velhos ou das pedras desgastadas do pavimento demonstram que o meio físico foi usado; a vida marca a forma”²⁸. Trata-se, incontestavelmente, de um traço característico do movimento da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme buscou-se elucidar neste trabalho, quando vista pela perspectiva da Semiótica da cultura, o CSA La Tabacalera configura-se predominantemente pela lógica de funcionamento da

.....
28 Na versão espanhola: “El color está destinado a desafiar las distintas huellas que generalmente va dejando el tiempo en los materiales físicos. Las fachadas de los edificios viejos o de las piedras desgastadas del pavimento demuestran que el medio físico ha sido usado; la vida marca la forma”.

periferia da semiosfera. Primeiro, sua flexibilidade, proveniente do funcionamento dos sistemas modelizantes secundários, que não operam com base em regras e normas definidas *a priori*, é também um traço fundamental do modo de gerenciamento do Centro e de seus projetos. A escolha política relativa à autogestão impediu que ele fosse comandado de fora para dentro e possibilitou que seus princípios de organização fossem elaborados pelos coletivos e colaboradores, transformando-o em um espaço democrático, composto pelas tensões e fronteiras entre distintos pontos de vista.

Outra característica da região periférica e que também se encontra presente no *CSA La Tabacalera* refere-se à diversidade de esferas culturais que atuam em um mesmo lugar. São linguagens que coexistem de modo sincrônico, cuja sistematicidade é orquestrada por diferentes tempos e velocidades, uma vez que cada esfera fornece um tipo de funcionamento específico que não a isola, mas a coloca em relação assimétrica com outros sistemas. Em interação, essa diversidade nunca irá mesclar as partes em um todo homogêneo. No caso do Centro, ela se apresenta pela existência de várias linguagens, como também por meio de diferentes usos do espaço e pelas várias funções dos sistemas de signos, que atuam não apenas como meios de comunicação e expressão, mas como formas de educar, construir e preservar identidades, além de incluir gêneros, classes sociais e formas culturais marginalizadas.

Por fim, como ocorre na periferia da semiosfera, por conta da flexibilidade de funcionamento de suas linguagens, estas buscam continuamente produzir e propagar informações novas por meio das várias fronteiras estabelecidas com outros sistemas, portanto, com o contexto no qual estão inseridas. O diálogo entre o dentro e o fora, que é mais frequente na região periférica do que na região central da semiosfera, também ocorre no *CSA La Tabacalera*. A visibilidade “caótica” das ruas, a comunicação face a face das praças, a diversidade cultural e social, a atuação política dos coletivos que estão presentes em Embajadores/Lavapiés não foram excluídos do

Centro, pelo contrário: também são marcas e características desse lugar histórico.

Pensar a configuração das cidades por meio da periferia do espaço semiótico possibilita, assim, o reconhecimento de espacialidades que se articulam por meio de uma diversidade de códigos culturais que, em relação, explicitam a possibilidade de emergência de diferentes formas de uso, nem sempre previsíveis. Em diálogo com Sennett (2019, p. 19), trata-se de entender a urbe como um sistema aberto, ou, ainda, uma “molécula complexa de experiência”²⁹ que, necessariamente, implica a correlação de alteridades que subsistem em constante diálogo e tensionamento. Inclusive, para o autor, é por meio desse processo que se torna possível construir uma ética para as cidades a qual, impreterivelmente, pressupõe a tentativa de constituição de relações de igualdade que, pela perspectiva semiótica passa, necessariamente, por relações que se constituem na periferia.

REFERÊNCIAS

- BAITELLO JUNIOR, N. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- CENTRO SOCIAL AUTOGESTIONADO TABACALERA. *La Tabacalera 2010–2011*. Madrid, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/32PYOY4>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- CHOAY, F. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COMISIÓN DE COMUNICACIÓN DEL CSA LA TABACALERA DE LAVAPIÉS. *Memoria bianual 2017–2019*. Madrid, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2OS17lf>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- DEBORD, G. Teoria da Deriva. In: JAQUES, P. B. (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- FERRARA, L. *Comunicação espaço cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FERRARA, L. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

.....
29 Na versão espanhola: “molécula compleja de experiencia”.

- FERRARA, L. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERNÁNDEZ, J. *Las políticas de gentrificación en la ciudad neoliberal: nuevas clases medias, producción cultural y gestión del espacio público. El caso de Lavapiés en el centro histórico de Madrid*. 2013. 353 f. Tese (Doctorado en Teoría Sociológica) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.
- IBÁÑEZ, M. R. La Cultura Localizada como respuesta social a Red: el caso de la Fábrica de la Tabacalera de Madrid. *Erph_Revista electrónica de patrimonio histórico*, Granada, n. 14, p. 163-181, 2014.
- LOTMAN, I. M. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, I. M. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998.
- LOTMAN, I. Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana. *Revista de Occidente*, Madrid, n. 156, p. 5-22, 1994.
- LOTMAN, I.; USPENSKI, B. A. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. In: LOTMAN, I. M. *La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MACHADO, I. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- MEDINA, F. El coste de limpiar los grafitis se dispara em Madrid: más de 10.000 euros al día. *El Mundo*, Madrid, 1º sep. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ON9O5O>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- OSORIO, C. *Lavapiés y El rastro*. Madrid: Tempora, 2017.
- SANTOS, M. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico, científico, informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SENNETT, R. *Construir y habitar: ética para la ciudad*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.
- TOROP, P. A escola de Tártu como Escola. In: MACHADO, I. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê, 2003. p. 69-95.



O novo som de Salvador: a ocupação política/ estética da nova cena musical no Carnaval¹

Nadja Vladi Gumes²

-
- 1 Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 11 a 14 de junho de 2019. Essa pesquisa tem o apoio do edital MCTIC/CNPq nº 28/2018 – Universal/Faixa A.
 - 2 Professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom-UFBA). E-mail: nadjavladi@ufrb.edu.br.

RESUMO

Este artigo traz os resultados preliminares de uma pesquisa em curso iniciada durante o pós-doutorado, no qual fazemos uma reflexão sobre a ocupação de territorialidades do carnaval de Salvador por atores da nova cena da música *pop* soteropolitana, para pensar as alianças estabelecidas no cotidiano da cidade. A partir da observação de determinadas experiências estéticas/políticas, nossa tentativa é uma análise cultural para entender a urbe como um espaço de mediação tendo como cenário o carnaval e a circulação de artistas nesses ambientes, a partir do uso da noção de cenas musicais (STRAW) em diálogo com questões como territorialidades, ativismo, com o objetivo de contribuir para debate do papel das cidades nos estudos da cultura.

Palavras-chave: *Cenas musicais. Carnaval. Ativismo.*

ABSTRACT

This article presents the preliminary results of my research initiated during the postdoctoral period in which we reflect about the occupation of carnival territorialities by Salvador new pop music scene actors, to think of the alliances made in the daily life of the city. Based on the observation of certain aesthetic/political experiences, this socio-communicative analysis considered the city as a mediatization space with the carnival scene and the circulation of artists in these environments based on the use of musical scenes (STRAW) in dialogue with issues such as territorialities and activism in order to contribute to a debate on the role of cities to cultural studies.

Keywords: *Musical scenes. Carnival. Activism.*

INTRODUÇÃO

Sexta-feira do carnaval 2018 no bairro do Campo Grande, centro de Salvador. Um dia com atrações como o cantor de pagode baiano Léo Santana à frente do concorrido e tradicional Trio das Muquiranas.³ Mas parte considerável do público que se aglomera no final do Corredor da Vitória (bairro de classe média alta) aguarda a saída do trio do BaianaSystem no circuito Osmar, o mais tradicional, localizado na parte central da cidade, que abriga todos os canais de televisão e os camarotes do prefeito de Salvador, filiado ao DEM, e do governador da Bahia, do PT. Com um trio em formato menor do que os usados habitualmente pelas estrelas do axé music,⁴ sem cordas, que aposta na música das festas de rua,⁵ como o samba-reggae e o pagode, a partir de uma conexão com estéticas transnacionais como *dub*, *hip hop*, *cumbia*, *kuduro*

-
- 3 Criado em 1965, As Muquiranas, formado apenas por homens, é o primeiro bloco de travestidos do carnaval de Salvador.
 - 4 A axé music é o encontro da música de blocos de trio elétrico com a música de blocos afro (frevo baiano + samba-reggae). É um estilo cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas (GUERREIRO, 2000, p. 133).
 - 5 Salvador tem um calendário tradicional de festas de rua, as chamadas festas de largo, em que são misturados aspectos religiosos e pagãos, que têm como principal característica a música popular baiana como samba de roda.

e bases eletrônicas, BaianaSystem tornou-se a face de uma suposta renovação do carnaval soteropolitano que reverbera no que está sendo chamado como “a nova a cena da música *pop* de Salvador”. No sábado de carnaval no Centro Histórico, onde fica o Circuito Batatinha, no palco montado pelo governo do estado, no emblemático Largo do Pelourinho, acontece o Afrobaile, idealizado pela banda Afrocidade, que recebe as cantoras Luedji Luna e Xênia França, expoentes da nova cena baiana. São artistas negros com um repertório de *rap*, *jazz*, *samba-rock*, *ijexá*, e discursos contundentes sobre a violência contra negros no Brasil. Na mesma noite, acerca de seis quilômetros de distância, no Circuito Dodô (Barra/Ondina), o trio elétrico sem cordas, apoiado pela Prefeitura Municipal, traz Larissa Luz e Baco Exu do Blues, com canções que passam pelo *rap*, *samba-reggae*, religiosidade de matriz africana e ativismo político, dessa vez o discurso do feminismo negro toma conta da avenida. As três breves cenas relatadas anteriormente aconteceram no carnaval 2018 de Salvador, trago essas cenas na abertura deste artigo porque ajudam a entender a nova configuração que vem passando a festa na última década e que pode ser observada em três eixos: sonoridades, espaço público e ativismo. Os eixos caracterizam o momento atual que aponta para uma diferente ocupação dos chamados “circuitos carnavalescos”⁶ com atores sociais que trazem à tona uma música *pop* urbana que mistura gêneros consagrados como MPB, axé, com música eletrônica, *afrobeat* e gêneros mais regionais como o pagode, *samba-reggae* e o *ijexá*, costurados por um discurso político. A partir da observação dessas experiências estéticas/políticas, nossa tentativa é uma análise cultural para entender a cidade como um espaço de mediação tendo como cenário o carnaval, seus circuitos e a circulação de artistas nesses ambientes, refletindo sobre determinadas questões como territorialidades⁷,

6 Circuito entra neste texto como uma nomenclatura que o poder público municipal batiza as três territorialidades nas quais divide o fluxo dos eventos carnavalescos e não como uma noção teórica.

7 O termo territorialidade apresenta uma melhor funcionalidade do que território

ativismos, sonoridades, contribuindo para um debate em contextos diversos dos estudos urbanos da cultura.

As reflexões analíticas para pensar esses fenômenos sociais que envolvem a cidade, a música e o ativismo se apoiam na noção de cena musical de Straw (2006), que reflete a forma como as atividades sociais e culturais concebem determinadas territorialidades e possibilitam pensar as alianças estabelecidas por atores sociais no cotidiano da urbe. Também utilizamos a noção de territorialidades sônico-musicais (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), pela possibilidade de articular os aspectos espaciais com as musicalidades. Este artigo é um recorte da pesquisa iniciada no pós-doutorado, que se concentra nos cenários urbanos por percebê-los como espaços de privilégio para a compreensão dos fenômenos culturais. Dessa forma, a cidade de Salvador assume sua posição de sujeito principal para pensar a música produzida em suas territorialidades (STRAW, 2018).

MÚSICA, POLÍTICA E ALIANÇAS

Em 2016, Salvador recebeu da UNESCO o título de “Cidade da Música”. Este reconhecimento, que teve muita importância para a administração municipal, fortaleceu a longa tradição da cidade em ter a música como um dos principais vetores da sua economia, da sua estética e da sua política, e o carnaval é o cenário protagonista neste artigo para compreender como se processa a relação da urbe com sua cultura, transparecendo tensões, conflitos, disputas e novas hegemonias. A música é o principal pretexto para a circulação pelas territorialidades do carnaval, ela articula uma aliança entre políticos, músicos, meios de comunicação e público. Quando os novos atores usam sua relação com a música de rua da Bahia para circular pelo carnaval, colocam em cena afetos, valores culturais,

porque mostra que o espaço não é exclusivo dos atores pesquisados. (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014).

sensibilidades e uma forma de participar, de encenar gostos em um circuito afetivo e econômico de extrema importância para a cidade, pela forma como o carnaval sintetiza encontros, negociações e confrontos sobre a ideia de Bahia. Suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais não passam despercebidas nem pelas letras, nem pela musicalidade desses artistas que ocupam esse espaço político/estético. Pensamos circulação a partir das abordagens colocadas por Will Straw no texto *Circulation* (2017), no qual faz uma análise histórica e crítica do termo. Para o autor, a circulação vai depender de como se processa a vida urbana, que pode ser caótica, imprevisível; ou repetitiva e burocratizada. Em cada uma dessas situações, a circulação pode ser mais dispersa ou mais imbricada ao processo social. Circulação, como nos mostra Straw, é um instrumento que pode nos ajudar a entender a economia, a cidade e a cultura.

Podemos perceber o carnaval de Salvador como um lugar de circulação por “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014), que divide a cidade em territorialidades temporárias, efêmeras, o que nos possibilita refletir as mudanças que acontecem a partir da criação desses circuitos que estabelecem novos ordenamentos estéticos e políticos nessas espacialidades. Herschmann (2019, p. 129) pontua a adequação do termo territorialidade para pensar essas apropriações e agenciamentos:

nesta valorização da espacialidade, é preciso que se atente para o fato de que as apropriações e agenciamentos que se produzem em diferentes localidades – que transformam espaços em “lugares” (Santos, 1996 e 2005) – podem não ser exclusivos dos atores pesquisados. Em razão disso, é que se postula que o termo “territorialidade” e não de “território”: aliás, a noção de territorialidade ou até multiterritorialidade (Haesbaert, 2002, 2010 e 2012) parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais – a maior parte deles “juvenis” (Martín-Barbero, 2008;

Canclini e outros, 2012; Borelli e outros, 2009; Margulis e outros, 1998) – em um mundo contemporâneo marcado por nomadismos e fluxos intensos (Maffesoli, 2001).

Sabemos a importância que as cidades têm tido nos estudos da cultura, por isso, ao pensarmos nos estudos da música, torna-se relevante perceber como essa prática ressignifica algumas territorialidades. O samba-reggae, por exemplo, transformou o Pelourinho, que em 1990 passou por mais um processo de revitalização, com os ensaios do Olodum. A musicalidade do samba-reggae projetou o lugar para o mundo que recebeu Paul Simon e Michael Jackson, entre outros, para gravar com a bateria do grupo afro. Ao lançar mão da noção territorialidade sônico-musical, em diálogo com a noção de cenas musicais, acreditamos que são ferramentas que nos ajudam a pensar os fenômenos sociais que têm a música como protagonista e que “vêm ressignificando (e reconfigurando) – mais ou menos temporariamente – os espaços, especialmente das cidades contemporâneas” (HERSCHMANN, 2019, p. 130). Há aqui um esforço de pesquisa em pensar a cidade como a principal plataforma dos fluxos e refluxos que se refletem nas cenas musicais que atravessam as territorialidades do carnaval e reverberam durante todo o ano e compreendendo que “nestas territorialidades se ‘compartilha uma intensa e sensível experiência estética’” (RANCIÈRE, 2009 *apud* HERSCHMANN, 2019, p. 132).

O CARNAVAL: FLUXOS E REFLUXOS

O carnaval de Salvador acontece desde 1894. Durante sua história de mais de um século, o evento é caracterizado por muitos estudos como uma grande festa de largo.⁸ Para o arquiteto e pes-

.....
8 São como são chamadas as festas religiosas de Salvador que têm início no dia 4 de dezembro, com a Festa de Santa Bárbara, passando por festas como Bonfim e Iemanjá, e termina com o Carnaval. São denominadas assim porque os encontros para saudar os santos e orixás aconteciam nas praças, sempre em uma articulação do sagrado com profano.

quisador Manoel José Ferreira de Carvalho (2016, p. 59) o termo “‘festa de largo’ é uma forma tradicional de apropriação do espaço público de Salvador”. Para o autor, é uma ocupação que permite uma participação e circulação do folião dentro de espaços efêmeros com fluxos contínuos. Com origem nas festas religiosas, Carvalho (2016, p. 60) deduz que a forma como o cidadão se apropria das territorialidades nesse espírito de “festa de largo” é parte importante do carnaval:

O folião não apenas desfila, acompanha o desfile, participa do cortejo, dança e assiste à passagem das atrações. Além de tudo, circula. Circula dentro do espaço da festa, de forma lúdica. Isso também compõe a festa. A presença da “festa de largo” dentro do Carnaval demanda a existência de espaços que possam servir de território para esse fim, o que torna ainda mais complexa a configuração físico-territorial do Carnaval de Salvador de agora.

A pesquisa desenvolvida pelo professor José de Manoel de Carvalho foi feita de 1997 a 2003, mas essa ideia de uma cidade com fluxos efêmeros e com territorialidades temporárias é a marca persistente do carnaval de Salvador, ou seja, dessa enorme “festa de largo”. O cortejo, que aconteceu durante seus primeiros 100 anos no Centro Antigo (Campo Grande, Praça Castro Alves, Avenida 7 de setembro, Rua Carlos Gomes), a partir do início dos anos 1980, começa a migrar para a orla da cidade. Em 1992, é instituído oficialmente o circuito Barra/Ondina. No ano de 1994, outro circuito é criado, o do Centro Histórico. Dessa forma, o carnaval de Salvador passou a ter três circuitos oficiais: “Osmar” (Centro Antigo), “Dodô” (Barra e Ondina) e “Batatinha” (Pelourinho/Centro Histórico). Nossa perspectiva é como se dá essa ocupação estética/política a partir dessas territorialidades efêmeras.

Nos circuitos carnavalescos, percebemos a circulação de pessoas e ideias e a relação desses indivíduos com objetos e expressões culturais, o que nos permite entender uma articulação entre produção e

consumo, a cidade funcionando como um fluxo para a circulação de produtos culturais (STRAW, 2017). É interessante compreender que a ocupação desses espaços, que começa de forma aleatória, é estruturada e controlada pelo poder público e econômico de múltiplas formas. Carvalho (2016, p. 41) nomeia os circuitos/territórios como uma forma hegemônica do carnaval de Salvador: “É um desfile de percurso controlado, com o trajeto previamente estabelecido”.

Carvalho tem razão sobre esse controle hegemônico que o poder público, especificamente o municipal, exerce sobre a festa. É parte da lógica de circulação dos produtos culturais pelas cidades. Há uma apropriação do espaço urbano para que o carnaval aconteça, desde a escolha da marca de cerveja, horários de saída de trios elétricos e blocos, disponibilização de vendedores ambulantes, entre outros, mas esse controle não está alheio às imprevisibilidades que acontecem em um evento que reúne, diariamente nas ruas, 1,8 milhão de pessoas. A circulação sempre se dá por espaços controlados, mas um controle que, eventualmente, pode ter rupturas. Em 1997, a cantora Daniela Mercury decidiu desfilar com seu trio elétrico e seu bloco Crocodilo apenas no trecho Barra/Ondina (Circuito Dodô). Essa mudança marca a transformação daquela territorialidade, que na década seguinte passa a ser o espaço mais disputado pelas estrelas hegemônicas da festa (axé music) e pelo poder econômico. A perda de prestígio do Circuito Osmar (samba-reggae e samba) nos anos 1990 e na primeira de década de 2000 fortalece o Circuito Dodô e a nova empreitada econômica da festa: o uso dos camarotes⁹ por artistas e foliões.

Também constatamos como as musicalidades estabelecem novas formas de ocupação dessas territorialidades e diferentes experiências do espaço urbano. A ascensão do gênero axé music nos anos 1980/1990 e seu declínio na segunda década dos anos 2000 são marcos fundamentais no redesenho do modelo de negócio do

9 O primeiro camarote foi montado em 1980, pela empresa de turismo do estado (Bahiatursa), no Campo Grande.

carnaval de Salvador e da ocupação/desocupação dos circuitos. Nos anos 1990/2000 os blocos de corda¹⁰ tiveram seu ápice no Circuito Dodô, com trios elétricos comandados por estrelas que se revezaram ao longo das últimas três décadas: Chiclete com Banana (Camaleão), Daniela Mercury (Crocodilo), Carlinhos Brown (Timbalada), Ivete Sangalo (Corujas), Saulo (Eva), Durval Lélis (Asa de Águia). A nova territorialidade impulsionada por esse estilo musical fortalece um novo modelo de negócio, os camarotes,¹¹ o produto mais rentável da festa, na sua maioria de propriedade de estrelas da música baiana e de empresários de blocos,¹² que criaram estruturas poderosas dentro da engrenagem do carnaval e das disputas de territorialidades, estabelecendo Barra/Ondina como novo principal circuito da cidade.

O declínio do gênero ocasionou o recuo das cordas e, em 2018, o Circuito Dodô estava esvaziado. Aquele que era o principal circuito da festa, a partir dos anos 1990, ficou dois dias sem trio elétrico e sem blocos, o que não significa o ocaso do trecho Barra/Ondina, mas uma ressignificação dessa territorialidade que passa a ter blocos menores, sem cordas, ocupados pelo folião pipoca e por trios que alternam nome de artistas tradicionais como Luiz Caldas, Armandinho e Moraes Moreira,¹³ e os novos como BaianaSystem, Larissa Luz, Baco Exu do Blues e Àttooxxá. Ao mesmo tempo, nos

.....

- 10 Na rua, o espaço entorno do trio elétrico é rodeado por uma corda mantida pelos chamados "cordeiros" (em sua maioria, jovens negros e negras da periferia de Salvador) que impedem a entrada de quem não pagou, criando uma das situações mais perversas e apartadas da festa.
- 11 As megaestruturas, algumas até com praia particular (privatização do espaço público), oferecem segurança, banheiros, boate, *lounge* com diversos serviços: bares, restaurantes, salão de beleza, massagem, shows com artistas e DJs famosos. Os preços diários chegam a R\$ 2.350,00 no esquema *all inclusive*, sendo que os maiores chegam a receber 1000 pessoas por noite, a maioria turistas.
- 12 Os blocos também fazem parte do Conselho Municipal do Carnaval. Criado em 1990, o Conselho é um dos responsáveis por estabelecer a ordem dos desfiles nos circuitos, o que decide, no final, qual bloco terá mais visibilidade midiática e mais público na rua.
- 13 No dia 27 de fevereiro de 2020 Moraes Moreira fez sua última participação no carnaval de Salvador tocando na Praça Castro Alves, local que o consagrou como primeiro cantor de trio elétrico em 1975. Moraes morreu no dia 13 de abril de 2020.

últimos dez anos, o Circuito Osmar vem restabelecendo seu espaço como territorialidade tradicional da festa – especialmente nas quintas-feiras, dedicadas ao samba, uma das noites mais disputadas do carnaval; e a noite do domingo, dos blocos afro –, e tem o retorno de estrelas do axé como Saulo Fernandes, em blocos sem cordas, dividindo espaço com o pagode de Igor Kanário e o BaianaSystem, todos patrocinados pelo poder público (municipal e estadual) – o que mostra a mobilidade e o fluxo dessas territorialidades atravessadas por cenas musicais, como veremos em seguida.

A NOVA CENA E O CARNAVAL

O recuo dos blocos com cordas abriu espaço, a partir de 2010, para o Programa Carnaval Pipoca,¹⁴ empreitada encabeçada pelo então secretário de cultura do estado, Márcio Meirelles, que começou a colocar nos dois circuitos (Osmar e Dodô) trios independentes, sem cordas e com boa qualidade técnica, e shows no Centro Histórico (Circuito Batatinha). O prefeito de Salvador, ACM Neto, do DEM, amplificou a tendência de baixar as cordas com o Furdunço, no circuito Ondina/Barra, em 2014, que acontece no domingo anterior à festa e se repete na sexta carnavalesca, no Campo Grande. A ideia do Furdunço, pensada pelo empresário Guilherme Bellitani, à época secretário de cultura da prefeitura, era fortalecer um carnaval com bloquinhos e estruturas menores que o trio elétrico, um carnaval mais popular e mais barato, já percebendo o esvaziamento no Circuito Dodô, antes protagonizado pelas megaestruturas dos grandes trios elétricos puxados por estrelas da axé music. Nos últimos carnavais, prefeitura municipal e governo do estado têm apostado que o carnaval sem cordas é a resposta para a ressignificação da festa.

.....
14 O nome é uma menção ao chamado folião pipoca, aquele que brinca em diversos trios e blocos sem cordas.

Para entender o surgimento dessa nova cena da música *pop* urbana de Salvador e a importância do carnaval nessa construção, temos que perceber determinadas lógicas que passam pelas indústrias do entretenimento e a implementação de novas políticas públicas culturais. Primeiro, temos que pensar como as políticas estaduais que fomentam a ocupação de espaços no Carnaval mudaram com a chegada do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) ao estado da Bahia, em 2007, possibilitando a inserção do BaianaSystem no calendário de apresentações no Pelourinho e impulsionando o surgimento dessa cena nesse circuito cultural. Ou seja, percebemos como uma mudança de política de Estado, implementada pelo primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (2002–2006), trazida para a Bahia em 2007, pelo candidato vencedor do PT, Jacques Wagner: a chamada “política dos editais”, que fomenta novos movimentos culturais. Nessa perspectiva, governo do estado lançou o Programa Carnaval Pipoca, em 2009, espaço aberto para trios sem cordas, diversidade musical e shows no Centro Histórico. Um segundo aspecto está relacionado à chegada de ACM Neto, do DEM, à prefeitura de Salvador, em janeiro de 2013 (reeleito em 2016), incorporando ao seu governo a tendência de baixar as cordas, criando o Furdunço, que teve no BaianaSystem uma das principais estrelas, levando, em 2017, um milhão de pessoas às ruas. O terceiro aspecto está relacionado ao papel ativista dos novos artistas no ambiente da cultura *pop* (AMARAL; SOUZA; MONTEIRO, 2014) que, como observa Simone de Sá, nos leva a superar “a dicotomia entre os mundos do consumo e do entretenimento de um lado e a cidadania e a política do outro”. (SÁ, 2016, p. 57).

Dentro desse sistema, percebemos uma outra disputa em curso: blocos menores e sem cordas, capitaneados por essa nova geração de artistas, que se posicionam em oposição aos camarotes, aos blocos com cordas, à mercantilização do carnaval. Eles adotam um forte discurso político-estético a favor de uma autonomia criativa e uma festa que promova, de alguma forma, mais igualdade

social. Partimos da premissa de Rancière (2005) para entender que os atores sociais provocam uma indissociável associação dos atos estéticos com uma atuação política. São esses atores que produzem novas formas de ocupação dessas territorialidades efêmeras e “estas formas definem a maneira como obras ou performance ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem”. (RANCIÈRE, 2005, p. 18). Há aqui diferentes partilhas do sensível em que atores aliados da festa (artistas jovens e negros) ocupam essas territorialidades provocando dissensos, criando rupturas políticas e estéticas, gerando novas experiências a partir, por exemplo, da mistura do pagodão (música por excelência da periferia de Salvador) com bases graves, em um processo de hibridismo do passado, do popular e da indústria do entretenimento.

Will Straw (2004) coloca que a noção de cena nos permite pensar em três camadas: espetáculo de pessoas, sociabilidade e criação cultural, em que determinadas (e diversas) práticas culturais estabelecem ligações com o espaço geográfico possibilitando uma rede de relações (cidade, indústria cultural, mídia) que interagem de diversas formas. De acordo com Straw, cena é uma forma de cartografar consumos culturais em territórios, locais ou globais, que nos ajuda a compreender que certas práticas culturais significativas são organizadas territorialmente e reconhecidas como práticas significantes de um determinado discurso. Para a cena acontecer ela precisa criar um circuito, uma circulação de pessoas e objetos culturais dando visibilidade nos espaços urbanos, preenchendo a cidade com a convivência (conflituosa ou não) de diferentes e similares grupos. Na leitura de Simone Pereira de Sá (2011) sobre as ideias de Straw, a cena é o movimento das pessoas entre um lugar e outro, criando uma rede que permite sociabilidade e se conecta com a cidade. Como coloca Herschmann (2019, p. 128), a noção de cena nos ajuda a “analisar a dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço”.

Podemos pensar as cenas musicais como um fluxo, um movimento da vida urbana cosmopolita. As pessoas apropriam-se de pedaços das cidades para suas práticas, criando circuitos locais. Observamos que é uma ferramenta que nos permite perceber as redes que se formam em torno de territorializações (sonoras, afetivas, sociais, econômicas) que articulam urbes e culturas e que existe um fluxo e refluxo entre as conexões locais e globais. Ao falarmos de cenas musicais, interessa-nos chamar a atenção para a importância do localismo, mas trazemos aqui a problematização feita também por Simone Pereira de Sá (2014, p. 9) sobre os aspectos globais e locais da música e como esses dois lugares devem ser espaços de desafio para o pesquisador:

se os atores locais são levados a “fazer coisas” a partir de outros atores que estão em lugares ou tempos distintos – e que são forças moventes poderosas tais como religião, cultura, nação ou economia – é preciso insistir na identificação das conexões, buscando entender como essas forças são transportadas de um lado para o outro. Nesse argumento, “contextos globais” influenciam “locais”, mas precisam encontrar meios para isso.

O carnaval registra o surgimento de uma nova proposta política-estética em conexão com a cidade em diversas camadas: musical, ideológica, social, impulsionada por uma geração de artistas, poder público e tecnologias. São jovens da periferia de Salvador misturando gêneros como ijexá e pagode a bases eletrônicas, cantando como *rappers*, com letras que falam sobre desigualdade social e racial, religiosidade de matriz africana, tocando em cima de um trio elétrico no Farol da Barra com transmissão ao vivo por diversos canais da internet. Atores locais que fazem parte de contextos globais e vice-versa, em um contexto de atravessamentos múltiplos porque “o local não é mais simples ou menos mediado do que o global; e ambos os lugares dependem de um sem número de mediadores para sua existência” (SÁ, 2014, p. 10).

ATIVISMO

A construção do público do BaianaSystem, primeiro grupo a evidenciar o que viria a ser essa nova cena, começa no Pelourinho (Centro Histórico), local dos ensaios do Olodum,¹⁵ depois ocupado por grupos e artistas de samba-reggae como Banda Didá, Cortejo Afro, o cantor Gerônimo, espaço famoso também por abrigar bares de reggae. Principal protagonista do Centro Histórico de Salvador, o Pelourinho, que é administrado pelo governo estadual, desde a gestão de Antônio Carlos Magalhães como governador, nos anos 1990, em parceria com a prefeitura municipal, tem como principal público turistas e artistas, sendo pouco acessado por grande parte da classe média soteropolitana. A ocupação desse território pelo BaianaSystem também está ligada às mudanças das políticas culturais do Estado. No período de 2008 a 2011 foi implementada uma outra forma de ocupação do Centro Histórico, o Projeto Pelourinho Cultural, que abriu espaço para as primeiras temporadas do BaianaSystem, a partir de 2009, dando início à carreira do grupo, com shows nas praças do Centro Histórico e a construção de um público jovem que se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, ou seja, aqueles com destaque em canais de televisão, emissoras de rádio e gravadoras multinacionais, o chamado *mainstream*. Aos poucos, com a frequência de shows no local, o grupo estabelece uma rede que dialoga com vários artistas da nova geração da música popular de rua da Bahia – que se apropriam de gêneros como pagode, arrocha, samba-reggae, com o uso de bases eletrônicas e sons graves, ampliando a produção de shows e, consequentemente, amplificando a rede de fãs, produtores, músicos e críticos. O Pelourinho, no Centro Histórico, é onde fica o Circuito Batatinha e, nos últimos carnavais, tem sido um dos palcos preferenciais dessa nova geração de artistas baianos, especificamente o Largo do

.....
15 Bloco afro de Salvador, fundado em 1979, que teve entre seus fundadores o criador do samba-reggae.

Pelourinho (apoiado pelo governo do estado) e a Praça Castro Alves (com projetos da prefeitura).

A partir do acompanhamento em shows, carnaval, redes sociais e meios de comunicação como jornais, revistas e programas de rádio, percebemos o surgimento de artistas similares ao BaianaSystem: uma música de conexões locais (ijexá, pagode, samba-reggae) e globais (*dub, rap, jazz*), discurso estético-político, revestido em uma linguagem *pop*, que como observa Janotti Júnior (2015, p. 47) “são modos de circular no universo cultural contemporâneo através de uma tonalidade cosmopolita”. O Àttooxxá é um desses novos nomes que experimentam a batida do pagode baiano, com *beats* digitais. Para o músico do grupo, Rafa Dias, essa sonoridade é “um *pop* experimental, com harmonia e *groove*”¹⁶. Em 2018, o grupo emplacou um dos principais sucessos do carnaval, “Popa da Bunda”, gravado pela banda de pagode Psirico. Baco Exu do Blues, do *rapper* Diogo Moncorvo, lançou seu primeiro álbum em 2017, *Esú*, com referências à religiosidade de matriz africana, misturada a *samples*, batuques, batidas eletrônicas, referências aos Novos Baianos e uma rima potente de uma política cotidiana. Já o Afrocidade mistura *rap*, ritmos jamaicanos, baianos e africanos e um discurso político. Artistas como Luedji Luna, Xênia França, Josyara e Larissa Luz, todas negras e feministas, fazem a conexão das sonoridades afro-baianas a um discurso político feminista e racial.

Uma das principais características dessa nova cena, em parte formada por jovens negros (homens e mulheres), é uma *performance* engajada que, como coloca Herschmann e Fernandes (2014), resulta em um “ativismo musical”, uma satisfação em fazer música propondo uma nova lógica de produção, consumo e circulação cultural e atenta a questões da cidade, da desigualdade racial, social e de gênero. Um desses novos nomes, a cantora e compositora Luedji Luna, ao se apresentar no palco do Teatro Castro

.....
16 Fala extraída da reportagem “Artistas baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados”, publicada na Folha de S. Paulo em 03/05/2018, assinada por Thiago Ney.

Alves (principal teatro de Salvador), no dia 17 de agosto de 2018, com seus 1500 lugares ocupados, fez um show político-estético no qual reforçou seu discurso a favor das mulheres negras e contra o racismo (“*parem de nos matar*”, falou), e apresentou canções (boa parte da sua autoria) em que renova a linguagem musical brasileira, com referências aos batuques baianos, ao *jazz*, ao congo, com letras de forte conotação política, acompanhada por uma banda formada por um queniano, um filho de congolês, um cubano, um sueco, e um baiano. A cantora e compositora Josyara, em uma apresentação na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, em setembro de 2018, apresentou canções que fazem referência musical ao seu lugar de origem, Juazeiro, norte da Bahia, fronteira de Pernambuco, fazendo um diálogo do xote, com o samba de chula do recôncavo e bases eletrônicas, além de um discurso sobre mulheres, negros e LGBTIs nas canções de sua autoria. Ela se apresenta tocando guitarra, acompanhada de dois músicos: baixo e bases; bateria.

Em janeiro de 2019, em Salvador, subiram juntas ao palco do Festival Sangue Novo¹⁷ Luedji Luna, Xênia França e Larissa Luz, no lançamento do projeto “Ayabass”,¹⁸ acompanhadas por uma banda formada de mulheres negras, com releitura do repertório de cantoras negras baianas como Margareth Menezes, Márcia Short, importantes na construção da *axé music*, mas relegadas a um segundo plano por conta do racismo que elegeu como estrelas Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Claudia Leitte, todas brancas. Durante o show a cantora Larissa Luz (informação verbal, 2019), diretora artística e coreógrafa do projeto, mostrou a importância do ativismo dessa nova cena com a seguinte fala:

*A cor dessa cidade sou eu, e vamos ocupar os espaços
que nos foram relegados. Querem a música negra, mas*

.....
17 O Festival Sangue Novo surgiu do programa de rádio de mesmo nome, na GFM, uma das rádios da Rede Bahia, o maior grupo de mídia do estado, que também organiza o festival.

18 Uma referência à palavra iorubá *yabas* que significa mãe rainha e designa as orixás femininas.

não querem os pretos; querem a dança negra, mas não querem os pretos; querem o cabelo dos negros, mas não querem os pretos. Está na hora de fazer concessões, de parar de usar um lugar de fala que não é seu. Preto de alma não existe. Quem é preto é, quem não é, não é. A música preta é nossa, Wakanda é nossa.

Um recado direto para Daniela Mercury, batizada de rainha do axé, e que gravou sucessos de blocos afros e, recentemente, lançou a música *Pantera Negra Deusa*, que fala de Wakanda e de África. Essa “militância musical”, como coloca Herschmann e Fernandes (2014), é parte construtiva dessa nova cena de música *pop* urbana de Salvador e tem reconfigurado as territorialidades do carnaval. Herdeiros diretos do tropicalismo, do mangue beat, da axé music, esses artistas ocupam a festa com sonoridades que replicam uma espécie de resistência/incorporação, criando novos idiomas estéticos (REGEV, 2013). Eles encenam uma atitude de independência, de autonomia criativa em relação ao chamado mercado musical baiano, comandado por estrelas como Ivete Sangalo e pelos meios de comunicação tradicionais, e se conectam a redes de música urbana independente local/global, criando novas formas de distribuição e circulação, fomentando diferentes conflitos políticos, sociais e ideológicos entre músicos, fãs, produtores e críticos. São novas práticas musicais que incorporam elementos estéticos, sonoros, ideológicos, midiáticos e mercadológicos que as aproximam de uma música *pop* repleta de localismos e globalismos, conectada por múltiplas redes, que reorganizam o carnaval de Salvador.

CONSIDERAÇÕES

O carnaval é o protagonista neste artigo, porque é parte da complexidade de Salvador, é uma espacialidade, que também compreende uma temporalidade, em que diversas práticas interagem, o que gera uma série de negociações, tensões e conflitos que fazem

parte do cotidiano da urbe, mediados por atores humanos e não humanos. Observando a festa ao longo de mais de duas décadas, podemos dizer que sintetiza interpretações sobre a Bahia, suas singularidades, suas tensões políticas, suas desigualdades sociais, por isso acreditamos que refletir sobre essa experiência sonora/política/estética/urbana significa pensar o carnaval como uma cena musical atravessada por “territorialidades culturais” locais e globais que agregam determinadas cenas a partir “da conjunção de territórios geográficos e experiências afetivas ao redor de suas produções musicais” (JANOTTI JÚNIOR, 2014, p. 74).

O carnaval é um acontecimento social para a música de rua de Salvador, é o principal fio condutor para uma série de outras experiências com diversos atores em cena: bandas, charangas, trio elétricos, palcos, afoxés, baterias, batucadas, *samples*, caixas de som, tambores, guitarra baiana. A música também é o principal pretexto para uma circulação pelas territorialidades porque articula uma aliança entre políticos, músicos, meios de comunicação, público e espaço urbano (GUMES, 2018). Aqui, quero compactuar com a ideia de Straw (2017, p. 79) que atualiza e vincula o conceito de cena com os estudos culturais urbanos: “Cena, agora, retorna para nós como a questão da visibilidade na vida urbana”. Seguindo esse raciocínio, “os cenários urbanos são espaços de privilégios para a compreensão dos estudos da cultura” (STRAW, 2018, p. 322), o que exige atenção do pesquisador para entender a cidade como um território-chave para pensar práticas culturais e seus entornos sociais, políticos, econômicos.

O Carnaval compõe territorialidades importantes para refletir sobre a música produzida em Salvador, porque é um evento que nos possibilita observar como as práticas musicais organizam as relações sociais. Como coloca Straw (2018, p. 323) “a música participa da política urbana na medida em que a sua ocupação dos lugares nas cidades molda (de maneira ora resistente, ora conivente) cartografias da divisão social, da desigualdade e da tolerância”. Essas

cartografias sociais são observadas nos três circuitos: Osmar (Centro), Dodô (Barra/Ondina) e Batatinha (Centro Histórico). Se os bairros do centro moldaram um carnaval tendo como protagonistas o samba e o pagode, a Barra foi ocupada pela axé music e o Pelourinho por ijexá, samba-reggae. Essa “especialização musical” faz com que as territorialidades, com suas diversidades e singularidades, tenham divisões sociais, políticas e estéticas. Um público formado por classes mais populares ocupa, preferencialmente, o Circuito Osmar; Barra/Ondina abriga a classe média local e os turistas brasileiros; e o Circuito Batatinha agrega turistas estrangeiros, moradores locais, crianças e pessoas da terceira idade. Entretanto, esses atores sociais transitam pelos três circuitos mostrando a complexidade na ocupação dessas territorialidades e seu caráter efêmero.

Observando recentes carnavais, o Circuito Batatinha abriga a maioria dos shows dos artistas da nova cena de música *pop* de Salvador, trazendo um público jovem que, durante o ano, se contrapõe a artistas da música baiana hegemônica, como axé music e pagode. Nesse circuito não tem trio elétrico, as apresentações acontecem em palcos ou em cortejos como o do Filhos de Gandhi.¹⁹ Outra preferência dessa cena é o Circuito Osmar, onde circulam, especificamente, na sexta-feira de Carnaval, pelo Campo Grande (dentro do Furdunço), mas o espaço é disputado com trios elétricos de nomes da axé music e pagode, como Ivete Sangalo e Harmonia do Samba. A partir do Projeto Pipoca há a ocupação da Praça Castro Alves, espaço ícone da festa nos anos 1970 e 1980, e do Circuito Dodô que, no último ano, tem sido esvaziado pelo declínio dos blocos de cordas, mas ressignificado com trios com artistas dessa nova cena. Não podemos marcar uma dessas territorialidades como específica dessa cena, porque o Carnaval tem como característica

.....
19 Afoxé fundado em 1949 que sai exclusivamente com homens pelas ruas do Centro Histórico. Ligado à religião de matriz africana apresenta cânticos em ijexá, ritmados pelo agogô.

atravessamentos heterogêneos, e esses novos atores provocam uma ocupação desses espaços, gerando articulações e novas experiências. Como coloca Janotti Júnior (2014, p. 61), “uma das características mais marcantes de qualquer cena musical é a transformação do espaço (geográfico e virtual) em lugares significantes”. Percebemos que os atores da música *pop* urbana de Salvador transformaram o carnaval em um “lugar significativo”, o que implica toda uma construção (sonoridades, *performance*, política, social) para encenar nessas territorialidades uma Bahia popular, tradicional e contemporânea a partir de gêneros como pagode, samba-reggae, ijexá, com ritmos transnacionais como *rap*, *dub*, *afrobeat*, *funk*; um ativismo impulsionado por um discurso antirracista, feminista, contra a desigualdade social; ocupação de lugares emblemáticos para a memória da festa, como a Praça Castro Alves e o Largo do Pelourinho. Essas articulações têm definido a nova cena musical que aciona determinadas experiências em seu público e fomenta alianças que possibilitam a incorporação de diversos elementos da cultura afro-baiana, em conexões globais e locais, trazendo a perspectiva de Simone Pereira de Sá na qual as cenas musicais funcionam como uma construção coletiva, fluida, e a cidade o lugar-chave para o entendimento na construção dessas experiências.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A.; SOUZA, R.; MONTEIRO, C. De Westeros no #vempruarua a shippagem do beijo gay na TV brasileira”. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 37., Foz do Iguaçu, 2014. *Anais [...]*. São Paulo: INTERCOM, 2014.
- CARVALHO, M. J. F. *A Cidade Efêmera do Carnaval*. Salvador: Edufba, 2016.
- GUERREIRO, G. *A trama dos tambores*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GUMES, N. V. A potência da narrativa político-estética do BaianaSystem no Carnaval de Salvador. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M

(org.). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulinas, 2018. p. 265–280.

HERSCHMANN, M. Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais). *LOGOS*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, 2019.

HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. S. *A música de rua do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

JANOTTI JÚNIOR, J. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Laboratório de Papel Finíssimo, 2014.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

REGEV, M. *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013.

SÁ, S. P. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a ecologia midiática da música. *Contemporânea – comunicação e cultura*, Salvador, v. 12, n. 3, p. 537–555, 2014.

SÁ, S. P. Somos todos fãs e haters? Cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites de redes sociais. *Revista ECO-pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50–67, 2016.

SÁ, S. P. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, I.; JANOTTI JÚNIOR, J. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EdUFBA, 2011. p. 147–164.

STRAW, W. Cenas visíveis e invisíveis. In: AMARAL, A. et al. *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos – volume I*. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017. p. 70–84.

STRAW, W. Circulation. In: SZEMAN, I.; BLACKER, S.; SULLY, J. (ed.). *A companion to critical and cultural theory*. Chichester: Wiley Blackwell, 2017. p. 423–433.

STRAW, W. Cultural scenes. *Society and Leisure*, Abingdon, v. 27, n. 2, p. 411–422, 2004.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communication in popular music. *Cultural Studies*, Abingdon, v. 5, n. 3, p. 368–388, 1991.

STRAW, W. Urbanização da política musical: cidades e cultura da noite. In: FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M. (org.). *Cidades musicais: comunicação, territorialidade e política*. Porto Alegre: Sulinas, 2018. p. 319–340.



Cultura e cidade: centros e periferias em perspectiva

Wilq Vicente¹

-
- 1 Doutorando em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do ABC (UFABC) e mestre em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo (USP).
E-mail: wilq.vicente@ufabc.edu.br.

RESUMO

A cultura passou a ocupar uma posição de centralidade no mundo contemporâneo. Em um país eminentemente urbano e desigual como o Brasil, as novas configurações das cidades vieram acompanhadas por grandes desafios, que cotidianamente expõem as fragilidades da ordem social. O texto discute a relação entre cultura e cidade no contexto da discussão sobre cidades e economia criativa, abordando a inserção da produção cultural periférica neste cenário. Busca apresentar considerações para o entendimento da segregação social, econômica, espacial e simbólica e a inserção da dinâmica cultural neste processo.

Palavras-chave: *Cultura. Centro. Periferia. Economia criativa.*

ABSTRACT

Culture came to occupy a central position in the contemporary world. In an eminently urban and unequal country like Brazil, the new configurations of cities have been accompanied by great challenges that daily expose the fragilities of the social order. This paper discusses the relation between culture and the city by addressing the insertion of peripheral cultural production in the context of the discussion about cities and creative economy. It presents some thoughts regarding social, economic, spatial and symbolic segregation and the insertion of cultural dynamics in this process.

Keywords: *Culture. Center. Periphery. Creative economy.*

INTRODUÇÃO

A cultura ocupa um lugar central no mundo contemporâneo. Essa centralidade é decorrente de uma verdadeira revolução cultural ocorrida no século XX, resultado da enorme expansão das atividades, instituições e práticas culturais e da função sem precedentes que passa a exercer nos processos de desenvolvimento e na alocação de recursos econômicos e materiais. A cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou o conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social. A cultura passa a ser entendida não apenas como campo de expressão simbólica e construção coletiva, mas também como direito e vetor de desenvolvimento. A cidade é a instância mais próxima dos modos de vida da população e do fazer cultural, isto é, num momento de intensas relações globais diretas entre os diferentes atores sociais, a cidade se torna ainda mais premente. E, no contexto geral de gestão, desenvolvimento e posicionamento global das cidades, a cultura passou a desempenhar um papel relevante e central. Nesse sentido, o habitante da cidade se sente arraigado em sua cultura local (e não tanto na nacional de que lhe falam o Estado e os partidos), ainda que

essa cultura da cidade seja ponto de múltiplas tradições nacionais e globais.

Na América Latina, as cidades de Buenos Aires, São Paulo, México e Bogotá são referências mundiais em serviços e cultura, mesmo enfrentando os desafios de toda grande metrópole. Em São Paulo, as mudanças nas políticas públicas – sejam diretamente culturais, educacionais,² econômicas ou sociais, inclusive aquelas que viabilizaram a ampliação do consumo das classes mais baixas nas décadas recentes – tiveram impacto no contexto de uma nova produção cultural local. A diversificação de editais de seleção de projetos culturais, o fortalecimento das organizações não governamentais (ONGs), o aprofundamento da ótica da diversidade e cidadania no âmbito das políticas públicas em diferentes esferas, específicas visões de governos em relação à dinâmica entre Estado, cultura e cidade, a incorporação parcial de talentos da periferia pela indústria cultural são fenômenos que parecem dialogar diretamente com o contexto da mentalidade das cidades contemporâneas nas últimas décadas. É neste contexto que jovens e adultos da periferia, sempre entre o tempo obrigatório do trabalho e o necessário descanso, encontram cada vez mais na produção cultural seus instrumentos de luta e espaços de rara liberdade e coletividade, e, em diversos casos, vão criando oportunidades de traduzir suas atividades em renda. Mais do que o mero reconhecimento de algum centro, mais do que por vezes se espera com as novas “oportunidades” que estes lhes oferecem, na prática, esses jovens e adultos e seus coletivos culturais parecem estar justamente posicionados na mudança dos termos da relação centro-periferia. E o *mainstream*, por sinal, faz cada vez

-
- 2 A transformação no âmbito educacional é bem resumida por Ridenti (2014, p. 22): “Quanto ao aspecto da escolaridade fundamental para o mundo da cultura – conforme os censos do IBGE, a taxa de analfabetismo era de 39,7% em 1960, 25,5% em 1980, e ficou em 13,6% no ano 2000. Particularmente na população entre 15 e 19 anos de idade, o percentual de analfabetos caiu de 16,5%, em 1980, para 5% em 2000. [...] houve expressiva diminuição no índice de iletrados”.

mais referências e reverências a isso que hoje se consolida como uma “cultura de periferia”.

Há na literatura, por exemplo, o escritor Ferrez, autor de *Capão Pecado*, de 2000, livro que tem como cenário o bairro paulistano Capão Redondo, que também é o bairro do seminal grupo de *rap* Racionais MC’s. Na música, o *rapper* Emicida, do Jardim Fontalis, zona norte paulistana, evoca na canção “Cidadão” que a “cidade trampa 24 horas por dia/ Os que não morrer de tédio, morre de asfixia”, em seu CD de estreia em 2009. No cinema, *5x Favela – agora por nós mesmos*, de 2010, filmado por jovens cineastas moradores das comunidades cariocas, contou com a produção do veterano Cacá Diegues e da Globo Filmes. Na televisão, o *Central da Periferia*, de 2006, mostrava a vida cultural das periferias brasileiras como seu principal assunto, além do programa *Esquenta*, voltado para a periferia fluminense, que foi exibido entre 2011 e 2017, ambos apresentados pela atriz carioca Regina Casé, produzidos e exibidos pela Rede Globo.

A análise desses processos permite questionar, por exemplo, como aponta Néstor García Canclini (1999, p. 65) “qual é a função das indústrias culturais que se ocupam não apenas de homogeneizar, mas também de trabalhar simplificadamente com as diferenças?”. Diante das transformações globais que relativizam os princípios de identidade nacional, muitos indivíduos e coletivos acreditam encontrar na produção cultural uma posição de resistência à globalização.

É diante da ambiguidade da velha relação de discriminação e a nova valorização que a relação centro-periferia vai se atualizando como instrumento, ao mesmo tempo variado e ambivalente, de definição e leitura das coordenadas da política urbana e planetária, indo além da distribuição geral dos espaços urbanos. Nesta nova geração de jovens e adultos da periferia, organizada ou desorganizada, Livia De Tommasi (2016) identifica o que chama do “culto da performance e performance da cultura”, termo cravado por Ehrenberg

(2010) em *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. É neste âmbito que

Essas iniciativas artísticas e culturais representam também, portanto, um meio de sobrevivência, ainda mais significativo se consideramos que se tratam de grupos sociais subalternos que geralmente têm acesso a postos de trabalho caracterizados pela baixa qualificação, remuneração e gratificação pessoal. Assim, a dimensão econômica dessas iniciativas se entrelaça com a dimensão política. (TOMMASI, 2013, p. 17)

Na gramática de nosso espaço urbano, centro e periferia historicamente foram se constituindo como termos fundamentais para a sua compreensão, mas carregando significados e abordando dinâmicas que se transformam no tempo. E, como aponta Stuart Hall (2013, p. 274), “A ‘transformação cultural’ é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas”. A dinâmica de valorização e marginalização, antes expressa em uma periferia fora da vista espacial e da mídia, parece ganhar novos contornos nas últimas duas décadas.

CULTURA E CIDADE

O ponto de partida para a análise, sem dúvida, é a centralidade que a cultura passou a ocupar no mundo contemporâneo e nas chamadas cidades globais. Hall (1997, p. 17) identifica que “ao mesmo tempo, indiretamente, as indústrias culturais têm se tornado elementos mediadores em muitos outros processos”. Aqui a ideia de mediação, tal como conceituada por Raymond Williams (1979) e Hall (1997), aponta para a necessidade de se reconhecer na cultura um processo ativo de relação entre sociedade, arte e política. A expressão “centralidade da cultura” indica a “forma como a cultura penetra

em cada recanto da vida social contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, *mediando tudo*” (HALL, 1997, p. 5).

No Brasil, um aspecto importante a mencionar é que:

No ano 2000, reduzira-se a cerca de 19% o contingente de brasileiros vivendo na zona rural, que havia sido maioria, em torno de 55%, no censo de 1960. As implicações culturais de um dos processos mais rápidos de urbanização na história da humanidade fizeram-se sentir em todo o período, na produção de bens simbólicos veiculados nas salas de cinema e teatro, nas livrarias e bancas de jornal, nas galerias de arte, no rádio, na televisão e na rede informática. (RIDENTI, 2014, p. 31)

Em um país eminentemente urbano, essas novas configurações da estrutura social vieram acompanhadas por grandes desafios, como, por exemplo, ameaças à apropriação do espaço público e o sentimento de pertencimento dos cidadãos, a persistente desigualdade social e distanciamentos cada vez maiores entre centro-periferia no âmbito da vida nas cidades.

O centro das cidades não é apenas um lugar – há muito já não coincide com a centralidade geográfica, é uma construção, uma operação que mobiliza recursos financeiros e simbólicos, novas tecnologias, ações do poder público e imensa especulação do capital privado.

As periferias são muitas e se espalham por todas as direções. Aparentemente, seu único vínculo é o centro que as une, na forma de um espelho, em locais de trabalho, estudo, diversão e acesso à “civilização”. Compartilhando problemas crônicos de infraestrutura urbana, deslocamentos demorados, baixos salários ou moradia precária, surge a ideia de uma “identidade” que se reflete em uma hoje cultuada “cultura de periferia”, onde esse setor específico se diz herdeiro de certa tradição do fazer “popular” em oposição à produção cultural hegemônica veiculada nos espaços consagrados. Essas novas manifestações, nos últimos anos, podem ser identificadas, em especial, por meio de novos atores sociais, movimentos

culturais que partem das periferias dos grandes centros urbanos, em pequenas comunidades populares, e que lutam pela ampliação de sua representatividade.

Na cidade de São Paulo, por exemplo, surgem em formas literárias, sobretudo aquelas que nasceram junto a um novo cenário de saraus, feiras e festivais, tais como Sarau da Cooperifa, que ocorre desde 2001, e a Feira Literária da Zona Sul (Felizs), desde 2015, ambos os eventos na zona sul paulistana. Aparecem também em formas musicais, como aquelas atreladas ao *hip-hop*, *funk* e tecnobrega, dos quais podem ser citados Rincon Sapiência e MC Fioti, representantes da nova geração de letristas e músicos. Expressam-se também por meio do audiovisual de caráter comunitário, popular e periférico, em iniciativas como o canal Funk TV, que surgiu em 2011, e produções do Coletivo Gleba do Pêssego, de 2016. Manifestações artísticas e culturais que evocam o contexto local de suas comunidades, ao mesmo tempo que se proliferam nas franjas das chamadas cidades globais e são expressão e resultado deste contexto mais amplo de apoio das políticas públicas na área cultural nos últimos anos.

As transformações sociais, econômicas e tecnológicas dos últimos decênios atingiram a posição central da relação centro-periferia. O centro não dispõe mais da exclusividade quando se trata de produção cultural (para não falar da produção econômica em geral), mas desponta agora como polo “investidor” que visa às novas capacidades produtivas periféricas.

A aproximação entre cultura e cidade expõe aspectos necessários, não apenas pelo seu caráter de convergência inaugural, desde a fundação das cidades, mas pelo seu valor de reinvenção do cotidiano e também pelo seu paradoxo, que evoca uma ideia de cidade global que “transformou-se em mercadoria com o surgimento da indústria cultural e do capitalismo econômico (e agora financeiro) para ser hoje vista como um serviço – e os perigos de reduzi-la a isso, que ronda todos os planos de recuperação urbana que não têm

outra coisa a que recorrer” (COELHO, 2008, p. 10-11). A cultura surge, então, como forma de redenção da cidade de suas consequências não desejadas intrínsecas. E a ótica da “economia criativa” passa a ser a forma da sociedade de integrar a produção cultural à dinâmica do capital.

É possível notar esse discurso, por exemplo, na cidade de São Paulo, com um “novo espaço-tempo” para o Vale do Anhangabaú, palco de manifestações culturais e políticas, como as Diretas Já, em 1984, entre inúmeros outros eventos realizados ao longo das décadas. Foco de discussão de sucessivas gestões municipais, é alvo de novo projeto de reurbanização. O amplo local, central na cidade e divisor do centro velho e novo paulistano, no dia a dia se constitui como espaço de passagem não convidativo, gerando sensação de insegurança e desvalorização imobiliária. Segundo o site da Prefeitura de São Paulo, responsável pelo novo projeto, busca-se “a construção de um conceito, que permita transformar a região em uma área animada, segura e atraente, redefinindo os significados de uso e qualificando os espaços urbanos” (PREFEITURA, 2020). A prefeitura estuda conceder a gestão do Vale do Anhangabaú à iniciativa privada em um futuro próximo.

O projeto de novo cartão postal da cidade empreendedora pretende ser um enclave globalizado incrustado na região central. Na imagem de apresentação do projeto, a utopia da convivência harmônica e da cultura como promotora da valorização do espaço público: crianças, idosos, jovens, brancos e negros; um grupo de capoeira sinaliza o uso coletivo e espontâneo qualificando o reviver do espaço e uma ideia de multiculturalismo.

Esses arranjos se tornaram um campo de batalha no qual as causas se expõem à luz do dia e lutam umas contra as outras. Na contramão do protagonismo de cidadãos que reivindicam por meio da produção cultural o pertencimento ao território e a grupos de identidade positivada, surgem nas cidades intervenções urbanas alinhadas a interesses políticos, econômicos ou militares, como o projeto Nova

Luz (São Paulo, 2005, arquivado em 2013); Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), de 2008, e Porto Maravilha, de 2009, ambos na “cidade maravilhosa” do Rio de Janeiro; Consórcio Novo Recife, de 2008–2018, em disputa judicial até o fechamento deste texto.

Para Tommasi (2013, p. 14),

O campo da cultura se tornou, nos últimos decênios, um recurso importante tanto para o crescimento econômico, como no âmbito das intervenções de requalificação urbana. É nesse contexto que podemos situar a visibilidade adquirida pelas manifestações culturais periféricas e compreender os conflitos que as atravessam.

CENTRO-PERIFERIA

Importantes autores analisam a díade centro–periferia de formas variadas e instigantes. Podemos encontrar tais recortes na análise de formas de sociabilidade na cidade (MAGNANI, 1992), da ideia de cultura nas gestões urbanas (ARANTES, 2000), na segregação social e espacial (CALDEIRA, 2000), nas mutações do trabalho e nas novas experiências urbanas (TELLES, 2006) e nos novos percursos e atores sociais (KOWARICK; MARQUES, 2011).

São Paulo é uma cidade multifacetada, sempre foi e continuará sendo objeto de muitos olhares. A ideia de centro–periferia passa a ter um contorno relevante na academia a partir de 1940 como umas das formas de expor a segregação do espaço urbano de São Paulo. Para Teresa Caldeira (2000, p. 211), “nela, diferentes grupos sociais estão separados por grandes distâncias: as classes média e alta concentram-se nos bairros centrais com boa infraestrutura, e os pobres vivem nas precárias e distantes periferias”. A autora ainda classifica a díade centro–periferia em quatro características ou padrões:

- 1) é disperso em vez de concentrado – a densidade populacional;
- 2) as classes sociais vivem longe uma das

outras; 3) a aquisição da casa própria torna-se regra para a maioria dos moradores da cidade e; 4) o sistema de transporte baseia-se no uso do ônibus para as classes trabalhadores e automóveis para as classes média e alta. (CALDEIRA, 2000, p. 218)

A própria Teresa Caldeira considera que esse padrão centro-periferia sofre mudanças a partir de 1980. Nesse sentido, possivelmente criaram-se novos sentidos e desdobramentos dessa relação, como o que a autora vai chamar de “enclaves fortificados”, que considera outra distribuição territorial dos recursos materiais e financeiros e uma nova forma da configuração urbana dos espaços de concentração de recursos e poder, cujo exemplo mais clássico é o de condomínios de alto padrão murados incrustados em áreas fora do centro, menos nobres.³ Esses “enclaves fortificados” seriam, para Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 16), nova materialização da “divisão entre zonas selvagens e zonas civilizadas, [que] está a transformar-se num critério geral de sociabilidade, um novo espaço-tempo hegemônico que atravessa todas as relações sociais, econômicas, políticas e culturais”, uma nova forma de segregação urbana. Nessa transformação, também o centro geográfico da cidade passa a se constituir e ser visto como local de precariedade. Centro e periferia passam a não ser mais suficientes para dar conta da distribuição de recursos e investimentos e da dinâmica territorial e econômica da cidade. A partir da década 1990 em diante, houve certo investimento nas periferias da cidade na gestão de Luiza Erundina (1989-1993, então no Partido dos Trabalhadores – PT), ao mesmo tempo em que a especulação imobiliária fazia pressão para revitalizar a região central. Em 1993, já durante o governo municipal de Paulo Maluf (1993-1997, então no Partido Progressista Reformador – PPR), foi criado o Programa de Valorização do Centro de São Paulo (Procentro). O Procentro dispunha sobre a execução de

.....
3 O conceito usado por Boaventura de Sousa Santos (2007) aparece inicialmente em Caldeira (2000).

edificações, reformas ou reconstruções em imóveis no Centro, apoiando-se em recursos por meio de empréstimo internacional do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). No ideário das chamadas cidades-globais, todas as gestões municipais posteriores, sem exceção, buscaram surfar ora na onda da “reabilitação”, da “requalificação” ou da “revitalização” do centro da cidade, apontando, portanto, para uma configuração distinta da díade centro-periferia, tal como compreendida nas décadas anteriores.

Ao mesmo tempo, na década de 1980 temos uma movimentação muito significativa do ponto de vista das organizações sociais e dos movimentos populares, com o surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT), da Central Única dos Trabalhadores (CUT), do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) e da própria Constituição Federal de 1988. Surge, nesse momento, a pauta dos direitos sociais e um novo fôlego para as lutas por saúde, moradia, terra, educação, saneamento e trabalho, logo absorvidas no âmbito da ideia de inclusão social. Esse cenário passa a garantir as condições para que a ideia de periferia passe a se constituir como símbolo da ausência e exclusão, e, portanto, como elemento importante da sociologia, do planejamento e da política, mas a própria configuração territorial da cidade já obedece a uma nova lógica. A ideia de periferia passa então a ser cada vez mais relevante no campo simbólico e ganha espaço na cultura.

Conforme aponta o professor Celso Frederico (2013, p. 240):

Os bairros populares, situados às margens da cidade, não eram chamados de periferia. O batismo ocorreu inicialmente na sociologia urbana para designar um espaço de carência, marginalidade, violência e segregação. Daí o termo foi adotado pelos movimentos culturais para, em seguida, ser incorporado pelas políticas públicas que visam à inclusão social – inclusão, diga-se, restrita à participação no mercado de bens de consumo. Ultimamente, a eterna sanguessuga, a indústria de entretenimento,

passou a focar a periferia em filmes, novelas, anúncios publicitários etc.

É a partir dos anos 2000 que ganha força o ideário de inclusão social a partir da cultura e, conseqüentemente, o surgimento de novos percursos e atores sociais neste binômio centro-periferia.

A "NOVA" IMAGEM DA CIDADE

Logo, a emergência de novos agentes culturais, artistas e coletivos introduz neste cenário sociocultural um componente de negociação e disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social. Não espanta que a produção cultural autóctone da periferia tenha se tornado visível ao mesmo tempo em que surgiram representações da periferia na televisão, no cinema, na indústria cultural de uma maneira geral, como nos casos já citados.

O que esses personagens [...] nos fazem ver em seus percursos é que essas linhas perpassam as fortalezas globalizadas da cidade, transbordam seus muros ou vazam pelos poros dessas muralhas, e tal como outros tantos fluxos urbanos vão também redesenhando os territórios e seus circuitos. (TELLES, 2006, p. 191)

Assim, essa posição periférica já aparece ligada a um conjunto de elementos ditos "positivos". Ela já não tem somente o sentido de um lugar marcado pela ausência, mas uma fonte poderosa e inovadora de produção e reprodução de cultura e de diversidades. Nota-se no último decênio que o Estado e as principais cidades brasileiras passaram a evocar, na interação com os novos atores sociais, a ótica da diversidade cultural, implicando em fomentos específicos para contemplar tais segmentos. A ideia de diversidade é mobilizada como vetor que pode proporcionar um equilíbrio no mercado de bens culturais, que, por sua vez, é marcado por fortes

desigualdades e concentração nas mãos de poucos, tanto no âmbito da produção e difusão como no consumo cultural.

A cultura, então, aparece como eixo de mobilização, de representação simbólica do discurso social, capaz de abrir caminhos para a construção de uma força coletiva, contrapondo-se às concepções de mundo hegemônicas ou garantindo-as. Com frequência organizados em nichos de variados recortes – socioeconômico, sociocultural, racial, etário, territorial, comunitário, de gênero e expressão artística e cultural –, de modo geral, esses fazedores de cultura assumem uma trajetória comum: emitem a condição crítica da experiência social e das disputas pelo seu significado.

Seria possível enquadrar essas iniciativas dentro do rol dos movimentos que constituem a globalização contra-hegemônica a que Boaventura de Souza Santos denominou “cosmopolitismo subalterno”? A hipótese faz sentido se considerarmos se tratar de iniciativas animadas por esse “*ethos* redistributivo no sentido mais amplo da expressão, o qual implica a redistribuição de recursos materiais, sociais, políticos, culturais e simbólicos e, como tal, se baseia, simultaneamente, no princípio da igualdade e no princípio do reconhecimento da diferença” (SANTOS, 2007, p. 21). Ao mesmo tempo, é necessário questionar qual é a sua relação com a ideia de diversidade cultural, fomentada em âmbito internacional por órgãos como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e em âmbito nacional pelo governo federal nos anos de presidência nas mãos do PT e o quanto, portanto, são experiências absorvidas dessa forma pelo *status-quo*.

É de se destacar se essas iniciativas são alternativas ao Estado e ao mercado – ou se são, na verdade, um novo e complexo desdobramento da relação entre ambos. Sintomático é que, após o fim do governo PT em 2016, o discurso a respeito da cultura como Economia Criativa, que já vinha se implantando com timidez, ganhou maior fôlego. Também é sintomático que, após anos de políticas culturais pautadas na diversidade, a reação venha forte com a sucessão de

um governo de extrema direita, que defende o alinhamento da produção cultural à sua ideologia, opondo-se frontalmente à ideia de diversidade, usando inclusive da censura prévia como mecanismo de Estado.

O termo Economia Criativa vem sendo bastante difundido em São Paulo, por exemplo, na “nova” Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (2019); no Centro Nacional de Referência em Empreendedorismo, Tecnologia e Economia Criativa (Sebrae-SP, 2018); no Mercado das Indústrias Criativas no Brasil (MicBR-SP, 2018); na Escola Britânica de Artes Criativas (Ebac), inaugurada em 2016; em inúmeros escritórios de *coworking*, *startups*, entre outros. O próprio Governo do Estado de São Paulo, a partir de 2019, passa a identificar a cultura colada ao conceito da Economia Criativa, o que lhe confere certa imagem de gestão moderna, inovadora e globalizada diante do exacerbado reacionarismo do Governo Federal eleito no mesmo ano.

Trata-se de discussão com grandes relações com organismos cosmopolitas de diversas nações, sobretudo as de grande peso econômico mundial. Parece ser reveladora a criação da Rede de Cidades Criativas da Unesco, em 2014, uma plataforma internacional que conecta e mostra a importância da cultura no desenvolvimento socioeconômico (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2018), tendo como mote uma ideia difusa de diversidade cultural.

Uma imagem que ilustra bem isso é que as grandes cidades têm adquirido, cada vez mais, novas configurações e, conseqüentemente, estão aumentando seu potencial empreendedor, criativo e inovador para impulsionar o vetor da diversidade cultural local. É possível pensar, indiretamente, que a indústria cultural e o que tem se tornado seu correspondente forte no século XXI, a chamada economia criativa, com suas múltiplas negociações, se tornaram, ao

longo dos últimos anos, fundamentais na construção da ordem e do discurso social das cidades globais.⁴

Para David Harvey (2012, p. 81),

A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro. Centros comerciais, galerias e pequenos comércios proliferam, como *fast-food* e mercados locais de artesanato.

A cultura consumista é gerada, certamente, por imagens e narrativas imagéticas. A ideia de cidade e de cultura, elas mesmas são simulacros, imagens de um culturalismo de mercado, inserem-se no que podemos chamar de “guerra das imagens”, como aponta Esther Hamburger (2018, p. 38), que “se impõe na definição de estratégias artísticas, ou na definição da arquitetura espetacular de manifestações políticas. As imagens configuram espaços públicos virtuais, no limite, apropriados como campos de batalha”.

O plano *Barcelona 2000* talvez seja inaugural ou paradigmático da relação entre cultura e cidade que passaria a se tornar cada vez mais decisiva. E, de fato, a leitura que se aplica àquela situação parece ser interessante para interpretar o que se passa na cidade de São Paulo, por exemplo:

Na receita, um pouco de tudo: das gentrificações de praxe às exortações cívicas, endereçadas, como lembrado antes, aos chamados atores urbanos, que de recalcitrantes se

.....
4 É possível identificar esse esforço narrativo em reportagens como “Como a economia criativa está transformando o Centro de São Paulo” (MELO, 2019).

tornariam cada vez mais cooperativos em torno dos objetivos comuns de *city marketing* (o que aliás, diga-se de passagem, não era algo desprezível, numa região em estado de mobilização permanente por afirmação de identidade [...]). Sem maiores rodeios: desenvolver uma imagem forte e positiva da cidade, explorando ao máximo o seu capital simbólico, de forma a reconquistar sua inserção privilegiada nos circuitos culturais internacionais. (ARANTES, 2000, p. 54)

A cidade de Barcelona surge aqui como referência, na medida em que busca reconhecer naquela cidade pontos comuns com as cidades brasileiras, como “o empenho dos indivíduos, ao que parece promovidos ao grau de cidadãos, teria como poder catalisador a afirmação da identidade político-cultural – e assim por diante, de ambiguidade a mal-entendido entre política real e epiderme cultural” (ARANTES, 2000, p. 56).

José de Souza Martins questiona, em 1997, no contexto de um forte neoliberalismo mundial e discussão sobre a desigualdade, a forma de aplicação do binômio inclusão e exclusão social. O questionamento segue atual e pode ainda ser transposto para a interpretação da cultura de periferia:

[...] rigorosamente falando, *não existe exclusão: existe contradição, existem vítimas de processos sociais, políticos e econômicos excludentes; existe o conflito pelo qual a vítima dos processos excludentes proclamam seu inconformismo, seu mal-estar, sua revolta, sua esperança, sua força reivindicativa e sua reivindicação corrosiva. Essas reações, porque não se trata estritamente de exclusão, não se dão fora dos sistemas econômicos e dos sistemas de poder. Elas constituem o imponderável de tais sistemas, fazem parte deles ainda que os negando. As reações não ocorrem de fora para dentro; elas ocorrem no interior da realidade problemática, “dentro” da realidade*

que produziu os problemas que as causam. (MARTINS, 1997, p. 14, grifos do autor)

Portanto a centralidade da cultura pode se apresentar como paradoxo, como ideologia a favor do capital especulativo, dos megaempreendimentos multinacionais, da indústria cultural, da economia criativa, ao mesmo tempo em que remete à constituição da nossa subjetividade, das identidades, diversidades e dos sujeitos como atores sociais.

É nítido que existem novos percursos, negociações, mediações e atores sociais envolvidos nesse emblemático jogo e que, logo, geram tensões permanentes e dinâmicas nas disputas sociais e culturais de nosso tempo. Desse modo, a centralidade da cultura faz parte do jogo jogado, indo ao encontro desta perspectiva, a culturalização operada nos campos econômico, tecnológico, arquitetônico e nas políticas culturais, compreendida como a agregação de novas demandas aos temas tradicionais da política moderna. Para Arantes (2000, p. 15),

Quando, nos dias de hoje, fala-se de cidade [...], fala-se cada vez menos em racionalidade, funcionalidade, zoneamento, plano diretor etc., e cada vez mais em requalificação [...] a ênfase deixa de estar predominantemente na ordem técnica do Plano para cair no vasto domínio *pass-partout* do assim chamado ‘cultural’ e sua vasta gama de produtos derivados.

Como e para quem as culturas e as cidades são pensadas? Para todos e todas ou para novos empreendimentos das *startups* de tecnologia e inovação da assim chamada economia criativa e a sociedade do desempenho?

Byung-Chul Han aponta que hoje se vive uma “sociedade da positividade”, ou um “esquema positivo do poder”, bem mais eficiente do que o negativo do dever, da “negatividade da proibição”, onde domina o “não-ter-o-direito”, a coerção. “No lugar da proibição,

mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação”, ligados ao “desejo de maximizar a produção [...], pois, a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento” (HAN, 2017a, p. 24-25).

A periferia da exclusão simbólica e territorial, da ausência de direitos, passa a não fazer mais o mesmo sentido de antes. Envolvê-la no projeto de criatividade, sob um discurso positivo, pode fazer muito mais sentido para o projeto de maximização da produtividade. A cultura se torna eixo fundamental da inovação, da motivação e da positividade, marcada por “grande promiscuidade e excesso de mobilidade, consumo, comunicação, informação e produção” (HAN, 2017b, p. 185). De forma sobreposta a essas camadas, as “cidades criativas” globais, disputas e intersecções entre centralidades e periferias vão desenhando novos cenários para o desafio da análise social.

Parece haver um consenso atual sobre a importância de debater os espaços urbanos das nossas cidades e sua esfera cultural. A urbanização vem mudando a cara das cidades para o bem e para o mal. Neste cenário de grandes ambiguidades, como a cultura das periferias dialogam com as novas cidades? Para Stuart Hall (1997, p. 17),

Sem sombra de dúvida, o domínio constituído pelas atividades, instituições e práticas culturais expandiu-se para além do conhecido. Ao mesmo tempo, a cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais.

A cultura atualmente é uma ponte que liga a periferia ao centro, criando circuitos e percursos que vão além da díade de ausência e presença. Sua relevância não cresceu apenas no Brasil, mas no mundo. Mas a sustentabilidade econômica da atividade cultural

periférica é uma das grandes questões dessa relação desigual na cidade e seus emblemas na ideia de diversidade como um vetor. As linhas de fomento não são capazes de atender ao cada vez maior conjunto de iniciativas artísticas e a grande maioria delas ainda não se viabiliza no tal do mercado cultural tão propagandeado no último decênio aqui no Brasil. Paralelamente, artistas pontuais conseguem criar projetos com viabilidade econômica, apontando para a criação ou inserção em mercados, de forma consistente ou precária.

Nota-se que as grandes instituições e seus espaços culturais têm se questionado cada vez mais do seu papel neste cenário. Como contribuir para o florescimento dessa produção construída em grande parte à revelia dos espaços e instituições culturais tradicionais que estão localizadas nas regiões centrais? Como fomentá-la sem torná-la dependente ou sujeitada? Como apoiar iniciativas artísticas novas, mas muitas vezes circunscritas a nichos restritos de público ou a comunidades circunscritas territorialmente? Como a política cultural se posiciona estrategicamente mediante essas iniciativas e qual papel exerce na relação da produção cultural com mercados paralelos, mercados híbridos ou mercados mais tradicionais da indústria cultural? Como pensar as iniciativas culturais da periferia e as políticas culturais no âmbito da mediação?

Teixeira Coelho (2008, p. 9) consegue sintetizar em poucas palavras o que poderia ser uma outra relação entre cultura e cidade. Para ele,

Uma outra simbiose íntima entre cultura e cidade precisa ser formulada, num processo de reinvenção do cotidiano. A renovação e expansão dos recursos culturais da cidade; o apoio às instituições culturais centrais; a criação de recursos culturais de porte cotidiano criando uma malha cultural sólida; a definição de modos culturais criativos de relacionamento com os equipamentos e problemas urbanos; o estímulo à cidade culturalmente diversa; a opção pelo desenvolvimento humano ainda mais que

pelo desenvolvimento econômico; o cuidado no respeito e na multiplicação dos direitos culturais, renovados com criatividade; o apoio à ideia de uma nova cidade transformada que com seu exemplo possa mover o mundo; a definição do que podem ser os indicadores dessa nova gestão cultural da cidade; a nova institucionalidade da cultura solicitada pelos novos desafios; a sustentabilidade do processo cultural e, finalmente mas não em último lugar, o papel da sociedade civil no novo arranjo da cultura na cidade que deve tornar realidade uma política cultural de proximidade – esses são alguns dos vetores da discussão que ora se propõe e que se pode resumir numa frase: traduzir a cultura em vetor da vida cotidiana.

Mesmo sendo um processo cada vez mais necessário de aproximação entre cultura e cidade, essa aproximação gera ambiguidades que precisam ser colocadas em destaque. Existem disputas, conflitos, confrontos, e os espaços urbanos e a cultura serão pontos cruciais dessa confluência mais que necessária daqui para frente.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, O. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. *In: ARANTES, O; VAINER, C.; MARICATO, E. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos.* Petrópolis: Vozes, 2000. p. 11-73.
- CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo.* São Paulo: Editora 34, 2000.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- COELHO, T. Uma nova gestão cultural da cidade. *In: COELHO, T. (org.). A cultura pela cidade.* São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 9-12.
- EHRENBERG, A. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa.* Aparecida: Ideias e Letras, 2010.
- FREDERICO, C. Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 239-255, 2013.

- HALL, S. A centralidade da cultura: Notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HAMBURGER, E. Guerra das imagens. *Revista Rapsódia*, São Paulo, v. 12, p. 25-44, ago. 2018.
- HAN, B. C. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017a.
- HAN, B. C. *Topologia da violência*. Petrópolis: Vozes, 2017b.
- HARVEY, D. O direito à cidade. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Perfil dos estados e municípios brasileiros: cultura*, 2014. Rio de Janeiro: IBGE – Coordenação de População e Indicadores Sociais, 2015.
- KOWARICK, L.; MARQUES, E. (org.). *São Paulo: novos percursos e atores*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MAGNANI, J. G. C. Da periferia ao centro: pedaços e trajetos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 35, p. 191-203, maio 1992.
- MARTINS, J. S. *Exclusão social e a nova desigualdade*. São Paulo: Paulus, 1997.
- MELO, C. Como a economia criativa está transformando o Centro de São Paulo. *Carta Capital*, São Paulo, 3 mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3fWDsfd>. Acesso em: 24 maio 2019.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Rede de Cidades Criativas da Unesco. Brasília, DF: ONU, 2018. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Unesco Portuguese. Disponível em: <https://bit.ly/2E8c7bX>. Acesso em: 10 set. 2019.
- PREFEITURA DE SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento. O Vale do Anhangabaú. *Gestão Urbana SP*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2ZUbhIv>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- RIDENTI, M. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: MICELI, S.; PONTES, H. (org.). *Cultura e sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Edusp, 2014. p. 21-71.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 78, p. 3-46, out. 2007.

TELLES, V. S. Mutações do trabalho e experiência urbana. *Tempo Social*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 173-195, 2006.

TOMMASI, L. D. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 11-34, jan./abr. 2013.

TOMMASI, L. D. Culto da performance e performance da cultura: Os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos. *Revista de Cultura e Política*, Uberlândia, v. 5, n. 5, p. 100-126, maio 2016.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



ARTIGOS



Los límites simbólicos y sociales en la gestión de instituciones culturales en una pequeña ciudad del litoral argentino

Valeria Ré

-
- 1 Doctora en Antropología Social. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Instituto de Altos Estudios Sociales (Idaes) de Universidad Nacional de San Martín (Unsam). Universidad Nacional de Avellaneda (Undav).
E-mail: valeriare@gmail.com.

RESUMEN

A partir del seguimiento de tres instituciones culturales en la ciudad argentina de Curuzú Cuatiá (provincia de Corrientes) se analiza la relación entre la producción de clasificaciones culturales jerarquizadas y la elaboración de posiciones sociales que definen distancias y aproximaciones en la configuración del espacio social local. El trabajo reflexiona sobre las dinámicas sociales en una pequeña ciudad y sus efectos en la gestión de proyectos culturales institucionalizados. Metodológicamente se describen sus perfiles a partir de las trayectorias de sus principales referentes recuperadas en el trabajo campo realizado entre los años 2008–2013.

Palabras claves: *Instituciones culturales. Espacio social local. Pequeña ciudad. Gestión cultural.*

RESUMO

A partir do acompanhamento de três instituições culturais na cidade argentina de Curuzú Cuatiá (província de Corrientes), este artigo analisa a relação entre a produção de classificações culturais hierárquicas e a criação de posições sociais que definem distâncias e aproximações na configuração do espaço social local. O trabalho reflete sobre a dinâmica social de uma cidade pequena e seus efeitos na gestão de projetos culturais institucionalizados. Metodologicamente, perfis são descritos com base nas trajetórias de seus principais referentes, recuperados em trabalho de campo realizado entre os anos de 2008 e 2013.

Palavras-chave: *Instituições culturais. Espaço social local. Cidade pequena. Gestão cultural.*

ABSTRACT

This paper shows the follow-up of three cultural institutions in the Argentine city of Curuzú Cuatiá, province of Corrientes, and analyzes the relationship between the production of hierarchical cultural classifications and social position, watching the distances and approximations in the local social space. Fieldwork was carried out from 2008 to 2013. The social dynamics in a small city is discussed as well as its effects on the management of institutionalized cultural projects. The trajectories of their main agents were used to describe institutional profiles.

Keywords: *Cultural institutions. Local social area. Small city. Cultural management.*

En la pequeña ciudad de Curuzú Cuatiá (Corrientes) se combinan el efecto de las relaciones de proximidad propias del espacio pequeño urbano, la continuidad de organizaciones y prácticas vinculadas al mundo de un poblado rural, así como la existencia de servicios públicos e instituciones diversas, moldeando un carácter particular y heterogéneo a la vida social de la localidad. El espacio social produce un tipo diferente de urbanidad que moviliza mecanismos de diferenciación social en los que se juegan y disputan relaciones de pertenencia a la comunidad que van más allá de ser nacido y criado en el lugar, que tienen que ver con los posicionamientos estratégicos de los actores sociales.

Este artículo plantea que las instituciones culturales sirven como medios para la toma de posición y como estrategias de visibilización en la localidad, aplicando definiciones de cultura que se diferencian entre sí y que juegan de manera diversa con la heterogeneidad social del lugar. Esto pude observarlo en un prolongado trabajo de campo entre los años 2008 y 2013, iniciado por la coordinación del proyecto de armado de un catálogo colectivo digital de la cultura, promovido por el Consejo Federal de Inversiones (CFI) – un organismo público de alcance federal – del que yo era representante (CFI) y la Municipalidad. Aquel proyecto duró un año y medio, fue

gestionado a partir de viajes frecuentes a la localidad y me permitió conocer e intercambiar información con las y los principales referentes de la cultura local² a través de la articulación con la Dirección de Cultura Municipal. En los años siguientes, lo que fuera un proyecto de gestión pública se convirtió en uno de investigación, posibilitado por una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). De allí realicé visitas a la ciudad como investigadora particular, algo que me desmarcó del gobierno municipal y ubicó en un lugar de mayor neutralidad, facilitándome el alcance de otro nivel de profundidad en el intercambio de información a pesar de que viajaba desde la Capital Federal. El producto del primer proyecto fue un detallado mapa de actores que luego fue profundizado en una tesis doctoral (RÉ, 2018) que agregó la sistematización de los festejos del Bicentenario de la fundación de la ciudad donde se exploraron etnográficamente los procesos de valoración social a las expresiones culturales locales.³

En base a lo anterior, para esta presentación se seleccionaron y caracterizaron tres de las instituciones culturales más representativas de la ciudad, dos que llevaban más de veinte años de gestión cultural y una que se formó en el período de mi trabajo de campo (año 2011). Estas son: la Asociación Cultural y Artística Curuzucuatense (ACYAC), la Biblioteca Popular Cuatía Rendá⁴ y la Casa del Bicentenario. Los datos empíricos obtenidos a través de observaciones, entrevistas y análisis documental, se organizaron para mostrar cómo las instituciones culturales erigen una serie de clasificaciones jerarquizadas de lo cultural en la localidad, definiendo posiciones que producen distancias y aproximaciones a una

-
- 2 Lo realizado en el marco de ese proyecto puede encontrarse en los informes de gestión del CFI (CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES; RÉ, 2009) a través de este link: <https://bit.ly/2X5kXOD>.
 - 3 Mi tesis doctoral *Procesos de legitimación de valoraciones sociales en el espacio social local de una pequeña ciudad bicentenario (Curuzú Cuatía, Corrientes)* se encuentra disponible aquí: <https://bit.ly/2E4NKvM>.
 - 4 En la voz guaraní *kuatia* significa papel y *rendá* significa lugar o fuente: "lugar (fuente) del papel".

configuración hegemónica de la cultura en Curuzú Cuatiá. En el artículo se describen las operaciones que desde las instituciones culturales locales se realizan en pos de producir reconocimiento y valoración en el espacio social local (RÉ, 2019). Para ello se abordan las experiencias y relaciones establecidas de tres referentes, cada uno vinculado al origen de cada una de las instituciones. Ellos son: René, Victoria y Diego.

LO “CORRECTO” ANTES QUE LO “REAL”

La ACYAC nació en el año 1943 como consecuencia del “aburrimiento”⁵ de un grupo de jóvenes que había regresado a su lugar natal después de realizar estudios superiores – farmacia, medicina, abogacía – en ciudades como Córdoba, Corrientes o Buenos Aires. Solían juntarse en el Club Social y, ante las pocas ofertas culturales que la ciudad ofrecía para “divertirse”, formaron un grupo de teatro que realizó sus primeras presentaciones en el antiguo Teatro Colón.⁶ De allí produjeron toda una gama de actividades culturales como Bailes (de Carnaval, de las Flores), muestras de artes plásticas (hoy la institución cuenta con una importante pinacoteca), funciones de cine y organizaron una biblioteca que a partir del año 1960 se incorporó a la Biblioteca Popular Rivadavia fundada en 1914. ACYAC es mentada en la comunidad como “la casa de la Cultura” y su principal exponente fue René Borderes (1918–2008). Su muerte sucedió en uno de mis primeros viajes a Curuzú Cuatiá. En aquel momento, aun no sabía de quién se trataba, pero sí pude percibir la conmoción de la comunidad transmitida principalmente por

-
- 5 René Borderes, principal exponente de ACYAC, en la última entrevista que dio antes de su muerte (septiembre, 2008) explicó que el origen de la Asociación fue el aburrimiento que padecían con un grupo de amigos en la ciudad. También lo menciona en su libro *Reportaje a los recuerdos* (BORDERES, 1996).
 - 6 El Teatro Colón de Curuzú Cuatiá fue inaugurado el 9 de julio de 1912 por Don Antonio Bobbio, un inmigrante italiano que tenía un Almacén de Ramos Generales en la ciudad. Su apego a la música y la lírica en particular, como también el teatro y la danza, lo llevaron a armar el primer Teatro de la ciudad.

los referentes municipales locales con quienes mantuvimos nuestros primeros contactos en la ciudad. Ciudadano ilustre, respetado más allá de sus doctrinas políticas,⁷ era reconocido por su talento para movilizar y realizar ideas en la ciudad. La trayectoria de este “hombre de la cultura” era muy interesante para explorar espacios, referencias, posiciones que convocaba la idea de “lo cultural” en Curuzú Cuatiá. Llamado “doctor”, pero de profesión bioquímico, realizó durante varios años tareas docentes en un colegio de monjas de la ciudad. A pesar de no formar filas en ningún partido político al principio, inició su actividad en la política local a pedido de un amigo personal⁸ con quien compartió por esa época el espacio del Rotary Club. Fue Intendente durante el período 1966-1973 bajo la intervención del gobierno militar. En el período de la transición democrática, se alineó al partido Liberal y fue electo nuevamente en 1983 como Intendente y en 1986 como Diputado Provincial. Como primera medida, notamos que Borderes había participado en todas las instituciones hegemónicas de la localidad, con sus amigos se reunía en el Club Social, hacían obras de teatro en la terraza de la Sociedad Rural, llegó a ser Gobernador del Rotary Club y fue fundador de la ACYAC.

René Borderes me enseñó a mí una cosa que fue clara, que el saber es la libertad. Saber, estudiar, aprender, eso es la libertad. A otros, que no tuvieron la suerte de estar cerca de René Borderes, les pareció que la bebida era la libertad, se agarraban una mamúa y les parecía que eran libres y eran los más grandes prisioneros de la historia...

-
- 7 Adhiere a la Revolución Libertadora del año 1955. Así se llamó a la dictadura cívico-militar que gobernó la República Argentina tras haber derrocado al presidente constitucional Juan Domingo Perón mediante un golpe de Estado iniciado el 16 de septiembre de 1955. Tras más de dos años, hizo traspaso de gobierno al Presidente electo Arturo Frondizi en mayo de 1958.
 - 8 Gustavo Revidatti fue Interventor de la Gobernación de la provincia de Corrientes entre los años 1966/1967. Entre otras cosas, fue Juez de 1ª Instancia en lo Civil y Comercial, Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Nacional del Nordeste.

*Y René Borderes, no diciéndome de manera directa, sino haciéndome ver de una manera sutil, casi metafórica, que el saber era la libertad... La cultura, la educación, son las dos alas de la libertad. (Antonio Tarragó Ros, información verbal, 2008)*⁹

René representaba una versión iluminista de la cultura y logró institucionalizarla en ACYAC, una organización sin fines de lucro que perdura hasta el día de hoy. En su libro *Reportaje a los recuerdos* (BORDERES, 1996) relataba el momento donde los trece miembros discutían y definían el nombre de la Asociación:

El primer nombre propuesto fue de Asociación Cultural y Artística Curuzucuateña, porque se utilizaba comúnmente, como hasta ahora, decir curuzucuateños a los habitantes de nuestra ciudad. Comenzó la discusión y se propuso cambiar la última palabra por curuzucuatense, interviniendo en ese momento la palabra siempre escuchada por equilibrada y justa del escribano Rogelio Niella, quien explicó que filológicamente debía ser *curuzucuatense*. El término fue, en primer momento, resistido, arguyéndose que no era comúnmente utilizado, y allí surgió la primera pauta de lo que aspiraba a ser la recién creada institución. Se aceptó el nombre propuesto porque era el correcto y no importaba, en este caso, si lo verdadero y real era lo otro. (BORDERES, 1996, p. 16)

La cita muestra la intención de instituir la diferencia como distinción (BOURDIEU, 1988) al optar por la convención desde el punto de vista de la filología antes que por los usos comunes de los términos en la vida cotidiana. La gestación de ACYAC se concretó en una visión sobre lo cultural que tomaba distancia de las formas locales reconocidas y definidas como verdaderas y reales. Desde su origen, quienes formaron parte de esta organización buscaron

9
Reportaje en programa *Curuzú del ayer*. Disponible en: <https://bit.ly/3fSsoji>. Acceso en: 23 jul. 2020.

legitimar y mantener a través de diversas prácticas esa diferencia ontológica que mantuvo la distancia entre lo “correcto” y lo “otro”, atribuyéndole a lo primero el sentido de lo honorable y prestigioso.

La niña recién nacida y mimada de entonces [ACYAC], ha crecido, vivió su baile de 15, se presentó en sociedad, tuvo sus alegrías y sus desengaños, creció en el seno de una sociedad que le diera comprensión y estímulo y hoy es una adulta lozana, siempre fresca, siempre inspirada en el deseo de llevar al pueblo las expresiones más puras del arte y la cultura. Nada de engaños ni claudicaciones. Ninguna concesión al mal gusto. El arte y su consecuencia natural, la cultura, deben ser verdaderos y auténticos. (BORDERES, 1996, p. 17)

Bourdieu planteaba en su libro *La distinción* (1999) que la cultura media se pensaba con veneración por oposición a la vulgaridad. En sus términos, la “buena voluntad cultural”, característica de este sector social, adoptaba formas diferentes según el grado de familiaridad con la cultura legítima, es decir, según el origen social y el modo de adquisición de la cultura que le era correlativo (BOURDIEU, 1999, p. 323). Estas formas expresaban el culto al esfuerzo autodidacta y el gusto por todas las actividades que tenían en común el exigir sobre todo tiempo y buena voluntad cultural (el coleccionismo, por ejemplo). Siguiendo a Bourdieu la “buena voluntad cultural” manifiesta, entre otras cosas, una elección particularmente frecuente de los más incondicionales testimonios de docilidad cultural que pudieran observarse en la elección de amigos “bien educados” o el gusto por los espectáculos “educativos” o “instructivos” (BOURDIEU, 1999). La ACYAC expresó estos valores y los integró en una institución burocrática que tomaba las decisiones en reuniones de comisión y realizaba la agenda de temas por elevación de notas. Era sostenida por un sector social selecto de la comunidad (“círculo social”) conformado principalmente por profesionales y docentes jubiladas.

Claro, el tema es así. Ellos [ACYAC] en este momento van a cumplir 70 años. Pienso que están muy organizados, por un lado, institucionalmente, pero aparte son... cómo explicarte, por ejemplo, todo se hace bajo nota. Vos le haces una invitación y ellos no pueden venir, si vos no le presentaste una nota y ellos la trataron en la reunión de los lunes que hacen y deciden... (Victoria, directora de la Biblioteca Cuatitá Rendá, información verbal, 2013)

Así se institucionalizó, en una zona céntrica de la ciudad, un tipo de cultura restringida que jerarquizaba, fragmentaba y generaba un modo de reproducción burocrático que les facilitó perdurar en el tiempo. Tanto es así, que quienes forman parte de la institución ACYAC en la actualidad plantearon: “*es una casa de la comunidad pero no de toda la comunidad*” (información verbal, 2013). Según una integrante de la comisión actual se encontraron que mucha gente nunca había entrado a la casa. El gesto de separación que en el origen había dejado “lo real” por fuera, mostraba una novedad, ya que de no incorporarlo no podían asegurar la permanencia y crecimiento de la institución. Esto pude notarlo cuando coordiné un taller a pedido de la Dirección de Turismo Municipal – que surge de mi vínculo por la gestión del proyecto con el CFI –, donde reflexionamos sobre la cultura local. Participaron jóvenes de entre 18 y 25 años que formaban parte del Plan Joven – un programa de inserción laboral coordinado por la Municipalidad – que eran capacitados como Promotores Culturales de la localidad. Los jóvenes manifestaron su desconocimiento sobre ACYAC: “*no sabemos si nos van a cobrar entrada*”, “*ACYAC es aburrido*” (información verbal, 2013). A esto se agregó la “advertencia” de un referente municipal cuando me convocó: “*ellos [los jóvenes] no consumen cultura*” (información verbal, 2013). Esta observación incluía a otras instituciones como la Sociedad Italiana,¹⁰ que en la localidad

10 La Sociedad Italiana e Benevolenza (1876) de Curuzú Cuatitá cuenta con un histórico edificio en la avenida principal, con diferentes salones que en el último tiempo fueron refaccionados. Allí se dictan cursos de italiano y se realizan presentaciones de libros, muestras y exposiciones.

tenían una posición similar a la ACYAC (organizaban muestras y eventos musicales en sus salones de principio de siglo XX recientemente restaurados). Los jóvenes promotores habían visitado por primera vez estas instituciones culturales de la ciudad en el marco de su formación y comentaron que ninguno de ellos había entrado antes. Representaban “lo aburrido” o un “lugar de viejos”, sólo se habían sentado en los escalones de mármol de la Sociedad Italiana “a mirar gente pasar” (información verbal, 2013).

Las fronteras sociales que muestran estos datos de campo dan cuenta de cómo este tipo de instituciones culturales más tradicionales, que sostienen una visión de la cultura restringida a las artes consagradas, tomaron ontológicamente una distancia de la realidad local y eso tiene efectos sobre algunos grupos sociales. En ello son efectivas, como mencionaba una vez Pedro (vecino curuzucuateño de 75 años):

Toda esa gente no va a la Sociedad Italiana, la gente que agacha el lomo, que labura en la tierra sobre todo, no están. Quienes están a cargo, los profesionales, la gente del centro, es la que está en el arte. (Pedro, información verbal, 2011)

Si bien este trabajo no se ha centrado en observar a los jóvenes en particular, permanentemente aparecían como un grupo social “sin incentivo”, que no tenía participación ni lugar en las instituciones culturales más tradicionales, que en general eran manejadas por personas de mayor edad. Desde ACYAC transmitían que recién en los últimos años habían empezado a intentar revertir esta “exclusión”, no sin dificultad. El problema estaba en que esta situación devenía del concepto de lo cultural y artístico que operaba con un carácter restrictivo.

En los últimos años, hace ya 10 o 9 años la intención fue abrir la casa a todas las manifestaciones culturales, porque siempre se tuvo ese concepto que la casa era

para una elite y que se llevaban a cabo determinadas manifestaciones culturales. Siempre se quiso mantener el nivel, presentar las distintas manifestaciones culturales para todos los gustos y abrir la casa, porque si bien es una institución privada es una casa de la ciudad, de la comunidad. (Socia, forma parte de la actual Comisión directiva de ACYAC, información verbal, 2013)

En los hechos se podía ver que las instituciones culturales tradicionales como la ACYAC o la Sociedad Italiana, si bien intentaban torcer el rumbo, aun no lo lograban. En el espacio social local persistía el arraigo a un sentido de distinción y reverencia que sólo un sector de la comunidad “sabía” aprovechar. Se observaba que quienes circulaban en estos lugares era un grupo minoritario de personas, una elite cultural que podía verse en las distintas actividades propuestas y que era notable la ausencia de jóvenes tanto en la gestión como en la asistencia a las propuestas culturales.

LO “INFORMAL” COMO LO VIVO

Nosotros somos los subversivos del pueblo.

Miembro de Biblioteca Cuatíá Rendá

La Biblioteca Popular “Cuatíá Rendá” nació a mediados de 1986 y desde su comienzo apelaba frecuentemente a la comparación y diferenciación con la ACYAC. En un contexto de plena apertura democrática, fue creada por un grupo de compañeros de militancia social y religiosa que venían trabajando juntos hasta la época de la última Dictadura cívico-militar de los años setenta.¹¹ Según Victoria

-
- 11 La última dictadura cívico-militar gobernó la Argentina desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Derrocó el gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón (Justicialista). El poder fue ocupado por una Junta Militar conformada por los comandantes en jefe de las tres Fuerzas Armadas. Fue una época caracterizada por el terrorismo de Estado y la constante violación de los derechos humanos. Duró hasta el 10 de diciembre de 1983, día en que asumió Raúl Alfonsín elegido por sufragio democrático.

(información verbal, 2013),¹² una de sus fundadoras y actualmente Bibliotecaria y Directora, quienes integraban el grupo “*venían de sufrir muchas cosas y necesitaban un espacio de expresión, de contención, de apertura. Y obviamente acá [en Curuzú Cuatíá] no había ningún lugar*”. Ella era una maestra Normal Nacional, actualmente jubilada, que realizó distintas formaciones como bibliotecaria. Como educadora, trabajó en una de las escuelas centenarias de la ciudad y colaboró con las Ligas Agrarias.¹³

En ese momento había una sola biblioteca popular que era de la ACYAC, donde el usuario de esa biblioteca... ahora tienen un poco más de apertura, pero en ese momento, era muy elitista. Entonces, si hacían algún tipo de evento donde quisieran que vayan las gentes del barrio, no viste. Hasta ahora, cuesta. Son esos lugares que, no sé si por prejuicio también, les queda ese estigma y cuando salió así la idea de hacer esta biblioteca, algunos de los que estaban ahí veían mal. Seguramente veían como una competencia, no sé. Pero más que nada creo que es como decirte, no sé si la ideología, pero es la forma de ver la cultura... Que no hacía falta otra biblioteca. Ellos no veían la necesidad de que el pueblo pudiera tener otra biblioteca. (Victoria, información verbal, 2013)

El objetivo de Cuatíá Rendá era “*promover la lectura, facilitar a todos el acceso a la información y contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos formando y entreteniendo*” (Victoria, información verbal, 2013). Comenzó a gestarse a partir de una campaña de donación de libros, que reunieron “en el quincho

-
- 12 Victoria fue detenida violentamente el 24 de marzo de 1976 a las 4 hs. de la madrugada en su domicilio y separada de su hija de 6 meses de edad que quedó a resguardo de su familia. Estuvo detenida durante 8 meses junto a seis compañeras mujeres y varios hombres de las ciudades vecinas en la gendarmería de Curuzú Cuatíá, de Paso de los Libres y finalmente fueron trasladados a la cárcel de Devoto las mujeres y los hombres a Coronda.
 - 13 Las Ligas Agrarias de la región fueron promovidas por el Obispo Devoto (fue el primer obispo de Goya, Corrientes, conocido como “el apóstol de los pobres”), eran organizaciones que bregaban por las reivindicaciones de sectores rurales subalternos.

de la familia Ramírez”. En un principio, la biblioteca era ambulante y hacía paradas en distintos espacios de la ciudad (barrios y plazas). Cuando ya no tenían donde poner los libros, la comisión encabezada por Daniel Álvarez¹⁴ comenzó a gestionar la personería jurídica a través de la Dirección del Libro provincial en la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP).¹⁵ En aquel momento, con apoyo de la Fundación Antorchas¹⁶ lograron alquilar una casa antigua ubicada frente a la Plaza San Martín (cercana al centro). Ese había sido un período de mucha concurrencia, era una casa de estilo colonial con zaguán, que tenía un salón para conferencias y convenciones, una hermosa galería cerrada y piso de madera. En el garaje armaban una sala de lectura y había un depósito y dos habitaciones atrás donde funcionaba la administración. Realizaban obras de títeres y los fines de semana convocaban gran cantidad de chicos para la lectura.

A principios de la década del ‘90 la Biblioteca cerró sus puertas durante tres años por falta de dinero. En ese momento varios de los que formaban parte de la comisión fueron denunciados por guardar en sus casas libros y pertenencias de la biblioteca. La denuncia provenía de la misma persona que no había estado de acuerdo en que existiera una nueva biblioteca en la ciudad (y dicen que estaría vinculada a la ACYAC):

Lo que pasó es que, vos imaginate una Biblioteca ya organizada, con montones de cosas no teníamos donde meter. Y sin plata. Tuvo que cerrar por falta de dinero. No había dónde, entonces cada uno dijo, bueno yo en

.....

14 Bancario y agrimensor fue el principal promotor de la Biblioteca.

15 Organismo dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación que fomenta el fortalecimiento de las bibliotecas populares en tanto organizaciones de la sociedad civil e impulsa su valoración pública como espacios físicos y sociales relevantes para el desarrollo comunitario y la construcción de ciudadanía.

16 Asociación sin fines de lucro, creada en octubre del año 1975 con el objetivo de mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad, otorgaba subsidios financieros a proyectos en las áreas de educación, cultura y bienestar social. Cesó su actividad en diciembre de 2006.

mi casa guardo esto, otro guarda aquello, por ahí alquilamos un lugarcito. Después se tuvieron que vender varias cosas para pagar algunas cuentas y demás.
(Victoria, información verbal, 2013)

Recién en el año 2000 la Biblioteca inauguró un local propio en un terreno Municipal donado por el Honorable Concejo Deliberante de Curuzú Cuatiá, cuya construcción se concretó por el aporte de socios y vecinos. En el año 2007, dadas las múltiples actividades que realizaban y la cantidad de usuarios que concurrían habitualmente, se inauguró un Salón de Usos Múltiples que se construyó con subsidios de la Provincia de Corrientes. Esta biblioteca popular fue pionera en la provincia de Corrientes y en el país por integrar en 1986 talleres de Computación, de Formación Docente y de Capacitación Laboral. Realizaba talleres de radio, artesanías, de auxiliares de bibliotecas. También eventos como la Primera Mini-Feria del Libro de Autores Curuzucuateños, Talleres de Lectura, Teatro, Títeres y fue sede del Club del Trueque.¹⁷ Actualmente también es sede de la Casa de Derechos Humanos de Curuzú Cuatiá.

Nosotros, somos todo lo contrario [a la ACYAC]. Acá es informal, nosotros valoramos todo tipo de arte, sobre todo el popular. Son dos concepciones diferentes, obviamente. Porque, un día a mí me toco ir a una reunión, que dije nunca más voy. Que la Municipalidad trató de juntar a todas las expresiones culturales de Curuzú. Y se hizo ahí la reunión [en ACYAC], había gente de las iglesias, las bibliotecas, músicos. Y entonces, no sabían por dónde agarrar, entonces uno dijo, bueno qué es la cultura. Y empezaron, que el arte, que esto, que aquello. Entonces, en un momento yo dije no, entonces qué hago acá, para qué estoy... digo: entonces donde queda la

.....
17 Sistema de intercambio solidario que representó una importante alternativa para muchos ante la pérdida del poder adquisitivo frente a la fuerte inflación y los “tarifazos”. Esta modalidad tuvo su auge durante la dura crisis política y económica del 2001.

cultura popular. Yo soy de una biblioteca popular, y bueno, no hubo acuerdo, porque te decían la definición del diccionario, viste. Y no progresó eso. (Victoria, información verbal, 2013)

Remitir las decisiones a la definición restringida de cultura, limitada a las artes consagradas, era algo que molestaba a Victoria. Nuevamente, las diferencias sostenidas en base a una contraposición entre lo ilustrado y lo popular, se vinculaba a la distinción entre lo “correcto” y lo “real”. La Biblioteca Cuatíá Rendá tenía una organización más “informal” para lograr captar y organizar un sentido de cultura viva y abierta a enfoques e intereses diversos, no limitados a un “círculo social”. Eso quedaba demostrado en la forma en que fueron construyendo su institucionalidad, en su experiencia en relación con instancias nacionales, provinciales y municipales y con la determinación de un fin orientado hacia el otro. Era interesante observar cómo en base a esa distinción se había institucionalizado la gestión de la cultura en ACYAC, adoptando una forma que podía ser leída como fortaleza de una organización que perdura en el tiempo o debilidad en cuanto a que hacía difícil acoplar la actividad interinstitucional a sus mecanismos y formalidades.

Por otro lado, lo que opone la Biblioteca Cuatíá Rendá a la ACYAC era una caracterización que se desprende del lugar simbólico del libro como objeto, que “sigue siendo visto como el emblema del grupo de los ‘letrados’” (MERKLEN, 2016, p. 36). Frente a eso, la directora de la Biblioteca subrayaba que habían intentado superar esas “barreras” con una propuesta sostenida en una política del acercamiento y de lo vincular. En efecto, Cuatíá Rendá atraía a su espacio mucho público joven y proveniente de los barrios periféricos. Se “trabaja hacia afuera”, “con la gente”, desde el comienzo cuando se montaban los libros en una frazada tendida en el parque. Su oposición a la ACYAC resaltaba las diferencias que se podían notar en los resultados obtenidos sobre todo en la relación con niños y jóvenes –algo que ACYAC no habría logrado consolidar-. Por otra parte, el

impacto de su gestión lo medían en movilidad social, realización y reconocimiento obtenido por algunos de sus socios:

Bueno, mirá te digo por ejemplo uno de los frutos de esta biblioteca es el Intendente. No porque sea el Intendente, sino porque era socio de nuestra biblioteca, el papá estaba en contacto con nosotros. Es decir, está dentro de lo popular. Y así hay mucha gente ahora que pasó por esta biblioteca y está trabajando como profesional. En varios lugares. (Victoria, información verbal, 2013)

Lejos de definir el arte o las culturas populares solo por oposición al arte culto o de masas, García Canclini (1989, p. 63) proponía entenderlas en conexión con los conflictos entre las clases sociales, con las condiciones de explotación en que esos sectores producen y consumen, a lo que en este caso en particular le agregaría la lucha por el posicionamiento y la visibilización en el espacio social local en el que se instituyen. La biblioteca había sido gestada como instrumento de acción, de politización y empoderamiento de los sectores más marginados.¹⁸ Por tanto, se propone tomar como referencia los procesos de diferenciación propios del espacio social local en una pequeña ciudad, que producen posiciones no solo en términos culturales, sino también sociales y políticos: ¿podría la Biblioteca Cuatiá Rendá haberse constituido sin referir permanentemente a la ACYAC como su alteridad?

Al final del período del trabajo de campo, ACYAC y Cuatiá Rendá organizaban conjuntamente y con apoyo municipal una nueva edición de la Feria del Libro, un espacio creado por la Biblioteca, consolidado en el calendario cultural anual de la localidad. Llegar a esta instancia no había sido fácil, la Municipalidad había gestionado las diferencias legitimándose como la principal entidad capaz de crear clasificaciones y consolidar posiciones sociales en la ciudad.

.....
18 Merklen (2016, p. 40) plantea que en América Latina las bibliotecas están animadas por partidos políticos, asociaciones de todo tipo y militantes *adhonorem* que se mantienen distantes de los poderes municipales.

UNA NUEVA INSTITUCION CULTURAL

En el año 2010 el gobierno nacional anunció la construcción y apertura de “200 Casas del Bicentenario”, donde se desarrollarían actividades culturales en el marco de los festejos del aniversario de la Revolución de Mayo. Finalmente se realizaron un total de 116 casas, que se ubicaron en diferentes puntos del país y en la actualidad llevan a cabo actividades culturales, educativas y deportivas. Los emprendimientos contaban con tres áreas: una sala de exposición histórica, un Aula-Taller y un espacio de Cine-Teatro, destinados a exhibir documentales, ciclos de música, y eventos educativos. En principio las Casas del Bicentenario dependían del Ejecutivo Municipal pero no tenían un presupuesto propio, por lo que el mismo ente promotor de las Casas proponía organizar una Asociación de Amigos para obtener fondos de gestión.

En Curuzú Cuatiá se esperaba tener la Casa finalizada para los festejos del Bicentenario (año 2010), pero su apertura oficial se realizó en el año 2011. La casa era amplia, estaba ubicada a la vuelta del Museo Homenaje a Tarragó Ros y al lado del Museo de la Fe y la Tradición, ambas instituciones dependientes de la Dirección de Cultura Municipal. El imponente edificio no se integraba a la trama urbana, más bien irrumpía con una tonalidad diferente, propia de su diseño y estructura más modernos. En la localidad los vecinos aprobaban la propuesta, pero si bien la Casa estaba a tres cuadras de la calle principal, se quejaban porque quedaba muy lejos del centro. Esta cuestión apareció en reiteradas ocasiones, en charlas informales con vecinos así como en algunas entrevistas a personas vinculadas a otras instituciones culturales como ACYAC o la Sociedad Italiana. Esta nueva institución, ubicada en el “margen” se percibía lejana y ajena. Se insertaba en una posición intermedia entre las instituciones culturales ACYAC y Cuatiá Rendá. Su objetivo era abordar la pluralidad con una política cultural municipal encarnada en un primer momento en la figura de Diego (alrededor de 45 años), un artista plástico con trayectoria en los carnavales locales.

Indagar en la figura del gestor cultural designado a cargo de la puesta en acción de la Casa fue una manera de conocer los elementos que la nueva institución movilizó para instalarse en el espacio social local. Cuando lo entrevisté, Diego hacía ocho meses estaba a cargo de la Casa del Bicentenario, en su gestión quería convertirla en “*el cartel de la cultura de Curuzú*”, un espacio donde todas las expresiones del arte y la cultura curuzucuateña tuvieran un lugar. En la primera etapa, Diego creyó necesario trabajar para que la gente la conociera: “*esta Casa tiene que tener las puertas abiertas para todos*” (información verbal, 2011). Hacerse cargo de la gestión implicaba crear una identidad pero hasta ese momento no había una idea acerca de qué dirección darle concretamente. Aunque en el inicio hicieron red con las Casas del Bicentenario de las localidades de Perrugorría, Posadas, Montecarlo y Oberá, el comienzo fue lento y con escasas actividades.

El programa de las Casas del Bicentenario introducía por primera vez el concepto del “gestor cultural” como categoría en el ámbito de la cultura local. Antes de ocupar este cargo Diego trabajaba en una farmacia, de donde lo despidieron, según él, por no “*encajar en el sistema*” (información verbal, 2011). En una entrevista comentó que su familia era muy humilde, hijo de madre soltera con muy poca formación cultural. El primero de la familia que terminaba el secundario. Siempre había tenido inquietudes artísticas y curiosidad por todo lo que fuera arte y cultura. Mencionó que empezó el Seminario para formarse como sacerdote, pero que lo abandonó al poco tiempo porque no se sentía cómodo. Sostenía que su lazo a la comunidad estuvo siempre mediado por el dibujo y la pintura, pero que la mayor visibilidad la había obtenido por su trabajo como diseñador carroceros y bailarín en los carnavales. Fue fundador de la comparsa TovaRanGa, una de las más importantes de la ciudad.

...yo ya te aclaré que [la mía] va a ser una visión diferente por el hecho de que la gente me ve como diferente...Porque tengo una cabeza totalmente distinta. [...]

Generalmente [En Curuzú Cuatiá] son tradicionalistas, con una pequeña estructura, una estructura bien firme mejor dicho, y obviamente que alguien que en vez de seguir derecho en la fila, mirando al frente. Si alguien en la fila mira para el costado todo el mundo ya se da cuenta. Y bueno me tocó ese papel a mí... Cuando fui creciendo en los carnavales, porque siempre uno le daba un toque distinto a las cosas, o a los trajes o a las carrozas que uno hacía. Entonces como que iba marcando la diferencia. Por ahí tenía la sensación de que me pesaba el hecho de marcar la diferencia. Pero, a la vez, me gustaba marcar la diferencia. Y ahora sí me gusta, porque donde estoy me gusta marcar la diferencia, porque tengo que armar una estructura y mi meta es abrir las cabezas. (Diego, gestor de la Casa del Bicentenario de Curuzú Cuatiá, información verbal, 2011)

Diego buscaba diferenciarse de las instituciones culturales existentes (principalmente de ACYAC y la Sociedad Italiana) y de los valores más tradicionales. Su objetivo era “*abrir cabezas*”. Subrayaba que los límites estaban en la misma sociabilidad de la pequeña ciudad, tenían que ver con la mirada del otro: “*si alguien en la fila mira para el costado todo el mundo ya se da cuenta*” (Diego, información verbal, 2011). El peso de esa mirada próxima y omnipresente tenía que ser considerado para entender cómo operaban los mecanismos de diferenciación en el espacio social local tanto en términos individuales como institucionales. Había una idea ambigua sobre lo “diferente” en este tipo de contextos, en los que según la situación ser distinto podía ser un peso o una virtud. Esto también impactaba en el perfil que se pretendía dar a la nueva institución cultural.

Para Diego ser diferente era un mecanismo de autoafirmación que a veces lo convertía en un outsider o marginal. Él se presentaba como un “desviado”, un ser “fuera del sistema”, un ser “extraordinario” y ese era el tono con el que pretendía instalar a la nueva institución.

Había un sentido de carrera que se organizaba en la marcación constante de la diferencia como mecanismo de distinción y visibilización en el espacio social local, en la que intervenían los intercambios e interpelaciones de los otros. Esto implicaba la toma de decisiones en clave moral basadas en clasificaciones de los otros. Para Becker (2014) existía algo inherente a la desviación que es el acto de transgresión a las reglas sociales: ¿cuál es la transgresión de Diego? ¿Y qué de eso se traslada a la gestión de la nueva institución cultural local?

La manera en que Diego ejecutaba la idea de romper las estructuras o las reglas en las que se arraiga el sentido común curuzucuateño encontró un modo polémico. Se evidenciaba en algunas repercusiones de la página en Facebook que comunicaba las actividades de la Casa del Bicentenario:

Cuando armé el Facebook de la Casa del Bicentenario lo primero que planteé fueron todas las fotos de los museos y todo eso. Y un señor de Buenos Aires, que nació en Curuzú Cuatiá, vio mucha Virgen, sobre todo del Museo de la Tradición y empezó a escribir en el FB “mentes retrógradas”, de “culturas retrógradas”, pum, pum, un montón de cosas. Entonces yo agarré le mandé una solicitud de amistad desde mi perfil personal, cuando él me acepta me puse a hablar con él. Retrógado o no, en esta cultura, acá en Curuzú, esta cultura nos plantaron y en esta crecimos: el gaucho con la Virgen. Esa es la cultura del pueblo, y no la podés desprender y no podés despreciar esta cultura. Porque si vos fuiste de Curuzú esta cultura te acunó y te hizo crecer. Y hoy sos otra persona con otra mente, pero tu origen es acá, el gaucho con la Virgen de Itatí y el chamamé. Es lo mismo que yo agarre y desprecie al chamamé. Yo no puedo despreciar el chamamé. (Diego, información verbal, 2011)

Un curuzucuateño emigrado señaló como “retrógrado” o “atrasado” lo que para Diego era una marca de origen a rescatar y resignificar desde la nueva institución cultural: la tradición curuzucuateña. Más allá de la posición desde la cual él decía recuperarla, esa serie de imágenes no atendían a un sentido de pluralidad que cubriera otras representaciones más marginales. En efecto, la visión distante del nacido curuzucuateño, emigrado, contrastaba con la versión selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resultaba operativa en el proceso de definición e identificación cultural y social de la nueva institución cultural. Aquí la tradición selectiva implica algo más que un inerte segmento historizado como señalaba Williams (1980, p. 138), la reivindicación de la tradición se daba en el marco de una configuración cultural en la que era inevitable ir por fuera de esos cánones y esas instituciones, planteando continuidades prácticas. Las tradiciones daban cuenta del orden social efectivo y de una cultura significativa, que en la práctica eran expresión evidente de las presiones y límites dominantes, y en eso configuraban vínculos de pertenencia, dinámicas de identificación, delimitaban posiciones sociales e implicaban formas de integración. En este marco se podía leer la idea de “el curuzucuateño es tradicionalista”. La tradición en las prácticas de Diego adquiría un sentido estructurado en forma ambigua: no le gustaba pero la aceptaba y respetaba. En la práctica esto comprendía un proceso intencionalmente selectivo que en la conexión con el presente ratificaba la continuidad del orden social. Una versión del pasado que conectaba con el presente ofreciendo un sentido de continuidad, que para el que había tomado distancia y lo veía desde afuera denotaba “atraso”, pero para el que jugaba al interior del espacio social local era un elemento a considerar en términos pragmáticos. La Casa del Bicentenario era una nueva institución cultural vinculada a la Municipalidad que empezaba a intervenir en el espacio social local desde el margen, proponiendo una pluralidad que en el comienzo costaba visibilizar. En la comunicación, en la forma

de presentarla, Diego movilizaba valores y sentidos tradicionales, activándolos como fuerza configuradora que ponía en evidencia las presiones y límites dominantes y hegemónicos de la definición de la identidad local. Desde una individualidad aparentemente disonante, producto de su carrera en el espacio social local, operaba desde la gestión de la Casa con una intención diferenciadora. Sin embargo, en la práctica, afirmaba imágenes y valores que reproducían el orden social vigente casi sin vacilaciones.

Diego destacó que quienes habían visitado o participado de alguna actividad en la Casa del Bicentenario eran personas que ya estaban relacionadas con alguna otra institución cultural local o practicaban alguna actividad artística como danzas, pintura, músicas en academias o talleres locales. En la pequeña ciudad, el posicionamiento de las instituciones culturales se construye en un marco interaccional donde se definen oposiciones. Los intereses de quienes se habían apropiado de cada espacio institucional configuraban los límites que definían las vinculaciones posibles y los grados de identificación con los espacios de la población en general. Las instituciones culturales en el espacio social local son un medio para darse visibilidad y definir la posición desde la cual se es en la localidad. Establecen una serie de vínculos y relaciones posibles, y remarcan las fronteras, ritualizándolas. Por lo que la pretensión de estas instituciones de alcanzar a toda la comunidad no es congruente con la propia dinámica social sobre la que se montan. La producción de posiciones diferenciadas en el *espacio social local* se alimenta de las instituciones culturales como lugares de distinción, pero solo de algunos grupos sociales. Allí emerge la lucha por la diferenciación en un espacio de alta proximidad que termina en lo que en algunas entrevistas fue señalado como “sectario”. Por todo esto, al momento de querer abrir los espacios hacia la comunidad en general, la respuesta es que “vienen siempre los mismos”.¹⁹

.....
19 En estos datos de campo queda planteada una problemática que podría indagarse en profundidad en otra instancia, ya que no es la intención de este trabajo avanzar sobre la

COMENTARIOS FINALES: LA LOCALIDAD COMO LÍMITE

Las trayectorias analizadas muestran claramente distintas procedencias, objetivos y estrategias de integración al espacio social local. Instituciones culturales como la ACYAC y la Biblioteca Popular Cuatiá Rendá, se distinguían entre sí por los contextos de nacimiento, las trayectorias de las personas involucradas en cada caso, los motivos de la acción de cada una y hasta por los lugares de la ciudad donde se fueron localizando. Entre ellas se identificaron tensiones y disputas sobre la definición y el control de “lo cultural” en el espacio social, ya que ambas tenían incidencia en la promoción de clasificaciones y valoraciones de las expresiones culturales. Su activa presencia en la localidad configuraba redes con otras organizaciones que las vinculaban a distintas nociones de cultura y de poder. Las fronteras demarcadas desde instituciones culturales como ACYAC, Sociedad Italiana o el Club Social, funcionaban como una red de identificación de cierto grupo social asociado a profesiones liberales, militares con jerarquía y familias tradicionales de la ciudad. Si bien esos lugares de “distinguidos” estaban arraigados en la memoria, también seguían siendo sitios en los que se promovían actividades “exclusivas”. Mientras que instituciones como la Biblioteca Cuatiá Rendá, más ligada a actividades de apertura y promoción de la cultura, reivindicaba una política cultural de puertas abiertas y democratizadora. Por su parte, la Casa del Bicentenario, producía un escenario nuevo que debía dialogar permanentemente con el pasado, presente y futuro. En base a la gestión de un nuevo referente, emergente de la cultura popular, pero que dialogaba con las llamadas “bellas artes” si intentaban conciliar todos los mundos. Se ubicó en un lugar intermedio, que hasta el día de hoy, no logró construir una identidad propia.

problemática de los públicos. La idea en este caso, es orientar esta información al argumento que sostiene que en la pequeña ciudad hay otras formas de definir el lazo de pertenencia a los grupos e instituciones o de construir la individualidad.

Lo interesante era que las tres instituciones, cada una a su manera, pretendían abarcar “toda la comunidad”. Pero las resistencias emergían en la revelación de una heterogeneidad producida históricamente que costaba reconocer y canalizar en la gestión. El caso de Curuzú Cuatiá sirve para mostrar cómo en una pequeña ciudad se van institucionalizando distintas formas de acceso a la cultura, a partir de diversas definiciones y programas de política cultural. Pensar la producción artística y cultural heterogénea en el espacio social local encuentra sus límites en un entramado de relaciones que se fundan en las tradiciones y las posiciones que cada institución haya podido consolidar. Eso se puede notar en la manera en que un nuevo espacio para la cultura local busca hacerse un lugar. Observar sus estrategias, problemas y definiciones fue una vía para demostrar cómo operaban los límites simbólicos y sociales en una pequeña ciudad.

REFERENCIAS

BECKER, H. *Outsiders: hacia una teoría de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

BORDERES, R. *Reportaje a los recuerdos*. Corrientes: Editores del Litoral, 1996.

BOURDIEU, P. Espacio social y poder simbólico. In: BOURDIEU, P. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 1988. p. 127-142.

BOURDIEU, P. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1999.

CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES; RÉ, V. (org.). *Catálogo colectivo digital de la cultura de Curuzú Cuatiá, provincia de Corrientes*. Buenos Aires: Consejo Federal de Inversiones, 2009. Disponible en: <https://bit.ly/2X5kXOD>. Acceso en: 23 jul. 2020.

GARCÍA CANCLINI, N. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Visión, 1989.

MERKLEN, D. *Bibliotecas en llamas: cuando las clases populares cuestionan la sociología y la política*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.

RÉ, V. *Procesos de legitimación de valoraciones sociales en el espacio social local de una pequeña ciudad bicentenaria (Curuzú Cuatiá, Corrientes)*. 2018. Tesis (Doctorado en Antropología Social) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2018. Disponible en: <https://bit.ly/2E4NKvM>. Acceso en: 23 jul. 2020.

RÉ, V. Espacio social local: una herramienta para explorar la pequeña ciudad de Curuzú Cuatiá como una configuración social y cultural de intersecciones. *Quid16*, Buenos Aires, n. 11, p. 175-200, 2019.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.



Santos cidade criativa do cinema: A experiência de (trans)formação urbana e cidadã do Cinescola Querô

Isabel de Freitas Paula¹
Maria de Fátima Rodrigues Makiuchi²

-
- 1 Mestre em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: belfpaula@gmail.com.
 - 2 Professora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional (PPGDSCI) da Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Desenvolvimento Sustentável pela UnB. E-mail: fatima.makiuchi@gmail.com

RESUMO

Este artigo é resultado de uma pesquisa sobre a influência da cultura no desenvolvimento urbano sustentável de uma cidade brasileira da Rede de Cidades Criativas da UNESCO (RCCU) – UNESCO Creative Cities Network (UCCN). Por meio de um estudo sobre o Cinescola Querô, principal iniciativa do Plano de Ação 2016–2019 de Santos (SP), Cidade Criativa do Cinema, analisamos como o projeto de formação de jovens de baixa renda em audiovisual para ingresso no mercado de trabalho, realizado em área de alta vulnerabilidade social e degradação urbana, tornou-se política pública integrada a um modelo de gestão municipal ancorado na economia criativa. O estudo sugere a ampliação do conceito de **cidade criativa** no Brasil para além da economia criativa, associando-o a um processo mais humano, inclusivo e libertador, que valoriza a cultura local, a cidadania e o direito à cidade.

Palavras-chave: *Cidade criativa. Rede de Cidades Criativas da UNESCO. Economia criativa. Cinema. Desenvolvimento urbano sustentável.*

ABSTRACT

This paper discusses the results of a study concerning the influence of culture on the sustainable urban development of a Brazilian city that is part of UNESCO's Creative Cities Network (UCCN). By studying Cinescola Querô, the main initiative of the Action Plan for 2016–2019 of Santos (SP), a creative city for films, we analyzed how the project of training low-income young people to work in the audiovisual field implemented in an area of high social vulnerability and urban degradation became a public policy integrated with a municipal management model based on creative economy. The results suggest expanding the concept of a creative city in Brazil to go beyond that of creative economy, associating it with a more humane, inclusive and liberating process that values local culture, citizenship, and the right to the city.

Keywords: *Creative City. UNESCO Creative Cities Network. Creative Economy. Film. Sustainable Urban Development.*

INTRODUÇÃO

A contribuição fundamental da cultura e da criatividade para o desenvolvimento urbano sustentável é tema de amplo debate nos fóruns internacionais, especialmente em instituições como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), que tem a cultura no centro de seu mandato. Durante as últimas décadas, a agência da ONU vem empreendendo esforços no sentido de sensibilizar os países-membros para a relevância, tanto em termos econômicos quanto sociais, da inserção da cultura nos planos de desenvolvimento urbano sustentável, em níveis nacional e local, como forma de promover cidades mais humanas, inclusivas e sustentáveis.

Uma das principais estratégias de indução ao desenvolvimento da cultura no ambiente urbano foi a criação, em 2004, da Rede de Cidades Criativas da UNESCO (RCCU), que, a cada dois anos, seleciona cidades destacadas em todo o mundo por ancorarem suas políticas urbanas na criatividade e no talento de seus moradores, fomentando a inovação e o empreendedorismo criativo. Há, no entanto, certa desconfiança quanto à efetividade das cidades criativas enquanto agentes de mudança da realidade econômica e

social, sendo o título de “**Cidade criativa**” muitas vezes criticado como mera chancela ou grife utilizadas para fins de marketing. Este artigo, decorrente de uma pesquisa de mestrado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional pela Universidade de Brasília (UnB) analisa, a partir de um caso concreto no território, como se deu a implementação do plano de uma cidade criativa brasileira e sua contribuição para o desenvolvimento urbano sustentável com transformação social e inclusão. O objeto central é o Cinescola Querô, projeto do Plano de Ação de Santos, em São Paulo, na RCCU para promover a regeneração urbana na região do Mercado Central, território degradado e de alta vulnerabilidade social e a capacitação e o ingresso no mercado de trabalho de jovens de baixa renda de escolas públicas em bairros periféricos. A formação em audiovisual na periferia parece ter sido o embrião do processo de desenvolvimento do cinema em Santos, que culminou na sua seleção como **Cidade Criativa do Cinema** da RCCU em 2015. A produção do longa-metragem *Querô* com jovens da comunidade local, a partir de 2005, e a criação das oficinas Querô estão na origem do que, 10 anos depois, redundaria na proposta de candidatura à Rede e na incorporação do projeto como política pública municipal.

O estudo averiguou como a cultura, em especial o cinema, foi colocada no centro da gestão pública municipal, sendo fio condutor do processo de desenvolvimento urbano sustentável, procurando responder às seguintes questões: quais as mudanças implementadas pela gestão municipal de Santos para o fortalecimento da economia criativa na **Cidade Criativa do Cinema**?; como o cinema contribuiu para o processo de desenvolvimento urbano sustentável?; qual a importância do Cinescola Querô na promoção do setor criativo do cinema e na candidatura de Santos à RCCU?; e como a escola de cinema na periferia induziu o processo de transformação social e cidadã?

A expectativa é que o estudo possa contribuir para um melhor entendimento sobre o poder transformador da cultura quando inserida em planos de desenvolvimento de metrópoles, cidades médias ou pequenas.

CIDADE CRIATIVA: MUITO ALÉM DA ECONOMIA E DA CRIATIVIDADE

O conceito de cidade criativa surgiu em um contexto global de busca por alternativas de desenvolvimento que pudessem ajudar a superar a falência do modelo de cidade industrial e pós-industrial, cujos problemas culminaram em crise urbana de grandes proporções. O esvaziamento das áreas centrais das cidades industriais, o aumento da população urbana, o desemprego e a fuga de capital (VIVANT, 2012), aliados ao fenômeno da globalização e ao uso das novas tecnologias de comunicação e informação, foram fatores determinantes para o desabrochar das cidades criativas.

Diante das demandas por regeneração urbana e abertura de novos empregos, uma economia baseada no conhecimento, na inovação e na criatividade, características fundamentais de uma cidade criativa, passou a ser foco de atenção para um modelo de desenvolvimento mais sustentável. A cidade criativa assume, portanto, um lugar privilegiado para ajudar a solucionar problemas complexos de maneira inovadora.

Jordi Pardo, gestor espanhol que participou do Plano Estratégico de Cultura de Barcelona, salienta que o mundo não está enfrentando apenas uma crise econômica global, mas uma mudança de paradigmas para enfrentar desafios ambientais, demográficos e culturais de um modelo de desenvolvimento baseado no crescimento quantitativo. Para Pardo (2011) a criação de poder, riqueza, prosperidade e o acesso à felicidade estão agora relacionados a novos modelos de desenvolvimento, baseados em aspectos qualitativos, presentes na cidade criativa:

No início do século XXI, uma cidade criativa é um sistema social, cultural e econômico de natureza urbana, no qual a criação de oportunidades, prosperidade e riqueza está baseada na habilidade de gerar valor com a força das ideias, informação, conhecimento e talento. (PARDO, 2011, p. 88)

As ideias propulsoras do fenômeno das cidades criativas nasceram nos anos 1980, quando eclodiu nos Estados Unidos um movimento da classe artística para provar o valor econômico de suas atividades, mas só na década seguinte o conceito foi popularizado. Em 1994, a Austrália lança a política cultural Creative Nation com ênfase na abertura do país para o mundo e na valorização de seu multiculturalismo. Em 1995, é lançada a publicação *The creative city*, de autoria de Charles Landry e Franco Bianchini, e, em 2003, *The creative city: a toolkit for urban innovators* é publicado por Landry, popularizando, assim, o conceito de cidade criativa. O governo britânico de Tony Blair também dá um importante impulso ao tema ao lançar um programa multissetorial de desenvolvimento com foco na criatividade, consolidado na publicação *Creative Britain* (SMITH, 1998).

O conceito de cidade criativa, ainda em construção e um tanto controverso, enfrenta desgastes por conta de seu uso exagerado, muitas vezes com fins de marketing e promoção da imagem estética das cidades. Leitão (2015, p. 66) argumenta que as cidades criativas que recebem títulos de governos ou organizações governamentais “são exemplos de apropriação das cidades pelo capitalismo estético e sua sedução consumista e hedonista”.

Richard Florida (2004), teórico norte-americano do urbanismo, com atividade acadêmica associada à área de economia urbana, classifica a cidade criativa como aquela com maior concentração de pessoas que exercem profissões focadas na criatividade individual e na qual se destacam os chamados 3Ts: **talento**, número de pessoas que terminaram o ensino superior e mestrado; **tecnologia**, número

de diplomas técnicos; e **tolerância**, indicador que contempla diversidade, presença da comunidade gay na população e boêmia artística urbana.

Vivant (2012, p. 16) alerta, porém, que “inúmeras municipalidades recorrem a Richard Florida, que geralmente lhes propõe transformar parte do centro da cidade ou determinados bairros deteriorados em lugares *cool*, favoráveis à inovação”. Isto estaria provocando o processo de “gentrificação”, ou seja, a expulsão dos tradicionais habitantes que deram início à transformação da região, e de reprodução das paisagens urbanas, dificultando a distinção entre bairros revitalizados de uma cidade e de outra.

As controvérsias em torno do que seria a cidade criativa deixam claro a inexistência de um conceito definitivo. Enquanto Landry (2013) aponta os 3Cs como chaves para o desenvolvimento das cidades criativas – **cultura**, como identidade da cidade, seu patrimônio, seu passado e projeção de futuro; **comunicação**, compreendida pelos modelos de aproximação físicos e tecnológicos dos seus moradores e redução de conflitos e distanciamentos; e **cooperação**, no sentido da diversidade –, no Brasil Reis (2011) defende que, independentemente de sua história, condição socioeconômica e tamanho, em uma cidade criativa há predominância de três características: **inovações, conexões e cultura**.

Reis (2010, p. 22) também apresenta uma noção mais ampliada de cidade criativa:

se a economia delinea a forma e a veia da cidade (basta pensar na relação entre economia industrial e cidade industrial), seria reducionista afirmar que cidade criativa é uma na qual prevalece a economia criativa. Para apreender a complexidade de uma cidade, é necessário revelar suas dinâmicas, relações e estruturas e identificar o que transforma a criatividade em alavanca de benefícios sociais, culturais e econômicos reais, entendendo desenvolvimento de forma mais ampla.

Embora o termo “cidade criativa” tenha nascido na trilha da “economia criativa”, conceito popularizado por Howkins (2001), concordamos que não se pode reduzi-la a uma relação entre espaço urbano e indústrias criativas. Para ser criativa, uma cidade precisa ir além da economia criativa, propiciando um ambiente libertador e humano, onde as pessoas possam usufruir do direito à cidade e de seus direitos culturais. Cabe aqui pensar a cidade, em primeiro lugar, a partir da sua dimensão humana, sem a qual, defendemos, ela não pode ser criativa.

Em seu conhecido livro *O direito à cidade*, lançado não à toa no calor das manifestações em defesa de direitos nas ruas de Paris em 1968, Henri Léfèbvre (2001, p. 64) define a cidade como “a projeção da sociedade sobre o terreno” e “uma realidade presente, um dado prático, sensível e arquitetural” (LÉFÈBVRE, 2001, p. 57). Em *A revolução urbana*, de 1970, em relação ao urbano afirma que “é uma forma pura: o ponto de encontro, o lugar de reunião, a simultaneidade” e que, portanto, “não o vemos”. (LÉFÈBVRE, 2004, p. 159) Tanto em Léfèbvre quanto na obra do geógrafo brasileiro Milton Santos aparece a crítica ao modelo de cidade criado a partir do processo de industrialização e de disseminação do capitalismo, que provoca a segregação socioeconômica e a apropriação desigual do espaço público. A cidade oriunda do capitalismo semeia polos de pobreza, denuncia Santos (1994). Nesse sentido, cabe destacar o direito à cidade enquanto direito de cada cidadão aos benefícios da vida urbana nesse lugar concreto, por onde circula tanto capital quanto pessoas.

David Harvey (2013, p. 74) sugere que “a liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos” é “um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados”:

A questão de que tipo de cidade queremos não pode ser divorciada do tipo de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que desejamos. O direito à cidade está muito longe da

liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. (HARVEY, 2013, p. 74)

A chance de uma cidade tornar-se de fato criativa e desenvolvida, a partir dessa compreensão da sua dimensão social, tem uma relação direta com o quanto ela utiliza a seu favor os recursos próprios e únicos locais, os quais revelam a sua singularidade e excepcionalidade. Nesse sentido, é importante lembrar, no caso do Brasil, a relevância do pensamento de Celso Furtado sobre um novo desenvolvimento, baseado na “diversidade cultural regional brasileira”, ou seja, nos saberes locais da população de diferentes regiões, capaz de alavancar um crescimento econômico endógeno e inclusivo. Para o autor, a “política de desenvolvimento deve ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural” (FURTADO, 1984, p. 32).

A REDE DE CIDADES CRIATIVAS DA UNESCO (RCCU)

Na base dos esforços internacionais para fortalecer a cultura como motor do desenvolvimento urbano sustentável está a Rede de Cidades Criativas da UNESCO (RCCU). Criada em 2004 para estimular a cooperação entre as cidades que identificam a cultura como fator estratégico para o desenvolvimento, a Rede reunia, em 2018, 180 cidades de 72 países. São cidades que trabalham em conjunto para colocar a criatividade e as indústrias criativas no centro do planejamento e desenvolvimento urbano, além de contribuir com a troca de experiências e cooperação em âmbito internacional.

A Rede se propõe a criar as fundações para a construção de novas estratégias, com foco na criatividade, que promovam inclusão e coesão social, sustentabilidade e bem-estar dos cidadãos. Ao ingressarem na Rede as cidades comprometem-se a: fortalecer a cooperação internacional; apoiar a criação, produção, distribuição e disseminação de atividades, bens e serviços culturais; desenvolver polos de criatividade e inovação e ampliar as oportunidades para

profissionais do setor cultural; melhorar o acesso e a participação na vida cultural, especialmente para grupos vulneráveis; e integrar a cultura e a criatividade nos planos de desenvolvimento local (UNESCO, 2017).

Como parte do processo de candidatura, que ocorre a cada dois anos, em um dos sete campos criativos da Rede – Artesanato e Artes Populares, Artes Midiáticas, Cinema, *Design*, Gastronomia, Literatura e Música –, cada prefeitura apresenta um plano de quatro anos para desenvolvimento da cultura, construído de forma participativa. Entre as 180 cidades da RCCU (dados da UNESCO até 2018), oito estão localizadas no Brasil: Curitiba (*design*), Florianópolis (gastronomia), Salvador (música), Belém (gastronomia), Santos (cinema), Brasília (*design*), João Pessoa (Artesanato) e Paraty (gastronomia).

SANTOS, CIDADE CRIATIVA DO CINEMA

Em 2015, Santos entrou para o pequeno grupo mundial composto por oito cidades criativas do cinema, sendo a única das Américas na RCCU. A opção pela candidatura no setor criativo do cinema se deve a um ambiente favorável historicamente ao desenvolvimento do audiovisual. Com um patrimônio arquitetônico e histórico de 472 anos preservado, infraestrutura urbana e hoteleira e bom quadro de profissionais de audiovisual, a cidade atrai produções nacionais e internacionais.

A tradição local na área de cinema começou em 1897 com a exibição de *Fotografia Animada*, no recreio do Miramar, no Boqueirão. O primeiro cinema, Cine Moderno, foi inaugurado em 1909 e, na década de 1930, Santos tornou-se a cidade brasileira com o maior número de salas por habitante. Em 2015, reunia 25 salas de cinema, 16 produtoras, cinco coletivos de audiovisual, 1.500 pessoas atuando direta ou indiretamente no mercado cinematográfico e realizava mais de 100 produtos audiovisuais ao ano.

A cidade fortaleceu sua produção audiovisual ao lançar, em 2002, o Festival Curta Santos, catalisador da produção cinematográfica universitária e independente. Também foram criados cursos de graduação em audiovisual, além das Oficinas Querô, oferecidas gratuitamente a jovens de escolas públicas e de baixa renda familiar, com o objetivo de inseri-los no mercado de trabalho.

Reconhecida pelo alto padrão de qualidade de vida e de segurança, além de riquezas econômicas, culturais e naturais, Santos é uma das 40 cidades mais ricas do país e recebe 5 milhões de turistas por ano. O município apresenta, no entanto, expressivos contrastes sociais e econômicos: tem excelentes indicadores, como o Produto Interno Bruto (PIB) de US\$ 7 bilhões e IDHM alto (0,840), segundo dados da Prefeitura de 2013, mas também zonas de alta vulnerabilidade social, onde parte da população vive em condições precárias.

Conforme indica Santos (2018), há três principais regiões de vulnerabilidade na cidade: (1) Morros, onde há moradias em áreas de risco; (2) Zona Noroeste, onde prevalecem habitações em palafitas sem saneamento básico; e (3) Região do Mercado Central, abrangendo os bairros Vila Nova e Centro Paquetá, nos quais se concentram moradias multifamiliares em cortiços e problemas sociais associados à pobreza, prostituição e uso de drogas. Essas regiões vêm sendo objeto de atenção central do governo para uma espécie de “acupuntura urbana”, ou seja, “pequenas intervenções, tais como agulhadas da tradicional técnica de terapia chinesa, que podem gerar resultados transformadores” em áreas mais vulneráveis. (LERNER, 2011 *apud* SANTOS, 2018, p. 5).

A fim de promover desenvolvimento urbano sustentável com crescimento econômico e inclusão social, a Prefeitura de Santos decidiu colocar a economia criativa no centro do planejamento da revitalização urbana de áreas degradadas e como princípio norteador da gestão municipal. Em 2015, foi elaborado um novo Plano Diretor de Desenvolvimento e Expansão Urbana do Município de Santos/ Lei Complementar Municipal n° 1.005 (SANTOS, 2018a), que

estabelece a gestão democrática e o direito à cidade em seu artigo 3º, e alterou-se a Lei de Uso e Ocupação do Solo/Lei Complementar Municipal nº 1.006 (SANTOS, 2018b).

As medidas implementadas pela gestão municipal após o ingresso de Santos na RCCU respondem à primeira pergunta que a pesquisa procurou elucidar: quais as mudanças implementadas pela gestão municipal de Santos para o fortalecimento da economia criativa na **Cidade Criativa do Cinema**? Tais transformações se concentram em duas frentes: (1) **Vilas Criativas** – centros culturais com instalações e equipamentos modernos criados para convivência social, nos quais são oferecidos cursos de qualificação profissional e de formação artística e cultural nas áreas da economia criativa, de forma a abrir oportunidades de trabalho, geração de renda e acesso inclusivo a serviços públicos. Construídas nos bairros com mais baixo IDH, as sete Vilas Criativas oferecem oficinas de qualificação em padaria, moda e beleza, cinema, música, artesanato e atividades culturais e de convívio social para a comunidade: Vila Criativa Zona Noroeste (artesanato e gastronomia); Vila Criativa Morros (*design*-moda e artesanato); Vila Criativa do Mercado (artesanato e gastronomia); Vila Criativa Caruara (gastronomia e artesanato); Vila Criativa Progresso (padaria artesanal); Vila Criativa Penha (padaria); e Vila Criativa Vila Nova (padaria artesanal e capacitação em audiovisual); (2) **Distritos criativos** – a partir do novo ordenamento do uso e da ocupação do solo para fins urbanos foram criadas Zonas de Uso Especial com normas próprias e incentivos fiscais, priorizando ações de mobilidade urbana, lazer, cultura, esporte e turismo, bem como Áreas de Proteção Cultural do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade.

São três os distritos criativos: (1) **Valongo** – destinado à implantação de um parque, recuperação de armazéns e articulação de usos compatíveis com a economia criativa, especialmente a gastronomia, o lazer, o turismo e a cultura; (2) **Paquetá** – território para impulsionamento da economia criativa, sobretudo audiovisual e *design*,

e preservação do patrimônio; e (3) **Mercado** – áreas públicas na região da Bacia do Mercado, onde se busca impulsionar o turismo e implementar um polo de desenvolvimento da economia criativa (artesanato e gastronomia). O Mercado Criativo passará por reformulação arquitetônica em aço e redefinição de usos.

CINESCOLA QUERÔ: O IMPACTO DO CINEMA NA CIDADE CRIATIVA

A história do Instituto Querô, que pavimentou o caminho do Cinescola, começa em 2006, com o lançamento do filme *Querô*, inspirado no romance “Querô, uma reportagem maldita”, do escritor, jornalista, ator e diretor santista Plínio Marcos (1976). O filme narra a história de violência e abandono do menino Querô, diminutivo de querosene, em uma alusão ao produto utilizado pela mãe prostituta ao se suicidar. Dirigido por Carlos Cortez e protagonizado por jovens santistas de baixa renda, selecionados como atores e técnicos de produção, o longa-metragem se passa nas “quebradas” de Santos, onde meninos e meninas excluídos enfrentam situações de violência e marginalidade.

Ao final das gravações, diante da falta de oportunidades para os jovens das “quebradas” santistas que tiveram a experiência transformadora de atuação no filme, a então produtora de elenco Tammy Weiss, responsável pelo processo de seleção com 500 candidatos, ao lado do diretor Carlos Cortez e Débora Ivanov criaram o Instituto Querô, uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público). Desde 2007, o Instituto realiza as oficinas Querô em audiovisual a fim de promover o acesso à cultura, à transformação cidadã, revelando talentos, estimulando o empreendedorismo e ampliando a oportunidade de acesso de jovens de baixa renda ao mundo do trabalho. Em 12 anos foram mais de 400 jovens capacitados, 108 produções audiovisuais realizadas e 55 prêmios conquistados.

A ideia de construir um cinescola em um dos galpões abandonados, ao lado do Mercado Central, no bairro Vila Nova, foi apresentada à Prefeitura, em 2009, por Tammy Weiss. O projeto de revitalização de um dos galpões abandonados, feito pelo arquiteto santista José Maria Macedo, contribuiria para um processo maior de ressignificação da região do Mercado Central, proposta em total sintonia com os princípios de uma cidade criativa, mesmo que não houvesse então tal compreensão.

O cinescola sonhado teria sala de cinema, salas de produção e estúdio de edição, tudo vinculado à produção audiovisual por jovens de baixa renda de escolas públicas e ao acesso inclusivo da população à cultura. Tanto a Prefeitura quanto o Instituto empreenderam esforços para concretizar a ideia, que, entretanto, mostrou-se inviável devido ao alto custo da obra.

Em 2015, na candidatura à RCCU, Santos propõe, como um dos objetivos locais e compromisso de política pública, “a construção de uma ampla e espaçosa estrutura contemporânea com um cinema de 120 lugares para a comunidade e salas onde possam ser ministradas aulas para jovens que vivem em situação de vulnerabilidade social” (SANTOS, 2015, p. 11). O plano de construir um equipamento icônico – elemento considerado por Landry (2013) como uma das características vitais presentes nas cidades criativas, seja ele parte do patrimônio histórico antigo ou um novo prédio –, no entanto, esbarra de novo em dificuldades financeiras devido ao custo elevado da obra, que, em valor atualizado, poderia chegar a R\$ 20 milhões.

Assim, a principal proposta da cidade à RCCU, em âmbito local, não se concretiza da forma planejada, mas serve de impulso para um processo amplo de desenvolvimento urbano sustentável da Região do Mercado Central. O que seria um problema foi resolvido, de forma criativa, a partir de uma parceria entre a Prefeitura e o Instituto Querô, que resultou na instalação do Cinescola, em 2018, na Vila Criativa Vila Nova, equipamento cultural igualmente

icônico da Prefeitura com cinema público para 65 pessoas e tecnologia digital de última geração.

O galpão degradado, onde funcionaria o Cinescola Querô, sofreu adaptações de baixo custo e passou a abrigar a Ecofábrica Criativa, escola de marcenaria ecológica onde madeiras descartadas são reaproveitadas por empreendedores criativos e tornam-se móveis e objetos de decoração. Desenvolvida pelo Fundo Social de Solidariedade e o Club Design de Santos, a Ecofábrica conta com o apoio de *designers* e arquitetos em projetos de mobiliário e decoração. Premiada na categoria Social Impact Prize, pelo Instituto alemão IF World Design, Oscar do *Design* Mundial, a Ecofábrica capacitou, em 2017, oitenta alunos e reaproveitou três toneladas de madeira.

A primeira constatação da pesquisa, portanto, é que a tarefa de promover a regeneração urbana em uma cidade criativa é complexa e desafiadora, exigindo vontade política, união de esforços e criatividade. No caso em questão, foram encontradas alternativas utilizando os recursos locais e os ativos criativos da própria cidade, bem como parceria entre o setor público, uma organização não governamental, a iniciativa privada e profissionais da chamada “classe criativa” (FLORIDA, 2000), como arquitetos, *designers* e cineastas.

Outro aspecto relevante detectado se refere à ampliação do acesso à população de baixa renda ao cinema, tendo sido dobrado o número de salas públicas na cidade com a instalação de três unidades nas Vilas Criativas: uma na região dos cortiços no centro, uma na Zona Noroeste, que abriga quinze bairros periféricos, e outra no Morro da Penha, o mais alto e de difícil acesso.

(TRANS)FORMAÇÃO HUMANA E CIDADÃ E INGRESSO NO MERCADO DE TRABALHO POR MEIO DO CINEMA

O Cinescola Querô traz em seu DNA a preocupação central com a vida e o futuro de jovens moradores de regiões periféricas, de

baixa renda familiar e estudantes de escolas públicas com idade entre catorze e dezoito anos. O trabalho envolve formação cidadã, incluindo atividades que elevam a autoestima, o sentido de pertencimento, a empatia, a compreensão das diferenças, passando pela capacitação em arte-educação para atuação nas comunidades e escolas da periferia, até chegar à capacitação técnica para produção de filmes e documentários, que é a ponte para o ingresso no mercado de trabalho.

A partir de entrevistas realizadas com professores e egressos, é possível constatar o caráter humano do projeto e a aposta no poder transformador do cinema para reconstruir vidas, resgatar talentos e despertar a criatividade de cada jovem em um processo de crescimento individual e coletivo, ancorado em uma visão positiva de futuro.

Ao longo do primeiro ano, o grupo selecionado tem aulas de segunda a sexta-feira com profissionais de cinema convidados, com quem produzem filmes de curta-metragem. No mês de dezembro, é feita uma grande estreia no cinema, para a qual são convidados familiares, amigos, patrocinadores, na qual os jovens têm oportunidade de apresentar seus filmes. O processo de formação humana envolve diálogos sobre temas sociais e um projeto especial no qual os alunos se relacionam com as diferenças. A partir daí buscam projetos sociais para entender como podem fazer a diferença positiva na cidade com uma produção audiovisual.

No segundo ano de formação, vinte jovens formados no primeiro ano iniciam a formação técnica para o mercado de trabalho e uma capacitação como arte-educadores, prestando serviços em oficinas de produção audiovisual. Nessa fase, os arte-educadores trabalham em dois projetos sociais relevantes: o Projeto Querô na Escola, por meio do qual ensinam audiovisual para alunos de oitavo ano de escolas públicas, atendendo mil alunos por ano em Santos e Cubatão; e o Querô Comunidade, um trabalho de intervenção em um bairro periférico para produção de um curta-metragem que ajude os moradores a pensarem soluções para seus problemas e desafios.

A partir do terceiro ano, os estudantes já formados começam a trabalhar em atividades remuneradas com a produtora social Querô Filmes e outras empresas santistas e de fora que atuam nas áreas de cinema e publicidade.

Com base na análise do trabalho desenvolvido pelo Cinescola Querô em 2016, 2017 e 2018, foi possível compreender quais são as contribuições da escola de cinema da periferia para o impulsionamento do desenvolvimento urbano sustentável e responder à questão: Como uma escola de cinema na periferia pode induzir o processo de transformação social e cidadã?

O ano de 2016, aniversário de dez anos das Oficinas Querô, registrou recorde histórico no número de inscritos: 735 jovens (o dobro de 2015, quando foram registrados 368 interessados). Os 45 selecionados tiveram nesse ano 600 horas de aulas introdutórias de audiovisual e formação cidadã. Dos onze projetos apresentados pelos jovens para produção, dois foram selecionados para gravação: *Unidos* e *Azuis*. Foram ainda selecionados dezesseis jovens que mais se destacaram para a chamada “experimentação do mundo do trabalho”, com aulas de empreendedorismo e audiovisual no Centro Universitário São Judas Tadeu – Campus Unimonte, além da oportunidade de trabalho em projetos da Querô Filmes e outras produtoras.

A luta pela igualdade racial e a ampliação do diálogo sobre o espaço dos negros no cinema esteve no centro do trabalho desenvolvido em 2017, tendo como resultados a produção do curta-metragem ficcional *Ana* e do curta-metragem documental *Estigma*. Outro importante avanço foi a oficialização da Formação Continuada, projeto de incubadora profissional do Instituto Querô voltado para colocação dos jovens no mundo do trabalho audiovisual. A produção de trabalhos audiovisuais por 29 jovens – vinte vídeos para doze clientes – são um indicador importante do acesso ao mercado de trabalho, um dos objetivos locais do Plano de Santos. Em 2018, o Cinescola Querô foi inaugurado na Vila Criativa Vila Nova, onde os

moradores passaram a frequentar as Sessões Pipoca. No ano foram exibidos seis filmes para 295 espectadores. Foi ainda lançado o primeiro longa-metragem do Querô, *Sócrates*, que recebeu quatro prêmios internacionais e seis nacionais, além de indicações para o Independent Spirit Awards, Oscar do Cinema Independente.

A arte é uma coisa devastadora, ela vem e te muda muito! Você passa a conseguir conviver, a entender a arte, consegue falar de cinema, de Oscar com outras pessoas. É perceptível o quanto uma mina ou menino do curso evolui de cara. E o lance que eu acho mais legal de tudo é ele ver que a cidade é de cada pessoa, e que os jovens podem ir a todos os cantos. O menino que vai conhecer a universidade, um estúdio já se imagina quatro anos depois lá dentro. Isso já transforma a vida. (Nildo Ferreira da Silva, ex-aluno, informação verbal, 2019)

A fala do egresso, que usa a palavra “devastadora” no sentido positivo e exagerado de um jovem que viveu a transformação desde o filme *Querô*, em 2005, aos 15 anos de idade, até hoje como um requisitado profissional de cinema, resume bem a força da experiência de quem passa pelas Oficinas Querô. Outro aspecto relevante abordado pelo egresso é o exercício de cidadania do jovem do morro que passa a reconhecer a cidade como sua e o espaço da universidade como seu também.

Em termos de acesso ao mercado de trabalho, os dados de 2018 mostram uma evolução considerável em comparação com 2017. Em 2018, os jovens profissionais produziram 63 vídeos, entre projetos institucionais e coberturas de eventos, somando 371 horas de trabalho. No ano anterior foram produzidos vinte vídeos, menos de um terço de 2018, em 150 horas de trabalho.

Conforme questionário de satisfação, 80% dos alunos que passaram pelo Cinescola Querô afirmam ter interesse em continuar trabalhando na área de audiovisual, o que demonstra como o curso ajuda a nortear os jovens profissionalmente. Acompanhamento

realizado pelo Instituto Querô, entre 2011 e 2019, revela ainda que 97 alunos passaram no vestibular para cursos universitários, sendo 32 deles na área de cinema. Durante os doze anos de atuação do Cinescola Querô mais de quatrocentos jovens foram capacitados, 150 deles trabalhando no setor de audiovisual, que realizaram, só no Instituto Querô, 108 produções audiovisuais e conquistaram 55 prêmios nos principais festivais nacionais e internacionais.

CONCLUSÕES

Na contramão da visão reducionista de cidades criativas como ambientes urbanos ancorados na economia da cultura, a pesquisa sobre Santos traz como principal contribuição uma perspectiva mais alargada de tal conceito com base na realidade de uma cidade brasileira. Embora tenha no centro de sua política pública a economia criativa, com foco no cinema, a cidade parece estar se fortalecendo, sobretudo, pelo poder de transformação a partir de uma “acupuntura urbana” (LERNER, 2011 *apud* SANTOS, 2018) que valoriza os potenciais únicos culturais do seu território e a inclusão social de seus moradores. Uma gestão fundamentada na “diversidade cultural regional brasileira” que, como defende Furtado (1984), pode alavancar o crescimento econômico endógeno inclusivo.

O caso de Santos demonstra que o desenvolvimento urbano sustentável de base cultural depende da parceria concertada entre Estado, organizações não governamentais, empresas e sociedade. A estratégia da Prefeitura Municipal de se associar a uma Oscip e transformar as Oficinas Querô em política pública, instalando o Cinescola em equipamento cultural em área degradada e com população vulnerável é um exemplo de como promover inclusão social e, ao mesmo tempo, revitalizar ambientes urbanos em bairros periféricos. Esse caminho aponta uma possível saída para outras cidades brasileiras que enfrentam desafios urbanos e sociais semelhantes.

O processo de desenvolvimento do cinema em Santos abriu a possibilidade de apropriação dos espaços públicos pelos jovens de

comunidades periféricas, propiciando mais participação na vida cultural urbana. Dessa forma, remetendo a Léfèbvre (2001), Harvey (2013) e Santos (1994), o direito à cidade vem sendo ampliado nos chamados polos de pobreza com a oferta de cinema de qualidade à população, de novas oportunidades aos jovens; de formação técnica em universidades locais parceiras e de produção audiovisual em diferentes bairros, ajudando na solução de problemas urbanos denunciados em documentários e vídeos. O projeto beneficia ainda estudantes da rede pública de ensino e de outros projetos sociais por meio de oficinas de arte-educação ministradas por jovens do Querô. Um bom exemplo de como o cinema vem ajudando a impulsionar o desenvolvimento urbano sustentável em Santos foi o projeto realizado pelo Cinescola, em 2018, no bairro Saboó, sobre o tema alagamento, problema com o qual os moradores convivem há 30 anos. Após ouvir especialistas no tema e moradores que perderam suas casas em temporais, os alunos do Querô produziram o documentário *Ilha do Saboó*, abrindo um debate sobre a necessidade de ações do poder público para melhorar as condições urbanas e de moradia. A pesquisa permitiu concluir que o que confere o caráter de cidade criativa a um lugar não é a obtenção de um título ou o ingresso em uma rede internacional, embora esta seja uma estratégia indutora importante, mas sim o trabalho contínuo de construção de capacidades, formação humana e profissional com inclusão social, despertando os talentos criativos e abrindo novas oportunidades de inovação, conexões, geração de negócios criativos, trabalho, renda e felicidade.

No que se refere ao trabalho do Cinescola Querô na periferia santista, foi possível constatar impactos positivos na vida dos jovens tanto em termos de acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior quanto de transformações cidadãs fundamentais para a existência de um ambiente criativo na cidade. Importante destacar o vínculo entre a formação e um novo desenvolvimento libertador e

humano (LEITÃO; GUILHERME; GONDIM, 2017), que vai muito além da economia e da criatividade.

Cabe aqui, portanto, reafirmar o nosso entendimento sobre cidade criativa como aquela que, além de concentrar profissionais criativos e uma indústria criativa pulsante, garante, antes de tudo, direitos aos seus cidadãos, os verdadeiros agentes da criatividade, inventividade e inovação, que são o motor da economia criativa. Nesse sentido, advogamos que a cidade criativa tem como recurso crucial as pessoas e, portanto, ela precisa ser, antes de tudo, inclusiva e humana.

REFERÊNCIAS

- FLORIDA, R. *Cities and the creative class*. London: Routledge, 2004.
- FLORIDA, R. *The rise of the creative class, and how it is transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 2000.
- FURTADO, C. *Cultura e desenvolvimento em épocas de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HARVEY, D. O direito à cidade. *Revista Piauí*, São Paulo, n. 82, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3eZZiNX>. Acesso em: 22 jul. 2020
- HOWKINS, J. *The creative economy: how people make money from ideas*. London: Penguin, 2001.
- LANDRY, C. *Origens e futuros da cidade criativa*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.
- LANDRY, C. *The creative city: a toolkit for urban innovators*. London: Earthscan, 2003.
- LANDRY, C.; BIANCHINI, F. *The creative city*. London: Demos, 1995.
- LÉFÈBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.
- LÉFÈBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEITÃO, C. S. Economia criativa e desenvolvimento. *Revista Será*, Recife, 24 jul. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2BqI5iQ>. Acesso em: 22 jul. 2020.
- LEITÃO, C. S.; GUILHERME, L. L.; GONDIM, R. V. Fortaleza da desigualdade e da criatividade: reflexões sobre as cidades no século

XXI. In: FIGUEIREDO, J. L.; JESUS, D. S. V. (org.). *Cidades criativas: aspectos setoriais e territoriais*. Rio de Janeiro: E-papers, 2017. (Contextos e pesquisas, 5).

MARCOS, P. *Querô: uma reportagem maldita*. São Paulo: Parma, 1976.

PARDO, J. Gestão e governança nas cidades criativas. In: REIS, A. C. F.; KAGEYAMA, P. (org.). *Cidades criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011. p. 84-94. Disponível em: <https://bit.ly/3jvECAy>. Acesso em: 22 jul. 2020.

REIS, A. C. F. *Cidades criativas: análise de um conceito em formação e da pertinência de sua aplicação à cidade de São Paulo*. 2011. 312 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REIS, A. C. F. (org.). *Cidades criativas: soluções inventivas; o papel da copa, das olimpíadas e dos museus internacionais*. São Paulo: Garimpo de Soluções; Recife: Fundarpe, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2ZPbWeb>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SANTOS. Prefeitura. *Formulário de candidatura: Santos, Cidade Criativa do Cinema*. Santos, 2015.

SANTOS. Lei complementar n° 1.005, de 17 de julho de 2018. Institui o Plano Diretor de Desenvolvimento e Expansão Urbana do Município de Santos, e dá outras providências. *Diário Oficial de Santos*, Santos, ano 30, n. 7152, p. 1-39, 2018a. Disponível em: <https://bit.ly/3eSJwUL>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SANTOS. Lei Complementar n° 1.006, de 16 de julho de 2018. Disciplina o ordenamento do uso e da ocupação do solo na área insular do município de Santos, e dá outras providências. *Diário Oficial de Santos*, Santos, ano 30, n. 7152, p. 45-81, 2018b. Disponível em: <https://bit.ly/3fTo2bM>. Acesso em: 22 jul. 2020.

SANTOS, M. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, N. Acupuntura urbana a través de las villas creativas en la ciudad de Santos. In: CONGRESO INTERNACIONAL CIUDADES CREATIVAS, 6., 2018, Orlando. *Actas [...]*. Madrid: Asociación de Comunicación Y Nuevas Tecnologías, 2018. P. 938-964.

SMITH, C. *Creative Britain*. London: Faber & Faber, 1998.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. *Applicant's handbook*. Paris: UNESCO, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3ePSO3N>. Acesso em: 22 jul. 2020.

VIVANT, E. *O que é uma cidade criativa?* São Paulo: Editora Senac, 2012.



Construindo a diversidade cultural em redes de sustentabilidade. O caso da Cooperativa Açaí, de Porto Velho/RO

Anelise Fabiana Paiva Schierholt¹

José Rogério Lopes²

-
- 1 Graduada e Mestra em Ciências Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). E-mail: nise_paiva@yahoo.com.br.
 - 2 Doutor em Ciências Sociais e professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela Unisinos e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: jrlopes@unisinos.br.

RESUMO

Este estudo expõe a trajetória de produção de artefatos culturais da Cooperativa Açaí, localizada em Porto Velho, Rondônia, e evidencia como ela foi marcada pelas parcerias e redes estabelecidas para a objetivação de seus produtos, nas quais se constituiu uma concepção de diversidade cultural. Os procedimentos metodológicos seguiram a orientação da abordagem etnográfica (observação direta, elaboração de caderno de campo e realização de entrevistas semiestruturadas), sendo produzidos vídeos e fotografias dos contextos situacionais dos atores. A análise elaborada destaca que as atividades da Cooperativa são melhor objetivadas quando se aproximam dessas parcerias e são mais subjetivas quando relacionadas ao contexto ambiental amazônico, devido às tramas organizacionais que caracterizam as objetivações empreendidas e sua enunciação.

Palavras-chave: *Cooperativa Açaí. Biojoias. Redes de sustentabilidade. Diversidade cultural.*

ABSTRACT

This study exposes the cultural artifacts production trajectory of the Açaí Cooperative, situated in Porto Velho, RO, and shows how it was marked by the partnerships and networks established for the objectification of its products, in which a conception of cultural diversity was constituted. An ethnographic approach was adopted (direct observation, elaboration of field notes and semi-structured interviews), and videos and photographs of the situational contexts of the actors were produced. The results show that the activities of the cooperative are better objectified when they approach these partnerships and are more subjective when related to the Amazonian environmental context, due to the organizational plots that characterize the objectifications undertaken and their enunciation.

Keywords: *Açaí cooperative. Bio jewels. Sustainability networks. Cultural diversity.*

INTRODUÇÃO

Este artigo expõe a trajetória de produção de artefatos culturais da Cooperativa Açaí, nome comercial do microempreendimento denominado Cooperativa de Produção e Comercialização de Artesanato de Rondônia, localizado em Porto Velho. Fundada em janeiro de 2003, a Cooperativa é composta por 22 associados, todos moradores locais que migraram dos estados de Maranhão, Amazonas, Acre e São Paulo, e faz parte da cadeia Justa Trama, do Fórum de Economia Solidária e da UNISOL Brasil. O estudo se orienta pela concepção de cultura em Simmel (2005), na qual o autor afirma que um produto cultural não é criação apenas de um sujeito, mas o resultado de um conjunto de trabalhos parciais. Pensamos que a Cooperativa Açaí é um espaço onde as pessoas realizam trabalhos parciais e recíprocos e no qual o conjunto gera o produto. Assim, mesmo denominado de Cooperativa, o seu modelo aproxima-se mais da ideia de cadeia produtiva que orienta as interações de um conjunto de coletivos, na Justa Trama,³ como veremos adiante.

-
- 3 A Justa Trama é uma cadeia ecológica de algodão solidário com sede em Porto Alegre/RS, configurada como um segmento de várias cooperativas distribuídas em cinco estados do país, que trabalham com o plantio, tingimento, fiação e produção de tecidos a partir do algodão agroecológico.

Porém, como a cultivação cultural opera objetivações que nascem da consciência subjetiva, mas vão além dela, tais objetivações adquirem um fundamento e um direito, ou seja, “o sentido cultural do objeto” (SIMMEL, 2005, p. 83) em agrupamentos de pessoas específicas, acrescentando “o universo das coisas que têm um certo valor coletivo” (SIMMEL, 2005, p. 84). Daí que, para entender o discurso de redes de sustentabilidade exposto adiante pelas artesãs e seus parceiros, é necessário compreender que tais redes permitem às artesãs estabelecerem uma definição situacional de si mesmas. Aqui, a concepção de Simmel é complementada pela concepção de compromisso identitário, de Bajoit (2006), ou seja, de que a identidade se faz, na contemporaneidade, por compromissos estabelecidos em ações coletivas que preservam os propósitos dos indivíduos. Dessa forma, o discurso sobre um compromisso identitário permitiria apreender que a identidade se constitui em uma perspectiva sempre relacional. Para tanto, daremos destaque a um conjunto de exposições das artesãs e de alguns de seus parceiros, de maneira a expor a aproximação entre as atividades que compõem a dinâmica de suas produções culturais e a as trajetórias de constituição de suas identidades, como marcação da diversidade cultural. Inicialmente, inscrevemos alguns registros contemporâneos das políticas culturais de valorização da diversidade, evidenciando os fatores que modulam e condicionam a trajetória aqui em pauta. No quadro dessas modulações, enfatizamos os discursos elaborados nas parcerias desenvolvidas pela Cooperativa com a Justa Trama, como contexto inaugural da trajetória de compromissos estabelecidos por ela. Na sequência, expomos os discursos que atualizam esses compromissos, em redes locais, de forma a evidenciar como atividades e projetos objetivados nas parcerias estabelecidas se desdobram em compromissos identitários e expressam representações de valor dos produtos e, de maneira ampliada, representações de diversidade cultural e sustentabilidade.

ARRANJOS DA DIVERSIDADE NAS POLÍTICAS CULTURAIS CONTEMPORÂNEAS

A trajetória das políticas culturais contemporâneas, entre as ações coletivas locais ou globais, e a institucionalização dos processos de reconhecimento, do direito às diferenças, das políticas de identidade e dos direitos culturais marcaram uma crescente democratização de tais políticas. Desde uma agenda desenvolvida pela UNESCO, a partir do Acordo de Florença, em 1950, uma série de convenções e regulações foi se estabelecendo⁴ e gerando impactos situacionais distintos em vários países. Nesse processo, a concepção de diversidade cultural foi se afirmando como princípio fundamental de afirmação da democracia, sobretudo associando o caráter transversal de tal afirmação em associação com o pluralismo cultural, os direitos humanos, a criatividade e a solidariedade, como se inscrevem nos títulos dos capítulos da *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* (UNESCO, 2001).

Desde os impactos situacionais dessa agenda, sobretudo no caso brasileiro, foi se produzindo uma inversão das políticas culturais historicamente instituídas e impositivas (CALABRE, 2010) para políticas que valorizavam a “potencialização de atos coletivos” (SANTOS, 2012), organizados em torno de novos arranjos institucionais (LIMA; ORTELLADO; SOUZA, 2013; MIRANDA; ROCHA; EGLER, 2014). Esses novos arranjos foram possibilitados, em boa medida, pelas reformulações propositivas da concepção de cultura, que seguiram as considerações finais da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, ocorrida no México, em 1982, até ser formulada na *Declaração Universal da Diversidade Cultural*, como

-
- 4 A trajetória desse estabelecimento inclui, segundo Dias (2015, p. 372): “a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural (1972), o Protocolo de Nairóbi (1976), a Declaração sobre Raça e Preconceitos Raciais (1978), a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (México, 1982), a Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989), a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001), a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003) e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005)”.

o conjunto específico de características espirituais e materiais, intelectuais e afetivas, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, e que abrange, além das artes e das letras, estilos de vida, formas de vida comunitárias, sistemas de valores, tradições e crenças. (UNESCO, 2001)

Ocorre que tal formulação de cultura tem sido problematizada na própria agenda das políticas culturais, decorrente de algumas controvérsias geradas ora pela leitura dos processos culturais expressa nos marcos documentais da UNESCO, nos quais cultura torna-se uma expressão isenta de disputas e conflitualidades, ora pela sua dimensão problemática referente ao “espelho único da cultura eurocêntrica” (CORTÊS, 2012, p. 146) e seu caráter monocultural, que ainda balizam as referências culturais locais e de comunidades tradicionais (DIAS, 2015). Outros autores têm indicado, também, a ambivalência que os projetos culturais inscritos nessa concepção comportam, entre o reconhecimento político das diversidades culturais e as proposições que apenas mercantilizam as culturas (LOPES, TOTARO, 2016; YÚDICE, 2006).

Para além dessa problematização, várias iniciativas de democratização das políticas culturais brasileiras, nas últimas décadas, enfatizaram algumas dificuldades estruturais. Assim, desde os arranjos institucionais que orientaram tais políticas, alguns fatores se destacam, entre eles: a dimensão dos territórios delimitados pelas políticas, ou para as políticas (RUBIM, 2012); as redes constituídas pelos atores dessas políticas (CAVA, 2015); e a constatação de que o termo cultura é apropriado pelas comunidades e coletividades tradicionais, como critério de desempenho, em sua interação com agências governamentais e institucionais (LOPES, TOTARO, 2016, YÚDICE, 2006). E embora essa tríade seja constitutiva do escopo das políticas culturais no país, ela não alcançou, ou alcança, o território brasileiro de maneira universal, de forma que se torna necessário investigar e analisar os processos de marcação da diversidade cultural em regiões nas quais essas políticas ainda carecem de efetividade.

A COOPERATIVA AÇAÍ E A REDE DA JUSTA TRAMA

O caso da Cooperativa Açaí, de Porto Velho, evidencia alguns aspectos da tríade de fatores das políticas culturais identificada anteriormente, sobretudo, como as parcerias estabelecidas pela Cooperativa, em sua trajetória, impactaram na superação de sua condição periférica. Desde sua origem, a relação da Cooperativa com a cadeia Justa Trama modelou uma percepção e um discurso sobre suas lógicas de ação, assim como sobre as representações de sustentabilidade das artesãs.

A filiação da Cooperativa à Justa Trama se deu no ano de sua fundação e foi baseada em valores da economia solidária. A cadeia é composta de homens e mulheres, agricultores, coletores de sementes, fiadoras, tecedores e costureiras, somando 600 cooperados/associados, nos estados Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Ceará e Rondônia. Neste último, em Porto Velho, situa-se a Cooperativa Açaí, onde as artesãs associadas trabalham na produção de bijoias, ecojoias e botões confeccionados com sementes do bioma amazônico, além de bonecas dos retalhos.⁵ Nesse arranjo, encontram-se distintos biomas e contextos sociais. Entre os atores sociais da rede estão “associados em autogestão, trabalhadores dos meios rural e urbano, de diversos setores da economia, como agricultura, a indústria e o artesanato [...] orientadas(os) por ações políticas comuns” (ANDRADA, 2013, p. 18 e 26). A vinculação à Justa Trama se estabelece no quadro de outras vinculações construídas pelas artesãs, como atividades que constituíam sua identidade. Assim, Nelsa, dirigente da Justa Trama, expõe que a experiência como membro do Fórum Brasileiro de Economia Solidária lhe permitiu trocar saberes sobre a atividade artesanal. Foi aí que a Cooperativa consolidou relações sociais e comerciais com o projeto da Justa Trama. Na ocasião de umas das edições do Fórum, Nelsa propôs a ideia dos acessórios de botão de coco e dos

5 Disponível em: <https://bit.ly/3jwnGdj>. Acesso em: 23 jul. 2020.

colares de sementes produzidos na região Norte, como valores agregados às roupas de algodão agroecológico da cadeia produtiva. Nesse sentido, a “*Justa Trama vem pra fortalecer os empreendimentos que têm um produto que nos une a todos*” (Nelsa, informação verbal, 2018).

A Cooperativa Açaí eu conheci ela através da Dalbani, que naquele período representava a Cooperativa e estava em todos os espaços que a gente participava na UNISOL Brasil e no Fórum Brasileiro de Economia Solidária. A Dalbani representava a região Norte, sobretudo de Rondônia no Fórum de Economia Solidária, no Fórum Brasileiro de Economia Solidária e também ela participou da direção da UNISOL. Foi um encontro assim de uma identidade muito legal desde que a gente se viu pela primeira vez. (Nelsa, informação verbal, 2018)

E a Cooperativa Açaí ela esteve com a Justa Trama desde o primeiro momento que se começou a pensar a Justa Trama e fez parte da constituição da Justa Trama, é uma das cooperativas primeiras. [...] E aí começamos conversar, a Cooperativa Açaí com os colares, eles acompanharam as peças da Justa Trama desde o princípio, depois desenvolvendo botões de vários tamanhos, sobretudo de coco, mais tarde botões de tucumã. (Nelsa, informação verbal, 2018)

Essas primeiras exposições já indicam como a composição de trabalhos parciais e recíprocos está estreitamente relacionada com as trajetórias de constituição de identidade dessas artesãs. Na continuidade dessas exposições, inclusive, evidencia-se como o processo inicial de produção de botões diversifica as parcerias, assim como a própria parceria com a Justa Trama torna-se espaço para diversificações de projetos e produtos, que resultam objetivados em trabalho coletivo.

Então, quando a gente precisava de botão era buscar antigos associados da Açaí pra que fossem fazendo e a Dalvani tinha uma queda muito grande pelas bonecas, ela que trouxe numa reunião a proposta delas fazerem bonecas e a gente achou muito legal entrar numa linha infantil com um produto que, sobretudo, as crianças gostem e que é um aproveitamento dos retalhos pequenos da Justa Trama e é algo muito legal assim. Eu gosto de ver o processo e também começaram a trabalhar de forma coletiva. (Nelsa, informação verbal, 2018)

A trajetória de parcerias iniciada pelo vínculo tecido com a Justa Trama é tramada no Fórum Brasileiro de Economia Solidária, como um encontro de propósitos que fortalece compromissos identitários (BAJOIT, 2006), e estabelece princípios que orientam suas lógicas de ação. Os contextos da objetivação dos produtos que se desenvolvem na trajetória dessas parcerias, por outro lado, ora reforçam os propósitos que as inauguram, ora geram reconhecimentos ampliados do caráter de diversidade que se tece nelas.

A gente, se não tivesse a Cooperativa Açaí, estaria fazendo detalhe de nossas peças com botões de plástico ou com botões, sei lá, alternativos, mas que rompia com a questão toda de ser da economia solidária, de cooperativas e associações. A Cooperativa Açaí hoje ela é importante porque as bonecas significaram um novo momento pra Justa Trama sabe, onde você pode atender uma gama de pessoas diferentes. [...] Para nós, a Cooperativa Açaí ela representa o Norte do Brasil com sua diversidade, essa questão da Amazônia sabe, ela é muito especial na Justa Trama. (Nelsa, informação verbal, 2018)

Esse reconhecimento extrapola as interações tecidas entre as parceiras e se legitima em um campo ampliado de representações da diversidade cultural e de sustentabilidade ambiental, no qual as

artesãs buscam recursos. Esse é o caso de alguns projetos desdobrados da parceria com a Justa Trama, como o projeto desenvolvido para as Lojas Renner, em 2016.

O projeto “A trama justa da moda que inclui: costureiras, artesãs e sustentabilidade”, inscrito pela Justa Trama no Edital Instituto Lojas Renner/ONU Mulheres,⁶ foi elaborado e encaminhado pela Justa Trama e executado pela Cooperativa Açaí. O objetivo do projeto foi a criação e produção de bonecas com reaproveitamento de tecidos de algodão ecológico da Justa Trama. Para seu desenvolvimento, as artesãs fizeram pesquisa em revistas e internet e cada artesã criou um modelo de boneca e produziu a peça; a descrição do passo a passo da produção e o tutorial com moldes e modo de fazer foram elaborados pela Diretora de Criação da Cooperativa, Cristiane, e digitado pelo artesão Giovani para enviar para a Justa Trama. O projeto previa 40 horas de curso e requeria assinatura do ponto de cada participante. Foi realizado de novembro a dezembro, na loja da Cooperativa, e cada participante recebeu R\$ 524,00. Desse valor, 10% ficaram para a Cooperativa. Cristiane destaca que mesmo com o encerramento do projeto há a possibilidade de serem feitas encomendas das bonecas criadas para a Cooperativa confeccionar.

Esse exemplo de projeto derivado da parceria com a Justa Trama, assim como a trajetória de interações regulares entre identidade e objetivação cultural, anteriormente descrita, evidenciam o caráter de constituição de valor dos produtos confeccionados pelas artesãs. Contudo, como já afirmou Simmel (2006, p. 86), “não há nenhum valor de cultura que seja apenas valor de cultura; cada um precisa antes, para alcançar esta significação, ser também valor em uma série objetiva”. No caso da Cooperativa Açaí, essa série se configura

-
- 6 O edital previa um escopo de empreendedorismo, qualificação profissional, cidadania e geração de renda para mulheres em situação de vulnerabilidade, e avaliou, entre outros aspectos, a consistência da atuação nas comunidades, a coerência entre objetivos e ações propostas, o planejamento orçamentário e as condições estruturais e de capital humano para a condução do projeto. Disponível em: <https://bit.ly/2EozVbG>. Acesso em: 29 jul. 2020.

na trajetória de objetivação de seus produtos, atividades e identidade, que se inicia em encontros de economia solidária e avança para o reconhecimento da diversidade cultural e das redes de sustentabilidade locais. Vejamos alguns arranjos dessa trajetória.

A OBJETIVAÇÃO DOS PRODUTOS NAS REDES LOCAIS

Aqui, buscamos contextualizar as parcerias locais e regionais que se formaram na trajetória de objetivação dos produtos e atividades da Cooperativa Açaí, em consonância com a afirmação de um compromisso identitário com os propósitos coletivos estabelecidos entre as parceiras. Percebe-se, nas exposições que seguem, que as parcerias iniciam a partir de demandas específicas da objetivação dos produtos, mas se desdobram para propósitos ampliados, que convergem para a questão da diversidade cultural e da sustentabilidade. Nesse sentido, as trajetórias das parcerias, simultâneas às trajetórias de objetivação dos produtos, possibilitam reconhecer um processo de singularização pelo qual os produtos adquirem biografias culturais (KOPYTTOF, 2008), mas, também, configuram regimes de valor assentados em concepções de autenticidade (SPOONER, 2008).

IFRO – Instituto Federal de Rondônia

O Instituto Federal de Rondônia (IFRO) formou uma parceria com a Cooperativa a partir da demanda de produção de uma tintura para os tecidos de algodão ecológico. A demanda é que as tinturas deveriam ser orgânicas, de maneira a acompanhar o princípio ecológico que orienta a produção. Em entrevista realizada com Ronilson de Oliveira, 47 anos, professor no Instituto Federal de Rondônia, constatamos vários elementos que possibilitam compreender as lógicas que relacionam a objetivação dos produtos da Cooperativa com a ampliação das tramas que estabelecem as parcerias.

O Instituto foi criado em 2008. A gente já tinha uma escola técnica lá em Colorado, naquela região que tem

este sistema de produção mais plantation mesmo. Mas assim, a partir de 2008 que começa a atuação. Aqui em Porto Velho a gente tem dois campus, tem o Zona Norte e o Calama né, e o zona norte começou a operar em 2013. (Ronilson, informação verbal, 2017)

A gente está tentando, nós estamos estudando o desenvolvimento de um tingimento que seja utilizado nas roupas. E ele seria mais um elemento de produção também dentro deste processo. (Ronilson, informação verbal, 2017)

Essa demanda explicita o caráter de compromisso identitário que acompanha regularmente a objetivação dos produtos da Cooperativa, inclusive, envolvendo o IFRO em propósitos de mudança de seus próprios procedimentos e conhecimentos.

Anelise: Tingimento natural, como?

Ronilson: Tudo natural. Só com química orgânica. Nada inorgânico como parte do processo. Então assim, a gente, é dolorido essa construção, porque assim, quando a gente pensa em química, a gente já pensa em química inorgânica, então a gente tem que agora desenvolver toda uma capacidade de pesquisa pra desenvolver esse produto sem inserção de química inorgânica.

Nosso Campus tem uma característica de gestão, ele tem curso na área de gestão pública, de gestão comercial, e a gente tem um projeto de ação de planejamento estratégico também, então já tem todo um quadro de profissionais ligados à área de gestão. E as conversas que nós tivemos com a Marina nós percebemos que havia uma necessidade de ajustes nestes aspectos, na área de

gestão, na área de gestão de processos, gestão de produção, de gestão comercial.

[...] as mudanças que aconteceram aqui na loja foram parte de um projeto de extensão que foi desenvolvido pelo campus, por alguns professores com os cooperados. Aí foi proposto um projeto de extensão que captou recursos, utilizados nessa pequena mudança que tá tendo aqui. **Mas na verdade este projeto é bem maior, a ideia é a gente cuidar muito o eixo do quem tem hoje de termos de produção.** Hoje a produção ela se concentra em alguns elementos, e assim, de forma muito isolada, isso faz com que o artesão, os cooperados, eles acabam não tendo um **retorno financeiro que dê sustentabilidade pra eles e pra cooperativa.** Então a gente percebe assim que este espaço aqui, ele é um espaço um pouco de aglutinação, eles se reúnem muito aqui. Mas em termos comerciais ainda tem uma resposta muito pequena, quase que insignificante diante da necessidade da Cooperativa. **A ideia é a gente criar agora espaços de comercialização outros né, dentro da cidade e buscar parcerias com o governo do estado, buscar parcerias com a prefeitura, pra gente encontrar outros espaços onde a gente possa expor os produtos que são produzidos aqui.** E também que a gente consiga criar parcerias mostrando o desenvolvimento social gerado pela Cooperativa para outras organizações da cidade [...] inserir estes produtos na rede comercial da cidade, para comercialização maior, e aí poderia aumentar nossa produção e gerar uma renda que seja suficiente para que os artesões sobrevivam disso. **Tornar a atividade mantenedora deles. Essa é a ideia.** E junto com isso o projeto também engloba que a gente consiga desenvolver as parcerias necessárias para se tornar um processo produtivo perene. **Aí envolveria as sementes, envolveria**

as bonecas, as biojoias, cadeias produtivas. (Ronilson, informação verbal, 2017)

Comunidades ribeirinhas

As comunidades ribeirinhas, conforme o Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, são definidas pelo Estado como povos e comunidades tradicionais. Sendo assim, as comunidades ribeirinhas possuem

características e especificidades socioculturais no que se refere à forte identidade com o local que habitam, às formas de apropriação e de usos do território e de seus recursos naturais. Esses usos são mediados por códigos morais, relações de parentesco e vizinhança, configurando uma organização social particular, essencialmente relacionada à história das comunidades e ao lugar de moradia (LASCHEFSKI, 2011, p. 30).

Desde o início deste estudo, o estabelecimento de parcerias e a sustentabilidade dos povos ribeirinhos e extrativistas são fortemente mencionados nos discursos das associadas e dos associados e estão inseridos entre as pautas principais da Cooperativa. Para a artesã Dalvani (informação verbal, 2017), a compreensão de que o conhecimento do ribeirinho “*seja transformado em geração de renda, porque é um conhecimento que mantém o planeta*” expressa a importância desses povos para a Cooperativa, mas também para toda a rede Justa Trama, como expõe Nelsa (informação verbal, 2018): “*Fortalecer a Cooperativa Açaí pra nós também é fortalecer a Amazônia*”.

Ocorre que as comunidades ribeirinhas, antes próximas de Porto Velho, eram parceiras regulares das cooperadas, por meio de redes constituídas para a coleta de sementes. Atualmente, ao contrário do que desejam as associadas da Cooperativa, essas comunidades se encontram em uma dupla distância: uma distância territorial e

também uma distância relacional ao projeto inicial da Cooperativa, no qual se estabeleceriam laços sociais e comerciais permanentes entre essas comunidades.

Esse distanciamento aconteceu devido a dois eventos principais: (1) a construção da hidrelétrica Santo Antônio que, devido ao alagamento de uma grande extensão de área habitada, forçou as comunidades ribeirinhas próximas de Porto Velho a deslocamentos, distanciando-os de sua principal fonte de alimento e renda, o rio Madeira; (2) uma enchente histórica⁷ ocorrida no ano de 2014, que provocou também o deslocamento de moradores ribeirinhos.

Para apresentar um pouco do que representa a Amazônia em termos mais amplos, estima-se que ela possui, segundo Pereira (2016, p. 27), o “maior ambiente de sociodiversidade e biodiversidade do planeta e a maior reserva de florestas latifoliadas tropicais do mundo”. Em relação a grande quantidade de rios, a “Amazônia brasileira possui 50% do potencial hidroelétrico do país [...] 25 mil quilômetros de rios navegáveis, o que equivale a 1/5 da água doce do planeta [...] e detém 12 milhões de várzeas e terras férteis” (PEREIRA, 2016, p. 27). Esses dados nos fornecem uma breve noção das complexidades que envolvem as populações ribeirinhas amazônicas.

Das comunidades ribeirinhas mais distantes, com as quais a Cooperativa Açaí reorganizou vínculos e parcerias para a obtenção de sementes, realizamos uma incursão etnográfica em São Carlos do Jamari, em 2017, cuja escolha se deu por conta da maior facilidade de acesso ao local em comparação com outras localidades ou distritos.

O distrito de São Carlos do Jamari está localizado às margens do rio Madeira, mais precisamente na região denominada Baixo Madeira, zona rural de Porto Velho. O início de sua formação se confunde com a formação do estado de Rondônia, sendo a localidade mais

7 Sobre a enchente histórica ver a matéria publicada no *Portal Globo.com*. Disponível em: <https://glo.bo/2ZUE13R>. Acesso em: 23 jul. 2020.

antiga do estado.⁸ O distrito é composto pela Reserva Extrativista do Cuniã (RESEX)⁹ e diversas comunidades menores denominadas “colocação” – termo utilizado na época da extração da borracha para identificar os locais onde eram “colocadas” as famílias de seringueiros. A região central de São Carlos era o ponto de concentração da borracha vinda das localidades ou colocações da região, ali “passava o navio pra levar a borracha”, e na década de 1980 se tornou o distrito de Porto Velho. A comunidade foi se formando durante o ciclo da borracha e após o término deste passaram a trabalhar na pesca e na extração da castanha e do açaí.

Os moradores mais antigos do local com quem conversamos relataram ter vindo ainda pequenos para a localidade, acompanhados de seus pais que trabalhavam com a extração da borracha. Após o fim do ciclo da borracha, passaram a trabalhar na pesca e na extração da castanha e do açaí. A pesca para consumo próprio é prática comum também para aqueles e aquelas que trabalham em outras atividades.

O distrito possui uma pequena pousada e um hotel ainda em construção, posto de saúde, um único cemitério, subdelegacia, ginásio de esportes, internet via venda de senha ou pacotes, e campo de futebol. Muitos moradores são funcionários públicos, trabalham na escola, no posto de saúde, na subdelegacia ou nos serviços gerais de obras e manutenção. Esses funcionários, juntamente com os aposentados ou recebedores de algum tipo de benefício, precisam ir para Porto Velho para receberem. Outros trabalham com o extrativismo e a pesca, entretanto algumas opções como o açaí diminuíram bastante devido à enchente, e, nesses casos, para muitas

.....
8 “Fundada em 1723 pelo padre jesuíta João Sampayo a primeira povoação da margem direita do rio Madeira, a Missão de Santo Antônio do Alto Madeira, na foz do rio Jamari” (LIMA, 1991, p. 70 *apud* CAETANO; SILVA; ALVES, 2017, p. 351).

9 Com área de 75.876,67 hectares a Reserva Extrativista do Cuniã foi criada em 1999, por meio do Decreto nº 3.238, de 10 de novembro de 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2D-0MSYC>. Acesso em: 23 jul. 2020.

pessoas, o garimpo de ouro no rio Madeira está sendo uma alternativa importante.

Para além do reconhecimento dos vínculos com as comunidades ribeirinhas que atravessam regularmente os discursos de sustentabilidade das cooperadas da Açaí, buscávamos com essa incursão apreender as lógicas e estratégias operadas na reorganização das redes tecidas em tais parcerias para a obtenção das sementes. Esses propósitos já haviam sido objetivados na parceria da Cooperativa com o IFRO.

A expectativa de reorganizar redes com as populações ribeirinhas foi renovada com a participação do IFRO, na pessoa do professor Ronilson. Para ele, a Cooperativa Açaí e seu trabalho com sementes iria “conseguiu captar a produção desses ribeirinhos”, agregando mais renda a essas famílias:

o Ribeirinho, ele tem uma dificuldade muito grande pra encontrar elementos que deem sustentabilidade pra ele [...] e eles não conseguem também ter renda a partir daquilo que eles fazem ali. Se você observar, a gente tem estudos que demonstram que eles têm um pouquinho de agricultura, eles têm um pouquinho de pesca, eles têm um pouquinho de extrativismo vegetal [...] A ideia é a gente tornar este processo de extrativismo de produtos não madeireiros sustentável pra eles, a ponto deles conseguirem se manter ali [...]. Por que a gente sabe que é uma ligação muito forte. Isso é algo que vem desde os ciclos da borracha, muito forte entre essas pessoas e o meio onde ele subsiste. (Ronilson, informação verbal, 2017)

Em diálogo com Ribeiro (2010, p. 51), a ligação entre os moradores dessas comunidades, a floresta e o rio é mencionada como modo de vida único.

Ao vivenciar a imensidão da floresta, [...] cria e recria modos únicos de uma vida ribeirinha [...] assim, o rio e a

mata ultrapassam o limite da materialização e ganham representações culturais para o grupo, como consequência podemos perceber que essa apreensão não homogênea do espaço vivido é percebida pela naturalidade como o pescador vivencia o rio [...]. (Ronilson, informação verbal, 2017)

E assim retoma Ronilson, justificando a parceria da Cooperativa com essas comunidades:

Para o ribeirinho também é a mesma condição. E assim, hoje a gente tem um problema muito sério pra esses produtores extrativistas, daquele atravessador. Esse atravessador, com essa perspectiva deixaria de existir, porque a Cooperativa receberia, e modelo cooperativo é muito simples, aquilo que é ganho da cooperativa é ganho de todos né, seria repartido com todos. Então, agrega esse valor a isso. (Ronilson, informação verbal, 2017)

Dessa forma, no discurso do representante do IFRO, a parceria iniciada para a produção de uma tintura orgânica se amplia e diversifica buscando, segundo ele, alcançar sustentabilidade para os parceiros envolvidos.

Porém, o que ocorre atualmente na relação entre a Cooperativa e as comunidades ribeirinhas está em uma fase preliminar, considerando tais propósitos. O que percebemos dessa interação, no distrito de São Carlos do Jamari, é que ela é sazonal e por demanda. Na incursão realizada, constatamos que a demanda por sementes é direcionada a um agenciador local do distrito, que a transfere aos trabalhadores das plantações de castanha. Geralmente, na ida para as plantações, ou no retorno delas, esses trabalhadores coletam as sementes, segundo o tipo e a quantidade especificados pelo agenciador. As sementes foram entregues ao agenciador e, posteriormente, a um associado da Cooperativa, em garrafas PET.

Hidrelétricas e MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens)

As artesãs da Cooperativa, alguns moradores de Porto Velho e moradores do Distrito de São Carlos com quem conversamos expressam em diversos relatos as implicações que as construções das hidrelétricas de Santo Antônio (3.150MW) e Jirau (3.450MW) (LASCHEFSKI, 2011) trouxeram para o seu dia a dia. Essas implicações vão desde as belezas naturais extintas, como a cachoeira de Teotônio, que “*era a coisa mais linda, que virou só pedra*” (Márcio, informação verbal, 2017), e o estouro do boto na boca do rio Jamari, até a explicação sobre escassez e morte de peixes, além de muitas árvores e palmeiras estarem na “*química do rio*”. Para os senhores Pedrinho e Márcio, essa química foi produzida porque na natureza muitas plantas contêm algum tipo de “veneno”.

As hidrelétricas de Santo Antônio e Jirau, ambos projetos do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), são referidas pelos entrevistados como as responsáveis pela diminuição dos peixes no rio e pela enchente de 2014. As duas hidrelétricas estão localizadas no rio Madeira, na cidade de Porto Velho, com distância entre elas de cerca de 110km. Ainda na mesma região, no rio Jamari, foi construída na década de 1980 a hidrelétrica de Samuel, a pouco mais de 50km de distância da zona urbana de Porto Velho, pela da rodovia 364.

Ocorre que a construção das hidrelétricas afetou não somente o uso das águas dos rios pelas comunidades locais, mas também destruiu as redes de sustentabilidade tecidas entre os ribeirinhos, como evidenciamos em outro estudo (LOPES, SCHIERHOLT, 2018). Nesse processo, as ações empreendidas pela Cooperativa para reorganizar suas redes com os ribeirinhos encontra outra parceria: o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), da região, que trabalha em negociações com essas três hidrelétricas.

Nossa interlocução com o MAB ocorreu por meio de Márcio, que tem 42 anos e está há 30 anos na região de Porto Velho. De pai seringueiro, veio com a família do Amazonas no ciclo da borracha

e trabalhou como seringueiro durante cinco anos. Antes de morar em São Carlos, morou na região onde foi construída a hidrelétrica de Samuel. Como coordenador do MAB de São Carlos faz muitas viagens para levar formação às regiões que têm projetos de construção de hidrelétricas, mostrando os benefícios e malefícios dessas construções e informando quais são os direitos dos atingidos. Os agentes do MAB trabalham com 150 famílias, divididas em 8 grupos em São Carlos.

Os relatos de Márcio, assim como outros, de moradores locais, auxiliam-nos a compreender que a desestruturação das redes de sustentabilidade dos ribeirinhos levou vários deles a buscarem alternativas ocupacionais relacionadas às novas condições ambientais geradas pelas hidrelétricas. Assim, Márcio (informação verbal, 2017) afirma que a pesca antes das barragens “*não tinha coisa melhor, tirava R\$ 1.200,00 no mês, hoje tem meses que dá só pra alimentação*”. Da mesma maneira, outros moradores do distrito contam que todos aqueles que estão trabalhando como “bandeirinhas”, como são chamados quem faz a travessia do rio, eram pescadores, no entanto, quando construíram a hidrelétrica acabou o peixe e, com a construção da estrada, compraram os barcos. Começaram com a “rabetinha” própria para pesca que já possuíam e, conforme foram melhorando, compraram a “voaderinha”, por meio de financiamentos.

O Polo de beneficiamento de sementes

O Polo é o espaço onde seria realizado todo o processo de beneficiamento de sementes que, devido às condições insalubres como poeira e barulho, não pode ser feito no local da loja da Cooperativa. O local onde está sendo construído foi comprado com financiamento do Conosud¹⁰ e a obra está em fase de conclusão. O local escolhido está localizado no Parque Natural Municipal de Porto

10 Trata-se de financiamento da Central de Cooperativas e Empreendimentos Solidários, da Espanha, em parceria com a UNISOL. Disponível em: <https://bit.ly/39nBCBB>. Acesso em: 23 jul. 2020.

Velho, também conhecido como Parque Ecológico, localizado a 15km do centro de Porto Velho, contém floresta e é rico em palmeiras como babaçu e tucumã.

Dalvani (informação verbal, 2017) explica:

*O Polo, quando nós compramos o Polo a nossa visão foi que tivéssemos **um local que mostrasse pra nós a sustentabilidade, que tivesse um ambiente onde tu tivesse contato real com o que tu tá produzindo.** Quer dizer assim, um local onde tem bastante floresta, é um local onde a gente quer transformar num ambiente onde você tenha fruta de lá, tenha o chá natural de lá pra você tomar um lanche [...] e muitas das próprias palmeiras tem lá, [...] o babaçu, a tucumã, você pode adquirir de lá e isso vai dá um pouco de responsabilidade social pros próprios artesões, que do jeito que eles tão transformando aquele ambiente eles sabem que **da mesma maneira nós temos que levar pro ribeirinho, da mesma maneira pro extrativista, quer dizer, essa mentalidade que nós queremos construir lá [...]** quando a gente pensou não foi só um local onde eu fosse fazer a biojoia, foi um local onde eu tivesse todos os estágios pra que eu tivesse realmente uma identidade.*

Aqui, a exposição de propósitos de Dalvani evidencia como a articulação entre a objetivação dos produtos da Cooperativa e as parcerias estabelecidas em sua trajetória configuram um compromisso identitário. Desde sua exposição, explicitam-se registros que permitem compreender que as representações construídas nas parcerias nacionais foram objetivando esses compromissos identitários com atores reconhecidos nas redes locais de sustentabilidade. E, desde as exposições dos parceiros, essas representações também se evidenciam.

Assim, a compra do terreno e a construção do Polo de beneficiamento de sementes desde o início estiveram vinculadas aos parceiros

e aos projetos da Justa Trama. De acordo com Nelsa (informação verbal, 2018), a construção do Polo está vinculada a projetos que financiavam a construção de sedes:

A gente conseguia apoio pra sedes, então, essa entidade da Espanha ela quem nos ajudou pra essa sede aqui, depois nos ajudaram pra gente comprar uma sede que é onde tá a Cooperativa Nova Geração, que tem... hoje atende 56 crianças, que é uma cooperativa de educação que era pra atender nossos filhos, netos tal e as pessoas que mais precisam da comunidade e, depois daí, a gente levou a demanda do Polo e aí eles falam: “puxa se vocês foram legais, tocaram esse aqui, então vamos apoiar também com esse”.

Porém, as dificuldades de incrementação do Polo foram subestimadas no projeto de sua objetivação e, em novembro de 2016, Nelsa esteve em Porto Velho para se reunir com a diretoria da Cooperativa Açai. Nessa reunião, foi sugerido pelos membros da diretoria da Cooperativa vender o Polo e comprar uma casa perto do Rio Madeira, no centro de Porto Velho. Os argumentos que impulsionaram a decisão estão relacionados a algumas mudanças de interesses da Cooperativa, em focar sua produção na confecção de bonecas. Outros problemas, como a dificuldade em relação à distância do Polo ao centro de Porto Velho, a demora e os impasses para colocar energia elétrica no local e o risco constante de perderem o espaço onde está a loja, contribuíram para a decisão. A isso se somou a questão da Cooperativa de não trabalhar apenas com sementes, mas também com outros materiais, como destaca Giovanni (informação verbal, 2018):

Se no caso a gente focasse lá dentro, se fosse um tipo só de coisa, se o nosso fosse só semente, então, ficaria fácil de você fazer qualquer tipo de atividade. Se o Polo fosse só semente você colocaria tudo relacionado à semente [...] aí vamos dizer, no caso das bonecas: costura, como você

vai colocar dentro do Polo beneficiamento de sementes, fazendo pó, aquele negócio todo, que levanta muito pó na lixa e ter a confecção? Então, não tem como você fazer as duas atividades na mesma... Então fica difícil, aí a ideia que a gente trocou com a Nelsa, na última vez que ela teve por aqui, é de vender e tá conseguindo comprar a nossa sede aqui, usar a venda do Polo e comprar a sede aqui.

A parceria com o IFRO também evidenciava propósitos que seguiam essas orientações de compromissos identitários. Sobretudo, no mapeamento dos processos produtivos, o Professor Ronilson indicou perspectivas de superação de algumas segmentações. Nos processos de beneficiamento das sementes e montagem de biojoias e ecojoias são utilizados equipamentos como a morsa, na qual é feito o processo de marchetaria e também para prender peças que serão serradas, um esmeril adaptado para o uso de diversas lixas (Arlete referiu-se a 12 granas diferentes), furadeira, mandril, serra e a rola utilizada para o polimento final das sementes. Cada cooperado executa algumas ou todas as etapas citadas anteriormente. Algumas sementes são mais caras, como a Jarina, porque vem do Acre, e o coco porque é mais difícil e demorado para atingir o resultado desejado. Este é usado na fabricação dos botões para a Justa Trama e somente um cooperado é quem atualmente os produz.

E com relação às biojoias a gente tá iniciando o processo de construção, a gente já mapeou o processo de fabricação da boneca e agora a gente tá tentando ver se consegue inserir elementos de melhorias neste processo, pra dar mais agilidade pra eles e facilitar também o trabalho pra parte deles, e oferecer elementos de qualidade pra esta boneca, pra que depois não tenha nenhuma reclamação em relação às bonecas. A gente tá trabalhando nisso, nesta parte do processo de produção, e ao mesmo tempo a gente tá trabalhando nesta vertente de abrir outros espaços pra comercialização. E

tentar desenvolver, neste momento, a questão da biojoia, inserir, mapear o processo, tentar ver onde a gente pode inserir elementos como design, como características regionais neste design, coisas deste tipo a gente pretende fazer também com a biojoia, daí depois a gente busca mercado também pra esses produtos. (Ronilson, informação verbal, 2017)

DIVERSIDADE CULTURAL E REDES DE SUSTENTABILIDADE

Esta seção final do estudo tem a intenção de explicitar as concepções de sustentabilidade e redes de sustentabilidade constituídas das articulações anteriormente destacadas. Para tanto, expomos a seguir alguns depoimentos das artesãs e das parceiras que enfatizam os propósitos mais manifestados e compartilhados nas redes estabelecidas, mas também algumas exposições que explicitam arranjos que ainda devem ser tecidos, na trajetória dessas articulações. Inicialmente, Nelsa (informação verbal, 2018) destaca o quanto o acompanhamento da trajetória da Cooperativa foi importante para reconhecer as mudanças havidas no ambiente local e avaliar seus impactos sociais na região e na organização daquela.

É que a gente acompanhou muito a Cooperativa Açai num processo anterior às grandes represas, às grandes usinas que foram construídas lá e aí é como se tivesse vindo uma avalanche. Agora veio a usina, aquele monte de gente, virou a cidade pelo avesso, investiu em ter locais para as pessoas morarem, ficarem... Foram feitos investimentos, o estado de Rondônia não pode usufruir de nenhum KWATTS dessa energia gerada lá, mas, no entanto, muito da natureza foi transformada, muitas famílias deslocadas e também o principal ponto de venda que eles tinham que era na beira do rio Madeira, acho que é aquele rio que tem ali perto, ele foi retirado

sabe, e ele era um ponto bom de comercialização. Então quando foi embora toda a construção das usinas, a sensação que eu tenho toda vez que eu vou lá é que voltou a pobreza piorada de antes, essa é a minha sensação de Rondônia.

Já o depoimento de Ronilson (informação verbal, 2017), na sequência, vai enfatizar um equilíbrio necessário a ser construído nas relações entre cidade e floresta amazônica, como seres vivos. Seu discurso enfatiza que ambas se transformam pela ação de humanos e não humanos, interagindo na efetivação de trocas.

É, a gente tem que entender que a floresta Amazônica é um ser vivo como outro ser vivo. Eu considero, é a minha perspectiva de visão do mundo, que tudo é ser vivo, então essa cidade também é um ser vivo, ela pulsa, através das nossas ações ela também vive. Assim como a floresta também vive através de tudo que existe dentro da floresta e tal. A gente precisa encontrar uma forma de equilíbrio entre seres vivos. Seres vivos vivem para fazerem trocas, a gente faz troca, a gente doa e a gente recebe, e a gente precisa encontrar uma forma de estabelecer essa relação de forma equilibrada.

[...] *a gente tem que entender que a floresta é tão importante quanto a cidade, que as pessoas que estão na floresta são tão importantes quanto as pessoas que estão nas cidades, e respeitando isso a gente estabeleceu uma linha que consiga gerar um processo produtivo de recebimento e doação também pra floresta.*

E é justamente na efetivação de trocas, entre humanos e não humanos, na cidade e na floresta, que ele reconhece um ideário de construção das redes de sustentabilidade.

Dentro do projeto, a ideia é que a gente construa uma rede de sustentabilidade, de sustentação com o projeto. Governo do estado, município, outros órgãos, organismos que possam colaborar de alguma forma. Como eu falei pra você, a gente tem vários projetos submetidos em editais, que seria uma forma deles participarem junto com a gente. Assim, a gente tá formando essa cadeia, tá construindo isso. O meu trabalho de dissertação foi relações interorganizacionais. Então, a ideia é que a gente estabeleça essas relações interorganizacionais e dê sustentação pro projeto, pra que ele não dependa de pessoas, que ele seja um projeto mais dentro do ideário, o ideal de construção. (Ronilson, informação verbal, 2017)

No discurso de Ronilson, o deslocamento das representações acerca das trocas entre humanos e não humanos, entre cidade e floresta, para um ideário de construção das redes, é justificado pelo entendimento das redes de sustentabilidade como tramas organizacionais.¹¹ Esse mesmo princípio de entendimento é utilizado por Nelsa (informação verbal, 2018), na sequência, ao enfatizar a lógica de organização da diversidade, na cadeia Justa Trama. Porém, mesmo reconhecendo um princípio de diversidade operando essa lógica, ela também reconhece a relativa autonomia expressada nas representações das associadas da Cooperativa e nas marcas identitárias que elas imprimem na configuração da Justa Trama e nos produtos que confeccionam.

Nelsa: [...] *a Efafe participa das feiras e vende os produtos de todo mundo, a Cooperativa Univens aqui, a gente participa das feiras e vende os produtos de todo*

.....

11 Deve-se considerar que essa concepção de tramas organizacionais carrega, em si, uma percepção reflexiva da diferença cultural que a aproxima do entendimento de uma comunicação intercultural, ao modo de Touraine (2006, p. 210) "A comunicação intercultural não é, portanto, apenas um esforço de compreensão mútua: trata-se de um ato de conhecimento que procura situar o outro e a mim mesmo dentro de unidades históricas e dentro da definição dos processos de mudança e de relações com o poder".

mundo, a Dec já fez venda dos produtos de todo mundo e a Açaí também. Então, na verdade todo mundo quando vai vender não vende os produtos de um, vende os produtos da Justa Trama que são a diversidade que é.

Anelise: *O Giovani chegou me comentar, de pensar uma linha de biojoias e ecojoias específicas pra Justa Trama. Isso aconteceu?*

Nelsa: *Não chegou acontecer, mas é legal que daí pudesse ser mais com tecido, talvez. E a Cooperativa Açaí, de modo especial no período que a Dalvani estava, era uma das que conseguiam fazer falas pra fora sabe, de eventos assim, ah tem um evento lá em São Paulo e precisa ir falar da Justa Trama, a Dalvani ia lá e falava, falava muito da Amazônia e falava da Justa Trama. Hoje, quem tem uma participação mais ativa na Justa Trama é a Cristina e o Giovani, que é presidente da Cooperativa. A Antônia muito tempo, todos eles já participaram diretamente, a Arlete e a Antônia tiveram participações nas reuniões, demarcaram muita presença, a Marina, todos eles já passaram pelo conselho administrativo. Então, não tem como escrever a história da Justa Trama sem ter uma marca forte da Cooperativa Açaí. As pessoas às vezes podem achar “ah, mas é só o botão!” Não, o botão é muito! As pessoas se encantam quando a gente vai falar e mostra o produto que é feito lá, não faz ideia que podia tirar do coco, fazer um botão sabe, nem imaginam o processo como é feito, então pra gente, nós da Justa Trama também poder ter eles bah, ir lá pros rios, ribeirinhos, ver como é que o pessoal colhe o açaí, como é que faz o botão de tucumã sabe, como é que faz esse processo todo é algo muito encantador.*

Por fim, é justamente nessas tramas organizacionais que as pendências enfraquecedoras das redes de sustentabilidade são

identificadas. No caso da Cooperativa Açaí, seu atual presidente, assim como a presidente da cadeia produtiva Justa Trama, indica fatores relacionais ainda em suspensão.

A Nelsa conseguiu inserir a gente no projeto na UNISOL pra gente arrumar um contador aqui pra regularizar a situação da Cooperativa, né, e a UNISOL disponibilizaria R\$ 1.500,00 lá pra poder fazer o serviço aqui, só que a gente foi em vários contadores e foi aberto o edital 3 vezes, as pessoas dizem que vão se inscrever e não se inscreve e aí depois eles... confesso que é muito pouco pra gente estar trabalhando! (Giovani, informação verbal, 2018)

*Porque a Justa Trama, isso nós já decidimos há tempo já, **ninguém de nós pode esperar da Justa Trama que ela dê demanda pra sustentar todas as Cooperativas**, é algo que nós estamos construindo, que vem num crescente. O agricultor, ele planta o algodão, mas ele planta o gergelim, planta o milho, ele planta o feijão, ele não vive só do algodão. **A Cooperativa que faz o fio ela faz o fio da Justa Trama, mas ela faz o fio pra mais um monte de gente**; a Cooperativa Univens ela costura as roupas pra Justa Trama, mas ela costura pra mais um monte de outros e aí a gente quer que esse crescente venha e nos absorva cada vez mais, mas, enquanto isso, cada um tem que buscar outros mercados também e sentir aqui como algo que vai te fortalecendo, fortalecendo, que é teu sabe. **E a Cooperativa Açaí falta esses outros, sabe, que venham enquanto a Justa Trama vem com força né.** (Nelsa, informação verbal, 2018)*

*Eu consigo ver, olha como eu imagino a Cooperativa Açaí, acho que era muito **legal se tivesse um espaço lá na cidade, de produção, que não fosse dentro da loja***

necessariamente, onde elas pudessem estar produzindo de forma coletiva, junto (Nelsa, informação verbal, 2018)

E assim, fazendo os fios que tecem suas redes de interação, diversidade cultural e sustentabilidade vão se estabelecendo no horizonte da trajetória da Cooperativa Açaí.

REFERÊNCIAS

- ANDRADA, C. F. *Trabalho e política no cotidiano da autogestão: o caso da rede Justa Trama*. 2013. 217 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BAJOIT, G. *Tudo muda: proposta teórica e análise da mudança sociocultural nas sociedades ocidentais contemporâneas*. Ijuí: Editora Unijuí; Lisboa: CEOS, 2006.
- CAETANO, R. F.; SILVA, R. N. P.; ALVES, E. S. O território como elemento constituidor da identidade sociocultural dos povos e comunidades tradicionais: a constituição sócio-histórica da comunidade ribeirinha de São Carlos (Baixo Madeira, Porto Velho/RO). *Saberes da Amazônia*, Porto Velho, v. 2, n. 5, p. 348-363, 2017.
- CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2010.
- CAVA, B. Cultura e subjetividade em rede: os desafios do capitalismo no século XXI. In: KAUARK, G.; BARROS, J. M.; MIGUEZ, P. (org.). *Diversidade cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 227-234.
- CORTÊS, C. Cultura, diversidade e política: transversalidade dos conceitos nas políticas culturais. In: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. (org.). *Políticas culturais*. Salvador: UFBA, 2012. p. 139-159.
- DIAS, R. M. D. Educação, identidades e diversidades: uma análise da Declaração Universal sobre Diversidade Cultural. *Quaestio*, Sorocaba, v. 17, n. 2, p. 371-385, 2015.
- KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008. p. 89-121.

LASCHEFSKI, K. As tensões do lugar: hidrelétricas, sujeitos e licenciamento ambiental. In: ZHOURI, A. (org.). *Licenciamento e equidade ambiental: as racionalidades distintas de apropriação do ambiente por grupos subalternos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 22-59.

LIMA, L. P. B.; ORTELLADO, P.; SOUZA, V. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: FCRB, 2013. p. 1-17.

LOPES, J. R.; SCHIERHOLT, A. F. P. Produção de biojoias no norte do Brasil: análise dos impactos institucionais, ambientais e de mercado em redes de sustentabilidade locais. *InterEspaço*, Grajaú, v. 4, n. 12 p. 155-173, 2018.

LOPES, J. R.; TOTARO, P. The learning of cultural diversity and the patrimonialization of biodiversity. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 52, n. 2, p. 196-204, 2016.

MIRANDA, E. A.; ROCHA, E. S.; EGLER, T. T. C. A trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 17, n. 1, p. 25-46, 2014.

PEREIRA, R. E. *Pela margem: ribeirinhos e transformações sociais na Amazônia*. 2016. 191 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

RIBEIRO, M. A. *No espelho das águas: um lugar Ribeirinho no Rio Madeira*. 2010. 158 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/30CbHIR>. Acesso em: 22 jul. 2020.

RUBIM, A. A. C. Democracia, políticas culturais e territórios. In: GADEA, C. A.; MÉLO, J. L. B.; LOPES, J. R. (org.). *Periférias, territórios e saberes*. São Leopoldo: Oikos: Capes: Fapergs, 2012. p. 27-36.

SANTOS, A. S. Patrimônio e memória: da imposição de identidades à potencialização de atos coletivos. In: RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. (org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 67-88.

SIMMEL, G. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, J.; Öelze, B. (org.). *Simmel e a modernidade*. 2. ed. Brasília, DF: EdUNB, 2005. p. 77-106.

SPOONER, B. Tecelões e negociantes: a autenticidade de um tapete oriental. In: APPADURAI, A. (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008. p. 247-298.

TOURAINÉ, A. *Um novo paradigma para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis: Vozes, 2006.

UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. *Declaração Universal sobre Diversidade Cultural*. Paris: UNESCO, 2001.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.



Celso Furtado e a política de patrimônio cultural

Luise Gonçalves Villares¹
Bruno Nogueira Ferreira Borja²

-
- 1 Professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Museóloga e historiadora. Mestra em Patrimônio, Cultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Pesquisadora do Coletivo Marxista da Rural (MAR/UFRRJ). E-mail: villares.luise@gmail.com.
 - 2 Professor do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Pesquisador do Coletivo Marxista da Rural (MAR/UFRRJ). E-mail: borja.bruno@gmail.com.

RESUMO

Este artigo apresenta uma síntese do entendimento de Celso Furtado sobre a importância do patrimônio cultural e sobre como seu reconhecimento corrobora a criação de políticas culturais preocupadas com o desenvolvimento nacional. Objetiva-se entender como as políticas patrimoniais estavam sendo implementadas no Ministério da Cultura durante a gestão de Furtado (1986-1988). Três pontos centrais são abordados neste artigo: (1) a reestruturação do Ministério da Cultura em seu mandato e as políticas de patrimônio; (2) o pensamento e a prática de Furtado sobre o que vêm a ser patrimônio cultural e o vínculo entre política patrimonial e desenvolvimento nacional; e (3) o legado de Furtado para a política de patrimônio e sua contribuição para as leis de patrimônio consolidadas na Constituição de 1988.

Palavras-chave: *Política cultural. Patrimônio cultural. Celso Furtado. Ministério da Cultura.*

ABSTRACT

This article summarizes Celso Furtado's understanding of the importance of cultural heritage and how its acknowledgement corroborates the creation of cultural policies concerned with national development. The objective was to verify how heritage policies were being implemented by the Ministry of Culture during Furtado's administration. Three central points are addressed in this paper: (1) the restructuring of the management and heritage policies of the Ministry of Culture; (2) Furtado's thought and practice about what would be cultural heritage and the connection between heritage policy and national development; (3) Furtado's legacy for heritage policy and his contribution to the heritage laws consolidated in the 1988 Constitution.

Keywords: *Cultural policy. Cultural heritage. Celso Furtado. Ministry of Culture.*

INTRODUÇÃO

O patrimônio cultural está ligado ao processo de construção e apropriação do que criamos, valorizamos e queremos conservar. Aqui, tomamos o patrimônio cultural na apreciação do conjunto, portador de referência à identidade, à memória, ao espaço e à criatividade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, sendo, portanto, tema fundamental na construção da cultura e da identidade nacional. A proposta deste artigo é apresentar como o patrimônio cultural é tratado no pensamento e na prática de Celso Furtado no antigo, e extinto, Ministério da Cultura (MinC).

Nossa preocupação central é analisar o patrimônio cultural enquanto objeto de política pública durante a gestão de Celso Furtado no MinC (1986–1988). Na primeira seção, iremos sistematizar a reestruturação do MinC em sua gestão e as primeiras políticas públicas do órgão voltadas para o patrimônio. Já na segunda seção, o foco é a análise do pensamento e da prática de Furtado sobre o que vêm a ser patrimônio cultural e políticas públicas de cultura, levando em conta o desenvolvimento nacional. A terceira seção evidencia o legado de Celso Furtado para a política de patrimônio, apresentando

os debates da Assembleia Nacional Constituinte, posteriormente consolidados em lei na Constituição de 1988 (BRASIL, 2018).

O intuito deste artigo não é fechar o debate, por isso sua estrutura argumentativa visa estabelecer reflexões. Compreender a importância de políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural aproxima o papel do Estado das dinâmicas sociais. É possível, portanto, estimar possíveis interseções entre passado e presente, entre patrimônio e políticas públicas de cultura, foco de nosso interesse. A proposta do conjunto das seções deste trabalho é apresentar o patrimônio cultural atrelado ao pensamento de Celso Furtado e as práticas políticas que levam ao seu processo de construção.

A obra de Celso Furtado, sua crítica ao subdesenvolvimento, seja no campo econômico ou no cultural, e os conceitos de criatividade e desenvolvimento foram utilizados por ele para evidenciar questões ligadas ao patrimônio cultural até então renegadas, o que nos permite apresentar esse autor como percussor ao delimitar o papel do patrimônio, contribuindo para o entendimento da cultura brasileira.

A REESTRUTURAÇÃO DO MINC E O PATRIMÔNIO CULTURAL

Com a abertura política e as eleições indiretas para a presidência da República após longos anos de ditadura militar, a cultura volta a ser redimensionada. A discussão em torno da criação de um Ministério da Cultura, debatida e defendida pelo Conselho Federal de Cultura ainda na década de 1970, ganha destaque mesmo sem o apoio de alguns funcionários e técnicos da área de cultura do então Ministério da Educação e Cultura, que temiam por sua fragilidade, além da imprensa, que questionava sua criação. Segundo Isaura Botelho (2017), eles preferiam uma secretaria forte a um ministério fraco. Sem embargo, por meio do Decreto nº 91.144, de 15 de março de 1985, o presidente da República José Sarney cria o MinC.

O referido decreto, entretanto, não indicava claramente qual o âmbito de atuação do MinC. Destacava apenas dois tópicos gerais referentes às áreas de sua competência – (1) letras, artes, folclore e outras formas de expressão da cultura nacional; e (2) patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural –, deixando a cargo das gestões ministeriais complementar esses pontos e destacar outras linhas de atuação.

Calabre (2009) pontua que o novo Ministério passou a integrar os seguintes órgãos: o Conselho Federal de Cultura (CFC), o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema (Concine), a Secretaria da Cultura, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), a Fundação Nacional de Arte (Funarte), a Fundação Nacional Pró-Memória, a Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco. As dificuldades na implementação do MinC e na continuidade dos projetos foram muitas, mas nesta seção iremos dimensionar apenas o caráter do patrimônio cultural nas políticas adotadas por Celso Furtado enquanto ministro da pasta.

Em 1986, Celso Furtado assumiu o Ministério da Cultura. Foi considerado o primeiro ministro que buscou, efetivamente, promover a estruturação necessária para o funcionamento do MinC. [...] Foram criadas quatro secretarias: do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), de Atividades Socioculturais (Seac), de Difusão e Intercâmbio (Sedi), e de Apoio Cultural (Seap). (CALABRE, 2009, p. 100-101)

Após a inicial reestruturação do MinC, as ideias concebidas por Celso Furtado sobre cultura, desenvolvimento, criatividade e patrimônio cultural começaram a ser implementadas nas secretarias do Ministério. A criação das secretarias visava à parte institucional e programática, à supervisão das ações praticadas pelas fundações vinculadas ao Ministério e à execução de um programa nacional. Santos (2012) demonstra que, durante o período compreendido entre 1986 e 1988, Celso Furtado consolidou a estrutura ministerial,

fortaleceu as fundações já existentes e criou outras, racionalizando a administração central de maneira a conduzir as ações fundamentais naquele momento.

Dentro da área do patrimônio cultural e da memória, a preocupação em reestruturar o modo de olhar a preservação da identidade cultural e os processos de catalogação, inventário e tombamento de bens móveis ganha destaque nas diretrizes estabelecidas. Temos, então, a fusão do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) com a Fundação Pró-Memória, criando a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Através do Regimento Interno da Sphan, aprovado pela Portaria Ministerial nº 313, de 8 de agosto de 1986, foram estabelecidas as ações necessárias para garantir o trabalho da Secretaria e determinar os procedimentos a serem seguidos.

Concomitantemente, temos as Portarias nº 10, de 10 de setembro de 1986, e nº 11, de 11 de setembro de 1986 (IPHAN, 2006), que organizam a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional e consolidam as normas de procedimento e as competências dos técnicos, secretários e ministro. Considerando a necessidade de normatizar as metodologias a serem adotadas, o objetivo das portarias era reformular as normas que revestiam os bens culturais e uniformizar as diretrizes presentes no recém-criado MinC, principalmente em relação a tombamento, preservação dos bens e proteção do patrimônio cultural.

Havia essa necessidade de delimitar os interesses pretendidos e as ações do Ministério, e as decisões precisavam ser rápidas e precisas a fim de construir uma instituição sólida. De acordo com Isaura Botelho (2017), Ângelo Santos, titular da Sphan, reproduzia o pensamento de José Aparecido de Oliveira – primeiro ministro da Cultura, que permaneceu no cargo somente por dois meses, em 1985 – e sistematizava o desenho do Ministério, de forma a torná-lo arrumado e coerente. Era preciso criar uma estrutura e colocá-la em funcionamento.

Ângelo Santos ficou à frente da Sphan, foi chefe de gabinete do Ministério e ministro de Estado interino ao longo da gestão de Celso Furtado no MinC. A exemplo da fase heroica, cuja referência no campo do patrimônio cultural é Rodrigo Melo Franco de Andrade, essa primeira fase do MinC tem as figuras de Ângelo Santos, na parte administrativa, e de Celso Furtado como grandes pensadores e formuladores. Nas palavras de Furtado:

O trabalho que realizou Rodrigo e foi continuado pela plêiade de discípulos que formou teve em primeiro lugar um caráter arqueológico, de descoberta e revelação de dimensões culturais perdidas, de emersão de valores que permaneceram recalcados no subconsciente coletivo por preceitos culturais. Foi necessário esse esforço para que chegássemos a ter uma verdadeira identidade nacional, sem o que não alcançaríamos a plena maturidade cultural. O ambicioso objetivo que uniu em torno do ministro Capanema um grupo de intelectuais há mais de meio século – dar identidade aos brasileiros – foi, portanto, alcançado. Esse é o legado do antigo SPHAN, de que todos podemos nos orgulhar, e que tem em Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, na direção da atual SPHAN, o continuador imaginativo e destemido de que se teria orgulhado Rodrigo Melo Franco de Andrade. (FURTADO, 2012b, p. 100-101)

Ao citar o pensamento e as práticas de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Celso Furtado pretendia retomar os passos da estruturação de nossa herança cultural através do ambicioso projeto de estabelecer uma identidade nacional e resgatar nosso passado histórico. Tanto é que a permanência do nome “Sphan” é uma homenagem de Furtado à construção dos intelectuais da década de 1930, sobretudo ao legado de Rodrigo. Temos uma clara retomada das ideias de Estado, políticas públicas no campo do patrimônio cultural

e resgate da identidade nacional, por tantas vezes debatidas nos primeiros anos do século XX e presentes também em suas reflexões.

PATRIMÔNIO CULTURAL E DESENVOLVIMENTO NACIONAL

A dimensão social da cultura e do patrimônio, no sentido de interagirem nos mais diferentes campos da sociedade brasileira, para Celso Furtado passa pela questão do desenvolvimento e da criatividade, de forma que o desenvolvimento econômico só tem sentido se for embasado pela cultura. Portanto, para que isso ocorresse, o então ministro definiu quatro áreas fundamentais, coordenadas pelas secretarias do MinC, em um texto de síntese redigido em fins de 1987:

Assim, os objetivos específicos do campo cultural que vêm orientando a política do Ministério da Cultura sintetizam-se em quatro diretrizes, a saber:

- a preservação e o desenvolvimento de nosso patrimônio cultural, visto como um todo orgânico que deve se integrar no cotidiano da população;
- o estímulo à produção cultural, sem interferir na criatividade mas prestando o necessário apoio ali onde ela se materializa em bens e serviços de ampla circulação;
- o apoio à atividade cultural ali onde ela se apresenta como ruptura com respeito às correntes dominantes, ou como expressão de grupos diferenciados por raízes étnicas, históricas, sociais e mesmo geográficas;
- o estímulo à difusão e ao intercâmbio culturais visando a democratizar o acesso a nosso patrimônio e a bens e

serviços culturais dentro do país e além de nossas fronteiras. (FURTADO, 2012a, p. 78-79)

Ciente de que o patrimônio é um todo orgânico de múltiplas facetas, durante a gestão de Furtado no MinC, “no campo da preservação do patrimônio cultural, prevaleceu um novo enfoque orientado para o tratamento de núcleos urbanos de interesse histórico, e não apenas de monumentos isolados” (FURTADO, 2012a, p. 79). Seu intuito era dimensionar as práticas patrimoniais para além da visão conservadora, atribuindo ao conceito de patrimônio formas de conciliar o que já existia com novos espaços para desenvolver as condições criativas necessárias. Aqui temos uma clara ruptura com as práticas patrimoniais exercidas no período da ditadura militar, que visavam à monumentalidade dos grandes feitos nacionais sob uma perspectiva autoritária.

O conceito de patrimônio cultural se expressa como um dos caminhos do desenvolvimento, em oposição a uma compreensão, até então vigente, de que era um processo com muitos pontos de conflito. Furtado identifica a dimensão cultural como complementar a esse desenvolvimento, sugerindo a criatividade para romper com uma tradição já estabelecida. Essa concepção tinha como objetivo conferir às manifestações culturais um caráter dinâmico, processual, transformador e conexo com um projeto de governo cuja plataforma era o desenvolvimento econômico.

Já na relação entre patrimônio e criatividade, o ponto central será a necessidade de compatibilizar a preservação do patrimônio (uma ação conservadora) com o incentivo às formas de ruptura típicas do ato criativo (uma ação transgressora). Furtado entende que todo ato de criação é alimentado pela herança cultural, mas, ao mesmo tempo, se preocupa com o peso da tradição, que pode sufocar as novas correntes criativas. (BORJA, 2019, p. 51)

Celso Furtado (2012) alertava que o debate sobre as opções de desenvolvimento no Brasil deveria levar em conta reflexões sobre a cultura e o patrimônio cultural, tendo como objetivo preservar o gênio inventivo, pois o processo de acumulação e o surgimento de novas técnicas são vetores que podem mutilar a identidade cultural – uma dialética entre tradição (conservadora) e criatividade (transgressora). Com isso, a criatividade seria a capacidade inventiva da sociedade para combinar e desenvolver as forças produtivas em certo contexto cultural.

Nesse momento de ruptura e de crise política, Celso Furtado buscava, refletindo sobre o conceito de cultura, a identidade nacional que daria o tom da resistência e mostraria os caminhos da construção de um novo tempo. Ele acreditava no ambicioso projeto que uniu o ministro Capanema e um grupo de intelectuais renomados: o de dar identidade aos brasileiros. Como isso havia sido alcançado, bastava, naquele momento, fomentar os processos criativos adormecidos na sociedade brasileira.

O conceito de identidade cultural remete à ideia de manter com nosso passado uma relação enriquecedora do presente, com uma percepção clara da dialética da história de tornar passado e presente contemporâneos. Nessa perspectiva, a cultura seria um sistema de valores da sociedade, e o patrimônio e as manifestações culturais seriam as práticas que a compõem. Assim, para Furtado, a identidade cultural permite a busca da coerência dos valores de uma comunidade ou sociedade. Como afirma Borja (2019), sem ela os indivíduos se tornam presa fácil de manipulações globalizadoras; tornam-se vulneráveis aos imperativos tecnológicos, reduzindo a criatividade aos paradigmas dominantes.

Essa relação entre patrimônio cultural, desenvolvimento e tradição *versus* criatividade perpassa por questões práticas das políticas públicas que o MinC desejava implementar. Como nesta passagem, de fins de 1986:

Patrimônio e memória são concebidos não apenas como acervo da herança cultural, mas como um todo orgânico cuja significação cresce à medida que se integra no viver cotidiano da população. Assim, procura-se articular o trabalho de preservação com o estímulo à inovação, dentro da concepção de que o ato criativo é tanto ruptura como processo que se alimenta da herança cultural, a qual é captada no seu recorte histórico regional, em suas relações com o ecossistema e levando na devida conta a estrutura social em que emerge. (FURTADO, 2012d, p. 103-104)

A declaração de Celso Furtado indica o potencial social do patrimônio e a sua localização temporal no presente, e não no passado, pois resgatar o passado é saber colocá-lo a serviço do presente. Portanto, antes de tudo é preciso conhecê-lo. Por mais que a preservação do patrimônio cultural esteja imbricada, desde a criação de instituições, com o conceito de tradição e ligada à conservação dos bens móveis (que carrega um caráter conservador), a herança cultural delimitada por Furtado é o alimento da inovação e da criatividade. Em outras palavras, a herança cultural não é vista em abstrato, mas dentro do recorte da história, do nosso ambiente e das estruturas sociais.

Nesse período se inicia a discussão de como manter as construções e os espaços atrelados aos conceitos de desenvolvimento e criatividade. Como isso dialoga com as novas linhas de desenvolvimento da cultura? A partir da ruptura entre tradição e inovação. Só é possível inovar através de um arcabouço passado, um acúmulo de determinadas práticas expressas na herança cultural. Mas, se ficamos presos a isso, não temos inovação, e sim mera reprodução do que está dado. Como herança do passado, a tradição e o patrimônio cultural são fundamentos cujo conceito pode ir além das práticas que os compõem. Essa ruptura é necessária e seria uma inovação de caráter dialético.

Na reflexão apresentada no texto “Política cultural e o Estado”, datado de fins de 1986, Furtado (2012d) articula preservação do patrimônio com inovação, e identidade cultural com democratização do acesso aos valores culturais. O autor manifesta uma síntese de seu pensamento em relação aos papéis do Estado e da sociedade civil na concepção das políticas públicas voltadas para o patrimônio cultural. Trata-se do arcabouço de um projeto para o desenvolvimento fundado na cultura.

Retirando o peso da ditadura militar, um período essencialmente conservador, no qual a política de preservação foi algo determinante, Furtado foi capaz de articular ideias e mobilizar pessoas e instituições como poucos fizeram no país. Durante muitos anos o patrimônio cultural foi se perpetuando pela sua permanência estática (manter e conservar o que é importante), com base em relembrar e reviver, rememorar e criar memórias em torno do passado dominante de certos grupos de poder. Como romper com isso? Celso Furtado pretendia repaginar a tradição nos moldes dos intelectuais da década de 1930, ou seja, incorporar valores diferentes ao patrimônio cultural e instrumentalizá-lo para servir a distintos objetivos econômicos, políticos e sociais dentro do contexto de desenvolvimento. Assim, a herança cultural e o passado são, para Furtado, balizas para a compreensão do presente e devem ser integrados no conjunto das práticas orgânicas que envolvem o patrimônio.

Assim, Furtado sempre destacou de forma considerável a importância da política cultural por sua influência na percepção dos desafios a serem alcançados pelo desenvolvimento nacional: “A política cultural consiste em um conjunto de medidas cujo objetivo central é contribuir para que o desenvolvimento assegure a progressiva realização das potencialidades dos membros da coletividade” (FURTADO, 2012e, p. 64). Para isso, ele defendia a necessidade do apoio do Estado à produção cultural nacional, firmando os países dependentes frente à globalização.

Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais são aqueles que serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos nos mercados. Ter ou não ter direito à criatividade, eis a questão. (FURTADO, 1984, p. 25)

No fragmento acima, Furtado nos apresenta a questão de os povos possuírem ou não o direito à criatividade como contrapartida do desenvolvimento. O que é preciso para ter acesso à criatividade? Queremos a valorização da cultura e do patrimônio brasileiros, de modo que tenham representatividade diante do patrimônio cultural comum da humanidade. Para Furtado (2012d, p. 105), o intercâmbio externo é “considerado como uma forma a mais de enriquecimento de nossa cultura e como instrumento de afirmação de nossa presença no cenário internacional”. Mas é preciso criar, identificar e divulgar o que o Estado assume como prerrogativa.

O Estado que assumimos é instrumento de um povo livre que, não obstante as desigualdades, luta para realizar um projeto de resgate da dívida social. Cabe a nós atuar em função desse projeto. [...] Temos, por conseguinte, que nos preocupar profundamente com a questão das desigualdades sociais e regionais do Brasil, que limitam e inibem a difusão de valores do patrimônio de todos os brasileiros. O Brasil de hoje é marcado por profundas desigualdades no que respeita ao acesso a esses valores. Cabe ao Ministério da Cultura a responsabilidade maior no enfrentamento desse desafio. Por outro lado, temos enorme capacidade criativa que não chega a se manifestar em razão de constrangimentos sociais, o que constitui outro desafio para a política cultural. E ainda temos a necessidade de afirmar nossa identidade, de preservar sua integridade, em face da multiforme ofensiva da

indústria cultural. Portanto, o Estado para nós é essencialmente o instrumento de um projeto de difusão de valores, de abertura de novos canais de comunicação, de descoberta de fontes de criatividade e de preservação da identidade de nossa cultura. É assim que pensamos aqui no Ministério. (FURTADO, 2012c, p. 95–96)

Portanto, o Estado torna-se importante no fomento ao desenvolvimento através de políticas de valorização da identidade cultural, rompendo com a dependência cultural instaurada ao longo do processo histórico. Em síntese, o que se fazia no campo do patrimônio até então condenava o país a um mimetismo cultural fracassado. A condição fundamental para libertar-se do subdesenvolvimento é escapar da reprodução dos padrões de consumo daqueles autointitulados como desenvolvidos. É preciso, pois, assumir a própria identidade a fim de superar a dependência econômica e cultural marcada no Brasil, concebendo um desenvolvimento ao alcance de todos.

A LEGISLAÇÃO SOBRE PATRIMÔNIO CULTURAL NA CONSTITUIÇÃO DE 1988

O MinC sinalizava interesse na discussão de como manter as construções e os espaços, pois a política de patrimônio era basicamente esta: manter os bens materiais. Ao mesmo tempo que a tradição era reivindicada, tínhamos um apelo para a realização de ações incentivadoras de criações coletivas. Como isso dialoga com a transgressão da tradição, com a criatividade e as novas linhas de desenvolvimento da cultura? A herança dos povos e seu passado são vistos como alimentos da criação, na qual temos a premissa de que cultura e patrimônio, mais do que herança e tradição, servem de ponte para o presente e o futuro. Aqui temos uma virada na concepção de patrimônio cultural no MinC.

Nesse ponto, com uma concepção muito próxima ao pensamento de Celso Furtado, o Centro Nacional de Referência Cultural

(CNRC), criado em 1975, já implementava a valorização e a releitura dos saberes e dos fazeres tradicionais mediante o conhecimento e o fomento das cadeias produtivas. As formulações do CNRC e de Aloísio Magalhães resgatavam as propostas do projeto de Mário de Andrade. Furtado adota no MinC o conceito antropológico de cultura e de referência cultural, bem como a ampliação dos objetos de especulação criativa, inspirando-se nas ideias e formulações do CNRC, porém apontando para novos rumos.

Como nota Yussef de Campos (2018), em outro momento, em maio de 1987, na 24ª reunião da Assembleia Nacional Constituinte, o discurso incisivo de Celso Furtado traz o pluralismo como marca identitária da nação ao afirmar que: “o que nos parece ponto completamente fora de controvérsia é que o Brasil, dentro da sua identidade cultural, comporta importante pluralismo cultural” (FURTADO, 1987, p. 420). Nessa reunião, Celso Furtado retoma as ideias do texto de 1986 sobre “Política cultural e o Estado” (2012d), no qual articula preservação do patrimônio com criatividade, e identidade com democratização do acesso aos valores culturais, para tratar do pluralismo cultural.

Celso Furtado orientou de perto os trabalhos de comissões do Ministério em apoio à Assembleia Nacional Constituinte, e tais subsídios foram valiosos para a consolidação dos robustos artigos que a Carta Magna de 5 de outubro de 1988 dedica à cultura. Especialmente na área do patrimônio cultural, havia muitas tentativas de esvaziamento ou anulação do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, pelo qual se instituiu o tombamento federal, poder que os agentes da especulação imobiliária desejavam sepultar em definitivo. (SANTOS, 2012, p. 172)

Nesse período, o Brasil caminhava para a redemocratização e a sociedade ansiava por maior participação. Foram tempos de intensos debates e reflexões sobre a trajetória da nação e a construção do futuro, livre dos resquícios do autoritarismo da ditadura

militar. A Assembleia Nacional Constituinte de 1988 mobilizou a sociedade e os intelectuais para sistematizar os pressupostos de uma nação democrática. Em relação ao patrimônio cultural, os debates foram incluídos e transformaram-se nos artigos 215 e 216 (BRASIL, 2018), que tratam da cultura no âmbito constitucional. As discussões geradas pela Assembleia promoveram uma atualização conceitual, especialmente no que diz respeito a: reconhecer a dimensão imaterial e material do patrimônio cultural; explicitar a proteção às manifestações populares, incorporando o conceito de representatividade; e estabelecer, no texto legal, instrumentos de proteção e salvaguarda já em uso, como o inventário, o tombamento e a desapropriação, além de criar novos, como o registro.

Em adição aos aspectos mencionados, os conceitos elencados nos artigos 215 e 216 já estavam presentes tanto no projeto de Mário de Andrade, no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, quanto nas práticas do MinC sob gerência de Celso Furtado, evidenciando a qualidade e a atualidade de ambos. Retomando as diretrizes da década de 1930 na área do patrimônio cultural e sendo um dos colaboradores das discussões acerca da sua implementação na nova Constituição, Furtado mostrou que determinadas ideias podem se manter atuais em meio a diferentes quadros político-institucionais e em uma cena cultural bem mais diversa e complexa do que à época de sua concepção.

Com a promulgação da Constituição Federal em 1988 (BRASIL, 2018), por meio do artigo 215 estabeleceram-se a garantia do pleno exercício de direitos culturais e do acesso às fontes da cultura nacional, e o apoio do Estado à valorização e à difusão das manifestações culturais. No MinC, Furtado já se empenhava em elaborar políticas de apoio à cultura e ao patrimônio, abordando o tema pelo viés da economia da cultura.

Tentará apreender a expressão econômica da atividade cultural, relacionada ao desenvolvimento. Para tanto, encomendará a primeira pesquisa sobre a economia da

cultura no Brasil, produzida pela Fundação João Pinheiro e publicada em 1988. Com o mesmo objetivo, em sua gestão será implementada a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura no Brasil, assim como será criado o Instituto da Promoção Cultural (IPC). A lei de incentivo e o IPC se complementam num sistema inovador de financiamento das atividades culturais, com a intenção de dar maior autonomia à sociedade civil frente ao Estado. (BORJA, 2019, p. 50-51)

Cabe observar os objetivos específicos tratados por Celso Furtado e sua equipe no MinC, que perduraram após a promulgação da Constituição. Como aponta Yussef de Campos (2018), eles estão presentes na definição das áreas de preservação do patrimônio cultural e da memória social; no estímulo à reconhecida criatividade de nosso povo; na defesa da identidade cultural do país; e na democratização do acesso à herança cultural. As idealizações advindas da democratização, consagradas no novo texto constitucional, expressaram o que havia sido construído e trouxeram à tona as abordagens de Celso Furtado em relação às políticas públicas para o patrimônio cultural. O texto foi uma síntese da construção democrática no âmbito da cultura.

CONCLUSÃO

Este artigo buscou apresentar as reflexões de Celso Furtado sobre as políticas de patrimônio cultural enquanto ministro da Cultura, trazendo uma perspectiva das práticas políticas do MinC sob sua direção. Fazendo um balanço das realizações de sua gestão no Ministério, destacamos a área do patrimônio cultural, os compromissos socioculturais e o empenho em redesenhar as instituições e a legislação ligadas ao patrimônio, com ênfase na consolidação de um projeto democrático de desenvolvimento nacional. Grande parte do que se entende por patrimônio é a acumulação de capital na mão de grupos dominantes, que constroem seu próprio

patrimônio, e este, por sua vez, se torna patrimônio universal. O patrimônio particular, então, se torna um patrimônio cultural comum da humanidade. Assim como o poder de Estado, normalmente o que é preservado são os grandes feitos nacionais e de grupos dominantes do passado. Porém, como setores e grupos sociais não dominantes constroem seu patrimônio? Não é a partir da preservação/conservação de bens universais, mas a partir do processo criativo. Temos então uma dimensão política a partir disso, criando e recriando as heranças culturais para manter viva a tradição sem depender exclusivamente da preservação do patrimônio.

A ideia de herança cultural admite diferentes visões existentes acerca de um bem, e os valores e as práticas sociais a ele atribuídos o tornam uma representação coletiva reconhecida por um ou mais grupos, pelo sentido de identidade que desperta, transformando-o em um bem cultural. São conceitos capazes de reconhecer significados e de promover a salvaguarda de uma variedade de manifestações que não encontravam respaldo nos instrumentos de gestão anteriormente vigentes. Neste sentido, a preservação do patrimônio ganha um novo significado, um compromisso irrestrito com o desenvolvimento sustentável e com as gerações futuras. A dimensão cultural, como lembra Celso Furtado (2012c), deve ter seu ponto de partida na percepção dos fins, dos objetivos que se propõem a alcançar os indivíduos e a comunidade.

O legado de Celso Furtado no MinC nos remete à participação popular como estratégia de política para o patrimônio cultural. Nesse sentido, Furtado voltou às origens do conceito de patrimônio no Brasil ao mesmo tempo que o modificou, extrapolando seu domínio tradicional e passando a envolver outros atores na construção das políticas patrimoniais. Atualmente, a questão da democratização dos bens patrimoniais e artísticos e os aspectos sociais, políticos e simbólicos envolvidos representam um dos pontos fortes da política de patrimônio. Essa urgência em assegurar o direito ao

patrimônio e à memória se apresenta como forma de garantir a cidadania numa sociedade democrática.

REFERÊNCIAS

- BORJA, B. Desenvolvimento e política cultural: reflexões de Celso Furtado no caminho do Ministério da Cultura. *Cadernos do Desenvolvimento*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 25, p. 39–56, jul./dez. 2019.
- BOTELHO, I. *Isaura Botelho (depoimento, 2005)*. [Entrevista cedida a] Lúcia Lippi Oliveira. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2017. 3 áudios (65 min.). Disponível em: <https://bit.ly/32Kc5RO>. Acesso em: 30 jan. 2020.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Supremo Tribunal Federal, 2018.
- CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CAMPOS, Y. *Palanque e patíbulo: o patrimônio nacional na Assembleia Nacional Constituinte (1987–1988)*. São Paulo: Annablume, 2018.
- FURTADO, C. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- FURTADO, C. Discurso na 24ª reunião da Assembleia Nacional Constituinte. In: BRASIL. *Atas da Subcomissão da Educação, Cultura e Esportes: Assembleia Nacional Constituinte*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1987. p. 400–425.
- FURTADO, C. A ação do Ministério da Cultura: balanço das realizações do Ministério da Cultura. In: D'AGUIAR, R. F. (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012a. v. 5, p. 75–85.
- FURTADO, C. A Sphan e o resgate de nossa formação cultural: 124ª reunião do Conselho da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: D'AGUIAR, R. F. (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012b. v. 5, p. 99–101.
- FURTADO, C. Política cultural e criatividade: Fórum de Secretários da Cultura. In: D'AGUIAR, R. F. (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério*

da Cultura. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012c. v. 5, p. 91-97.

FURTADO, C. Política cultural e o Estado: Rio de Janeiro. In: D'AGUIAR, R. F. (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012d. v. 5, p. 103-106.

FURTADO, C. Pressupostos da política cultural: Conferência da Escola Superior de Guerra. In: D'AGUIAR, R. F. (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012e. v. 5, p. 61-66.

IPHAN. *Coletânea de leis sobre preservação do patrimônio*. Rio de Janeiro: Iphan, 2006.

SANTOS, Â. Celso Furtado, ministro da Cultura. In: D'AGUIAR, R. F. (org.). *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012. v. 5, p. 161-176.