



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Ciências Sociais

Caroline Peres Couto

**Entra cultura, sai política: práticas de boa governança na gestão das
manifestações de rua por parte do Porto Maravilha**

Rio de Janeiro

2019

Caroline Peres Couto

Entra cultura, sai política: práticas de boa governança na gestão das manifestações de rua por parte do Porto Maravilha

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Márcia da Silva Pereira Leite

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

C817 Couto, Caroline Peres

Entra cultura, sai política: práticas de boa governança na gestão das manifestações de rua por parte do Porto Maravilha / Caroline Peres Couto. – 2019. 320 f.

Orientadora: Márcia da Silva Pereira Leite

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Sociais.

Bibliografia.

1. Administração Pública - Teses. 2. Porto Maravilha (Rio de Janeiro, RJ) – Teses. 3. Cultura – Teses. I. Leite, Márcia da Silva Pereira II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Sociais. III. Título.

CDU 35

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Caroline Peres Couto

Entra cultura, sai política: práticas de boa governança na gestão das manifestações de rua por parte do Porto Maravilha

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 28 de maio de 2019

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Márcia da Silva Pereira Leite (Orientadora)
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof. Dr. Leopoldo Guilherme Pio
Departamento de Saúde Coletiva - UNIRIO

Prof.^a Dra. Lia de Mattos Rocha
Instituto de Ciências Sociais - UERJ

Prof.^a Dra. Mariana Cavalcanti
Instituto de Estudos Sociais e Políticos - UERJ

Prof.^a Dra. Miqueli Michetti
Departamento de Ciências Sociais - UFPB

Rio de Janeiro

2019

AGRADECIMENTOS

Uma tese é de autoria de um, mas é posta de pé por muitos. No meu percurso acadêmico, pude me beneficiar de diversas contribuições, desde o meu período de graduação na Universidade Federal Fluminense (UFF), e que compõem o fundamento desta tese. Foi naquela época (2004-2009) que a sugestão de pesquisar a roda do Escravos da Mauá veio por parte do professor Luiz Fernando Rojo, quem sempre me encorajou a trilhar um caminho acadêmico estimulante e autoral. Foi também naquela universidade que conheci Michele Markowitz, que, anos depois, quando eu voltei ao Brasil e ainda tentava me encontrar, leu meu pré-projeto de doutorado e me indicou o nome de Márcia Pereira Leite para ser minha orientadora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Não poderia ter tido melhor sorte! Michele faleceu meses depois da minha aprovação no doutorado, sem os devidos agradecimentos. Por isso, registro aqui, *in memoriam*: Michele, obrigada por ter me ajudado nesse processo! Fui muito feliz na Uerj e a orientadora foi um achado!

Agradeço a Solange Mezerbaba, pelo apoio desde a graduação e por ter apreciado meu projeto do doutorado. A Arthur Pecini, pela amizade e por ter desde o início me encorajado intelectualmente: nossa formação está aqui!

Agradeço à Uerj, essa instituição que é, em si, aguerrida. Com toda a sua complexidade e contradições – apesar dos ataques que historicamente sofre e que ora se intensificam –, ela foi e sempre será um local de resistência, produção e encontro daqueles que o Rio de Janeiro merece. Não dá para não ser grata a Wagner Aguiar, secretário do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS), que, desde o primeiro dia em que pisei na Uerj, me tratou com máximo respeito e generosidade, além de bom humor.

Lia de Mattos Rocha, Claudia Pereira Coelho, Josefina Gabriel Sant'Anna, Paula Lacerda, Roberta Sampaio Guimarães, Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro, Simone Vassallo, Valter Sinder, Waleska de Araújo Aureliano formaram um time uerjiano de professores inspirador, essencial para a conclusão deste trabalho e para o meu amadurecimento acadêmico. Márcia Leite, sempre presente, atenta e incentivadora, foi aquela orientadora que todo mundo quer na vida: impecável! Obrigada, Marcinha!

Agradeço ao meu refúgio, a região portuária, com suas figuras e amigos maravilhosos que fazem parte da minha vida. A todos e todas do Cordão do Prata Preta: obrigada, queridos e queridas, em especial aos amigos que brigam como irmãos e se amam como tais: Fábio Sarol, Orlando Professor, Bruno Müller e Kiev Prateada. Meu agradecimento a todos e todas

que fazem da festa, do protesto e da amizade sua bandeira e que cederam gentilmente um lugar para mim nessa folia. Agradeço ao pessoal do Pinto Sarado, do Coração das Meninas, do Samba de Lei, do Samba da Pedra, do Terreiro de Breque, do Afoxé Filhos de Gandhi, às meninas do Moça Prosa, ao povo do Teimosos do Porto, do Escravos da Mauá, do Velhos Malandros, da Banda da Conceição, do Santinhas da Conceição, do Fala Meu Louro. Vocês são a banda, o confete e a serpentina desta tese! Aos camaradinhos do Comuna que Pariu, por me ensinarem a percussão mais politizada da cidade!

Aos amigos e colaboradores que formam essa rede de afeto: Kita Pedrosa, Daphne Besen, Adriana Lessa, Berg Generoso, Walmir Pimentel, Kate Lane, Eliane Costa, Pedro Müller, Ricardo Costa, Cláudia Baldarelli, Teresa Barros, Vô Jacy (a vó de todos!), Flávia Carolina, Roberto Kuru, Raphael Vidal, Karla Belfort, Denise, Fred, Amanda, Frigideira, Alexandre Águia, Fernando Amorim, Lelê, Hugo, Lourenço, Sônia Baiana, Lúcia e Daniel Delavusca, Waldir, Carlos Machado, Kimura Varela, Silvania, Luziete, Aislan, Marquinhos, Alexandre Nadai, Kaká Nomura, Rafael Boininha, Fernanda Magá, Rosiete Marinho, João Bororó, Renan Sardinha, Campona, Fabíola Machado, Jack Rocha, Juliana e Clinton, André 0800 e tantos mais. Ô sorte! Aos amigos que Cuiabá me deu: Ana Karolina e Juan Carlos, pelo apoio emocional nessa nossa aventura no planalto central do país.

Ao meu pai, *pãe*, Rogério da Silva Couto, que, com suas histórias de vida na Nigéria e no sindicato me aconselhou e orientou para chegar onde queria. A Angelita, parceira de meu pai, porque nunca disse *madrasta*. Eu só fui porque tenho essas maravilhas na torcida. A antropologia e a consciência política aqui vêm de casa.

A Zeh Gustavo, o companheiro dessa vida (e de outras) que a região portuária me deu e que me empurra para a frente quando a coisa fica feia. Trabalho de campo dá tese, mas também dá amor! (Um salve à antropologia!) Zeh e região portuária são para mim um só: é imensidão do tamanho do mar.

A todos e todas da cultura de rua, obrigada! Resistiremos!

Um livro de poesia na gaveta

Não adianta nada

Lugar de poesia é na calçada

Sérgio Sampaio

RESUMO

COUTO, Caroline Peres. *Entra cultura, sai política: práticas de boa governança na gestão das manifestações de rua por parte do Porto Maravilha*. 2019. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O estudo das práticas culturais e da produção de saberes sobre cultura na região portuária do Rio de Janeiro, sob a égide do projeto Porto Maravilha, se apresenta como um campo proveitoso para acompanhar a atuação de um regime de governança que enfatiza a relação dialógica entre formas de Estado – representadas, sobretudo pela parceira público-privada – e ações de agentes culturais locais. Orientado pela prática da *nova* gestão pública flexível, o Porto Maravilha permite que o público atue como se fosse privado e o privado, público. A impressão ilusória de simbiose entre as duas esferas garante um efeito antipolítico, fragilizando as relações institucionais e depositando suas forças nas relações pessoais entre os atores locais e os funcionários administrativos. A cultura, objetificada como uma panaceia social e transformada em eixo central por parte dos paradigmas internacionais de desenvolvimento e dos projetos urbanísticos globalizantes, deve ser despida de uma política engajada, reivindicatória e evidente, para que seus efeitos positivos e sua indiscutível contribuição para a reestruturação urbana sejam contemplados.

Palavras-chave: Regime de governança. Porto Maravilha. Cultura. Rua. Parceria público privada.

ABSTRACT

COUTO, Caroline Peres. *Culture in, policy out: good governance practices in the management of street's culture by the Porto Maravilha*. 2019. 320 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The study of cultural practices and the production of knowledge about culture in Rio de Janeiro's port area, under the Porto Maravilha project aegis, presents itself as an profitable field to monitor the performance of a governance regime, on emphasizing the dialogical relationship between forms of State – represented, especially, by the public-private partnership – and actions of local cultural agents. Oriented by the practice of the “new” flexible public management, Porto Maravilha allows the public to act like private and private, public. The illusory impression of symbiosis between both spheres assures an anti-political effect, weakening institutional relations and depositing their forces in personal relationship between local actors and administrative officials. Culture, objectified as a social panacea and transformed into central axis by international development paradigms and by global urbanistic projects, must be stripped of engaged, demanding and evident politics in order to its positive effects and undeniable contribution for the urban restructuring are completed.

Keywords: Governance regime. Porto Maravilha. Culture. Street. Public-private partnership.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cdurp	Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro
CEF	Caixa Econômica Federal
Cepac	Certificados de Potencial Adicional de Construção
CVM	Comissão de Valores Mobiliários
FIIPM	Fundo de Investimento Imobiliário Porto Maravilha
Firjan	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FCP	Fórum Comunitário do Porto
ICMS	Imposto sobre circulação de mercadoria e serviços
Ipea	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPN	Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos
IPP	Instituto Pereira Passos
ISS	Imposto sobre Serviços
ITBI	Imposto sobre Transmissão de Bens Imóveis
MNU	Movimento Negro Unificado
OUCPRJ	Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro
PECRJ	Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro
PEM	Planejamento Estratégico Municipal
PDM	Plano Diretor Municipal
PPP	Parceria público-privada
RDE	Rota do Escravo
Seop	Secretaria Municipal de Ordem Pública do Rio de Janeiro
SMC	Secretaria Municipal de Cultura
Unctad	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
VOT	Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	NO PORTO E NAS RUAS: OS CONFLITOS DE UMA CIDADE	47
1.1	Entrando no porto	48
1.2	A retomada do carnaval de rua	72
1.3	A ocupação da rua: impasses e conflitos	91
2	URBANISMO E CULTURA	108
2.1	Projeto Porto Maravilha: novidade com precedentes	108
2.2	Legalidade e exceção nas cidades globais	118
2.3	Urbanismo culturalizado	125
2.4	Programa Porto Maravilha Cultural e o financiamento informal	132
2.5	Cidade e economia criativa	137
3	A CONVENIÊNCIA DA CULTURA	149
3.1	Lidando com cultura: da antropologia às políticas culturais	150
3.2	Cultura como desenvolvimento: um recurso e seu dispositivo	171
3.3	Capital cultural e performatividade	203
4	A GESTÃO DE CULTURA DO PORTO	227
4.1	A atuação ad hoc do Porto Maravilha	228
4.2	Boas práticas de uma boa governança	235
4.3	Administrando o espaço público	252
4.4	Máquina antipolítica: carnaval é caso de polícia?	262
4.5	Efeitos de gestão	278
4.6	Estado e novo regime de governança	286
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	291
	REFERÊNCIAS	296

INTRODUÇÃO

A região portuária do Rio de Janeiro tem me servido de campo desde 2008. Por isso, me parece adequado, a título de introdução, discorrer um pouco sobre a minha experiência de pesquisa, acumulada desde a graduação, apresentando alguns *insights* e conclusões que são balizares para essa tese.

Exponho inicialmente a minha trajetória de graduação junto às rodas de samba do Escravos da Mauá, fundante para aprimorar meu olhar sobre o porto. A importância desse trabalho foi jogar luz sobre aquilo que estava sendo dito sobre o porto e a cidade por meio dessa manifestação musical, indicando que havia em curso uma primeira iniciativa de valorização simbólica da região que alcançou resultados favoráveis, pois fez circular nesse espaço extremamente estigmatizado um número inédito de pessoas. A valorização passava pela produção de um imaginário sobre o passado da região portuária e da fundação da cidade do Rio de Janeiro, com desdobramentos reflexivos sobre o significado político de se ocupar aquele espaço e de fazer frente, de uma forma ampla, à onda de medo resultante da violência urbana na cidade.

Durante o mestrado, segui as indicações fornecidas pelo Escravos da Mauá e me aproximei de outros blocos e rodas de samba da região, que tinham que lidar com a transformação iminente da região portuária devido ao início das obras do projeto de reurbanização do Porto Maravilha. Em um contexto em que esses grupos ocupavam prioritariamente o espaço urbano e se serviam da arquitetura antiga como suporte de referência para a valorização do porto como ponto fundacional da cultura da cidade, cabia perguntar como seriam seus posicionamentos e negociações sobre as transformações visuais e sociais daqueles bairros. E, se a cultura emerge como um eixo central nos projetos urbanísticos contemporâneos, vista como um recurso valioso de grande potencial comercial, seria possível que, na condução do Porto Maravilha, houvesse espaço para tais manifestações? Seriam essas manifestações prioritárias, secundárias ou descartáveis?

As conclusões do mestrado direcionaram as vertentes do doutorado, em que procurei expor a interface dos agentes culturais locais e os funcionários da gestão do projeto, tendo como fulcral o repasse de financiamento para a cultura conforme ficou previsto na lei que instituiu a Operação Urbana Consorciada (OUC) Porto Maravilha. Como se dava esse processo? Como eram as relações entre atores culturais e funcionários? O que se negocia de conteúdo simbólico nessa instância, quando o assunto é cultura? Como os entendimentos

diversos sobre cultura são relacionados, apurados e escolhidos como mais ideais para a cidade? Enfim, para o doutorado se fizeram premente leituras sobre os fundamentos urbanísticos do projeto Porto Maravilha, tomando como central o aspecto cultural e também convicções e ideias a respeito de cultura em geral em que esta, quando objetificada em nossas práticas sociais, passa a ser um instrumento e um recurso para alcançar fins previamente programados, geralmente associados ao desenvolvimento.

O objetivo geral da tese passou a ser, então, investigar a relação entre a administração pública e os atores culturais da região considerando, de um lado, as prévias trajetórias de cada um dos agentes culturais e, de outro, os novos paradigmas de gestão da coisa pública, incluindo as orientações internacionais sobre requalificações de regiões portuárias e centrais. Por meio do trabalho de campo, acompanhei mais de perto as negociações de repasse de financiamentos para a cultura da região, os usos da burocracia, a interface do público e do privado, o estreitamento das relações pessoais nas esferas públicas e as tentativas de formação de coletivos entre os atores culturais, mesmo diante do aumento da tensão e desconfiança entre eles.

Ainda durante o mestrado, passei a morar na região, o que me permitiu uma entrada muito particular no campo, visto que pude conversar informalmente com vizinhos e amigos sobre o que transcorria na região, além de acompanhar mais de perto as intrigas, os rumores e alguns aspectos sutis que ficam mais evidentes quando se tem esse tipo de entrada. As metodologias foram variadas: recorri a entrevistas formais e estruturadas com alguns dos agentes culturais e com funcionários da Porto Maravilha com o objetivo de sistematizar melhor alguns temas e para tê-los registrados; repassar essas entrevistas, tempos depois, se apresentou como um recurso muito bom para melhorar meus próprios entendimentos sobre o assunto. Além de entrevistas formais, participei de eventos culturais como foliã/frequentadora e como ouvinte em reuniões que me permitiram recolher outros dados para esta pesquisa, por meio da observação, da interação e de conversas informais, nessas circunstâncias.

Escravos da Mauá: o porto como origem

Nos anos 2008 e 2009, realizei meu primeiro estudo etnográfico na região portuária, com a finalidade de elaborar meu trabalho final de graduação em Ciências Sociais. Analisei as dinâmicas das rodas de samba mensais promovidas pelo bloco carnavalesco Escravos da

Mauá, no Largo São Francisco da Prainha, Saúde, Rio de Janeiro, com a abordagem delimitada pelos interesses da antropologia das emoções e de gênero.

Apesar de ter tido como resultado interessantes conclusões sobre divisões sexuais nas *performances* e nas práticas de uma roda de samba, a antropologia das emoções fez-me voltar para o que os organizadores apontavam como as justificativas daquela iniciativa cultural, fundadas na necessidade de se revalorizar a região portuária como parte fundamental da cidade e de ocupar os espaços urbanos como forma de resistência à violência cotidiana. Essas motivações eram carregadas de muita emoção e me fizeram me atentar para o que aquele grupo estava falando sobre a cidade e sobre as suas relações de convívio mais fundamentais, defendendo metaforicamente, por meio da manifestação cultural, princípios básicos do direito à cidade.

O Escravos da Mauá realizou o que considero um feito: com suas rodas de samba, conseguiu atrair a atenção de um público inédito para a região, difundindo no coletivo ideias a respeito da importância histórica do porto para a constituição da cidade (COUTO, 2009, 2016b). Freqüentadores da roda que participaram da minha pesquisa relataram como *aprenderam a olhar* para aquela região depois que começaram a serem assíduos na roda de samba, trocando impressões com amigos e ouvindo comunicados e posicionamentos emitidos pelos músicos do grupo de samba, sobre a região.

Junto ao Escravos da Mauá, tive a oportunidade de aprender sobre um imaginário que estava sendo urdido sobre o porto e o Rio de Janeiro, pautado fundamentalmente pelo mito de ser o porto o local de origem do samba e do carnaval, o *berço* das tradições culturais que guardariam ainda muitos traços daquelas que seriam as heranças africana e portuguesa, sobretudo.

Essa ressignificação do espaço pelo prisma histórico era uma formulação recente¹, concedendo ao porto um novo lugar de destaque na história e memória carioca.

Durante o carnaval de 2007, o bloco Escravos da Mauá reuniu cerca de 20 mil pessoas no Largo São Francisco da Prainha, um número inimaginável para o setor, então ainda muito estigmatizado. Ao entrevistarmos alguns freqüentadores da roda de samba do Escravos da Mauá, notamos que a impressão até então urdida por parte daquela população – em sua grande maioria exógena – sobre a região portuária era de estranhamento e medo, sintetizados

¹ Cabe ressaltar que os integrantes do bloco sempre mencionaram o Projeto Sagas, dos anos 1980, como fonte de inspiração para a atuação na região. O Projeto Sagas inventariou o patrimônio cultural arquitetônico dos bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo, com vistas à ampliação do rol de bens protegidos na região, impondo regras imobiliárias específicas e, conseqüentemente, ressaltando publicamente a importância histórica do porto (GUIMARÃES, 2011, p. 24).

na fala de um dos entrevistados: “Confesso que [na primeira vez] fui meio com preconceito [para a região]. Praça Mauá você pensa logo em marinheiro, prostituta, bandido, não é isso? Estivador, malandragem...” (COUTO, 2009, p. 15-16).

Considerei que o bloco Escravos da Mauá tinha contribuído enormemente para uma valorização simbólica local, permitindo a emergência, entre os frequentadores, de uma “consciência histórica” (RÜSEN, 2007) resultante de uma historiografia complexa, trabalho conduzido pelos organizadores do bloco. O primeiro e principal produto dessa operação foi o lançamento do CD-ROM *Circuito Mauá: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*, que fazia um apanhado de dados históricos sobre a área do porto e contou com a colaboração de destacados pesquisadores (ESCRAVOS DA MAUÁ, 1998)².

As informações sobre o passado da região foram cuidadosamente coletadas, organizadas e divulgadas publicamente³, terminando por favorecer a emergência de uma conexão, sobretudo emocional, com o passado da cidade (LAVABRE, 2007), nutrindo sentimentos de identificação, de orgulho e de afeição compartilhados pelo público cativo da roda de samba (COUTO, 2016b). Esse trabalho etnográfico, feito alguns anos antes da implementação do projeto de reurbanização oficial na área do porto, o Porto Maravilha, permite dizer que naqueles anos já estava em curso uma valorização simbólica do porto, produzida por uma intensa ocupação do espaço urbano, fornecendo material criativo e memorial para o que se desenvolveu em seguida.

O trabalho de campo permitiu também depreender que, por meio da rede de sociabilidade e amizade construída ao longo dos anos pelo público do Escravos da Mauá, foi possível uma conversão de historiografia – informações *frias* – em significado afetivo. Segundo o filósofo Paul Ricoeur (2000), é entre os nossos entes queridos, familiares e amigos que se cria uma atmosfera de *philia* em que a memória individual (abarcando informações de diversas naturezas, assim como a histórica) é transmitida e difundida como algo de pertencimento coletivo. O público cativo do bloco, de sua maneira, compartilhou e disseminou, nas redes de amigos, conhecidos e visitantes, informações históricas sobre o porto e redesenhou simbolicamente um imaginário afetivo, um local de origem e

² Entre aqueles que contribuíram com pesquisas para a produção textual encontram-se Nina Rabha, arquiteta, com o texto *O espaço urbano e as pessoas do lugar*; e os historiadores Lia Calabre, Carlos A. Addor, Roberto Moura e Sérgio Lamarão, respectivamente com os textos *Folia na Praça Mauá: Rádio Nacional, boemia e carnaval*, *Movimentos sociais no porto do Rio (1890 a 1920)*, *A presença do negro no bairro da Saúde e Navegando pela história* (ESCRAVOS DA MAUÁ, 1998).

³ As informações históricas eram mencionadas durante as rodas de samba e também no *site* do bloco, chamado Circuitos do Rio ([200-]).

pertencimento para cariocas e amantes do samba e do carnaval. A relevância dessa conclusão é apontar para a forma com que determinadas práticas coletivas atribuem sentidos mais profundos a dados e a recursos, *a priori, frios*, como a historiografia.

O trabalho etnográfico ainda possibilitou acompanhar algumas dinâmicas de ocupação do espaço urbano que, posteriormente, foram cruciais para consolidar a minha maneira de olhar para a região portuária e dela extrair os elementos que considerei de maior relevância. De acordo com Zukin (1996), o processo de apropriação cultural frequentemente começa, nos bairros urbanos históricos, com passeios a pé. Durante a pesquisa com o Escravos da Mauá, observei que o grupo reforçava que público e visitantes deveriam conhecer e explorar a região, estimulando caminhadas e visitas pelos sítios locais considerados históricos. A experimentação de trajetos e a circulação pelos arredores foram sempre comentadas pelos músicos não somente durante as rodas de samba, como também em sua página de internet, valorizando especialmente alguns pontos locais, como a “mística” Pedra do Sal, que seria “um passeio imperdível para qualquer carioca que se preze” (CIRCUITOS DO RIO, [200-]). Conhecer a região portuária, segundo essa narrativa, seria, antes de tudo, valorizar a história da cidade pelo prisma do porto como o seu ponto de origem, catalisador das identidades da população.

Apesar de alguns dos frequentadores usarem carros para chegarem até o Largo São Francisco da Prainha, em dias de roda de samba, muitos trabalhadores e estudantes do Centro da cidade começaram a efetuar o trajeto a pé e, assim, a descobrir novos caminhos na região.

Com base nas entrevistas realizadas, constatamos que o público do Escravos da Mauá sofreu uma mudança drástica de faixa etária ainda nos anos 2000. Inicialmente, o evento atraía, em sua maioria, grupos de amigos dos músicos e trabalhadores locais, na faixa de 40-60 anos. Conforme os eventos foram ganhando visibilidade, surgiu a chamada *garotada*: jovens na faixa dos 20-30 anos interessados no samba e num *happy hour* com os amigos, que demonstravam maior tendência a explorar a localidade a pé. Com isso, uma dinâmica urbana inédita emerge, com promoções explícitas daquele espaço, propiciando a formação de uma mancha urbana (MAGNANI, 1996) que conecta alguns trajetos entre o centro comercial da cidade ao Largo do São Francisco da Prainha, à Pedra do Sal e arredores. Podemos deduzir que essa dinâmica incrementa ainda o aumento da população que circula no local, aliada a uma gradual reversão dos estigmas a ele relacionados, favorecendo o processo de valorização do porto, sobretudo pelo prisma histórico e simbólico.

Um ponto que colabora para a gradual reversão do estigma do local é, como observei anteriormente (COUTO, 2017), a atmosfera vivenciada pelos frequentadores durante a roda,

que reflete as qualidades emocionais do espaço vivido. Se, antes, com ajuda dos relatos, depreendi que inicialmente seus corpos circulavam mais tensionados pelo receio demonstrado com o local, ao serem acolhidos pelo ambiente da roda de samba, onde encontram amigos e estão em meio a brincadeiras e ritualizações típicas do Escravos da Mauá, a tensão se desfaz. O *estar à vontade* numa região antes entendida como perigosa sinaliza mais uma vez a capacidade que certas realizações coletivas possuem de produção de novos sentimentos, afetos e imaginários sobre espaços vividos.

Se, por um lado, a revalorização provocada pelo bloco Escravos da Mauá tem valor sobretudo simbólico, edificando juízos positivos, num outro imaginário sobre o porto, é igualmente bastante tangível o impacto econômico que as atividades mensais do bloco promoviam localmente. Em meados de 2007, por exemplo, em cada evento do Escravos da Mauá, os bares e estabelecimentos da região faturavam o equivalente à renda obtida em um mês de trabalho regular (BARROS; COSTA, 2014, p. 292).

A pesquisa junto ao Escravos da Mauá me permitiu também suscitar algumas reflexões sobre a noção, um tanto quanto controversa, de cultura popular, tendo em vista que o conceito aparece tanto nas letras dos sambas do bloco como em suas falas como sendo uma espécie de manifestação sintética e genuína das qualidades cariocas, em que se evidenciam sua criatividade, sua irreverência e seu senso de humor, assim como seu senso de justiça, sua fúria e revolta. A cultura popular e mais especificamente o dito cancionário popular são tidos como um repositório de premissas sobre *o carioca* e também sobre *o brasileiro*, que pode ser (re)conhecido por meio de um mergulho intenso nas obras que foram compostas ao longo dos anos, cabendo, muitas vezes, ao interessado no mergulho uma espécie de *garimpo*, o resgate de peças raras, possivelmente esquecidas pela ordem radiofônica e mercadológica da época ou, quem sabe, por sua *vulgaridade* da composição e, quiçá, por um menosprezo pelo próprio compositor, devido a sua origem social, à cor de sua pele, a sua pouca instrução formal etc. *Resgatar* esses passados seria uma maneira política de reparação para com esses que são, para os músicos do Escravos, os “baluartes do samba” e “precursores do carnaval”⁴.

Ainda no que diz respeito ao trabalho etnográfico realizado com o bloco Escravos da Mauá, observei que a relação entre a cultura popular e a ocupação de rua são inseparáveis, tendo em vista que locais como o Largo São Francisco da Prainha são *o cenário* de onde originalmente emana a história cultural da cidade ali *acumulada* em sua arquitetura e em sua paisagem, ao longo dos anos. Além disso, o sentido construído em torno do sagrado, místico

⁴ Falas colhidas durante a apresentação das rodas de samba do bloco. Rio de Janeiro, 2009.

para a cultura carioca se calca na própria atmosfera que se delineia por meio da presença das pessoas naquele espaço sobre o qual exercitam, coletivamente, seu imaginário e sua consciência crítica. Foi ainda durante essa pesquisa que me atentei para outro ponto significativo: o gesto político subjacente a propor uma atividade cultural na rua, que enfatiza, por um lado, o aspecto democrático dessa atividade, mas principalmente o fato de que ainda deve ser possível realizar eventos públicos em uma atmosfera tranquila, apesar de todos os tipos de exclusão e violência vividos pela população na cidade do Rio de Janeiro.

Outros carnavais e o Porto Maravilha: como se faz cultura?

Durante o mestrado, me interessei por ampliar o número de grupos de samba e carnaval da região a serem pesquisados e entender como estavam sendo feitas as negociações relativas aos significados culturais e históricos da região, em meio ao processo de reurbanização iniciado em 2009, por meio da Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro OUCPRJ. Despontava ainda nesse cenário outro dado que se tornou crucial, na pesquisa: o repasse de aportes financeiros obrigatórios à cultura, firmados pela lei municipal complementar n. 101, de 23 de novembro de 2009 que formaliza essa OUC (RIO DE JANEIRO, 2009a).

Adianto que a OUCPRJ, assim como se espera desse tipo de proposta, é de cunho público-privada, a qual é formada em sua parte privada por um conjunto de empreiteiras que atuam sob o nome-fantasia de Concessionária Porto Novo S/A e, em sua parte pública, por um órgão de gestão e fiscalização da prefeitura, criado para a ocasião, sob o nome de Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp).

Como afirmado, a lei complementar que implementa a OUCPRJ previa que parte da verba movimentada por esse trabalho de urbanização deveria ser destinada à cultura (RIO DE JANEIRO, 2009a), o que acrescenta maiores tensões e disputas ao campo, com os atores em constante demanda por recursos. Como veremos, a Porto Novo passa a figurar como principal fonte de fomento à cultura, com o que chamo de *financiamento avulso*, enquanto que a Cdurp oferecerá um edital público com essa finalidade, a ser disputado pelos nossos atores culturais, em uma única oportunidade.

Ainda é necessário considerar quais são os paradigmas do urbanismo contemporâneo que sustentam e legitimam tal empreendimento. De maneira geral, podemos dizer que os

projetos de reurbanização atuais têm buscado fôlego e vigor num novo *cultural turn* (ARANTES, 2012) em que a cultura desponta como um recurso essencial a ser promovido, afinal teria a capacidade de ressaltar as particularidades e as vocações de um espaço urbano, tornando, conseqüentemente, as cidades mais atraentes e competitivas em um mundo amplamente globalizado e majoritariamente urbano. Ou seja, na base dessa competitividade estariam delineadas as estratégias do chamado *marketing city*, que objetiva conhecer, estimular e realçar as características culturais que fazem de uma cidade um lugar único e, a partir disso, negociá-la pela “moeda da diversidade” (YÚDICE, 2006, p. 13). Se a cultura desponta como o maior e melhor recurso disponível no meio urbano, quais são os espaços possíveis para iniciativas populares que usam prioritariamente a rua como local de apresentação?

Essas eram as novas variáveis no jogo de poder do campo e achei que seria prudente recolher uma quantidade maior de pontos de vista sobre esse processo. Influenciada pelos resultados obtidos anteriormente na graduação, tentei selecionar atores culturais locais engajados no carnaval e no samba e que estivessem interessados em promover algo semelhante a uma valorização simbólica do local, assim como no caso do Escravos da Mauá. Entre os anos de 2013 e de 2014, desenvolvi um trabalho de campo em três bairros que recebem mais destaque pelo projeto Porto Maravilha, os bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo, procurando contatar as principais lideranças de blocos de carnaval e de samba de cada local e conhecer suas atividades e como se posicionavam frente ao projeto de urbanização. Terminei por me limitar a pesquisar 10 grupos, entre blocos de carnaval e rodas de samba: Escravos da Mauá, Filhos de Gandhi, Cordão do Prata Preta, Coração das Meninas, Banda da Conceição, Pinto Sarado, Fala Meu Louro, Roda de Samba da Pedra do Sal, Terreiro de Breque e Samba de Lei. A escolha por essa amostra foi orientada pela percepção de que os grupos possuíam um eixo simbólico em comum, assentado na atribuição mitológica à região como o ponto de origem da cultura carioca, no qual despontariam o samba e o carnaval.

Separei em arranjos os grupos, de acordo com os espaços que ocupavam, e sua localização nos bairros naquele período encontra-se ilustrada na Figura 1.

Figura 1 – Localização dos grupos de carnaval e de samba locais



Fonte: Adaptado de GOOGLE MAPS, [20--].

Da direita para a esquerda, na Figura 1, temos o bairro da Saúde, com (a) Samba da Pedra do Sal e Samba de Lei, ocupando a Pedra do Sal, na rua Argemiro Bulcão; (b) Terreiro de Breque e Escravos da Mauá, que então realizavam seus eventos no Largo São Francisco da Prainha; (c) Afoxé Filhos de Gandhi, que, apesar de realizar atividades itinerantes, possui sua sede social na rua Camerino; e (d) Banda da Conceição, nascida no Morro da Conceição. Em seguida, vem o bairro da Gamboa, com (e) Cordão do Prata Preta e Coração das Meninas, que costumam ocupar a mesma praça, a Praça da Harmonia. E, por fim, o bairro do Santo Cristo, com (f) Pinto Sarado e Fala Meu Louro, os dois desfilando durante o carnaval na rua Waldemar Dutra, um dos principais acessos ao bairro.

Essa organização em arranjos permitiria ao leitor entender como a localização de cada agremiação/roda de samba moldava a sua percepção tanto sobre a região, como sobre o processo de reurbanização e a cidade em si. Agremiações localizadas em comunidades, sobretudo as do bairro da Gamboa e da Saúde, parecem ter outra impressão sobre si mesmas do que as agremiações/rodas de samba que se organizavam nos largos e espaços públicos da Saúde, bairro contíguo ao Centro e que mais recebeu modificações urbanas expressivas do Porto Maravilha. O mapa da Figura 1 serve, nesta tese, como orientador de uma perspectiva, e foi adaptado para se adequar à pesquisa de campo desenvolvida no doutorado, como será exposto a seguir.

Cada grupo foi fundado em períodos muito diversos, completando, o mais antigo, no ano de conclusão desta tese, 100 anos de existência – o Fala Meu Louro, de 1919. O mais recente se organizou há 10 anos: a roda de samba do Terreiro de Breque, de 2009. Mesmo num cenário conflitante, em razão das transformações que nele ocorrem e no qual inevitavelmente os próprios grupos disputam entre si mais legitimidade e investimentos,

percebemos haver uma certa indiscutibilidade em relação ao respeito que todos devem destinar aos grupos mais antigos, como Fala Meu Louro (100 anos), Afoxé Filhos de Gandhi, fundado em 1951 (68 anos) e Coração das Meninas, fundado em 1964 (55 anos), pois eles teriam sido protagonistas na própria fundação histórica da região como local de origem das festividades carnavalescas da cidade. Esses grupos antigos chegam a representar, para muitos dos grupos mais recentes, um emblema de resistência cultural, servindo de fonte de inspiração para aqueles que possuem um engajamento político mais notório. Nesse sentido, penso que o fator histórico – que sustenta o dito popular de que “antiguidade é posto” – é algo facilmente apreendido a partir de valores ligados aos ideais construídos a respeito da cultura popular, valores tão fortes que podem concorrer com outros fatores mais impositivos, do presente. Por exemplo, noto que alguns grupos antigos são legitimados pela sua antiguidade *per se*, independente se as direções atuais das agremiações mantenham porventura condutas fortemente recriminadas por outros grupos. Certamente por ser uma região que remonta idealmente à história de ocupação da própria cidade, a questão da antiguidade é mobilizada com uma frequência considerável, na busca por fornecer legitimidade a discussões e a posições específicas de determinados atores frente à ameaça de chegada de *forasteiros* ou *aventureiros* que supostamente não conhecem a região.

A relação de hierarquia histórica que os grupos estabelecem entre si me alertou para a possibilidade de existência do compartilhamento de um “habitat de significados” (HANNERZ, 1996) permeados por outras lógicas, sobretudo aquela baseada num entendimento histórico da região como ponto de origem cultural da cidade, a matriz fundadora e catalisadora das identidades da população e de uma conseqüente relação afetiva com a simbologia que o espaço representaria para os grupos que ali ressurgem ou se fundam. A ideia de “habitat de significados”, segundo o antropólogo Ulf Hannerz (1996), sugere a existência de um repertório flexível de significações culturais, um *habitat* no qual indivíduos operam e com o qual produzem, ali encontrando recursos para a ação, mas também suas limitações (HANNERZ, 1996, p. 22). Esse habitat, no caso específico estudado, emana possivelmente de construções sobre os significados relativos à cultura popular, esta que, apesar de ser alvo de disputas e entendida por diferentes pontos de vista, indica um roteiro de elementos relativamente recorrentes, e que é detectável pelo próprio apelo discursivo sobre o universo do samba e do carnaval no Rio de Janeiro.

A adoção do conceito de “habitat de significados” (HANNERZ, 1996) permite figurar o samba e o carnaval – solidificados num imaginário coletivo como expressões culturais tipicamente cariocas, tipificações essas que foram institucionalizadas por meio de ações de

organismos do poder público – como emblemas maiores que delinearíamos uma *maneira de ser* de um carioca ideal, deslizando entre significados previstos pelo roteiro da cultura popular, mas que são organizados e selecionados de forma específica por cada grupo. De forma genérica, podemos dizer que faz parte desse *roteiro* a ideia de que samba, como ritmo e composição musical, seria, entre outras, uma forma de documentação histórica que teria acompanhado a *cadência* em que se deu processo à favelização e às muitas das socializações urbanas cariocas desde o começo do século 20. As práticas ao samba relacionadas, sobretudo a roda de samba, os blocos de sujos e os desfiles de escolas de samba, da mesma forma, são compreendidas por diferentes perspectivas, que incluem desde a formação das agremiações de samba e de carnaval em torno do mundo do trabalho, como a roda de samba sendo um espaço que propicia o *encontro* de diferentes identidades e classes – beirando a uma forma de conciliação – mas também local para expor resistências políticas, confrontações identitárias (raciais e de gênero são evidentes em rodas de samba e blocos da cidade); e ainda, como uma simples forma de entretenimento, de descontração, pautada pelo consumo de álcool e por um *fazer entre amigos*, parte inseparável do universo do lazer (COUTO, 2009, 2014). Todas essas perspectivas não são necessariamente excludentes, mas umas podem ser mobilizadas a fim de confrontar outras.

O mestrado me permitiu a ampliação do entendimento da história do porto, no singular, para o das suas histórias, no plural. Passados recentes e longínquos são mobilizados de acordo com o que se pretende destacar, no presente. Foi no mestrado que observei certos atores ressaltarem a importância não tanto de um passado assim tão longínquo, que remetesse às origens míticas do porto, da cidade e das primeiras formações do carnaval. Os roteiros *em direção ao passado*, planejados por diferentes atores, não remontariam e organizariam fatos de um passado autoevidente e no singular, representativo de todos, muito pelo contrário. Histórias mais recentes, relacionadas aos processos de segregação urbana e de formação das favelas, à luta dos trabalhadores portuários são, por exemplo, marcos de um passado recente *não oficial* que alguns grupos e moradores insistem em querer lembrar e até mesmo lhe atribuir mais destaque.

Rosiete, líder do bloco Coração das Meninas, do Morro da Providência, reforçou durante uma entrevista a mim concedida seu descontentamento com o fato de que o processo de reurbanização atribui valor considerável ao passado negro no porto, mas não se atenta às necessidades da população atual da região. A seu ver, reverenciar um passado longínquo africano sem conectá-lo com passados recentes de exclusão de seus descendentes ajuda a ocultar o descaso com o presente da população mais vulnerável, ao passo que dissimula uma

aparente reparação histórica ao povo negro (COUTO, 2014). Rosiete se referia à sua insatisfação com a obra executada na praça Jornal do Comércio, objetivando a exposição do antigo cais do Valongo, descoberto por meio das escavações arqueológicas⁵. O cais compõe uma rede de patrimônios negros da região, o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, fruto de solicitações de pesquisadores, arqueólogos e historiadores para se reservar maiores cuidados investigativos à área e da pressão política de integrantes do movimento negro para o reconhecimento da importância dessa parte permanentemente renegada da história.

Antes de retornar aos argumentos de Rosiete, cabe aqui um adendo sobre o intenso processo urbanístico e cultural que ocorreu nessa praça em torno do cais do Valongo, inclusive porque a questão racial está agudamente presente nos argumentos sobre a cultura da região.

Apesar de, em seu modelo inicial, o projeto Porto Maravilha não apresentar interesse pelo passado afrodescendente da região (VASSALLO; CICALO, 2015), o cais tornou-se um elemento interessante a ser explorado pela prefeitura à medida que surgem propostas de inseri-lo no projeto Rota do Escravo (RDE), promovido pela Unesco e que objetivava “a criação de lugares de memória do tráfico negreiro nos portos africanos de embarque de cativos [...] através da conservação de sítios históricos e do estímulo à construção de monumentos” (VASSALLO; CICALO, 2015, p. 251). Tendo esse potencial em vista, assim como a consequente candidatura do cais do Valongo a patrimônio da humanidade, com o interesse de se explorar esse viés histórico-cultural negro, o cais do Valongo passou a representar um local de memória a ser preservado e divulgado, chegando a ser chamado pelo prefeito Eduardo Paes de “ruínas romanas” da cidade do Rio de Janeiro (VASSALLO; CICALO, 2015, p. 247).

Como podemos depreender, temos, nesse contexto, um apelo turístico e comercial muito forte sendo realçado por parte dos organismos municipais. Toda essa dinâmica criada no entorno do cais chamou a atenção de Rosiete para o que ela considera o mais fundamental: para ela, esqueceram-se de que, para além da apresentação de um patrimônio relevante para a história negra, deve-se considerar a inclusão de equipamentos urbanos na praça, como bancos,

⁵ No cais do Valongo desembarcaram pelo menos meio milhão de escravos entre “fins do século XVIII – quando o desembarque de cativos africanos foi transferido da Praça XV para o Valongo – e 1831 – quando o tráfico negreiro transatlântico foi formalmente proibido” (VASSALLO; CICALO, 2015, p. 247). Para os pesquisadores envolvidos na escavação e na preservação desse patrimônio, a “área do cais representa o maior porto negreiro das Américas e constitui um lugar emblemático da diáspora africana em nível internacional” (VASSALLO; CICALO, 2015, p. 247).

áreas cobertas e de lazer, sobretudo com vistas a atender à população mais idosa, moradora do Morro do Livramento, que tem situada uma de suas subidas exatamente em frente à localidade, e assim também acolher as crianças que utilizam a praça para brincar.

Nesse sentido, Rosiete acredita que pouco adianta reverenciar o passado africano, sem olhar para o entorno e reconhecer as falhas que persistem hoje em dia. O posicionamento de Rosiete parece questionar as ações da prefeitura como também dos intelectuais negros e não negros que estiveram engajados no processo de patrimonializar uma estrutura arquitetônica do período da escravidão, transformando a praça num museu a céu aberto, uma passagem, sem abrigo para um usufruto do lugar.

Seu discurso sutilmente aponta igualmente para as falhas presentes nas formas estéticas de apresentações culturais (das classes mais altas), mobilizando motivos negros e africanos para enfeitar seu carnaval, enquanto que o que é produzido na favela muitas vezes não é considerado como cultura oficial (e nem sequer como cultura popular) e, por isso, menos ainda digno de consideração, apoio e patrocínio. Em seu ponto de vista, o Coração das Meninas ressurgiu⁶ como que enfraquecido e desvalorizado por percepções preconceituosas como essas. Ainda segundo suas críticas, a atenção que o Morro da Favela (Providência) recebeu por parte do projeto de urbanização Porto Maravilha⁷ foi meramente de torná-lo mais um ponto interessante de visitação, recebendo como obra mais onerosa um teleférico. Mesmo considerando a crítica relativa ao desinteresse com as atividades culturais periféricas, cabe considerar que um imaginário sobre a favela está em disputa na atualidade, fomentando um campo cultural em que ela vem progressivamente se destacando como um patrimônio cultural da cidade. Nesse imaginário, favela pode ser considerada não somente um local de cultura como um “local de autenticidades preservadas” (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 65). Como alerta Bianca Freire-Medeiros (2007), no caso do aumento do turismo nas favelas cariocas, “a escolha de um destino dá-se inevitavelmente em diálogo com as imagens do local veiculadas em diversos produtos”, dos mais diversos tipos de consumo, como filmes, livros de literatura, fotografias produzidas por turistas e fotógrafos profissionais, obras de artes plásticas e tantas outras formas. Em virtude dessa profusão imagética e imaginativa, a “‘Favela’ tornou-se um prefixo tropical capaz de incrementar e tornar ‘exóticos’ lugares e produtos os mais variados” (PHILLIPS, 2003 apud FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 65). Não por um acaso, o Morro da Providência foi lido, por parte da gestão do Porto Maravilha, como um ponto turístico em

⁶ O bloco, assim como tantas outras agremiações locais, retomou suas atividades em 2012.

⁷ Antecipo brevemente algumas conclusões sobre o projeto Porto Maravilha, mas uma apresentação detalhada consta no segundo capítulo.

potencial, a ponto de valer o investimento da construção de um teleférico que permite a visitantes acessar o topo do morro desde sua base, sem precisar subir as ladeiras. Rosiete reclamou muitíssimo da forma arbitrária como foi feita a escolha do local para sua implementação, argumentando que a comunidade perdeu uma quadra, onde aconteciam suas confraternizações, para o novo teleférico. Debocha também do que, afinal, esses turistas irão visitar no morro, pois o poder público investiu no teleférico, mas não contempla os problemas mais básicos, e que o esgoto a céu aberto não há de render boas fotos de recordação. A discussão acerca desse imaginário sobre a favela e do desejo recente pelo consumo de seus produtos serão apresentados mais amplamente no terceiro capítulo. Por enquanto, o que desejo salientar é a contribuição da pesquisa do mestrado para a continuidade do doutorado, pois a partir do trabalho etnográfico desenvolvido sobressaiu um campo de disputa conflagrado por múltiplas produções de significado sobre o passado, permitindo-me observar que havia posições variadas ocupadas pelos atores e que certos pontos de vista poderiam se coadunar em determinados momentos e se opor em outros, de acordo com o contexto e os interesses em jogo.

O caso do Coração das Meninas e a indignação de Rosiete frente ao que considerava arbitrariedades cometidas pelo Porto Maravilha indicam somente uma parte desses passados recentes que são mobilizados, compondo um quadro figurativo em que se destacam os elementos relativos ao processo de segregação urbana e a constituição mítica da primeira favela brasileira; a luta de trabalhadores portuários⁸ e também uma retórica referente a um sentimento de pertencimento a uma comunidade local idealizada como uma grande família, com histórias de amizades e solidariedade (e obviamente inimizades) construídas ao longo de gerações, como me parece ser o caso do Pinto Sarado e do Fala Meu Louro.

A pesquisa de mestrado me permitiu conhecer algumas das diversas *camadas históricas*, se assim posso chamá-las, acionadas pelos atores culturais e que compõem um universo muito extenso das possibilidades de entendimento a respeito do porto e dos seus variados passados, propiciando entrever intensos conflitos em torno de significações atribuídas à região portuária.

⁸ O porto abrigou as primeiras organizações de trabalhadores na cidade, tais como o Sindicato dos Estivadores, a Companhia dos Pretos e a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café (THIESEN; BARROS; SANTANA, 2005). Apesar de não ser diretamente mobilizada por nenhum dos grupos aqui mencionados como temática ou elemento emblemático, observo que a história de luta dos trabalhadores do porto emerge de quando em vez nos discursos, sobretudo pelo conhecimento difundido da história comum entre organizações do mundo do trabalho e do mundo do lazer, principalmente na história de fundação das escolas de samba. Essa relação será abordada com mais detalhes.

Em razão dessas diversas camadas históricas, notei que a noção de *cultura popular*, apesar de ter sido muitas vezes acionada discursivamente em campo como tendo um sentido autoevidente, não esgota as disputas em torno de seu significado e de seu valor frente a outras formas de expressão cultural.

De maneira geral, é possível dizer que as categorias *samba* e *carnaval* são dadas em nosso meio social como partes inalienáveis de uma *cultura popular* fundante de uma *identidade nacional*, pedra angular de um período político⁹ em que se buscou uma reconciliação com a *cultura afro-brasileira* – que, no passado, teria pesado como vetor de degeneração da raça e de enfraquecimento moral da população brasileira.

Contudo, vale salvaguardar um olhar crítico para a fundação social da categoria *cultura popular*, pois sua criação deixa entrever o olhar direcionado ao outro e que busca e classifica o *exótico*, base fundamental na sua conformação. Logo, é possível dizer que a categoria *cultura popular* é o resultado de uma interação social e não teria sido identificada por aquilo que se imagina sendo *o povo*, *o popular*, mas por outros, *de fora*, que lançam olhares romantizados e que anseiam por classificação (WILLIAMS, 1983, p. 237 apud ESCOSTEGUY, 1998, p. 113). Ou seja, o processo de identificação e definição de cultura popular está diretamente ligado a uma produção abstrata, intelectual e observadora, que, *a priori*, não emergiria de quem elabora as práticas nomeadas como tal, mas uma projeção daquilo que ela representa. Conceitos como *popular* e *povo* estão extremamente enraizados nos preceitos políticos de quem os conceitua. Mesmo assim, é uma categoria forte e extremamente acionada entre meus interlocutores em campo. No entanto, com diversas possibilidades de formação de seu interior, de seu conteúdo simbólico. Por isso, foi-me inevitável abordar a problematização do conceito de cultura popular sem considerar, tal como advoga Stuart Hall (2004), que não há significação inerente a uma categoria, nem, por regra, quais devam ser suas práticas relacionadas.

Para o sociólogo (HALL, 2003), o princípio estruturante da diferença cultural não é o conteúdo das categorias culturais mobilizadas *per se*, mas o equilíbrio das forças e das relações sociais que subjazem a essa diferença. A distinção entre categoria e conteúdo também foi observada pelo antropólogo Fábio Pavão (2005), em relação às categorias

⁹ Estou mencionando mais especificamente o período do Estado Novo, iniciado em 1937 pelo então presidente Getúlio Vargas, no qual findaram as perseguições ao samba e a outros elementos ditos como pertencentes à *cultura afro-brasileira*, que até então eram fortemente marginalizados e sofriam repressão policial, sobretudo nos centros urbanos. O ideal nacionalista da época buscava, fundamentado pela teoria do culturalismo e no mito de que no país haveria uma coexistência racial pacífica, a inversão radical dos símbolos culturais ligados à mestiçagem, oriundos da diáspora africana, tais como o samba, a capoeira e o candomblé (SCHWARCZ, 1995).

mobilizadas em um grupo de sambistas cariocas. Ele observa que, no discurso dos sambistas, quando se busca ordenar e hierarquizar estilos do próprio samba, surge uma “retórica da tradição” na qual a palavra *tradição* é evocada independentemente do seu conteúdo. O objetivo maior, ao se mobilizar a categoria de tradição, é orientar o reconhecimento das práticas culturais como patrimônio imaterial. A tradição do samba, nesse sentido, poderia ser abordada, por exemplo, com uma percepção romântica de uma suposta imutabilidade das práticas culturais do samba, mas também sugerir a tradição como sendo uma criatividade intrínseca dessa comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), que é a comunidade do samba. Contudo, todos esses possíveis conteúdos da categoria tradição estão, em última instância, sendo elaborados em razão das lutas simbólicas do presente:

Independente das inúmeras interpretações teóricas sobre o tema, destacamos o fato da tradição ser utilizada como um discurso não apenas para reviver um passado romantizado, mas como um importante elemento nas lutas simbólicas do presente. É esta tradição, convertida em *capital simbólico* para seus portadores, que é usada como *argumento* reivindicatório de ancestralidade, no que denominamos de a *retórica da tradição* (PAVÃO, 2007, p. 24, grifos do autor).

Cabe ainda sinalizar um ponto importante dessa leitura sobre as formas de diferenciação cultural traçadas por Hall (2003), pois um dos seus fundamentos é considerar uma perspectiva de *identidade* e não mais aquela de *classe*, base até então dos estudos culturais britânicos (MORIN, 2012). Hall (2003) propõe o modelo de codificação/decodificação: a codificação representaria a mídia influenciada pelas estruturas econômicas e institucionais que constituem o meio em que os atores se inserem; a decodificação, por sua vez, apesar de condicionada pela ordem cultural dominante, considera as características sociais do receptor, como idade, gênero, origem social, origem cultural, e contribui significativamente para a interpretação das práticas e dos bens culturais (MORIN, 2012).

As noções de cultura popular emergem, por consequência, num campo de múltiplas disputas políticas, em que muitas das compreensões emitidas parecem ser desdobramentos dos antigos debates acadêmicos sobre a conceituação de cultura, como aquelas sobre cultura de massa e indústria cultural, sobre a legitimidade de alguém nomear o que é popular, se cultura popular equivale a cultura de massa, se uma manifestação cultural é autêntica ou não...

Algumas dessas noções surgem geralmente em forma de críticas a outrem, e pude organizá-las da seguinte forma: 1) a crítica à forma como alguns que se pretendem mais eruditos/de classes mais altas se apropriam da cultura popular; 2) a idealização da cultura popular como último refúgio face à massificação de produtos culturais em geral; 3) a

compreensão de que cultura popular e cultura de massa são originalmente semelhantes e inseparáveis; e 4) a compreensão de que cultura popular e cultura erudita devem andar juntas, visto que ambas perdem espaço frente à dita cultura de massa.

Cada um desses argumentos críticos pode surgir sozinho ou associado a outro. A maneira com que se organizam as críticas varia de acordo com o processo de decodificação do interlocutor, considerando as mesmas variáveis levantadas por Stuart Hall (2003), como classe social, origem geográfica, identificação étnica, gênero etc.

As noções sobre cultura popular emergem num cenário de disputa entre os próprios atores sociais que estabelecem diferenciações culturais fundamentalmente pela identificação de quem é *de fora* e *de dentro*, *morador* e *forasteiro*, mobilizados como categorias de defesa ou de acusação. Num espaço que enfrenta uma transformação e começa a apresentar valorização, a questão do pertencimento, da antiguidade passa a provocar distinções básicas, amparando outras lutas simbólicas de poder que são postas em jogo.

No que diz respeito à abordagem metodológica da pesquisa, consideramos a perspectiva de García Canclini (1987), que argumenta que o popular é mais uma problemática a ser considerada pelo pesquisador do que um objeto empírico em si, tendo em vista que se trata de uma construção ideológica com significados que podem ser variáveis de acordo com quem fala e com o contexto em que se fala. Para delimitar meu campo e os atores participantes, contudo, me orientei por focar naqueles que faziam suas atividades de acordo com algumas premissas que nutriam sobre a cultura popular. Assim, ao invés de me ater a conceituações fixas, em minhas análises o termo *cultura popular* foi se delimitando junto às atividades culturais que ocorrem na rua, gratuitamente. Em conversas que tive com meus interlocutores, pude depreender algumas características inegociáveis sobre a ideia defendida de cultura popular, entre elas a de que o público deve ser popular e vice-versa. Espaços urbanos importantes para a história da cidade – porém não só eles – devem ser frequentados e ocupados pela população.

Enfim, diante desses novos conhecimentos, procurei me debruçar sobre as seguintes questões: como os atores culturais dos grupos elaboravam os significados de suas identidades culturais; como acionavam e incorporavam recursos¹⁰ para se empoderarem em um cenário

¹⁰ Na dissertação de mestrado, me atentei para a capacidade dos atores de exercerem alguma forma de controle sobre as relações em que estavam imiscuídos e de atuarem no contexto do Porto Maravilha. Pautei-me pelo conceito de agência (*agentivity*), de Sewell Jr. (2005), que vem a ser a capacidade do agente de se apropriar de recursos e aplicá-los em situações diversas e de forma criativa. Aos poucos, defini um entendimento próprio de agência, a fim de compreender o conceito não como estático, mas como algo que está em constante reavaliação e atualização de acordo com as novas situações que são apresentadas aos agentes. Nesse sentido, produzi o conceito de “atualização da agência” (COUTO, 2014), ou seja, um processo intencional de

em transformação; e como negociavam reconhecimento e fomento junto aos organismos administrativos da região, Cdurp e Porto Novo.

Como resultado, cheguei a algumas conclusões que orientaram a continuidade desta pesquisa:

- a) um grupo legitimar-se por meio da mobilização de elementos do passado – principalmente do fator de antiguidade das próprias manifestações culturais e/ou dos atores locais – foi, nos primeiros anos do projeto de reurbanização, de grande impacto na maneira como os agentes administrativos conduziram a área cultural. De fato, os administradores acataram boa parte das reclamações dos agentes culturais e moradores que, por exemplo, tachavam outros grupos ou iniciativas com a categoria de acusação de *forasteiros*. Os *forasteiros* culturais estariam somente interessados em *canibalizar* a verba da cultura e são percebidos como não envolvidos ou preocupados com as verdadeiras demandas locais, mas abutres da política cultural;
- b) apoiar-se no passado longínquo e de alguma forma já consolidado no imaginário geralmente tem mais eficácia cultural – principalmente aos olhos dos administradores – pelo fato de poder atrair um público maior e gerar mais renda. Enquanto, por exemplo, um evento que destaca o passado dos trabalhadores do Morro da Providência interessaria a um público mais restrito, um evento festivo que celebra episódio do passado registrado em livros de história alcançaria maior ressonância pública. Cabe salientar que o impacto de determinados passados deve ser avaliado de acordo com um contexto determinado, em que alguns de seus elementos podem ganhar visibilidade – por meio da produção de *marcas* culturais, como tem sido tentado no caso da nomenclatura *favela*; e que esse impacto depende sempre das relações de força

reavaliação e eventual ampliação de conhecimentos por parte dos atores, orientado pela reflexividade destes face às relações de poder que estabelecem. Como consequência da reflexividade das disputas que devem enfrentar, os atores usariam de diferentes recursos, a fim de intervir sobre as condições sociais apresentadas. Assim, a capacidade de ação se atualiza em consonância com capitais (sociais, simbólicos, políticos etc.) e conhecimentos das mais diversas naturezas, de que o ator dispõe. Seus capitais e conhecimentos se convertem em recursos para agir e negociar no mundo. Dessa forma, alguns dos recursos mobilizados pelos atores seriam: o entendimento de que cultura é objeto de disputa e tem seu valor no contexto de reurbanização; o conhecimento histórico sobre a região e a importância dessa informação no contexto cultural; o argumento de antiguidade que ajudou a pressionar o poder público a não subvencionar os *forasteiros*; a consciência de comporem uma *ethnoscape* mundial (APPADURAI, 2001) que faz deles atores “glo locais” (ROUDOMETOF, 2005), empoderados por seus contatos internacionais, expansão da rede de outros agentes de cultura e associação com determinados atores que podem trabalhar a favor de suas causas etc. (COUTO, 2014).

dispostas e da capacidade de cada grupo/indivíduo de ampliar sua força de ação;

c) os atores têm consciência do potencial que o *capital cultural* representa nesse novo contexto. Essa consciência deriva da própria importância que o capital cultural ganhou nos últimos anos nas democracias capitalistas contemporâneas, tornando o universo cultural e suas produções derivadas em recursos negociados como moeda da diversidade (YÚDICE, 2006, p. 13), incrementando a competitividade entre localidades, numa economia altamente globalizada;

d) alguns dos atores se uniram em um coletivo chamado ComDomínio Cultural, que pretendia, de acordo com um dos integrantes: “[...] prover os agentes culturais com estrutura pra poder dialogar com o poder público, representado aqui dentro [na região] pela Cdurp e pela Porto Novo [...]”¹¹, com intenção de acompanhar, questionar e decidir sobre as obras e sobre a verba da cultura. Essa iniciativa ocorreu após os agentes tomarem conhecimento de que estava prestes a sair um edital de cultura organizado pela Cdurp. O coletivo então debateu o teor do edital cultural e solicitou algumas mudanças aos administradores da Cdurp, entre as quais a alteração na premissa da seleção do edital, passando-se de escrutínio livre para prêmio, na intenção de valorizar iniciativas que já estivessem ocorrendo localmente e evitar a escolha de projetos de *forasteiros*, certamente *especialistas* em elaboração de bons projetos culturais. O principal medo era novamente aquele relacionado à *canibalização* do edital por produtores e artistas de grande porte, *vindos de fora*, que já conseguem, minimamente, sobreviver desse meio cultural. As propostas dos agentes culturais foram acatadas pelo corpo administrativo da Cdurp e, conseqüentemente, a maioria dos artistas que compunham o coletivo – e que faziam atividades culturais locais antes do edital – foi beneficiada. “O ComDomínio teve uma vitória grande, mostrou força ali”, como afirmou um de seus ex-integrantes, Alexandre Nadai, do Velhos Malandros. Apesar disso, o coletivo entrou em colapso depois do resultado do edital justamente pelo entendimento, por parte de alguns de seus participantes, de que determinados

¹¹ Alexandre Nadai. Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2015.

companheiros se beneficiaram do projeto de maneira injusta, principalmente no que se refere à quantia a eles destinada;

e) a emergência da figura do *atravessador*. O *atravessador*, de acordo com o ponto de vista de determinados artistas, é geralmente uma pessoa que tem algum destaque social, considerável trânsito junto aos escritórios administrativos e também em meios artísticos e de produção, assim como junto a representantes de empresas que costumam patrocinar a área cultural. O *atravessador* pode ser um produtor cultural (não necessariamente formado na área), que conferiria, com seu prestígio, um *status* de profissionalismo e seriedade para o trabalho que produz e igualmente para o artista que representa, frente a esses escritórios de poder. A crítica feita por artistas a essa figura costuma girar em torno daquilo que consideram como benefícios injustos que *atravessadores* recebem, principalmente se seu papel é somente de mediador nas negociações de patrocínio e não de produtor cultural ou de artista envolvido com a causa. Esse inconveniente seria resultado de uma política personalista, principalmente no trato com a Cdurp e a Porto Novo, que aparentemente optariam por repassar as verbas a figuras de confiança e com liderança local. Esse *vício* nos repasses das verbas teria sido observado tanto antes como depois do primeiro e único edital destinado à cultura;

f) a falta de clareza nos processos de financiamento gera ainda mais discórdia entre os agentes culturais, que passariam a ter que lidar com a possibilidade de haver determinados grupos ou agentes culturais diletos dos organismos administrativos, além de com as divergências e rixas que já nutrem entre si. Como apresentarei no segundo capítulo, as práticas de apoio a projetos culturais informais na região, praticadas pela Porto Novo, incentivavam os atores a disputarem visibilidade, forçando-os a circular, com uma certa regularidade, em escritórios administrativos do porto, em determinadas reuniões e em eventos de toda natureza, produzidos na região.

Essas conclusões, desenvolvidas na dissertação de mestrado e resultantes do trabalho de campo, me permitiram fortalecer uma base de conhecimentos sobre processos que ocorriam no porto e, com isso, desenvolver *insights* e críticas ao trabalho.

Um dos pontos fracos da dissertação foi justamente eu não ter conseguido entrevistar nenhum dos administradores dos organismos públicos e privados da região portuária, tendo me focado prioritariamente nas entrevistas com os agentes culturais e nos seus pontos de vista

sobre os acontecimentos. Reconhecendo essa falha inicial, um dos objetivos principais do doutorado foi a ampliação de coleta de dados sobre a atuação dos administradores do Porto Maravilha, incluindo a realização de entrevistas com responsáveis do setor cultural em cada uma das instâncias, a Cdurp e a Porto Novo.

A nova abordagem necessitou de uma bibliografia que me possibilitasse mais preparo para discernir sobre esse mundo da gestão e das parcerias público-privadas, sobretudo a problemática teórica a respeito dos papéis do Estado e dos organismos que atuam “como se fosse[m] Estado” (TROUILLOT, 2001).

Durante o doutorado, o foco passou a ser observar a relação entre administração do porto e agentes culturais, buscando responder às seguintes perguntas: considerando os novos preceitos urbanísticos que celebram a cultura como principal elemento de atratividade de uma cidade, como se dá, na prática, o processo de valorização da cultura como vocação urbana? Como se selecionam quais artistas, obras e espetáculos representam a cidade e quais locais podem ser ocupados por eles? Quais são os posicionamentos, estratégias e negociações elaborados pelos atores culturais perante o processo de reurbanização do porto? Como a administração público-privada se relaciona com esses atores? Quais são as formas de financiamento à cultura que encontramos?

Sendo assim, o meu objetivo primário de pesquisa foi conhecer quais critérios são utilizados pelos administradores do Porto Maravilha para definir qual é a expressão artística relevante para a região e como se efetivam, a partir dessa definição, o financiamento e a liberação do uso do espaço para manifestações culturais apoiadas (ou não) pelo projeto. Em razão de os estudos terem se voltado ainda mais para o funcionamento do Estado, o modelo de gestão do bem público por parte do Porto Maravilha na área cultural começa a figurar como fulcral e a metodologia adotada, de entrevistas, passou a incluir os pontos de vista dos dois maiores representantes da administração local, Alberto Silva, ex-presidente da Cdurp; e Daniele Waltz, uma das analistas do setor de responsabilidade social da Porto Novo.

Não se pode perder de vista que ainda estava em jogo esse tipo de administração público-privada oferecida pela proposta da OUCPRJ e que o financiamento da cultura era parte obrigatória nesse empreendimento, provocando muitas demandas financeiras por parte dos atores culturais.

Mantive na pesquisa do doutorado alguns grupos da pesquisa do mestrado, como Escravos da Mauá, Cordão do Prata Preta, Coração das Meninas, Pinto Sarado, Fala Meu Louro, Roda de Samba da Pedra do Sal, Afoxé Filhos de Gandhi e Terreiro de Breque, em razão da contribuição importante à pesquisa anterior; e incluí percepções sobre outros grupos

de rua: Velhos Malandros, Samba Honesto, Som das Artes, Charme da Gamboa, Teimosos do Porto, Feira do Cais, Moça Prosa e Samba da Saúde.

Essa delimitação apresentada não conta mais com o Samba de Lei, pois esse grupo já não toca mais na região desde meados de 2013. Por outro lado, a partir de 2016, como pretendo mostrar, devido ao término do financiamento por parte da Porto Novo, não há mais apresentações do Samba da Saúde – apesar de incluso nesta pesquisa – na rua. Foi também pela mesma razão que o projeto do Velhos Malandros perdeu a regularidade na região, tendo se apresentado somente em quatro edições no ano de 2016, com financiamento avulso por parte da Porto Novo. Após isso, Alexandre Nadai, realizador do projeto, tentou migrar para a praça Mauá por conta própria, tendo tido muito prejuízo por conta da estrutura necessária para realizar o evento ali, principalmente com o aluguel de um gerador de luz. A praça Mauá, nos moldes atuais, ou seja, pós-requalificação urbana, não sustenta a possibilidade de se executar nenhum tipo de gambiarra com *gato* de energia, muito comum em eventos de rua. Em setembro de 2017, o Velhos Malandros ainda fez um evento no Centro Cultural José Bonifácio, numa festa de motivos religiosos nomeada Caruru dos Erês. O Escravos da Mauá, por sua vez, desde o final de 2016 não tem mais apresentado suas rodas mensalmente, em função da perda de apoio infraestrutural fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC), que ocorria desde 2011. Esse apoio abrangia cessão de palco, sistema de iluminação e banheiros químicos. A partir daquela data, as rodas tornaram-se esporádicas e passaram a contar com apoios de outros coletivos da região, como o Som das Artes, o Cordão do Prata Preta e a Feira do Cais.

Cabe explicar o porquê da inclusão de observações a respeito de novos grupos na amostra, tendo em vista que anteriormente já possuía um número expressivo para me inteirar, durante a pesquisa. A primeira razão está na percepção de que, à medida que fui me aprofundando nos dilemas do campo, não deveria ficar restrita aos grupos de samba e carnaval que mobilizavam o passado como um elemento a ser valorizado. Havia agora outros atores presentes, com propostas culturais, muitas vezes, diversas. Assim, ao invés de circunscrever grupos ou artistas por afinidades estéticas ou temporais – *mais antigos* ou *forasteiros*, termos fortemente utilizados como categorias de acusação entre os locais para definir, entre eles, quem é ou não merecedor de apoio –, decidi usar outro parâmetro, que me pareceu então mais relevante: o uso da rua por manifestações culturais. Porém, não é qualquer uso do espaço urbano, e sim aquele em que o evento é organizado pelo(s) próprio(s) artista(s) e que não contaria com outro apoio salvo aquele oferecido pelo Porto Maravilha, em suas instâncias de poder. Ou ainda aqueles que não contam com qualquer financiamento oficial por

recusa expressa por parte dos artistas, que possuem um entendimento particular sobre o fazer cultura¹². Com esse novo entendimento, abriram-se margens para incluir a perspectiva de novos atores, portadores de perspectivas que só poderiam somar ao trabalho.

Essa delimitação relativa ao espaço da rua me foi favorável para garantir desdobramentos analíticos na abordagem da categoria *cultura popular*, que se mostrou relevante desde a pesquisa do mestrado, mobilizada como recurso de empoderamento. Isso porque o ato de ocupar a rua parece dialogar profundamente com elementos pertencentes ao que seria o universo do *popular*, sinalizando, muitas vezes, a intenção política e social dos atores.

Em razão disso, antes de apresentar a maneira como desenvolvi essa nova abordagem sobre a função do Estado na cultura e a base teórica que a sustenta, me ocuparei da temática relativa à ocupação de rua por parte de manifestações artísticas, englobando também a retomada do carnaval de rua. A apropriação do espaço da rua, como pretendo indicar neste trabalho, figura como uma peça-chave para se entender os significados atribuídos à noção de *cultura popular* por parte de coletivos de samba e carnaval, apesar de que essa produção de significados específicos não se restrinja a esses setores musical e festivo.

Ora se faz necessário apresentar, com mais detalhes, os grupos aos quais me refiro nesta tese. Para tanto, farei uso do recurso aplicado no mestrado, valendo-me do mapa da região e dos locais de ocupação dos grupos atuais, mas também dos antigos, para que fique mais clara a dinâmica urbana à qual me refiro.

Relendo o porto: perfil dos grupos participantes

¹² Exploro na tese o conflito-base apresentado entre os atores que desprezam a associação entre arte e financiamento e aqueles que entendem a arte como modo de vida e de trabalho.

Figura 2 – Localização dos grupos de carnaval e de samba, contando com os incluídos no doutorado



Fonte: Adaptado de GOOGLE MAPS, [20--].

No bairro da Saúde, localizamos o Samba da Pedra do Sal ainda ocupando a Pedra do Sal, na rua Argemiro Bulcão.

O Samba da Pedra do Sal é conhecido por escolhas *radicais* na condução da roda: os músicos não utilizam caixas de som para amplificação, respeitando a maneira ancestral de cantar e tocar; percebiam, até poucos anos, um pequeno *cachê* oriundo do resultado da venda própria que fazem de cerveja; e consideram a roda uma oportunidade mais de encontro e lazer do que de trabalho. Hoje, após se organizarem com os camelôs locais, que tomaram a frente das vendas de bebidas, recebem uma quantia mínima de cada camelô por roda, valor bem abaixo da média de cachês que músicos percebem normalmente.

A roda de samba ocorre nas segundas-feiras por ser o dia “de folga dos músicos”, como afirmou Walmir Pimentel, um dos mais antigos integrantes do grupo. Segundo ele, possibilitar esse tipo de encontro entre sambistas seria uma forma de proporcionar uma troca cultural entre eles, pois ali estariam livres para tocar o que apreciavam, sem considerar seguir um repertório musical de entretenimento reclamado pelas casas de show da cidade.

Walmir, de tempos em tempos, afirma ir à Bahia pesquisar samba e chula e que a roda da Pedra se compromete a resgatar ritmos tradicionais, deixados de lado pela indústria cultural e pela mídia contemporânea.

Essa abordagem do Samba da Pedra reflete seu compromisso com a cultura popular e com uma *performance* musical do samba mais fiel à tradição. Assim, as rodas de samba devem ser acústicas e conter instrumentos típicos de terreiros de candomblé e das rodas de samba ancestrais. A opção pelo acústico é também por salientar o coro do coletivo, a necessidade da participação do público, que deve ser um elemento fundamental para a dinâmica da roda de samba.

O grupo trabalha alguns ritmos pouco considerados pela indústria musical, como o tambor de crioula, o coco, o jongo e o lundu. Em certos períodos, fazem tributo a alguma personalidade do samba, procurando transmitir ao público uma relação entre a trajetória do artista homenageado e a própria história do samba. É interessante como a ideia de recuperação das tradições ligadas ao samba está diretamente relacionada a uma crítica contrária à dita indústria cultural. A cultura popular, pelo viés da indústria, geralmente é entendida como um produto trivial, não contendo o valor de novidade, exclusividade que um produto midiático de rápido consumo pode ostentar.

Apresentando um vasto conhecimento da história e, especialmente, das influências da cultura negra na região, Walmir demonstra um forte compromisso com a integridade do que ele considera a essência filosófica e religiosa da Pedra do Sal, que, no passado, teria servido como espaço para inúmeras rodas de samba e rituais religiosos. Walmir enfatiza que seu trabalho é sensibilizar o público para preservar o patrimônio local, material e imaterial. O samba é, para ele, um caminho para a cidadania. Em suas próprias palavras: “Primeiro de tudo o nosso samba deve promover um sentido de cidadania na comunidade”¹³.

Já o grupo Moça Prosa, até meados do ano de 2017, tocava também na Pedra do Sal, tendo se fixado posteriormente no Largo São Francisco da Prainha. O Moça Prosa recebe destaque no mapa por ser o único grupo abrangido nesta tese que hoje ainda consegue promover seus eventos no local, antes ponto de referência para o Charme da Gamboa, o Som das Artes, o Escravos da Mauá, o Samba da Saúde e o Terreiro de Breque. Levanto como motivações desse esvaziamento artístico do largo o excesso de fiscalização e burocratização no seu uso como espaço urbano; o fim das subvenções, por parte da Porto Novo; e a recusa explícita dos estabelecimentos comerciais do local de colaborarem com a continuidade daquelas manifestações culturais, mesmo com o evidente aumento da clientela nos bares em função da atração de público pelos eventos.

Fundado em 2012, o Moça Prosa se anuncia como um movimento de samba feminino, prestando homenagem a todas as mulheres compositoras e intérpretes do samba. A ideia de resgate também está presente no discurso do grupo, que se dedica a jogar luz sobre as composições e interpretações antigas de sambistas como “Dona Ivone Lara, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Beth Carvalho, Leci Brandão, Alcione, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Dolores Duran, entre outras” (MOÇA PROSA, 2012). A ideia é

¹³ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

também dar espaço para “amigos” e “sambas atuais”, exaltando igualmente a importância feminina no cenário musical.

O Largo São Francisco da Prainha está localizado aos pés do Morro da Conceição, onde se concentram as agremiações Banda da Conceição, Santinhas da Conceição e Teimosos do Porto.

A Banda da Conceição foi fundada em 1973 por moradores do Morro da Conceição. Assim como outros grupos de carnaval mais antigos da região, seu surgimento está relacionado à sociabilidade local e às atividades de lazer, como a realização de torneios de futebol que acabavam por criar muitas rixas entre moradores dos bairros. Essas rixas estimulariam os moradores a se organizarem para fazer carnavais mais bonitos que os do vizinho, disputas essas que ainda reverberariam nas relações atuais, sobretudo quando o acusado é morador do Morro da Conceição, tido como aquele que não se mistura com os dos outros bairros da região portuária.

Apesar de nutrir essa aura de unidade e confraternização entre os moradores, a banda teria ficado 35 anos sem desfilar, sobretudo após a saída de muitos moradores, em meados de 1980 e início dos 1990.

Em 2012, o morador conhecido como Frigideira, que teria crescido fazendo parte da agremiação, ao ver a retomada do carnaval na região, achou que seria importante resgatar a banda do passado em que esteve enclausurada. Assim, Frigideira recuperou os registros oficiais, documentos e fotos para reviver a história do grupo e “reconstruir os símbolos do passado”¹⁴, isto é, as cores do grupo e seu emblema, e apresentá-los novamente aos foliões. Tendo sido seu pai um dos fundadores do grupo, Frigideira acredita ser importante a manutenção de diferentes gerações no desfile e na organização do bloco, para que as crianças “tomem gosto” pela festa e a tradição permaneça ao longo dos anos. Seus desfiles mais recentes foram financiados com ajuda de bares locais e também da Porto Novo, com auxílios regulares.

O bloco Santinhas da Conceição foi fundado em 2014 por iniciativa de mulheres moradoras do Morro da Conceição e arredores e faz alusão a Nossa Senhora da Conceição, que dá nome ao morro e a qual recebe festejos importantes por parte dos moradores católicos. Tendo em vista que é um bloco de carnaval, há também uma provocação com o

¹⁴ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

conservadorismo católico e as presunções machistas que dele vêm a reboque. O bloco tem marchinhas autorais, compostas pelas próprias mulheres.

O bloco, além das moradoras, conta com a frequência de amigas e amigos moradores de outros bairros. A roupa é padronizada, composta pela blusa com o nome do bloco e um adereço na cabeça, remetendo a uma auréola de uma santidade. Diferentemente da Banda da Conceição e do Teimosos do Porto – que veremos em seguida –, o Santinhas não desce o morro, no seu desfile, significando a tentativa de manter-se pequeno e com um grupo de pessoas conhecidas.

O Teimosos do Porto existe desde 2016 e é formado por foliões e organizadores do Cordão Prata Preta no intuito de celebrar um carnaval mais intimista entre amigos, geralmente dias depois do desfile oficial do Prata. O trabalho exigido pelo grandioso carnaval que o Cordão oferece nos dias atuais tem sido bem extenuante para os diretores e a tensão pré-festa gera desentendimentos e discussão entre eles. Além disso, a grandiosa festa do Cordão do Prata Preta sempre gera reclamações de moradores a respeito do lixo e da urina espalhados pelas ruas e os diretores procuram sempre orientar o público e manter-se vigilantes durante o desfile para que nada saia do esperado. O nível de trabalho, tensão e desentendimentos fez com que surgisse a ideia de fazer outro carnaval para os diretores e os foliões engajados relaxarem e se divertirem juntos, sem excesso de cobrança e dores de cabeça. Sendo assim, o bloco reúne pessoas conhecidas do Cordão do Prata Preta e moradores da região, contando com, no máximo, de 40 a 50 pessoas.

Desde 2017, o Terreiro de Breque se apresenta mensalmente no Bar do Geraldinho, situado também no Morro da Conceição, em função de ali encontrar o apoio financeiro que não possuía mais no Largo São Francisco da Prainha, outrora garantido pela contribuição de outro bar, o Armazém 04. Contudo, antes de se fixar no morro – aonde aliás seus fundadores atribuem o nascimento do grupo –, o Terreiro de Breque teve acolhida no Bar do Dom¹⁵, na Gamboa; e no Bar do Omar, no Morro do Pinto, no Santo Cristo.

Aproximando-se do discurso de Walmir, temos o cantor do grupo Terreiro de Breque, Zeh Gustavo, que sustenta um viés crítico e politicamente engajado tanto no que se refere à cultura como em relação à implementação do projeto de reurbanização em curso. A ambição, declarada como “antimercado”, do músico é unir, em seu trabalho, a herança musical do

¹⁵ O Bar do Dom foi uma iniciativa de jovens moradores da região e sua especialidade era a venda de hambúrgueres. Apostando na atratividade de novos públicos que a reurbanização da área poderia promover, o bar manteve-se ativo por dois anos, mas possuía, ao que pude observar, uma frequência muito diminuta e irregular dos próprios moradores, o que provavelmente não foi suficiente para manter o negócio.

samba com novas composições. Zeh Gustavo considera que boa parte dos compositores atuais são pouco ouvidos e geralmente desconsiderados pelas mídias. Critica a persistência de alguns grupos e casas de show em tocar sempre a mesma “meia-dúzia de clássicos” de samba ou os “batidos pagodes pra frente”, não permitindo que se ofereça algo novo ou diferente ao público pelo simples fato de se querer garantir um quinhão no disputado mercado. O nome do grupo se deve à tentativa de evocar os sambas de terreiro – cantados por compositores de velhas guardas das escolas de samba – e o samba de breque, tido como em notório desaparecimento. O grupo, contudo, sofreu influências de propostas mais atuais, como do Samba na Fonte – que há alguns anos também se apresentava na Pedra do Sal e cuja proposta era reunir novos compositores para apresentarem sambas, ou seja, a roda de samba era inteiramente de músicas autorais e alheia aos circuitos mercadológicos. Dessa forma, o Terreiro também privilegia novas canções, indo contra a corrente cultural romântica que sustenta que tudo que é bom musicalmente já foi produzido. A bandeira hasteada pelo grupo é em defesa da dita “boa música” e recusa de todo produto mercadológico feito somente de modo fácil e rápido para o consumo.

O Samba da Saúde, organizado em 2012, era inicialmente composto pelo próprio Terreiro de Breque, com a proposta de “congregar as vozes da Região Portuária” (SAMBA DA SAÚDE, [201-]). Em 2014 ganhou novo formato, congregando o líder do Terreiro de Breque, Zeh Gustavo, com líderes de outros grupos e projetos musicais, como Raphael Moreira, do projeto Samba Menino e da roda do Sambastião, e Alexandre Nadai, conhecido pelas rodas do Velhos Malandros.

Como foi dito anteriormente, o título da roda de samba homenageia o bairro da Saúde, que, de acordo com a descrição dos músicos do grupo, faz “parte da nossa Pequena África, fonte de movimentos como a Revolta da Chibata e a Revolta da Vacina, liderada por Horácio José da Silva, o Prata Preta” (SAMBA DA SAÚDE, [201-]). A chamada do samba fazia questão de reforçar ainda que a Saúde é o berço de “movimentos recentes muito importantes para a renovação do samba”, mencionando, sobretudo, o Escravos da Mauá, as rodas do Samba da Pedra do Sal, o Velhos Malandros e o Cordão do Prata Preta.

A Associação Gastronômica Sabores do Porto é uma sociedade formada por empreendedoras da região e oferece ao público sabores típicos do caldeirão étnico portuário, com destaque às comidas afro-brasileiras e nordestinas. Cabe ressaltar que o Sabores do Porto é uma das poucas iniciativas que dão relevo à contribuição nordestina à dita *cultura local*, sobretudo em razão da presença de mulheres engajadas com suas identidades e orgulhosas de suas histórias.

O Sabores do Porto contou inicialmente com o apoio do programa Porto Maravilha Cidadão, mas, atualmente, de acordo com Luziete¹⁶, uma de suas integrantes e também nordestina, a associação não tem patrocínio e se mantém por conta própria. Com ponto permanente na Praça Mauá, em frente ao Boulevard Olímpico, elas contam com um gerador de luz, comprado coletivamente, necessário para garantir alguns aquecedores para comida. Como foi dito anteriormente, o uso de gerador deveria ser regular em todos os eventos nos espaços públicos; mas, geralmente, em razão do custo elevado para estruturas pequenas de eventos, muitas apresentações apelam para o *gato* de energia, puxando luz ilegalmente de um poste. A Praça Mauá foi reformada de forma a evitar qualquer tipo de uso inadequado de energia e o gerador torna-se uma necessidade incontornável.

A Feira do Cais tem apoio do Polo Região Portuária e se localiza na chamada Parada dos Navios, de onde desembarcam os turistas dos cruzeiros marítimos. Um polo, de acordo com censo de 2011 (SANTOS, 2011), é constituído da união de empresários e empreendedores que passam a buscar, em conjunto, soluções

[...] para problemas ou interesses que, individualmente, seriam difíceis ou impossíveis de serem alcançados. Essa estratégia associativa permite aos polos, dentre outros diferenciais: maior apoio das entidades de fomento empresarial, em especial das que compõem a governança do Programa; aumento do poder de negociação, tanto empresarial quanto com as instâncias de governo; melhoria das relações interempresariais, ampliando as possibilidades de parcerias; melhoria dos ambientes interno e externo; implementação de ações de responsabilidades sócio-empresarial; iniciativas que promovam o polo e aqueçam os negócios. (SANTOS, 2011, p. 6).

Ou seja, a Feira do Cais é uma oportunidade de garantir vendas aos turistas recém-saídos de suas viagens, mas é coordenado por interesses empresariais e também acusada, sobretudo por parte das empreendedoras do Sabores do Porto, de não privilegiar trabalhadores locais – somente uma empreendedora local se mantém ali – e cobrar preços muito caros pelo aluguel de barracas, que varia entre R\$ 150,00 a R\$ 250,00 por dia. A Feira do Cais, por contar com apoio financeiro do Polo, eventualmente organiza música no local, seja com DJs ou rodas de samba, a fim de elevar ainda mais a permanência dos turistas e o volume de consumo.

O Charme da Gamboa surgiu de uma proposta do DJ Lourenço, conhecido por operar o som de muitos eventos locais. O evento reunia artistas e expositores da região, durante o qual se tocavam charmes antigos e músicas contemporâneas e reuniam-se dançarinos que comandavam os passos para quem quisesse segui-los. Muito frequentado pelos difusores da

¹⁶ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

black music, o Charme da Gamboa atraía um número significativo de visitantes para o Largo São Francisco da Prainha.

O Som das Artes conciliava mostra de artes com *performances* musicais regionais. Oferecia também, ocasionalmente, oficina de artes visuais. A proposta recebia apoio da Cdurp – e, em uma única edição, patrocínio da Porto Novo – e despertou muitas reclamações dos donos de bares locais, por oferecer também comida e bebida aos frequentadores. Em algumas oportunidades, o Som das Artes acolheu o Charme da Gamboa e diversas iniciativas locais, além de peças de teatro promovidas pelo grupo cultural Favelados. O Som das Artes começou a enfrentar dificuldade de conseguir alvará para o uso do largo, principalmente pela pressão dos bares. A Secretaria Municipal de Ordem Pública do Rio de Janeiro (Seop) embargou seguidamente alguns eventos do Som das Artes e seus organizadores tentaram, em vão, conduzir a programação mesmo sem a autorização necessária. Esse impasse teve como resultado a interferência direta da Cdurp, que, após uma reunião com o Som das Artes, recomendou que seguissem o protocolo para a autorização de funcionamento, o que nunca foi alcançado. De acordo com Silvania, uma das lideranças do projeto, uma vez feito o evento sem a autorização, nunca mais conseguiu lograr sucesso nos pedidos de autorização. Para ela, os agentes da prefeitura marcam quem já afrontou seus poderes de gestão da cidade. Após o término forçado do Som das Artes, Silvania migrou para as duas feiras, Sabores do Porto e Feira do Cais, onde trabalha com a sua confecção Tramas do Porto. Ali, permanece mais segura pela lógica da coletividade, mas ainda nutre o desejo de reativar o Som das Artes, mesmo com a perspectiva de muito confronto com diversos poderes, dos estabelecimentos locais até funcionários da prefeitura.

Muito já foi dito sobre o Escravos da Mauá, mas cabe reforçar que, por ter conseguido se manter desde 1993 no Largo São Francisco da Prainha, é considerado por muitos um bloco que resistiu a uma década de carnaval de rua desmantelado na região e que, em razão disso, seus organizadores são percebidos como precursores da retomada do carnaval de rua portuário. Além disso, as rodas de samba mensais que promoviam no largo podem ser consideradas como catalisadoras de um público interessado pelos elementos históricos do porto e por sua contribuição para a manutenção de uma identidade carioca. Essa redescoberta do porto por parte de alguns frequentadores contou com um empenho muito potente dos fundadores do bloco, como foi anteriormente dito. As rodas de samba, com repertórios relativamente fixos, mantêm o clima de celebração da cidade do Rio de Janeiro e possuem como uma das suas canções mais marcantes *Mestre-sala dos mares*, de João Bosco e Aldir Blanc. Nela, se homenageia o líder da Revolta da Chibata (1910), João Cândido. Por essa

razão, no desfile de 2013, o bloco parou em frente à sede do Sindicato dos Estivadores e reverenciou Seu Candinho, filho de João Cândido, concedendo a ele uma placa de louvor. A execução do samba de embalo daquele ano foi interrompida para que se cantasse *O mestresala dos mares* (BLANC; BOSCO, 1975).

Cabe dizer também que o Escravos da Mauá conduz e incentiva, há alguns anos, oficinas artísticas de dança, a produção de instrumentos musicais e de indumentária, entre outras iniciativas, por meio da Associação do Bloco Escravos da Mauá (BEM). O projeto foi selecionado no edital de cultura do Porto Maravilha e a conexão com artistas locais se intensificou ainda mais nesse período, notável, inclusive, pelo incremento estético que o bloco recebeu como contrapartida dos artistas, que elaboraram vistosas alegorias para os desfiles.

O Afoxé Filhos de Gandhi ainda mantém sua sede social na rua Camerino, que não passou por nenhuma reforma recente. O terreno ocupado é histórico e conta somente com a fachada do prédio original, sem estrutura de andares nem teto. Para garantir que mantimentos e adereços permaneçam conservados das intempéries, há um toldo azul que cobre o terreno, improvisando assim uma forma de abrigo. Sem nenhuma dúvida, afirmo que o Afoxé foi o grupo que menos se beneficiou do processo de reurbanização e do resultante financiamento de atividades culturais locais pelos organismos administrativos atuantes na região portuária. Entre alguns dos motivos possíveis para isso, encontra-se um racha que a agremiação sofreu, resultando na existência de duas agremiações com o mesmo nome, sendo que uma acrescentou Rio no final de Afoxé Filhos de Gandhi. Essa duplicidade teria gerado um alegado desconforto, por parte dos administradores, em auxiliar com recursos e materiais qualquer um dos Afoxés Filhos de Gandhi em atrito.

No bairro da Gamboa encontramos o Cordão do Prata Preta, o Coração das Meninas e o Samba Honesto, o último organizado igualmente pelos diretores do Prata Preta. A atenção ao Samba Honesto deriva principalmente da constatação de que esse samba, em algumas edições, contou com o aporte financeiro da Porto Novo, sem que, no entanto, para isso, lhe fosse exigido o processo completo de autorização para uso do espaço público, exatamente num momento em que houve um aumento dessa demanda – principalmente no que se refere ao uso dos *novos* espaços do bairro da Saúde. O Samba Honesto é realizado pela diretoria do Cordão do Prata Preta e acontece usualmente na rua Conselheiro Zacarias, última rua da Gamboa, um local que recebe pouca atenção dos controles administrativos sobre os usos do espaço público para eventos. A roda de samba é geralmente liderada por músicos locais e, dependendo da ocasião, termina-se com a banda do Cordão tocando marchinhas. O samba recebe esse nome em razão de os organizadores sustentarem uma oferta de cerveja mais

barata – mais barata, sobretudo, em vista do preço a que ela é vendida em áreas mais badaladas como o próprio Largo São Francisco da Prainha.

O Cordão do Prata Preta, fundado em 2004, é formado por moradores da Gamboa e foliões amigos oriundos de outras localidades da cidade. A escolha pelo título de *cordão* e não bloco, como outras agremiações, baseia-se na ideia de que, ao contrário de um bloco de carnaval no sentido estrito do termo, suas atividades culturais não deveriam se restringir ao período momesmo. O nome Prata Preta é um tributo a Horácio José da Silva, que, segundo algumas fontes históricas, é descrito como um estivador negro, capoeirista e importante líder da revolta popular da Vacina, ocorrida em 1904. A homenagem revela-se ainda mais significativa em razão de supostamente ter sido montada na Gamboa, mais precisamente na praça da Harmonia, esquina da rua Pedro Ernesto com a rua Sacadura Cabral, a última barricada dos populares contra a força policial que estava emparelhada pelas ordens da vacinação obrigatória. Os membros do Cordão do Prata Preta, entre eles muitos historiadores, propõem temáticas populares e históricas para o seu carnaval.

A praça da Harmonia, palco de boa parte dos eventos do Prata Preta e considerado o último refúgio dos resistentes da Revolta da Vacina, foi tomada como local a ser ocupado pelas forças do Estado – em 1911, a praça recebeu o 5º Batalhão da Polícia Militar e passou a ser chamada pelos meios oficiais de Coronel Assunção, em homenagem a um dos comandantes das tropas brasileiras durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). Como foi dito anteriormente, os foliões do Cordão do Prata Preta, bem como outros artistas e moradores, referem-se ao lugar como praça da Harmonia, nome esse que era o anterior àquele definido durante o período da construção do 5º Batalhão e que remonta à época de inauguração da praça, por volta de 1850, quando ali havia um mercado homônimo, o Mercado da Harmonia.

Nos últimos anos de festa carnavalesca, o Cordão do Prata Preta ostenta temáticas políticas, entre estas a crítica aos 50 anos da Ditadura Militar no Brasil, no ano de 2014; a celebração da Revolta da Vacina de 1904, em 2015; e a homenagem aos resistentes da Guerra de Canudos de 1897, no ano de 2016. O ano de 2017 teve como temática a Revolução Russa e o ano de 2018, a Tropicália. O valor maior a ser ressaltado pelo grupo é a força das massas populares e seu poder de mudar o curso da história. Além de homenagear as revoltas, revoluções e movimentos populares do passado, o Cordão questiona as práticas políticas opressoras do presente e em especial do carnaval, e por isso está aliado ao coletivo Desliga, que renega o controle burocrático e econômico da festa do carnaval de rua por parte da prefeitura e de empresas patrocinadoras.

O Velhos Malandros, liderado pelo sambista Alexandre Nadai, teve durante quatro anos, aproximadamente, abrigo na praça da Harmonia. O projeto, apesar de não ter nascido na região, logo se adaptou às demandas de reconhecimento do patrimônio negro do local. Na definição do projeto em rede social, a proposta principal é de “revitalização e resgate da história do Samba” e de contribuir “para a criação de uma consciência de preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro [...] com a participação de artistas e representantes de comunidades afro-brasileiras” (VELHOS MALANDROS, 2018). Em diversas datas comemorativas de santos do candomblé, Nadai organizou celebrações especiais no evento do Velhos Malandros, contando ocasionalmente com imagens de santos e repertório especial para a ocasião. Desde meados de 2016, em razão do fim do repasse de verbas para o projeto, por parte da Porto Novo, o projeto, que ainda tentou migrar, sem sucesso, para a Praça Mauá, se deslocou para outros locais como o Espaço Catete, no bairro de mesmo nome, uma quadra privada gerenciada pelo dono do local, com entrada gratuita. O Velhos Malandros se apresenta também na Lapa, Centro e em bairros da Zona Norte como Engenho de Dentro e Vista Alegre.

O bloco de carnaval Coração das Meninas foi fundado em 1964 no Morro da Providência. Rosiete, presidente e também diretora da Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, sustenta que, desde sua fundação, o Coração das Meninas teria caráter mais amplo que só o carnavalesco, como o objetivo de “promover cultura na comunidade”, ao organizar também eventos para os moradores¹⁷. Ela relembra que, no passado, festivais de música foram organizados com a participação do Coração, no qual compositores competiam pelo prêmio de melhor canção.

A iniciativa para a criação do Coração teria surgido da tentativa de fazer frente ao carnaval de rua da região portuária, anteriormente liderado pelos moradores do asfalto, onde ainda havia, segundo Rosiete, “muitos descendentes europeus” no comando das festas. Nessa dinâmica, os moradores da favela ficavam de fora daquele tipo de festividade de rua, apesar de suas presenças nas escolas de samba na região.

Assim como outros blocos, o Coração das Meninas ficou desativado por 25 anos e voltou a organizar novamente atividades comunitárias a partir de 2008, graças a recursos de diversas origens, incluindo os direcionados pela Porto Novo.

Com a reorganização da Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, a Cdurp convidou a Liga para abrir o desfile de carnaval de rua mais tradicional da cidade, junto a

¹⁷ Rosiete Marinho e João Bororó. Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

outras antigas agremiações como Cacique de Ramos e Bafo da Onça, além de Aymoré da Penha, Boêmios de Irajá e Pagodão de Madureira. O cortejo, que antes ocorria na avenida Rio Branco, passou, em 2017, a se realizar na avenida Chile. A inclusão da Liga nesse importante desfile teria, segundo Alberto Silva, ex-presidente da Cdurp, aumentado exponencialmente o público interessado pelo desfile dos blocos associados à Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária. No ano de 2018 a Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária contou ainda com o apoio financeiro da empresa de segurança local Só Nós da Estiva.

No bairro do Santo Cristo temos o Pinto Sarado e o Fala Meu Louro. O bloco carnavalesco Fala Meu Louro foi oficialmente registrado em 1938, mas seu primeiro desfile remonta a 1919. É considerada a mais antiga e mais tradicional de todas as agremiações do porto, também formada pela sociabilidade tramada entre moradores e pelas disputas em torneios de futebol, assim como a Banda da Conceição. De acordo com o que se conta, um dos seus participantes era Sinhô. Sinhô é um personagem mítico, tanto na história da região portuária quanto na história do samba. Também seria parte da história do Fala Meu Louro a composição da música *O pé de anjo*, tida como a primeira marcha de carnaval gravada, composta por Sinhô (1919).

Assim como nas escolas de samba, o Fala Meu Louro se orgulha de ter uma Velha Guarda, ou seja, um grupo antigo de moradores que participaram dessa história e que seriam fonte viva da memória do grupo. Mantido igualmente em suspenso por um longo período de 25 anos, o Fala Meu Louro retomou os desfiles em 2012, ano em que o grupo esteve prestes a perder a quadra em razão da inadimplência com o IPTU. Um apelo foi publicado pelos diretores na rede social Twitter, na página do então prefeito Eduardo Paes, reafirmando que o bloco carnavalesco mais antigo da região portuária – quiçá da cidade – perderia sua quadra e meio de sobrevivência. O prefeito teria então perdoado a dívida e a quadra passou a ser ativamente usada para eventos do bloco, como forma de arrecadar capital para incrementar os desfiles. Contudo, Adriana Lessa, uma das diretoras do bloco, disse observar, consternada, uma resistência dos moradores a frequentar o local, a seu ver resultado de uma crença difundida de que no Santo Cristo não se tem um lazer agradável, sendo necessário sair dali para se divertir. O financiamento das atividades do bloco baseou-se, exclusivamente, desde a retomada até 2016, nos aportes financeiros oferecidos pela Porto Novo. No carnaval de 2018, assim como outros blocos que fazem parte da Liga de Blocos e Bandas da Zona Portuária, como o Coração das Meninas e o Pinto Sarado, o Fala Meu Louro esteve incluído na agenda do Carnaval oficial da prefeitura e recebeu como aporte uma quantidade de cervejas para serem vendidas nos eventos e, com isso, arrecadar capital para o desfile. Além disso, a

condição de ser oficial torna o bloco parte da lista de blocos de carnaval, facilitando sua divulgação, além de poder dispor de uma infraestrutura – considerada sempre mínima e parca pelos foliões – como banheiros químicos e assistência de trânsito.

O bloco carnavalesco Pinto Sarado surgiu em 2007, entre os moradores do Morro do Pinto. Waldir, um dos diretores do grupo, nascido e crescido na região, enfatiza que as diversas atividades de lazer oferecidas pelo grupo ao longo do ano são prioritariamente direcionadas para a população local, na tentativa de preencher o que acreditava ser um fosso cultural que existia no bairro. Acionando a lógica de uma política de boa vizinhança, Waldir considera o Pinto Sarado também como uma plataforma de diálogo entre os moradores dos bairros contíguos, circunscritos no porto. A intensificação dos contatos entre os organizadores de atividades culturais teria posto em relação permanente moradores que provavelmente não se conheceriam de outras maneiras, e teria contribuído fortemente para o desmantelamento de certas rivalidades.

Com alguma constância, em nossa entrevista, Waldir repetidamente reforçou que o clima do grupo é familiar, como uma tentativa de descartar qualquer possível aproximação com organizações ilegais e que muitas vezes estão imiscuídas na organização de eventos culturais coletivos. Outra forma de corroborar a ideia do clima familiar é afirmar a participação financeira por parte dos moradores que, por pagarem uma modesta contribuição mensal, se beneficiariam de certas vantagens durante eventos culturais organizados pelo grupo.

Do mesmo modo que no discurso organizado por Frigideira, da Banda da Conceição, e por Fábio Sarol, do Cordão do Prata Preta, Waldir declarou que o Pinto Sarado organiza as festas juninas em seu bairro a fim de “preservar a tradição local”, unindo gerações das famílias dos moradores e garantindo a sobrevivência dessas festividades para as gerações futuras¹⁸.

É interessante notar que, assim como alguns organizadores de carnaval na região, Waldir admite que foi apenas depois de ter contato com as fontes historiográficas sobre o porto que começou a olhar com mais carinho e atenção para a região, o que o estimulou a combater o estigma de desvalor do local.

¹⁸ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

Apresentação dos capítulos

A tese se estrutura em quatro capítulos, além de uma introdução e uma conclusão. O primeiro capítulo intitula-se *No porto e nas ruas: os conflitos de uma cidade*, no qual trato do espaço urbano, indicando a necessidade de considerar que as disputas ora apresentadas estão inseridas nesse espaço – a rua – que possui um potencial de conflito social e político, visto que é local prioritário das manifestações públicas de projetos coletivos para a cidade e porque permite o encontro com o outro e, mais ainda, evidencia a inevitável convivência com esse outro. O teor político do carnaval de rua e as controvérsias em torno da metáfora da guerra (LEITE, 2000) aplicada na tentativa de explicar a violência urbana e defender projetos de segurança pública são apresentados com o objetivo de fazer emergir a complexidade de argumentos emitidos pela população de uma cidade que ainda se desafia a usar e se apropriar do espaço urbano.

No segundo capítulo, *Urbanismo e cultura*, debruço-me sobre os paradigmas urbanísticos contemporâneos, base de sustentação do Porto Maravilha, além de apresentar as condições prévias que permitiram a implementação, na cidade do Rio de Janeiro, da OUC analisada. Destaco a cultura como eixo central desse novo urbanismo e apresento alguns dados relevantes do campo, como o Programa Porto Maravilha Cultural da Cdurp e o financiamento informal concedido pela Porto Novo.

O terceiro capítulo, *A conveniência da cultura*, é de todos o mais teórico, mas sua densidade é explicável pela inevitabilidade de se falar sobre a objetificação da cultura e, portanto, quitar uma série de dívidas conceituais e explicativas com a antropologia. É nessa parte que apresento ideias fundamentais presentes na tese como um todo, tais como de cultura como recurso (YÚDICE, 2006), de governamentalidade (FOUCAULT, 2008), de dispositivo de cultura e de boa governança, todos esses conceitos tendo base na máxima da positividade, especificamente do capital cultural, como sustentáculo do desenvolvimento.

Finalmente, *A gestão de cultura do porto* aparece como o quarto e último capítulo, destinando-se a costurar qualquer brecha possível entre teoria e trabalho de campo, pois destaca as suas complementaridades. É nesse item que o leitor poderá acompanhar as divergências práticas do campo sobre a aplicação dos recursos para a cultura no Porto Maravilha e os novos desafios enfrentados pelos nossos grupos na ocupação do espaço urbano requalificado. Apresento detalhadamente o que considero serem os efeitos desse modelo de

gestão, indicando, entre outras, as relações exclusivistas que lhe são consequentes.

1 NO PORTO E NAS RUAS: OS CONFLITOS DE UMA CIDADE

Este capítulo é dedicado a tratar desse ambiente fulcral, para a tese, que é o espaço urbano. As ruas e praças são ocupadas pelos grupos que fazem parte desta pesquisa ao mesmo tempo que as suas requalificações fazem parte do escopo do projeto Porto Maravilha.

A constituição histórica do espaço urbano da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, suas ocupações habitacionais, seus conflitos sociais, suas organizações culturais, enfim, fornecem um material importante para fundamentar os argumentos desta tese porque também dão contorno às ideias que atores culturais e funcionários administrativos do Porto Maravilha projetam sobre as versões da região que acalentam e desejam concretizar.

Por considerar que a região portuária é tanto pano de fundo dos acontecimentos como fonte elementar de inspiração para grande parte das manifestações culturais descritas, entendo como crucial a apresentação ao leitor de alguns traços históricos, demográficos e culturais da região, a fim de nos aprofundarmos em suas complexidades.

Começo expondo alguns dados sociodemográficos sobre a região portuária nos períodos de 2010-2011, anos que se sucederam ao início do projeto Porto Maravilha. Esses dados ajudam a reforçar ideias de pobreza e abandono relacionadas à região, já presentes na opinião pública e que configurariam uma constelação de fatores depreciativos que respaldariam a urgência de realização de uma intervenção urbana no local.

Apresentar a constituição da população portuária permite vislumbrar suas cargas culturais e compreender melhor as tensões e disputas nas sobreposições de representações históricas, acompanhando a defesa de algumas de suas *camadas históricas* que circulam discursivamente entre os atores culturais. Descendentes de portugueses e espanhóis, negros quilombolas, nordestinos são somente uma parte identificável historicamente desses habitantes, presentes nas narrativas oficiais e não oficiais sobre a região.

Acredito ser de extrema importância dar destaque às tensões vivenciadas entre os atores culturais e suas diversas compreensões sobre os usos da rua. Expor esses elementos visa criar uma filigrana no tecido social ora exposto, extrapolando qualquer dualidade simplista, como aquela relativa aos de *dentro* e de *fora*, e a dualidade inicial entre as posições dos atores culturais e as dos administradores do porto.

As constantes tensões e desentendimentos entre os atores culturais colocam em xeque entendimentos consensuais sobre cultura – e seu desdobramento, a cultura popular –, evidenciando conflitos mais profundos e que refletem tensões próprias da cidade.

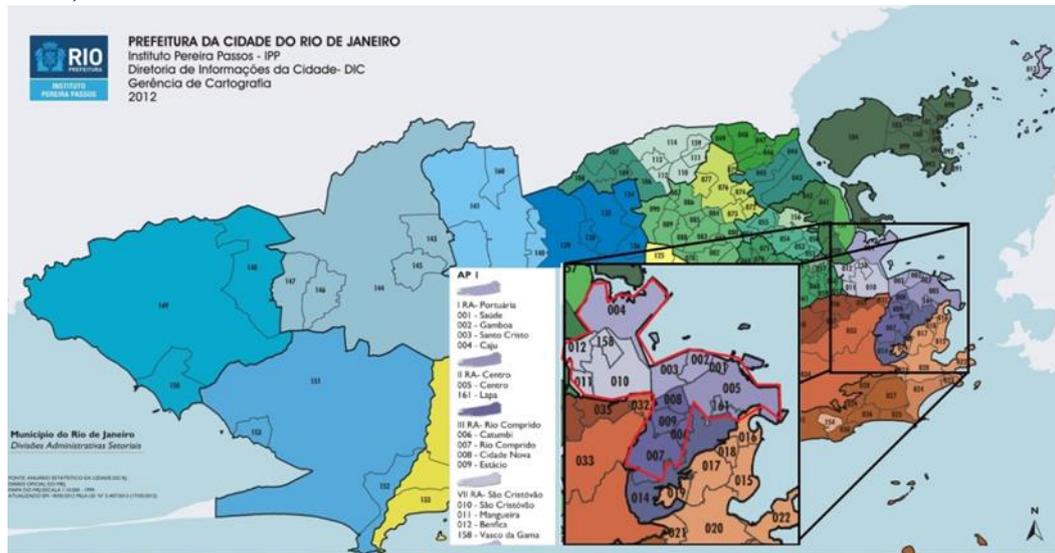
Ocupar a rua com manifestações culturais, como veremos, permite ludicamente rever a perspectiva de uma *cidade partida* entre *cidadãos de bem* e *bandidos*, expondo as fragilidades de uma cidade orgulhosa de sua *cultura popular*, do seu carnaval, mas que fracassa em solucionar problemas relativos à segurança pública, que atingem em cheio a convivência e a sociabilidade nos espaços urbanos. Além disso, a retomada do carnaval de rua gerou nas últimas décadas uma alta lucratividade em razão das dimensões de público alcançadas e a prefeitura tem organizado formas de gestão da festa que têm causado descontentamentos entre os foliões. Como veremos, outras oposições relativas à *cultura* aqui se encontram, como aquela que quer garantir a *espontaneidade* de inventividade constante da festa *popular* e a que pretende ordená-la no espaço público determinado, selecionar as manifestações mais exitosas e manter o ritmo de crescimento da lucratividade.

A discussão em torno do carnaval é essencial para a tese, tendo em vista que a região portuária é lida por vários dos nossos interlocutores como ponto de origem da tradição carnavalesca de rua da cidade e, como os números têm mostrado, a região central e portuária do Rio de Janeiro tem sido o ponto nodal e o fervo dessa festa.

1.1 Entrando no porto

A região portuária do Rio de Janeiro é classificada como a I Região Administrativa da cidade, na qual são incluídos quatro bairros: Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju. Está sob o domínio da Subprefeitura do Centro e Centro Histórico e conta com uma população de 48.664 habitantes, o correspondente a 0,76% do total da população da cidade, segundo as análises do Instituto Pereira Passos (IPP) e do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), produzidas em 2010 (IPP; IPEA, 2010). Com uma expressiva quantidade de grandes galpões e fábricas desativadas, apresentava, nesse período, a menor densidade habitacional do município.

Figura 3 – Mapa do município onde estão apresentadas as 33 regiões administrativas da cidade do Rio de Janeiro. Ampliadas estão a Região I, a Portuária; a Região II, a do Centro e a Região VII, denominada São Cristóvão



Fonte: Adaptado de IPP, 2010.

Ainda segundo as mesmas análises, a área da Região Portuária abrange uma extensão territorial de 8,4 km² e possui um índice de desenvolvimento humano (IDH) médio: 0,78¹⁹. A taxa de alfabetização e a média de anos de estudo ficam um pouco abaixo quando comparadas às do restante da cidade: 92,5% de alfabetizados, contra 95,6%, no total da cidade; e uma média de estudos de 5,2 anos, ao invés de 6,8 anos. A área delimitada pelo projeto Porto Maravilha equivale a quase um terço do Centro da cidade. De acordo com o Censo de 2010, em sua imensa maioria os habitantes da zona portuária são de baixa renda: dos 10.098 domicílios da região, apenas em 611 seus moradores possuem renda maior que três salários-mínimos (IPP, 2010; IPEA, 2010).

No levantamento feito pela empresa de pesquisa de mercado IPC Target, durante o ano de 2011, habitavam na região famílias predominantemente de classes B2, C1 e C2, sendo que a classe B2 possuía uma renda média familiar mensal, em reais, de R\$ 2.300,00; a C1, de R\$ 1.400,00 (28% da amostra); e a C2, de R\$ 950,00 (IPC TARGET, 2010 apud SEBRAE, [201-]).

Esses dados relativos às características da população local permitem vislumbrar alguns motivos pelos quais esses moradores teriam recebido, ao longo das últimas décadas, poucos cuidados por parte do poder público, tendo como consequência o agravamento do estigma social de que a região era *abandonada* e, conseqüentemente, insegura.

¹⁹ Considerando que, quanto mais próximo de 1, mais elevado é o nível de desenvolvimento.

A região portuária é uma área urbana central da cidade e um dos primeiros locais de ocupação da colonização portuguesa no século XVI. Assim sendo, passou, desde então, por vários ciclos de fluxo e refluxo populacional, em função das transformações ocorridas localmente e na malha urbana do Rio de Janeiro como um todo. Os morros do entorno do porto acolheram as primeiras edificações da cidade (CARDOSO et al., 1987) e seu cais, chamado inicialmente de Valongo, teve a triste reputação histórica de ter servido como porta de entrada para negros sequestrados de várias partes da África, entre 1758 e 1831, com o objetivo de serem vendidos como escravos para os latifundiários locais (HONORATO, 2008). A insalubridade do local, notadamente por causa do enterro indevido de um grande número de negros que não resistiam aos sofrimentos e martírios da longa viagem, marca negativamente a região, que chegou a ostentar má reputação internacional no início do século XIX (CARDOSO et al., 1987). Tentando ocultar as máculas do seu passado, o porto passou por várias reformas. O cais do Valongo foi renomeado cais da Imperatriz em 1847, assim rebatizado para receber aquela que seria, na época, a futura imperatriz Tereza Cristina.

Em meados do século XIX, o aumento da exportação de café e a integração do Brasil às correntes do mercado internacional colocam o Porto do Rio de Janeiro em lugar de destaque no comércio mundial (CARDOSO et al., 1987). No final do mesmo século, a região se consolida e passa a ser ocupada por algumas usinas e fábricas, tendo como destaque os moinhos Inglês e Fluminense, ambos fundados em 1887. Nessa área desponta um complexo de indústrias ligadas às atividades portuárias, como pequenos estaleiros e oficinas de reparos de navios, assim como fábricas de bebidas, tecelagem, fumo, ladrilhos, sabão e também serrarias, forjando um ramo de atividades específicas e que, em alguns casos, ainda hoje sobrevivem e se fazem presentes no perfil do labor portuário, como as diversas serrarias presentes na região. Essa nova configuração anunciava a orientação industrial que a região iria reafirmar, ainda mais fortemente, nos anos seguintes.

É precisamente no início do século XX, durante o período republicano, que a região perde relevância habitacional e comercial e sua centralidade na cartografia da cidade, em decorrência da expansão urbana liderada pelo prefeito Francisco Pereira Passos, conhecido popularmente como *Bota-abaixo*. As reformas receberam esse apelido pois promoveram uma nova distribuição da população, não sem praticar um sem-número de remoções e desapropriações para abertura e expansão de vias urbanas. Em virtude disso, aqueles menos favorecidos economicamente foram desalojados e forçados a residir em outros pontos, desvalorizados, da cidade (BENCHIMOL, 1992).

Com o superpovoamento e a insalubridade, que criavam um ambiente propício a doenças, a cidade apresenta ainda sérios problemas urbanos ligados a transporte, habitação e abastecimento. Esse cenário caótico, onde convivem diversas classes com demandas diferentes, impulsiona a implementação de um programa de modernização do Rio de Janeiro que transforma radicalmente a cidade.

A expansão da cidade, conduzida por Pereira Passos, teve como um de seus marcos a abertura da avenida Central (atual Rio Branco), propiciando uma ligação ágil do Centro com a Zona Sul, em que se inicia uma ocupação ainda mais intensa. A valorização dessa região – possuidora de uma extensa orla marítima²⁰ – terminou por gerar uma mudança da representação cartográfica da cidade, que, segundo a arquiteta Nara Iwata (2001), passa a ter no centro do desenho não mais o Centro propriamente dito, mas a Zona Sul. Os mapas distribuídos principalmente pelo organismo de turismo da cidade, a Riotur, valorizam como atrativo, a partir de então, a orla marítima, considerando que o turismo “organizado começa a surgir na cidade na década de 1920, quando apareceram os primeiros guias, hotéis, órgãos oficiais e agências de viagem destinados a atrair e a receber turistas” (IWATA, 2001, p. 35).

Por sua vez, a região portuária intensificava seu papel de concentradora de grandes indústrias, segundo essa nova territorialidade da cidade, que foi se delineando. O porto, que nunca perdeu sua função inicial de alimentar a importação e exportação de mercadorias, selou seu novo *status* de local primordialmente de passagem com a abertura e ampliação de avenidas como a Rodrigues Alves, a Brasil, a Francisco Bicalho e a Venezuela, pouco adequadas para uma circulação segura de pedestres. Aliada ao refluxo do comércio e de moradias, a atmosfera de passagem permitiria reforçar, num imaginário coletivo, a impressão de abandono social e perigo iminente que a região emanava até final dos anos 2000. Vale lembrar que a política destinada à região teria somente reforçado um estigma que os portos tradicionalmente possuíam, justamente o de abrigos de pessoas de diversos lugares do mundo que estão em trânsito, um espaço de diversidade e cosmopolitismo, mas que gera, por outro lado, insegurança em razão da rotatividade populacional e da possibilidade de choque cultural.

Contudo, o declínio da região não pode ser entendido sem considerarmos a edificação do elevado da Perimetral, uma construção urbana bastante longa em termos de extensão, mas também de duração: a via de 5,5 km de extensão iniciou sua elevação nos anos 1950, sendo terminada somente em meados de 1970. Esse elevado, que visava facilitar o trânsito entre o

²⁰ Os banhos de mar tornaram-se uma recomendação médica, nessa época.

Centro, a avenida Brasil (a maior via expressa da cidade), a ponte Rio-Niterói e o aeroporto Santos Dumont, pontos estratégicos da cidade, encobriu uma parte considerável do porto. Assim, o porto, durante décadas, perdeu a primazia de ser a principal via de acesso a esses pontos essenciais da cidade, o que resultou numa diminuição do fluxo de trânsito e mais uma vez na retração de comércio e habitação. De acordo com alguns moradores, que testemunharam o começo da construção e do funcionamento do Elevado, teria sido essa construção que coroou a decadência da região nos tempos mais atuais, fazendo mesmo que, por falta de movimento local, seus bairros fossem paulatinamente sendo esquecidos pelos moradores da cidade. Em sua maioria, os moradores com quem conversei relataram o fato de que as pessoas de seu convívio fora dos perímetros da região “não faziam ideia” de onde se localizavam os bairros e, pior, desconheciam até mesmo seus nomes.

Figura 4 – O elevado da Perimetral, que contornava a região portuária (à esquerda) e encobria a visão de prédios históricos, como a Igreja da Candelária e o primeiro edifício do Banco do Brasil, hoje um centro cultural (à direita).



Fonte: PORTO NOVO, [201-]. (foto à esquerda); PERIMETRAL, 2013.

Uma das propostas oferecidas pelo Porto Maravilha para valorizar o espaço urbano da região portuária foi a derrubada da Perimetral, apresentando como alternativa a construção da Via Binário, uma via paralela à avenida Rodrigues Alves e que atende a uma parte dos automóveis (70%) que utilizavam o antigo elevado diariamente. Ademais, outras rotas alternativas foram criadas ou incrementadas na tentativa de dar vazão ao fluxo de trânsito local (RIO DE JANEIRO, 2013; MELLO, 2013). A derrubada da Perimetral tornou-se um evento de comemoração entre muitos moradores, que quiseram acompanhar de camarote, no morro da Providência, sua aguardada extinção (MORADORES, 2013), ou pedalar pela última vez na edificação (VALERIANO, 2013).

Vale dizer que, além de todos esses fatores, que ajudam a levantar algumas explicações para a ampliação dos estigmas sobre tal área, há de se considerar ainda a mudança do sistema de transportes iniciada na fase desenvolvimentista brasileira, que diminuiu a

importância das atividades portuárias. Com a concentração do sistema de transportes no eixo rodoviário, o país tornou-se ainda mais dependente da energia do petróleo e do desenvolvimento automobilístico, o que conduziu a um processo de enxugamento dos portos (THIESEN; BARROS; SANTANA, 2005, p. 9).

Alguns moradores mencionam também que um zoneamento da região, na década de 1970, elaborado com base em respostas espontâneas de habitantes de cada um dos bairros portuários, terminou por retratar o estigma que a localidade sofria. Carlos Machado, presidente do Afoxé Filhos de Gandhi e morador do bairro da Gamboa desde 1972, participou, nessa época, intensamente da associação dos moradores e recorda que no ano de 1976 (RIO DE JANEIRO, 1976) a prefeitura promoveu um zoneamento de toda a cidade e a região portuária mudou bastante de configuração, ao menos no que diz respeito às suas delimitações oficiais. Segundo ele, os funcionários da prefeitura percorreram as ruas dos bairros portuários, pesquisando junto a cada morador a maneira como nomeavam a rua em que residiam e seu respectivo bairro. Talvez por constrangimento ou mesmo talvez por falta de informação sobre a localidade, as respostas apresentadas modificaram consideravelmente as extensões dos bairros²¹.

O bairro da Saúde, talvez por ser o único bairro da região portuária contíguo ao Centro, serviu, por muitas décadas, de abrigo para atividades consideradas *marginais*, fortemente requeridas pela população frequentadora do Centro, como a contravenção, a jogatina, a venda de drogas e a prostituição (MATTOS; RIBEIRO, 1995). Se retrocedermos um pouco mais, podemos notar outros indícios que situavam o bairro da Saúde numa posição de muito pouco prestígio social na cidade e sua população como alvo de desconfiança e temor, devido aos *surtos de selvageria* no local. Como observa a historiadora Erika Bastos Arantes (2015), nas primeiras décadas do século XX, o nome desse bairro poderia causar pavor a quem o escutasse, tendo em vista que o cordão cujo nome remete a seu lugar de origem, o Flor da Saúde, tornou-se conhecido por ter como seus componentes verdadeiros desordeiros, provocadores de conflitos, como no caso ocorrido durante a Festa da Penha, registrado no *Jornal do Commercio* de 1907. No entanto, nada que pudesse fugir dos padrões de comportamento esperados, “pois, certo que a Flor da Saúde não podia desmentir sua negra tradição” (JORNAL DO COMMERCIO, 1907 apud ARANTES, 2015, p. 29). O bairro da Saúde e também o samba e os cordões de carnaval são identificados “[...] com a selvageria na Festa da Penha” (ARANTES, 2015, p. 29). É também por meio da crônica de João do Rio que

²¹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

o bairro da Saúde, no mesmo período, ganha notoriedade por seus crimes violentos, como o caso do assassinato de uma criança cometido por outra. Esse crime é descrito como um “exemplo comum da influência do bairro, desse bairro rubro, cuja história sombria passa através dos anos encharcada de sangue” (RIO, 2009, p. 29).

Ainda hoje associado ao passado sombrio do porto e a tudo que ele representa de estigmatizante, o bairro da Saúde foi paulatinamente sendo ocultado nas declarações dos moradores. A Gamboa, por sua vez, ganhou um contorno maior e incorporou territórios do bairro vizinho, Saúde, a tal ponto que o morro em que foi construída, no século 16, a Igreja da Nossa Senhora da Saúde – determinante para a nomeação do bairro homônimo – está situado hoje, segundo esse novo zoneamento, no coração do bairro da Gamboa.

Alguns moradores engajados em não deixar desaparecer essa história – a da estigmatização dos bairros portuários – buscam reafirmar os nomes originais dos lugares, como pude testemunhar diversas vezes, em conversas em grupo, como também em discussões em redes sociais.

Zeh Gustavo, cantor do grupo Terreiro de Breque e do Cordão do Prata Preta, é morador da Saúde desde 2010 e, em 2013, formou, junto com outros sambistas locais, uma roda de samba quinzenal no Largo São Francisco da Prainha chamada, intencionalmente, de Samba da Saúde.

Assim como outros moradores, Zeh Gustavo nota que muitos frequentadores locais desconhecem o nome do bairro ou acreditam estar na Gamboa. Essa confusão poderia ser atribuída muito ao fato de uma das casas de samba mais frequentadas do Rio, situada na rua Sacadura Cabral, estar no limítrofe entre os bairros Saúde e Gamboa e se chamar Trapiche Gamboa, servindo, há alguns anos, de cenário de gravação de um programa de televisão sobre o samba carioca intitulado *Samba na Gamboa* ([2009-2019]) e apresentado pelo famoso cantor Diogo Nogueira. O Trapiche Gamboa se localiza numa região fronteira entre os dois bairros, antes da rua Barão de Tefé, que delimita a passagem de um bairro a outro.

Além disso, no próprio Largo São Francisco da Prainha, em que havia o Samba da Saúde (terminado em 2016), ocorria também o Charme da Gamboa, um baile de charme gratuito, animado pelo som de DJ Lourenço. Para muitos dos que insistem no nome original do bairro, a escolha por Gamboa no lugar de Saúde para batizar eventos e localidades se dá muito por conta desse antigo estigma, mas também pela sonoridade dos nomes, sendo que o nome Gamboa serve como uma *embalagem* bem mais interessante a um produto cultural que vise a um imediato sucesso comercial. Reportagens de jornais reforçam ainda mais a imprecisão sobre os bairros, quando fazem a cobertura sobre os novos circuitos de lazer,

possivelmente influenciados pela escolha dos nomes dados por essas iniciativas locais (DEPOIS, 2013; CUNHA, 2014).

Não parece ser somente essa a disputa que aflora, em meio ao processo de reurbanização, em torno da nomeação dos locais. Durante conversas com moradores e líderes dos grupos carnavalescos dos bairros, surgiram espontaneamente tensões a respeito do *saber-poder* que representa dar nome a uma localidade onde há tantas décadas de ocupação.

Rosiete, responsável pelo bloco Coração das Meninas e moradora do morro da Providência, insiste no fato de que, durante toda a sua infância, a Providência ainda era chamada de morro da Favela, e de que os moradores mais antigos ainda se referem à localidade com esse nome. Segundo Rosiete, a escolha de modificar o nome encontraria explicação na tentativa oficial de “apagar” toda referência popular – e por consequência nociva²² à ordem urbana – relacionada à origem daquela que seria a primeira favela da cidade.

A praça da Harmonia, situada no bairro da Gamboa, teria servido de bastião de resistência durante a Revolta da Vacina, em 1904, com formações locais de barricadas populares contra o ataque das forças do governo. Após o controle dessa rebelião popular, a localidade, doravante considerada espaço perigoso de revoltosos, passou a abrigar, em 1911, um Batalhão de Polícia Militar. A presença militar associada à então recente vitória das tropas brasileiras na Guerra do Paraguai (1864-1870) culminou na renomeação da praça, que recebeu o nome de praça Coronel Joaquim Antônio Fernandes de Assunção, comandante responsável pela atuação do Brasil naquela guerra. A rejeição, por parte dos moradores, ao nome oficial – que remete a toda a truculência de abordagem, ainda atual, da Polícia Militar, junto aos moradores menos favorecidos da cidade – resultou na permanência do nome Harmonia, amplamente popularizado nas referências de moradores e também de visitantes. Até mesmo em *sites* oficiais (PORTO MARAVILHA, 2011) e em aplicativos de localizadores cartográficos como o Google Maps, a praça se chama Harmonia.

É também em homenagem a uma mítica figura da revolta popular da Vacina que os foliões diretores do Cordão do Prata Preta decidiram pelo nome do bloco, num tributo à memória de Horácio José da Silva. Este, segundo algumas fontes históricas, teria sido um capoeirista negro da região, um entre os líderes da Revolta da Vacina, conhecido pelo codinome de Prata (alguns referem-no como *Pata*) Preta.

²² No livro *Um século de favela* (ZALUAR; ALVITO, 2007), se conta que *favela*, no contexto da cidade do Rio de Janeiro, é historicamente associada pela polícia, pelos políticos e pelo corpo médico a antro de marginais, agrupamento social poluidor da cidade e lugar que requer uma limpeza social, respectivamente. Na paisagem urbana, a favela era vista como um elemento nocivo ao progresso da cidade e de sua população, um agrupamento de pobres, de negros e de bandidos sintetizados pelo adjetivo *favelados*.

Durante o carnaval de 2015, o cordão trouxe como temática a própria Revolta da Vacina e seus organizadores encenaram, com trincheiras de bexigas e canhões de confetes e papel laminado, a resistência das barricadas, no local onde acreditam terem elas realmente ocorrido: na junção entre as ruas Sacadura Cabral e Pedro Ernesto.

A visibilidade pública consequente à reurbanização promovida pelo Porto Maravilha e à maior circulação de pessoas em alguns trechos dos bairros provoca ainda mais o desejo de difundir esses *saberes-poderes* sobre a história dos bairros; *saberes* que se querem visíveis e reconhecidos a fim de fazer espriar e aumentar seus *poderes* nas lutas por reparação e justiça social subjacentes.

Isso não significa, contudo, que atores mais engajados na reconstituição justa das histórias locais rejeitem o projeto de urbanização, ao contrário. Há muito um projeto de valorização local é desejado e aguardado por eles. No que diz respeito às impressões por parte do corpo administrativo local, no entanto, as vozes dissonantes, críticas e/ou que exigem uma revisão do projeto urbanístico a partir dos seus *saberes-poderes* podem ser avaliadas como resistentes e de oposição, bloqueadoras do curso desse processo ao ver do corpo burocrático como indiscutivelmente positivo, capaz de gerar bons resultados para todos. Também parecem ser vistos dessa forma negativa os moradores que contestam as delimitações originais do projeto de reurbanização, que priorizaria, de acordo com essas críticas, muito mais os bairros da Saúde e da Gamboa, por terem acesso mais facilitado a quem parte do Centro. Moradores de Santo Cristo e Caju não parecem desfrutar de todas as supostas vantagens e benefícios propagados pela campanha do Porto Maravilha. Isto é, apesar da notável melhora das condições de vida dos bairros portuários após a valorização consequente ao processo de urbanização, muitas mudanças positivas parecem ter se concentrado nos bairros da Saúde e da Gamboa, gerando muita insatisfação dos moradores do Santo Cristo e do Caju, esse último bairro, por sinal, nem sequer incluído no projeto original, mas somente como um *espaço* que daria acesso ao Aeroporto Internacional Tom Jobim, como podemos ver na Figura 5. A única obra destinada ao bairro foi a ampliação de um acesso viário que desemboca na avenida Brasil. Essa obra faz parte do conjunto de obras chamada Via Binária do Porto, que tem como objetivo criar alternativas para o fluxo do elevado da Perimetral, depois de sua derrubada.

Figura 5 – Mapa à esquerda apresenta as delimitações da área do projeto. Na figura menor, podemos observar que o bairro do Caju fica quase inteiramente excluído, tendo somente a inclusão de uma parte da avenida Brasil, aquela que sofreu alterações para agilizar o fluxo do trânsito. No mapa à direita está apresentada a distância entre a região portuária e os principais

pontos de turismo da cidade e aeroportos. O bairro do Caju facilita o acesso somente ao Aeroporto Internacional Tom Jobim.



Fonte: Adaptado de TASCA, 2013.

Uma moradora do Santo Cristo, Camila Boechat, em conversa em novembro de 2016, expressou sua indignação frente ao que nomeou de “intervenção seletiva do Estado”:

Eu devo confessar que essa intervenção seletiva do Estado, do município na região portuária me incomoda demais. Eu não consigo só ver o que ficou bom lá do outro lado, eu quero mais para cá. O Santo Cristo está uma cidade-fantasma [devido às obras da Porto Novo]. Primeiro, que os comércios estão fechados, iluminação zero. Você não tem uma padaria, você não tem um supermercado, o que tem fecha cedo...²³.

Outra moradora do Santo Cristo e também presidente do bloco Fala Meu Louro, Adriana Lessa, reclama o fato de que seu bairro continua sendo um bairro de passagem, comparado ao fluxo de visitantes e frequentadores que os bairros da Saúde e da Gamboa têm recebido, com o processo de urbanização. Quando mais distante dos polos privilegiados, contíguos ao Centro, mais concentrado teria se mantido, sobre os moradores, o estigma portuário, e ela sugere que isso esteja relacionado também ao tipo de habitação predominante no bairro do Santo Cristo (quicã também no Caju).

O Santo Cristo continua sendo um bairro de passagem, poucas pessoas pensam que aquilo lá é um bairro de morador. Ninguém nem conhece o Santo Cristo! Você fala onde mora e as pessoas não sabem onde é. A moradia ali é morro do Pinto, Providência e Vila Portuária. Não tem muita casa no plano, tudo quadradinho, asfalto...²⁴

Além da menor proximidade com o Centro, quando comparada à dos bairros da Saúde e da Gamboa, o Santo Cristo e o Caju possuem uma ocupação de moradia, de acordo com a fala de Adriana Lessa, menos planejada em termos urbanísticos e conseqüentemente com

²³ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2016.

²⁴ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2016.

maior chance de conservar a pecha de favelados ou pobres, devido à forma habitacional predominante, oposta, na fala de Lessa, àquela organizada urbanisticamente.

Como mencionado anteriormente, as reformas de Pereira Passos criaram uma nova dinâmica na cidade e acarretaram à região portuária mudanças nos seus padrões de habitação e um declínio quantitativo da população local. No entanto, cabe ressaltar que historicamente uma característica marcante da região é a mutabilidade do volume de sua população. Desde sua origem, os entornos do porto abrigam moradores conforme a oferta de trabalho, o que torna o número da população da região muito flutuante.

Além disso, o Porto do Rio de Janeiro serviu como uma das principais formas de acesso de estrangeiros ao Brasil, no período colonial. Consequentemente, seus arredores se tornaram um dos primeiros lugares a serem habitados no período inicial da ocupação portuguesa, e seus morros serviram de local para as primeiras moradias na cidade (CARDOSO et al., 1987). Como resultado da volatilidade da economia mercantil vigente na época, a região sofreu, ainda nesse tempo, variações no seu volume populacional, que migrava internamente de acordo com os interesses de exploração dos recursos disponíveis na colônia. As invasões holandesas no Nordeste e a descoberta de materiais preciosos na região do atual estado de Minas Gerais conferem ao Porto do Rio de Janeiro uma importância econômica crucial, tornando-o o principal e maior porto da colônia no século XVII (SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 16). Posteriormente, com o êxodo da família real portuguesa para o Brasil e a consequente abertura dos portos às nações amigas, por pressão da Inglaterra, o Porto do Rio de Janeiro recebeu, no ano de 1811, mais de 5 mil embarcações, enquanto que, alguns anos antes, em 1807, ali aportou o número de 778 navios (SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 17).

A ocupação portuguesa e espanhola nos entornos do porto conserva suas marcas pelos traços arquitetônicos de muitos casarões e também pela manutenção familiar de patrimônios: muitos sobrados, bares e edificações dos bairros da Saúde e da Gamboa, principalmente, são ainda domínio de famílias europeias que mantiveram as propriedades como herança familiar.

Porém, não é somente por meio da conservação do patrimônio material que podemos ainda observar os resquícios desse período de imigração europeia. É muito comum ouvir relatos de que o morro da Conceição, situado no coração do bairro da Saúde, em consequência de ter tido a sua parte mais alta – e por isso mais nobre – habitada intensamente por portugueses e espanhóis, contaria ainda com a presença de alguns de seus descendentes residindo no local. Como observou a antropóloga Flávia Carolina da Costa (2010, p. 32),

durante sua pesquisa de campo, em que residiu no morro da Conceição, era possível ouvir o sotaque português nas falas dos moradores mais antigos.

O passado colonial e escravocrata remete também ao intenso volume de imigrações forçadas de negros vindos da África e seus descendentes que nessa terra se fixaram. A presença negra no Porto do Rio tornou-se marcante principalmente pelo fato de os africanos escravizados serem desembarcados pelo cais do Valongo, situado entre os bairros da Saúde e da Gamboa. Surgiu ali, por conseguinte, a chamada *casa de engorda*, de recepção dos negros escravizados e um importante comércio, que ofertava, entre outros acessórios, correntes e grilhões de ferro, óleos corporais e rações para tornar os negros *seguros e apresentáveis* aos seus potenciais compradores, depois da longa e penosa viagem transatlântica que enfrentavam.

No começo dos anos 2000, emergiu com maior intensidade um conflito local a respeito de se reconhecer legalmente e com isso demarcar territorialmente a forte presença da comunidade negra, ao longo dos séculos, na região, o que foi nomeado, pela antropóloga Roberta Guimarães (2011), como um “mito da Pequena África”.

Proprietária de um número considerável de imóveis na região²⁵, sobretudo no morro da Conceição, a entidade católica Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (VOT) iniciou, em meados de 2007, um processo de intensa desocupação de imóveis. A desocupação acarretou um pleito judicial pelo reconhecimento de vários imóveis da base do morro da Conceição como Comunidade de Remanescentes do Quilombo da Pedra do Sal, por parte de moradores atuantes no Movimento Negro Unificado (MNU).

A formação patrimonial da Pequena África seria utópica, segundo Guimarães (2011), no sentido de não se basear em localizações determinadas espacialmente por patrimônios e propriedades históricas que ali se encontrassem, mas por meio de uma organização e reunião de bens materiais tangíveis – como as ossadas e os objetos encontrados no antigo Cemitério dos Pretos Novos, na Gamboa, destinado a escravos e certos artefatos, alguns inclusive oriundos do continente africano e recolhidos em escavações arqueológicas em vários pontos

²⁵ O motivo do vasto domínio de propriedades por parte da VOT na região portuária não é totalmente claro, porém uma parte importante deve-se à história do Padre Francisco da Motta nessa instituição religiosa. No final do século XVII, Padre Francisco da Motta repassa para a VOT, em forma de dote, a fim de ingressar na ordem conventual, o trapiche local que herdara, então o maior e mais rendoso dos entornos do porto. Em 1698 ele ergue a Igreja da Prainha, logo acima do trapiche, e também a entrega à Ordem. Além disso, quando vem a falecer, em 1704, o padre doa para a Ordem Franciscana o terreno localizado acima do trapiche, possivelmente onde ficara o antigo armazém da companhia, e vasto legado, inclusive uma senzala que se encontrava na antiga praia de São Francisco da Prainha, de frontaria de pedra e cal. Essa senzala devia servir para abrigar os escravos que trabalhavam no trapiche. Francisco da Motta se eternizou como um dos beneméritos da história litúrgica da cidade (SOARES, 2013, p. 63-64).

da região –; e de bens imateriais, revelados por novas perspectivas históricas e por uma forma de genealogia no sentido foucaultiano, conectando novos e antigos saberes sobre a presença dessa população nos entornos do Porto do Rio de Janeiro.

A genealogia, diversamente da história, não se restringe a uma delimitação de uma marcação temporal e espacial prévia, permitindo conectar diversos fluxos, considerando objetos, espaços e conhecimentos populares e eruditos. A genealogia, em parceria com a história (APPADURAI, 2001), contudo, promove uma bricolagem de eventos reportados do passado, conhecimentos, estéticas e paisagens que formariam imaginários sobre as vivências negras nos arredores do porto e sobre a comunidade negra local que teria formado a “Pequena África”.

Guimarães (2011, p. 43) elenca alguns dos pontos históricos que parecem ter dado forma a essa genealogia dos saberes sobre a Pequena África: a comercialização de escravos africanos no mercado do Valongo; o Cemitério dos Pretos Novos; a ocupação de casas, no bairro da Saúde, por migrantes baianos negros, em meados do século XIX; e, com as reformas urbanísticas realizadas por Pereira Passos, o deslocamento habitacional dessa população negra para a Cidade Nova e para as primeiras favelas e subúrbios da cidade.

Os artefatos e peças recolhidos pelo trabalho arqueológico também operaram na produção de imaginários negros na área do porto. Pedras, colares, peças de metal encontrados nas escavações teriam sido avaliadas e classificadas por yalorixás a pedido da equipe arqueológica encarregada. A conexão de diferentes saberes redundava em tensionar suas hierarquizações e promover uma bricolagem fecunda, com materiais diversos para formatar imaginários.

Ademais de se haverem dispostas em imaginários míticos, as narrativas sobre o passado longínquo dos entornos do porto, com as ocupações de portugueses e espanhóis e a grandiosa diáspora negra, há também, no que diz respeito a um passado recente, a forte migração nordestina para o local. Essa migração recente foi um grande marco para a região. Uma rápida caminhada pelas ruas dos bairros já será suficiente para constatar, pelas músicas tocadas nos bares e nos sons dos carros, pelos sotaques e pelos traços, a presença nordestina.

A migração sentido norte-sul foi intensa entre as décadas de 1950 e 1980, devido à intensificação da industrialização concentrada no sudeste, atraindo migrantes, sobretudo, para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro (CUNHA; BAENINGER, 2000).

Tendo em vista que o terminal rodoviário do Rio era localizado na região²⁶ e parcela significativa dos migrantes não possuíam nem muitas informações sobre a cidade e nem renda suficiente para se abrigar em setores mais privilegiados, muitos deles terminaram por se acomodar nas cercanias próximas da rodoviária. Ou seja, o intenso fluxo migratório, aliado ao então baixo custo das moradias da localidade, definiram os contornos do novo perfil dos moradores da região (SANTANA; QUEIRÓZ, 2005).

Se considerarmos que, em geral, os nordestinos são alvos corriqueiros de preconceito social na Região Sudeste, podemos imaginar que o delineamento dessa nova população não contribuiria para a melhoria das impressões sobre a região portuária, muito menos para a supressão dos seus estigmas. Curioso observar, por exemplo, que, apesar de sua clara presença nos bairros portuários, a história desses migrantes não é justaposta ao lado das genealogias produzidas recentemente sobre os personagens que formaram a identidade cultural dos bairros portuários.

Em São Cristóvão, bairro contíguo ao Santo Cristo, em um de seus amplos espaços esvaziados pelos comércios formais, se consolidou uma feira nordestina, com comidas e músicas típicas, um local aprazível de socialização para aqueles chegantes do nordeste. O início da sua organização nos remete à década de 1940, quando os fluxos de migrantes se intensificam. A grandiosidade da feira, em termos numéricos, mas também culturais, era tanta que, no ano de 1982, a prefeitura legalizou a licença para sua ocupação, tornando esse evento de domínio público e atraindo atenção de diversos setores – de visitantes a interessados em sua exploração comercial – para a feira (PANDOLFO, 1987).

Cabe lembrar, contudo, que tomou mais duas décadas para que os pavilhões destinados a guarnecer a feira ficassem prontos e fosse finalmente inaugurado o que passou a se chamar de Centro Municipal Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas, a Feira de São Cristóvão (MAGESTE, 2015).

Ao longo dos anos anteriores à inauguração, a feira já contava com um número crescente de visitantes, muitos interessados, talvez, num certo exotismo que a feira transmitia e na aventura de desbravar um local estigmatizado. Essa atmosfera de exotismo eu depreendo principalmente do fato de que os visitantes afeiçoados à festividade convencionaram chamá-la de *Feira dos Paraíbas*, um termo de cunho depreciativo e, no mínimo, bastante generalizante em relação à diversidade de origens de migrantes.

²⁶ Anteriormente à construção do Terminal Rodoviário Novo Rio no bairro do Santo Cristo, havia, ao lado da praça Mauá, no bairro da Saúde, a Estação Rodoviária Mariano Procópio, a primeira estação rodoviária interestadual do Rio. Sua inauguração consta de 1950 (ALMEIDA, 2004).

Mesmo com o fato de a Feira de São Cristóvão ser atualmente uma grande atração cultural da cidade, avalio que a revisitação histórica e a produção de genealogias tipificadas dos *européus* e dos *africanos* que viveram nas redondezas dos bairros portuários contribuem para um processo de invisibilização da imensa população nordestina atual e de suas contribuições na construção do passado recente dos bairros portuários.

No livro *Vozes do porto: memória e história oral*, encontramos o relato do morador Manoel Simões da Gama, trabalhador da estiva e migrante do estado de Pernambuco com 10 anos de idade, que analisa com acuidade a dinâmica populacional dos migrantes nordestinos nos bairros portuários.

Hoje o bairro tem, a população aqui do Rio tem uns 50% de nordestinos. O Rio ainda é um pouco terminal de rodoviária, os caras chegam ia [sic] pro albergue que é próximo do bairro da Saúde, ali ficava, entrava pruma obra e tal, morar aonde? Cinquenta quilômetros daqui. Não, vamos procurar um quartinho por aqui, foi, foi, foi, vamos ficar nesse mundo aqui. Hoje a população daqui ela é estimada da Praça Mauá à Leopoldina, essa região administrativa ela tá estimada em uns 35 mil, por aí. (GAMA apud SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 31).

Outro ponto de vista interessante encontrado no mesmo livro é o do também estivador e residente da região Valter Duarte Filho, que alega ter ascendência portuguesa. Valter avalia que houve uma transformação massiva da população local, de uma maioria portuguesa para uma maioria nordestina.

A população mudou muito. De portugueses e espanhóis para nordestinos. No que era antes Portugal pequeno, começou a ficar mais para um Salvador pequeno, ou coisa assim. [...] Essa foi a primeira mudança. A origem dos moradores começou a mudar muito. É uma nova população que está se fazendo enquanto a outra está deixando de existir. Quer dizer, os remanescentes dessa época em que fui criado. (DUARTE FILHO apud SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 30).

Essa abordagem com base na história oral de moradores da região contribui para um levantamento um tanto quanto fragmentário, porém significativo, das transfigurações populacionais que a região portuária sofreu. O trabalho no Porto do Rio tradicionalmente garantiu postos de trabalho aos moradores da zona portuária e, conseqüentemente, conservou um perfil do morador que garante sua sobrevivência com o trabalho e sua renda ali obtida. Depreendemos então que o declínio nas atividades portuárias e o fechamento de postos de trabalho a elas relacionados afetaram toda uma economia que girava em torno dessas atividades e de seus trabalhadores, como as ofertas de serviços de pedreiros, carpinteiros, barbeiros e os serviços alimentícios (SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 19).

Essa mudança na dinâmica das atividades laborais da região portuária impactou diretamente o volume populacional, que acompanhou o decréscimo da economia local. Em meados do século XIX, muitos trabalhadores deixaram de morar nas cercanias do porto e

encontraram novos refúgios nos subúrbios cariocas e na Baixada Fluminense (SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 33).

O refluxo populacional prosseguiu durante alguns anos, até recentemente, quando os últimos Censos brasileiros, de 2000 e 2010, indicaram que a região tem apresentado uma dinâmica de atração, tendo um aumento de domicílios particulares ocupados (permanentes ou improvisados) na ordem de 23% (FÓRUM COMUNITÁRIO DO PORTO, 2011). A hipótese corrente para explicar o aumento de domicílios na região é baseada no oferecimento, em grande quantidade, de construções antigas e sua centralidade: o fato de haver grandes vazios urbanos na região, que é contígua ao Centro, tornou-a atrativa, com suas edificações relativamente bem infraestruturadas oferecidas a preços acessíveis, ainda que por vezes em estado precário. A proximidade do Centro é um ponto muito favorável, visto que o bairro ainda é um local de alta concentração de postos de trabalho e também de amplos serviços de transportes e equipamentos urbanos.

Segundo uma reportagem, publicada em 2010, sobre a região portuária, no jornal *O Globo*, uma parte dessa nova população é aparentemente oriunda da classe B2, e adquire imóveis e se sente atraída para esse pedaço da cidade em função de enxergá-lo como uma possibilidade de viver num lugar tranquilo, de clima familiar (DAFLON, 2010). Apesar de abordar alguns pontos relevantes para explicar essa dinâmica populacional (como a própria infraestrutura e a proximidade com o Centro), a reportagem não aborda outra hipótese igualmente relevante: a de que esses novos moradores poderiam ter sido seduzidos pela especulação imobiliária e pela futura valorização fundiária, para além dos valores simbólicos e históricos locais, que também podem ser apontados como dinamizadores dessa tendência especulativa no espaço urbano (DAFLON, 2010).

A reportagem apresenta áreas julgadas como mais nobres dos entornos do porto, com destaque para o Morro da Conceição, no bairro da Saúde; o Conjunto Habitacional Morada da Saúde, projetado e habitado pelo arquiteto Demetre Anastassakis, na Gamboa; o morro do Pinto, onde haveria “casas tombadas e bem conservadas”, no bairro do Santo Cristo; as cercanias de morada da Quinta do Caju, “onde todos têm carro”, no bairro homônimo; e, finalmente, a área do morro da Providência chamada “Zona Sul do morro”, que oferece “casas boas e ruas com passagens para carros”. O objetivo parece ser transmitir para o leitor de classe média um clima de esperança frente à “história de revitalização”, anunciando as virtudes das moradias em bairros que ainda oferecem amplas casas e preservam um clima familiar, procurando reverter o preconceito e o estigma que pairam sobre a área, sintetizada na

fala de um morador do morro do Pinto que diz que o local “é cheio de casa boa, mas as pessoas cismam que é favela e têm medo” (DAFLON, 2010).

Os novos moradores, segundo a reportagem, se interessam em conhecer seus vizinhos e a história da região e enfatizam a suposta atmosfera de harmonia sob a qual as classes sociais conviveriam ali. Seriam também preocupados com a conservação arquitetural dos casarios antigos, como fica claro na declaração de outra moradora, quando indagada sobre o que pensava da reestruturação urbana: “Se a revitalização significar reformas das casas deterioradas, ela será muito bem-vinda” (DAFLON, 2010).

Na leva desse novo fluxo de atração de moradores, artistas se estabeleceram na região, como o artista plástico Marcelo Frazão, que declarou seu receio de, com a revitalização da região portuária, se perder o clima harmonioso entre as pessoas que o bairro da Saúde, e mais propriamente o morro da Conceição, onde habita, propicia:

O samba foi tombado como patrimônio imaterial do Brasil, não foi? Pois é, o Morro da Conceição também tem um patrimônio imaterial: uma mistura de classes harmoniosa, rara de se ver. Num bar, um executivo e um advogado sentam à mesa com um camelô e uma empregada doméstica e levam o maior papo, sem a preocupação de quem faz o quê. A revitalização do porto não pode nos tirar isso (FRAZÃO, 2010 apud DAFLON, 2010).

Ainda de acordo com a reportagem (DAFLON, 2010), a nova dinâmica de atração de moradores inclui trabalhadores de renda fixa como professores e funcionários públicos, sinalizando o incremento de uma classe média no local. A ênfase que a reportagem coloca sobre a relação de fascínio que os novos moradores nutrem pela história centenária dos bairros permite deduzir um contraste interessante que observo no campo: entre os moradores que dizem se importar com a região e aqueles que estariam temporariamente morando ali por razões econômicas. O novo clima de mudança urbana redefine posicionamentos e faz surgir discursos elaborados sobre quem seriam os *moradores temporários*, desinteressados pelas atividades e demandas locais, e os *moradores antigos*, preocupados com manter as características positivas do local – principalmente o clima amistoso entre os moradores que dizem ser ali um pedaço do *subúrbio* carioca –, apesar de se mostrarem atentos e interessados nos benefícios *modernizantes* que o projeto urbanístico possa acarretar.

As vantagens relacionadas à rede local de solidariedade entre moradores atingem o ponto mais crucial da vida das pessoas, que é a garantia de não ficarem desamparadas mesmo diante da perda do seu meio de sobrevivência. Como relatou um morador do morro da Conceição, apesar das desvantagens ligadas à vida coletiva dos moradores, como as fofocas, intrigas e hipocrisias habituais, ele sabia que, caso perdesse o emprego, ia sempre poder

contar com algum morador que lhe oferecesse um trabalho ou que pudesse ajudá-lo em suas novas oportunidades, através, por exemplo, de outros contatos em redes de atividades no Centro. A rede de solidariedade, sobretudo quando um amigo passa por uma dificuldade, parece ser intensa, apesar de se estender apenas àqueles merecedores de tal credibilidade social.

Enquanto os moradores antigos criariam redes de solidariedade e uma ligação afetiva com seu bairro, os chamados moradores temporários encontram na região portuária um *pouso* a fim de tentar superar, eventualmente, uma situação financeira penosa que o tenha levado àquela moradia, como alternativa. Nesse caso, morar nos bairros portuários não é resultado de uma plena escolha, mas muito mais de uma condição negativa contextual.

Curiosamente, alguns moradores ditos antigos teriam tido a experiência, algumas décadas atrás, de mudarem da região quando vivenciaram alguma situação particular propícia. A região portuária, apesar de possibilitar o desfrute de relações mais intensas entre seus moradores, vivia constantemente sob estigma, que recaía, inevitavelmente, também sobre seus moradores. Uniões conjugais, melhoria da vida financeira e a degradação urbana sofrida pelos bairros seriam alguns dos fatores que impulsionaram suas saídas. Essas mudanças, geralmente direcionadas a bairros da Zona Norte e da Zona Oeste, foram descritas por moradores a mim e também aparecem em outras pesquisas (THIESEN; BARROS; SANTANA, 2005, p. 10).

O posterior retorno à região é explicado, principalmente, por um enquadramento romantizado a respeito das relações amistosas entre vizinhos, experiência esta difícil de ser reproduzida em outras localidades e em outras modalidades de habitação, como condomínios prediais. E, como não podiam deixar de mencionar, alguns condicionantes objetivos teriam também contribuído para o retorno, como a questão dos congestionamentos cotidianos de tráfego enfrentados durante o trajeto trabalho-casa, os valores de locação das novas moradias e também, em alguns casos, a permanência de familiares na área portuária, o que pode incluir a preocupação com a manutenção patrimonial comum.

Cruzando alguns relatos que coletei, pude interpretar que a pecha de *oportunistas* associada aos moradores temporários recaiu, historicamente, sobre os migrantes nordestinos e também sobre certos moradores atuais, que podem ser acusados de forasteiros e, por conseguinte, não ter direito a tomar partido nas questões locais e, muito menos, se beneficiar com os ganhos que o Porto Maravilha prometeu gerar. Afinal, quem se considera e é considerado *morador antigo* alega ter passado por todo o sufoco de morar em uma região pouco atendida pelo poder público e sofrido socialmente com o estigma de morar em bairros

que “ninguém sabia onde era e, quando sabia, tinha medo de ir”²⁷. Como podemos concluir, os moradores mais antigos teriam mais poder de decisão e seu voto, um peso maior, considerando seu passado e sua vivência.

A situação do novo morador é, contudo, ambígua. Ele pode ser visto, eventualmente, como um aliado, caso seja percebido como tendo algum poder de negociação frente aos órgãos governamentais ou com um trânsito social que possa favorecer empreendimentos locais.

Esse *novo morador*, como apontam Thiesen, Barros e Santana (2005, p. 10), em pesquisa realizada no início dos anos 2000, seria primordialmente oriundo de uma classe média de pessoas “atraídas pelo baixo custo dos imóveis” e também interessadas nas características históricas dos sobrados, com amplos espaços, que podem ser transformados em ateliês.

Muitos artistas passaram a trabalhar na região e alguns fizeram dessas construções lugar de moradia, após a recuperação das edificações. Deram origem à sub-rede específica, denominada *chegantes*, expressão criada no grupo de pesquisa para designar os que faziam movimento contrário de saída (THIESEN; BARROS; SANTANA, 2005, p. 10).

No que diz respeito ao campo cultural, observo que as oposições entre *moradores* e *os de fora*, *moradores antigos* e *forasteiros* são frequentemente mobilizadas nos discursos a fim de respaldar ou depreciar uma iniciativa na área. Por outro lado, os *forasteiros* tendem a considerar a mentalidade local *provinciana* e muito tacanha, inibindo diálogos e trocas e crescimentos que poderiam ser benéficos a todos.

Essas oposições refletem os demarcadores de posição no campo e também deixam entrever o que está sendo discutido *sobre* cultura: a cultura portuária é um resgate das vivências de cultura popular locais? Ou seriam os novos artistas, com um viés mais profissional, que podem atrair com eles um novo público consumidor para a área? Funk, sertanejo, forró fazem parte do complexo musical que se quer defender como cultura da região?

Essas questões, entre outras, permitem a atores confrontarem criticamente as formulações da *paisagem urbanística* presentes no ideário do projeto Porto Maravilha e funcionarem como uma “infraestrutura crítica”, nos termos de Sharon Zukin (1996). A infraestrutura crítica – que incluiria, sobretudo, artistas, intelectuais e agentes culturais – desempenha um papel crucial nos atuais processos de reestruturação urbana, pois seria responsável pela mediação entre formulações da *paisagem urbanística*, de um lado, e as

²⁷ Entrevista coletiva com moradores da Gamboa e integrantes do Cordão do Prata Preta. Rio de Janeiro, 2013.

práticas do vernacular, do outro. A *paisagem*, segundo Zukin, seria uma ordem espacial imposta ao meio ambiente construído ou natural, regida primordialmente pelos sujeitos dominantes que têm o poder de definir, com base em conhecimentos históricos, técnicos e econômicos, a estética da paisagem e lhe fornecer estabilidades simbólicas e materiais, ao longo do tempo. De outro lado, há o *vernacular*, constituído pelos que teriam menos poder, os populares que persistem localmente por intermédio de suas práticas diárias e dão vitalidade e forma ao espaço urbano. Ao invés de alocar *paisagem* e *vernacular* em categorias que automaticamente se excluíam, pelas diferenças inerentes, Zukin (1996) reforça o papel colaborativo que elas exercem para criar, com a intermediação da dita *infraestrutura crítica*, espaços limiars, produzindo uma dialética entre os interesses do mercado e as práticas do cotidiano.

Zukin (1996) defende que os atores que compõem a infraestrutura crítica contribuem, por um lado:

[...] para o turismo, alimentação, editoras e arte; de outro, sua prática de consumo se torna um acessório para empreendimentos imobiliários. Enquanto sua presença ajuda a estabelecer um *cenário* liminar entre mercado e lugar, o sucesso do cenário opera como um veículo de valorização econômica (ZUKIN, 1996, p. 211, grifo do autor).

É por meio da dialética produzida entre o interesse do mercado (*paisagem*) e os modos de existir das pessoas do lugar (*vernacular*) que são criadas múltiplas perspectivas de identidades espaciais, favorecendo que haja apropriações culturais distintas, que bem podem também propiciar um enobrecimento de determinados espaços, sobretudo daqueles considerados relevantes em razão de suas construções arquitetônicas históricas. Essas formas de apropriação cultural dos espaços têm consequências que não são algo necessariamente promovido de forma intencional pelos atores de cultura.

Retomando a discussão a respeito das oposições classificatórias entre os *de fora* e os *moradores*, morador *antigo* e *forasteiro*, observo que a visibilidade que a região vem recebendo desde que se iniciou a sua reurbanização provocou (ainda mais) disputas relacionadas às significações produzidas sobre o espaço e também a respeito de como deve se dar sua ocupação.

Os organizadores do bloco carnavalesco Escravos da Mauá, considerado por muitos um precursor da valorização da história dos bairros portuários, são, em muitas situações, acusados de terem atraído um público *de fora* para seus eventos na rua, principalmente um público de classe média/classe média alta. Os próprios integrantes do grupo, diga-se de passagem, não são moradores, sendo enquadrados, quando isso convém, como *de fora*. É

curioso perceber que, ao descreverem a história de fundação do bloco, seus principais porta-vozes sempre ressaltam a ligação da maioria dos fundadores do bloco com a região portuária como lugar de trabalho, sublinhando o fato de possuírem uma relação de pertencimento ao lugar que não por meio do estabelecimento de uma moradia. São também debochadamente chamados de *Eslavos da Mauá*, zombaria por parte de alguns militantes do movimento negro, muitos deles engajados com a visibilização do quilombo urbano da região. A temática da escravidão, de acordo com essa perspectiva, não deveria ser mobilizada por brancos, classe média, *de fora*, nem mesmo para o carnaval.

Em outros casos, alguns críticos ao bloco mencionam que, com a frequência de um público de classe média, cresceu o interesse pela região, fomentando assim uma forma de *gentrificação* do local. De fato, podem-se relacionar os períodos de crescimento dos frequentadores do bloco com o súbito interesse de pessoas das classes médias por moradias nos bairros portuários, apesar de a administração pública ter sinalizado, em vários momentos, a disposição de iniciar um projeto de reurbanização na área, também nesses episódios, de alguma maneira, incitando, inevitavelmente, uma corrida especulativa imobiliária para o local.

No caso do carnaval na região portuária, podemos dizer que o *vernacular* tem servido como um elemento temático importante para algumas agremiações, sendo relido e apropriado por diversos prismas, principalmente o histórico. O Escravos da Mauá e o Cordão do Prata Preta são casos de grupos carnavalescos que mobilizam idilicamente a potência das massas populares em momentos que compõem passagens importantes da história nacional, representadas pelas revoltas da Vacina e da Chibata²⁸. As duas revoltas teriam ocorrido num período em que a região portuária ainda compunha parte de maior ocupação urbana no Rio de Janeiro, fazendo das cercanias do porto um *cenário* onde se desenrolaram os acontecimentos e, como consequência, tornando-o relevante para ser lembrado, sobretudo por ainda conservar ares de antiguidade, com seus sobrados e casarios portugueses.

Os dois grupos carnavalescos citados têm atraído, nos últimos anos, um público muito vultoso, até então pouco comum na região. É preciso destacar o papel que a mídia desempenha nesse processo, tendo em vista que ambas as agremiações conseguem acesso mais intenso a esses meios, contando com uma ampla divulgação de alguns de seus eventos e iniciativas culturais/sociais locais. Além disso, desde que iniciou seu curso, os gestores do

²⁸ Essas revoltas populares se desenrolaram nos entornos do porto em 1904 e 1910, respectivamente (MOREL; MOREL, 2009; PORTO, 2003).

projeto de urbanização da área usam fortemente suas próprias mídias com o intuito de propagação das melhorias urbanas recentes, além de jogar luz sobre os grandes eventos, *shows* e museus patrocinados a fim de incrementar a dinâmica de circulação, com vistas, principalmente, à valorização fundiária.

Esse novo momento que a região experimentou provocou a intensificação das tensões entre os *de fora* e os *moradores* e, com elas, reforça-se ainda mais uma outra que seria um desdobramento da primeira: a *tensão de classe*.

Durante o carnaval de 2017, o Cordão do Prata Preta se pronunciou, em redes sociais, por meio de uma carta de repúdio, em razão do fato de o bloco carnavalesco originário do bairro da Gávea, na Zona Sul, Me Beija Que Sou Cineasta, ter pedido autorização junto à prefeitura para fazer o seu carnaval na praça da Harmonia, Gamboa, e não ter contatado previamente também as organizações locais – como a associação de moradores e as agremiações que se utilizam do mesmo espaço durante a festa. A carta tinha um tom de animosidade, pois o bloco Me Beija teria desconsiderado principalmente que a praça, ainda no começo de 2017, passava por obras de grandes dimensões e que era a única praça ampla disponível na região, ao passo que a Zona Sul, área privilegiada da cidade, contaria com parques e praças aprazíveis, nas quais o bloco poderia confortavelmente se instalar.

A necessidade de se deslocar da Zona Sul para a região portuária teria sido resultado de constantes pressões dos moradores da Gávea junto à prefeitura, para que o bloco Me Beija não tivesse mais a autorização para a festa em 2017, em razão, segundo boatos, da falta de organização e da suposta bagunça que o bloco faria nas ruas, com constantes brigas e sujeira acumulada ao final dos seus eventos. Como alternativa, viram na praça da Harmonia – local provavelmente visitado e conhecido por jovens da Zona Sul justamente devido às próprias festas organizadas, durante o ano, pelo Cordão do Prata Preta – um local central e recém-valorizado, talvez até mesmo percebido como um espaço menos disputado e controlado como seriam os da Zona Sul.

A carta dos organizadores do Prata Preta resultou em muitas discussões nas redes sociais e em uma notória disputa que resvalava, em certos discursos, para acusações de diferença de classes. O sentimento que muitos componentes e frequentadores dos eventos do Prata Preta percebiam em relação ao Me Beija era de desconsideração para com os moradores locais e suas organizações, como se na Zona Sul existissem moradores organizados e empoderados o suficiente para dizer o que desejavam para si e na região portuária não o houvesse. Possivelmente, esse sentimento se uniu àquele de invisibilidade social

experimentada pelos locais, reforçando uma ideia de posição subalterna desses em relação ao restante dos moradores da cidade.

O desfecho da desavença se deu com o recuo do Me Beija, que, em razão da resistência apresentada e da grande repercussão social desse embate, decidiu por assentar sua festa na Cinelândia. A peleja entre as duas agremiações virou notícia em jornais da cidade (ME BEIJA, 2017; ALFANO, 2017), espalhando a discussão entre os foliões cariocas, que emitiram suas opiniões em redes sociais. Se, por um lado, houve quem reforçasse que cada bloco deveria se manter no seu bairro de origem, houve também quem propagasse a imagem dos organizadores do Prata Preta como sendo arrogantes e intransigentes (imagem que há muito era acionada em forma de crítica, até então, majoritariamente entre líderes de outras agremiações locais e agentes culturais), intolerantes à convivência pacífica entre pessoas pertencentes a diferentes classes sociais, que teriam posicionamentos, gostos estéticos e preferências culturais em comum.

Contudo, até representantes de outras agremiações, com histórico de conflitos locais com a diretoria do Prata, que criticaram sua postura em outras ocasiões, dessa vez declararam se sentir igualmente ofendidos com a possibilidade de o bloco Me Beija ocupar a região durante o carnaval, chamando o público do bloco de *desordeiros* e considerando que eles não demonstravam interesse em conservar o espaço urbano da região portuária, pretendendo, supostamente, utilizá-lo ao seu bel-prazer, como um *quintal de casa*.

É possível levantar outro elemento que não foi espontaneamente apresentado nesses debates públicos, mas que provavelmente aumentou a insatisfação dos moradores e da diretoria do Prata Preta: a permissividade da prefeitura/Cdurp para com a região portuária, oferecendo-a como um *palco* para quem atraísse mais capital e mídia, sendo, mais uma vez, representada para os *de fora* (e para os próprios locais) como um conjunto de bairros em que seus moradores não precisam ser ouvidos e considerados, ao contrário de em outros setores da cidade.

A ideia da zona portuária como cartão-postal, produzida pelas reformas urbanas tocadas pelo Porto Maravilha, esquentou ainda mais a disputa em torno do uso e da ocupação dessa região como espaço de visibilidade para agremiações e artistas de vários pontos da cidade. A imagem dos entornos do porto como vitrine cultural reforça a rixa, entre os acusados como *de fora/forasteiros* e os autodenominados como os *de dentro/moradores*, mas também aumenta a desconfiança a respeito da condução da administração local – tanto pela Cdurp como pela Porto Novo –, recorrentemente acusada de ignorar os atores locais e de incrementar, na cultura, prioritariamente, as grandes atrações e iniciativas *de fora*,

intensificando um processo de exclusão das camadas populares da participação, decisão e produção cultural.

Segundo Adriana Lessa, presidente do bloco Fala Meu Louro, do bairro do Santo Cristo, para a Cdurp e para a Porto Novo “cultura é gentrificação”. Ela reclama igualmente da valorização exacerbada dos blocos e produções *de fora*. Os blocos da região – ou melhor, as pessoas que estão à frente deles – não seriam muito considerados aos olhos daqueles administradores porque seriam vistos como “[...] um zero à esquerda, que não consegue[m] dar um passo adiante. Mais um favelado ali...”, como argumentou Adriana. Evitando comentar nomes de blocos *de fora* que seriam privilegiados pelos administradores daquelas instituições, Adriana comenta:

A gente sabe que a Porto Novo ajuda um bloco que vem de fora, que faz um evento na praça Mauá e com certeza eles não receberam 2 mil reais [valor médio oferecido aos blocos]. Até porque, para conseguir fazer um evento na praça Mauá, você já vê que [...] [é preciso ter influência]. A gente sabe que eles nos ajudam porque eles têm a gente como uma contrapartida social, eles não ajudam a gente porque realmente acham que a gente faz cultura, sabe? Porque a cultura que a gente faz não é a cultura que eles querem, não é [fazer cultura] pro povo daqui que eles querem. Como não atinge um público de fora, não é interessante [para eles]²⁹.

A fala de Adriana revalida o argumento do geógrafo Paul Chatterton (2000) quando este defende que as propostas dos programas culturais para cidades em processo de reurbanização são geralmente elitistas, pois desconsideram como válidos e potentes os processos culturais de grupos locais despossuídos de grandes capitais e, assim, mantidos sempre à margem da grande produção cultural.

Fazer cultura, nesse prisma, não tem a ver com financiar a cultura popular, considerada somente uma *contrapartida social*, mas significaria promover entretenimento para um número maior possível de pessoas, com produções que sejam tidas como mais profissionais, de consumo descomplicado e que sejam *agradáveis* ao gosto estético de uma maioria. Iniciativas de menor proporção, consideradas não profissionais, ou seja, sem fama, e com o conteúdo estético que pode ser considerado *desagradável* tornam-se marginalizadas, pois se deve ter em mente que a valorização da cultura como potente recurso para as cidades visa atrair grandes fluxos de capital e, portanto, suas produções devem ser palatáveis para decisores políticos, investidores financeiros e para o público liberal a que se quer atender (CHATTERTON, 2000, p. 396).

A fala de Adriana Lessa evidencia a tensão a respeito do que se quer definir como *cultura portuária* e nos relembra as questões elencadas anteriormente sobre o lugar, nesse

²⁹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2016.

processo, das expressões culturais vivas localmente, oriundas da migração nordestina, da influência das favelas, da organização de moradores, das reinterpretações históricas sobre as redondezas do porto etc. É notável a forte presença de polaridades no campo de pesquisa entre grandes e pequenas manifestações culturais e artísticas, entre profissionais e amadores, entre público produtor e consumidor *de fora e de dentro*. Como veremos no terceiro capítulo, o imperativo da cultura como recurso convida a todos, agentes culturais locais e funcionários administrativos do Porto Maravilha, a primarem por resultados positivos, fazendo da cultura um instrumento para alcançar fins econômicos, sociais e políticos. A premência desse ideal de cultura como recurso ordena a realidade das práticas culturais por todos os lados e permite vislumbrar o ponto em comum de que partem todas as justificativas para apoios culturais.

Como mostro a seguir, historicamente o carnaval de rua tende a mobilizar a cultura como um recurso de reivindicação e contestação política, que propõe revisões sobre a desigualdade social da cidade e suas consequências no âmbito da segurança pública. O que blocos e agremiações carnavalescas de rua comunicam sobre o que esperam da cidade? Quais seriam os espaços na opinião pública e a recepção junto ao poder público que encontram para a comunicação desses seus desejos de vida urbana?

1.2 A retomada do carnaval de rua

Podemos situar no início dos anos 2000 os primeiros movimentos de uma dita *retomada* do carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro, dinâmica que demonstrou sua força ao ultrapassar no Rio, em 2010, o número de foliões do carnaval de Salvador, Bahia, até então o mais expressivo nesse quesito (O RIO, 2010). Enquanto, no ano de 2007, desfilaram pelos bairros cariocas 281 blocos, bandas, ranchos e cordões de rua, no ano seguinte, 2008, o aumento foi de 15%, pulando para 324 o número de autorizações de licenças para coletivos carnavalescos se apresentarem pelas ruas da cidade (FREIRE, 2008). O ano de 2012 testemunhou um crescimento vertiginoso do carnaval, somando-se o total de 425 coletivos que solicitaram à prefeitura licença para desfilar, duplicando a porcentagem do aumento ocorrido de 2007 para 2008: 30% a mais no número de agremiações. A organização dos desfiles desse número considerável de blocos, bandas, ranchos e cordões cariocas acarretou uma dilatação do calendário comemorativo, ampliando o tempo de folia para antes e depois da festa oficial de Momo. No mesmo ano de 2012, atingia-se a impressionante marca de 5,3

milhões de foliões (entre os quais 918 mil turistas) que teriam sido embalados pelos festejos e irreverências dessa forma de brincar nas ruas, fundante do próprio carnaval (VIANNA, 2012). O número dos blocos seguiu, até o ano de 2016, em um crescimento contínuo, chegando então à marca de 505 no total, isto é, 49 a mais dos que teriam desfilado no ano de 2015 (LISTA, 2016). No que diz respeito à movimentação econômica que acompanha o incremento da festa, estima-se que o carnaval de rua carioca alcance a cifra de mais de R\$ 2 bilhões, ativando economias locais importantes (CARNAVAL, 2015) para seus moradores.

Para gerir a festa de rua, a Prefeitura do Rio de Janeiro realiza, desde 2009, parcerias com o capital privado, delegando a uma empresa contratada a responsabilidade de elaborar e implementar um calendário oficial da temporada, tendo essa empresa que negociar, por conseguinte, junto às principais ligas e blocos, os horários e os percursos dos desfiles previstos. Desde o início desse novo processo gestor até o carnaval de 2017, a ganhadora da disputa da concorrência aberta tem sido a empresa Dream Factory, que conta internamente com a interveniência de duas outras empresas: a Companhia de Bebidas das Américas (Ambev) e a Investimentos Itaú S/A (Itaúsa).

A empresa Dream Factory é presidida por Roberta Medina, filha do publicitário Roberto Medina, e consta no histórico da empresa a organização, na cidade, de uma série de megaeventos de iguais proporções, como o Rock in Rio, a montagem da árvore natalina na Lagoa Rodrigo de Freitas, a Maratona da Caixa Econômica, a Jornada Mundial da Juventude Cristã em 2013, entre outros (LUONI, 2013).

A próspera atuação dessa empresa no espaço público carioca durante os mandatos do PMDB rendeu algumas notas de suspeição de parlamentares de oposição, como o então vereador Eliomar Coelho, do PSOL, que, em 2013, denunciou em sua página na internet que a Dream Factory doara R\$ 347 mil à campanha do então candidato do PMDB, Eduardo Paes, nas eleições à prefeitura, em 2012 (POR QUE, 2013).

Apesar de ter pedido uma inspeção extraordinária nos contratos firmados entre a prefeitura e a empresa junto ao Tribunal de Contas do Município, a denúncia não gerou repercussões na opinião pública e nem interesse investigativo e, assim, a parceira permaneceu incólume, nos anos seguintes.

A dimensão alcançada pelo carnaval de rua obriga a prefeitura a fornecer, em diversos pontos da cidade, importante infraestrutura para a recepção desse número considerável de foliões, como banheiros químicos, postos médicos, serviço de remanejamento do trânsito e também o cadastramento de milhares de ambulantes que vendem bebidas em caixas de isopor, em meio à multidão. De acordo com a parceria firmada, os vendedores ambulantes só podem

trabalhar quando cadastrados e devem ofertar para o público a cerveja oficial do carnaval, produzida pela AMBEV, empresa partícipe do contrato firmado junto à Dream Factory.

O credenciamento desses trabalhadores, no entanto, tem sido limitado e o procedimento, em si, executado de maneira furtiva. Em 2013, por exemplo, muitos dos interessados em se submeter ao cadastro tiveram que aguardar em longas filas para obter a licença para o carnaval, porém em vão. De acordo com alguns dos presentes no dia estipulado pela prefeitura para o cadastramento, haveria surgido, na parte de fora do prédio, um mercado ilegal de vendas de senha e *kits* de isopor por parte dos próprios funcionários da prefeitura, criando uma desordem na progressão dos atendidos na fila e gerando, conseqüentemente, muita insatisfação por parte dos trabalhadores que aguardavam pelo cadastramento. Com isso, uma comissão foi formada para tratar desse problema com o então secretário de Turismo, Antônio Pedro. Para apaziguar os ânimos, foi afiançado à comissão que todos que estiveram no aguardo e não foram cadastrados o seriam com prioridade nos próximos eventos da cidade. Porém, o secretário não levou consigo a lista com os nomes e as cópias dos documentos pessoais de cada um, que deveria ser anexada à lista de aguardo, e as cópias fornecidas acabaram sendo devolvidas aos seus respectivos donos. Revoltado, um dos representantes dos ambulantes na comissão desabafou: “Ele [o secretário] nos fez de idiota”. Ainda de acordo com os vendedores ambulantes presentes no encontro com o secretário, Antônio Pedro teria dito que, caso quisessem, eles poderiam vender seus produtos clandestinamente, durante a festividade, mas que a mercadoria corria o risco de ser apreendida (MARINI, 2013).

A insatisfação relacionada ao esquema de negócios que se instaurou nos desfiles de rua tem crescido igualmente em meio aos foliões, que se sentem acoçados com a falta de escolhas de cervejas durante o evento. Nos anos recentes, diversos *sites* de notícias vêm divulgando que as cervejarias – com destaque a Ambev – têm omitido quais ingredientes usam na composição de suas marcas, e que a cerveja oficial do carnaval conteria em sua fórmula alto índice de presença de milho entre os ingredientes – item apresentado em seu rótulo sob a imprecisa descrição de “cereais não maltados” –, índice quase próximo ao limite máximo estipulado pela legislação (FIGUEIREDO, 2014). O motivo da escolha dessa fórmula poderia ser explicado pelo fato de que o milho costuma ser mais barato que a cevada, o ingrediente principal de cervejas, apesar das justificativas utilizadas, por parte da empresa, de que cereais como o milho ajudariam a proporcionar leveza e refrescância à bebida (FIGUEIREDO, 2014; CERVEJA, 2015).

Para fazer frente ao monopólio comercial da Ambev e à qualidade duvidosa da cerveja oficial do carnaval, muitos foliões têm produzido sacoléis – *drinks* congelados em que se

misturam frutas e bebidas destiladas – para serem consumidos como alternativa à *cerveja de milho*. A prática tem se tornado até mesmo uma fonte de renda para alguns foliões que se aventuraram nessa empreitada (TORRES, 2015). Contudo, a venda desse produto é considerada ilegal pela prefeitura e, por isso, quem o comercializa encontra-se constantemente sob a ameaça de apreensão da bebida por parte de Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEOP) (LISBOA, 2013). O comércio de sucesso dos sacolés, mesmo combatido, parece ter encorajado o crescimento, ano após ano, das ofertas de outros produtos alimentícios por vendedores não cadastrados, como doces, salgados e até comidas alternativas, como quitutes veganos e também os alimentos chamados *spaces*, que levam, entre os ingredientes, maconha. Contudo, como a produção desses gêneros alimentícios não costuma se dar em larga escala, sua apreensão torna-se mais difícil, sobretudo quando o potencial vendedor alega que os sacolés e comidas são para consumo pessoal.

O sacolé tornou-se até tema de fantasias usadas entre os foliões como forma de ironizar a tentativa de controle por parte do poder público, e se tornou um símbolo potente de resistência ao consumo padronizado de cerveja. Não há a intenção ingênua de afirmar, todavia, que ocorre uma troca radical de consumo, em que pessoas que tomam ou fabricam sacolés não consomem a cerveja oficial, principalmente se considerarmos o contexto e o ritmo vertiginoso de consumo de álcool na festa. Além disso, há que considerarmos que contradição e ambiguidade são características das ações humanas e a ocorrência de descontinuidades e evasões é o que torna determinados cenários sociais interessantes de serem por nós analisados.

O antropólogo Edmund Leach (1996), em sua prestigiosa obra *Sistemas políticos da Alta Birmânia*, sustenta que uma estrutura social, na prática, consiste num conjunto de ideias sobre a distribuição de poder entre pessoas e seus grupos, os quais, em disputa consciente, tendem a nutrir ideias contraditórias e incongruentes sobre o sistema e agir em determinadas situações de formas diversas – muitas vezes opostas – àquelas prescritas socialmente. O autor afirma que tanto o desprezo pela “estrutura formal é essencial para o prosseguimento das atividades sociais informais ordinárias” como as incongruências entre ação e estrutura contribuem para o antropólogo compreender os processos de mudança social (LEACH, 1996, p. 78). Extraíndo uma síntese da obra de Leach (1996) e transpondo-a para o contexto estudado, podemos afirmar que as aparentes contradições encontradas, seja nas ideias ou nos comportamentos dos atores, podem compor parte de estratégias de atuação em contextos diversos.

Vejamos de perto o exemplo mais relevante. Alberto Silva, ex-presidente da Cdurp, narrou em entrevista a mim seu embaraço ao lidar com as contradições dos agentes culturais da região portuária que seriam para ele oposição política ao governo, que tinha à frente o então PMDB. Os líderes de bloco que se colocariam contrários ao governo apresentariam, segundo Alberto, fortes contradições ao quererem apoio financeiro para seus eventos culturais e manterem uma relação amistosa com o próprio Alberto, mesmo que este não fizesse “nada sem o aval do prefeito”. Alberto percebe como um “conflito imenso” um ator social ser, publicamente, oposição política ao governo e, como integrante de um grupo cultural da região, exigir apoio financeiro da Porto Maravilha. Alberto encara essa questão como uma carência de institucionalidade de relações dessa natureza, em que a política deveria permanecer fora do universo das práticas culturais. Ainda de acordo com Alberto, embora a Cdurp “nunca tenha cobrado apoio político”, existe um limite para o órgão público ajudar a “[...] criar um evento e a pessoa pegar o microfone pra falar mal de você. É muita democracia [sic]. É muito altruísmo. [Não precisa apoiar, mas] também não precisa se opor”.

Walmir, líder da Roda Pedra do Sal, é citado como uma das figuras paradoxais que conciliam amizade com crítica. Em sua defesa, Walmir afirma que sabe separar muito bem a amizade que diz nutrir por Alberto do trabalho deste como gestor, e não se acanha nem um pouco de criticar abertamente, e na presença de funcionários da prefeitura, a condução da administração pública na região portuária.

Ao que consta, questões políticas e reivindicações sociais têm sido historicamente pautas de temáticas de carnaval, apesar de isso não significar que toda manifestação carnavalesca carregue em si a defesa de uma posição crítica da realidade social. Os sindicatos da região portuária, por exemplo, foram historicamente núcleos que concentravam atividades relacionadas ao samba, tanto que o chamado *sindicato negro local*, a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, a primeira organização trabalhista a congregar majoritariamente negros em seus quadros e lideranças, fundou seu próprio rancho, o Recreio das Flores, e a Vizinha Faladeira, considerada uma das primeiras escolas de samba do Rio. O Império Serrano, uma das mais antigas escolas de samba e notoriamente reconhecida até hoje por seu engajamento na cultura negra e na luta pela preservação de sua história, foi igualmente fundada pela Sociedade de Resistência (SANTANA; QUEIRÓZ, 2005, p. 23). Entre os sambistas que trabalharam no cais do porto e que fundaram a escola estão Mano Elói, Sebastião Molequinho, João Gradim e Aniceto do Império – sobrinho de

Hilário Jovino, figura reconhecida por transformar a forma de pular carnaval da cidade, propagando os modelos de ranchos, de reconhecida origem baiana³⁰.

Como assegura a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2001), as sedes de muitas agremiações carnavalescas eram também lugares de trabalho ou de reunião de categorias profissionais. Certamente em razão disso, alguns se denominavam segundo uma perspectiva de classe, casos de Flor dos Operários, Liga Operária, União Operária e outras agremiações que também relacionavam seus nomes às rotinas do trabalho, como Operários da Vila Isabel, Luz do Povo (trabalhadores da Companhia do Gás), Caprichosos da Estopa (de operários têxteis), entre outras. Como alega a historiadora Erika Bastos Arantes (2015), a historiografia trabalhava, até tempos recentes, com a divisão entre a história social do trabalho – incluindo evidentemente as associações nascidas a partir dele – e a história cultural, voltada para as questões ditas da cultura popular. Todavia, a produção de trabalhos historiográficos atuais vem paulatinamente recusando incorporar essa falsa dualidade analítica, indicando justamente a impossibilidade de distinguir por completo esses dois tipos de histórias, afinal, junto com os botequins, “associações carnavalescas em geral e clubes dançantes” têm sido as formas principais de lazer da população pobre e trabalhadora (ARANTES, 2015, p. 30).

Cabe notar também que a forte repressão policial às associações carnavalescas, registradas mais amiúde no início do século XX, indica uma possível percepção, por parte das elites da época, da iminente periculosidade da população pobre, que devia ser controlada. Por exemplo, um dos rígidos critérios para a concessão da licença policial para a saída de cordões era que a ficha criminal das lideranças fosse imaculada, havendo perseguição aos que incitavam brigas entre grupos carnavalescos rivais, mas também aos que fossem enquadrados como grevistas, agitadores e revolucionários, indicando mais uma vez a vinculação dos foliões ao mundo do trabalho e também da política (CUNHA, 2001, p. 200). Haveria um “esforço policial em estabelecer relações entre as várias formas de desordem” tais como as greves, a Revolta da Vacina, o sindicato, as brigas entre rivais e a suspeição geral que pairava sobre os membros das agremiações e “as possibilidades subversivas de um Carnaval” frequentado por essa gente (CUNHA, 2001, p. 200).

Assim como os comportamentos dos agentes de cultura da região portuária, percebidos como contraditórios por Alberto Silva, as práticas repressivas do século XX testemunharam

³⁰ Ao que consta, a fidelidade à história de luta negra da estiva persiste e, até os dias atuais, aqueles que se identificarem sendo membro do Resistência têm entrada livre na quadra do Império Serrano. Cabe dizer, porém, que a antiga Resistência responde hoje sob a designação de Sindicato dos Arrumadores do Rio de Janeiro (ARANTES, 2015).

comportamentos inesperados de transgressão e de solidariedade entre grupos carnavalescos reconhecidamente rivais, quando seus congêneres estavam em apuros e por vezes eram obrigados a passar o carnaval detidos pela polícia. A solidariedade ia desde cantar em suas músicas palavras de protesto a favor da soltura do grupo oposto até a prática habitual de “emprestar licenças e endereços umas às outras, aproveitando-se da dificuldade da polícia de identificar tantos grupos fantasiados e parecidos em desfile pelas ruas” (CUNHA, 2001, p. 201). Ou seja, a solidariedade entre rivais máximos se dava tendo em vista haver um inimigo maior. Por exemplo, em 1906, o Chuveiro de Ouro cantava em apoio ao seu oponente, A Primavera, as seguintes estrofes em seu desfile: “Seu dotô chefe, tenha compaixão / A Primavera está na Detenção” (CUNHA, 2001, p. 189).

De uma maneira geral, mesmo quando uma manifestação carnavalesca poderia ser descrita como aparentemente isenta de engajamentos políticos, determinados conflitos sociais tendiam a emergir, principalmente entre os foliões e aqueles incomodados com a festa daqueles que seriam “sem costume” (CUNHA, 2001). Como atesta Cunha (2001), os jornais do Rio de Janeiro do século XIX publicavam registros de desprezo, por parte de leitores e jornalistas defensores do “verdadeiro Carnaval” – ou seja, aquele praticado pelas chamadas *grandes sociedades* –, frente à “desordem” das festas de rua do estruendo, descritas como uma selvageria, um “jogo brutal” que reunia pessoas de “meneios rudes” (CUNHA, 2001, p. 45). A referência evidente aqui é ao comportamento da população negra e mestiça que formava os cordões assustadores, como na famosa descrição de João do Rio (2007, p. 126), com seus foliões de “sapatos desfeitos”, “berros roucos”, aqueles homens de “grandes cabeleiras de cachos, que se confundiam com a epiderme num empastamento nauseabundo”. Apesar de, em muitos momentos, manifestar um tom de repulsa, João do Rio demonstra também, em diversas passagens, condescendência e simpatia por esse grupo marginalizado proveniente da “Gamboa, do Saco, da Saúde, de S. Diogo, da Cidade Nova”, verdadeiros mantenedores do carnaval em oposição aos “préstitos idiotas de meia-dúzia de senhores que se julgam engraçadíssimos” (RIO, 2007, p. 126-127). Remetendo às composições tristíssimas desses cordões elitizados, o autor sustenta que de fato “só o povo diverte-se não esquecendo suas chagas, só a população desta terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros de Carnaval” (RIO, 2007, p. 127).

É esse povo que brinca nas ruas que os que gozavam de *status* social queriam deter ou, quem sabe, no mínimo, domesticar, objetivando que houvesse um carnaval civilizado, mesmo que isso ocorresse mediante repressão policial. Cabe aqui um adendo, pois a história tem das suas ironias. Noto que o mesmo ensejo civilizador de outrora ainda se encontra impresso na

relação entre forças públicas e multidão carnavalesca nos dias atuais, como veremos nesta tese. É de conhecimento público e registrado em alguns trabalhos acadêmicos (MATTOS; ABREU, 2010; GUIMARÃES, 2011) o duvidoso viés humanizador das obras sociais da instituição católica e proprietária de uma parte considerável dos imóveis na região portuária, a VOT, iniciadas em 2005 e voltadas para populações pobres, consideradas, em grande parte, socialmente desajustadas, e que se concentraram nos bairros da Saúde, do Santo Cristo e da Gamboa. Esse projeto, contudo, manteve um olhar um tanto quanto preconceituoso em relação às populações entendidas como “socialmente anômicas, habitantes desenraizados de uma zona de prostituição” (MATTOS; ABREU, 2010, p. 31). Aquela população precisava, ainda de acordo com essa perspectiva, ser recuperada, nem que para isso houvesse um volumoso despejo de antigos moradores para que suas residências fossem transformadas em áreas educativas. Parece bastante relevante o fato de que as ordens de reintegração de posse por parte da VOT tenham impulsionado ainda mais moradores locais engajados no processo de reconhecimento do Quilombo da Pedra do Sal a tomarem medidas mais específicas, como a reivindicação territorial, gerando uma solicitação de regularização fundiária. Segundo moradores da área, haveria, por parte da instituição religiosa, a tendência de prestigiar os patrimônios considerados europeus em detrimento dos africanos, sobretudo dos que fazem referência à matriz religiosa afro-brasileira.

São os moradores locais, que se intitulam herdeiros desse patrimônio negro, do samba e do carnaval, os organizadores – ou, intencionalmente, *desorganizadores* – de um bloco de sujeitos³¹, durante o carnaval, nos arredores da Saúde, possivelmente em referência a um funcionamento supostamente espontâneo, em um modo de ver um tanto quanto nostálgico, dos ranchos, cordões e blocos que se formaram por seus ancestrais, num passado recente da região. Como revelam pesquisas históricas, no início do século XX, “as freguesias de Santana, Espírito Santo e Santa Rita, onde estão localizadas a zona portuária e a Cidade Nova, concentravam, entre os anos de 1901 e 1910, 37% das agremiações carnavalescas” (ARANTES, 2015, p. 25), evidenciando que o histórico festivo da população local compõe parte importante de um passado carnavalesco da cidade, que chega a ser por vezes mistificado nas vozes daqueles que concedem ao local a inscrição de ser o berço dos primeiros ranchos cariocas.

³¹ Blocos de sujeitos são grupos carnavalescos formados de forma improvisada e distinguidos por sua desorganização: suas fantasias e instrumentos surgem de última hora e os foliões desfilam sem nenhuma intenção de oficialidade.

Apesar de sua história notável na folia carioca, como localidade que agregou muitas das agremiações carnavalescas, não foi a região portuária que teria servido de polo difusor da recente onda de retomada do carnaval de rua. Antes mesmo da explosão numérica observada nos anos 2000, a retomada das ruas pelo carnaval vem se desenrolando em um processo lento, que se tornou bastante tangível na força que ganham os blocos da Zona Sul no início dos anos 1980. Sem ignorar a história dos blocos de outras regiões da cidade, sobretudo as daqueles que se mantiveram na ativa na fase minguada, se comparada às atuais, do carnaval de rua – como o Cordão da Bola Preta, fundado no Centro, em 1918; o Bafo da Onça, original do Catumbi, de 1956; e o Cacique de Ramos, de Olaria, de 1961³² –, é na Zona Sul da década de 1980 que podemos observar o primeiro aumento no número de blocos de rua, com o nascimento do Simpatia É Quase Amor e do Barbas, em 1985, do Suvaco do Cristo e do Bloco de Segunda, de 1986 e 1987, respectivamente, e do Carmelitas, de 1990.

A Banda de Ipanema, surgida em 1965, é tida como uma precursora desse movimento, propulsionando um novo sentido para o carnaval de rua naquele momento histórico: a liberação, por meio da irreverência e da alegria do carnaval, das vozes políticas inconformadas com a repressão, a censura e a violência da ditadura civil-militar então vigente no Brasil. Posteriormente, nos anos 1980, período da redemocratização, a emergência de novos blocos parece estar coadunada com o desejo de um engajamento maior nas políticas e nas manifestações públicas como parte necessária da afirmação de liberdade e de cidadania para todos os brasileiros (BARROS, 2013). Se o período ditatorial vivido no país impôs severas restrições à liberdade de comunicação e associação, desencorajando a ocorrência de manifestações coletivas de quaisquer naturezas no espaço público, nos anos 1980 há um extravasamento dessa repressão das vozes e corpos contrários à ditadura, enfim visibilizados, sobretudo na expressão carnavalesca.

Os blocos voltariam a representar uma forma de resistência política e, então mais especificamente, um meio de reivindicar, pela música popular, o desejo de recuperar a liberdade de expressão e o livre exercício da cidadania (BARROS, 2013).

De acordo com o jornalista e crítico musical João Pimentel (2002), o tom desse carnaval que nasce na Zona Sul era diverso do que haveria até então, conquanto que surgido “de movimentos políticos, da turma da praia e do botequim” e diferente dos ditos “blocos de subúrbio”, “criados a partir de núcleos familiares e de moradores da mesma região” (PIMENTEL, 2002, p. 64).

³² Blocos esses que são ovacionados pelos mais *novos* foliões como referência de resistência carnavalesca.

Como dito em outra parte, a cultura popular não é “identificada pelo povo, mas por outros” (WILLIAMS, 1983, p. 237 apud ESCOSTEGUY, 1998, p. 113) e, assim, não é surpreendente que tenha sido nessa época que ganha força “um imaginário sobre a cultura popular em que a *cultura do povo* é vista como expressão genuína da brasilidade e porta de acesso legítima à reivindicação de direitos” (COUTO, 2014, grifo da autora) e que tenha sido pelas mãos desses novos e engajados *intérpretes* da cultura popular que a política tenha conquistado, de maneira consciente e voluntária, centralidade nas significações produzidas a respeito das manifestações culturais carnavalescas.

É ainda no contexto ditatorial que o samba ganha uma roupagem contestadora, lido como fruto criativo de mundo marginalizado, no qual pessoas criam formas diferentes de sobrevivência frente às situações opressoras do cotidiano. Nessa chave, destaca-se a força do popular de transcender as violências diárias sofridas, sendo capaz de cantar de alegria a tristeza e se divertir sem esquecer suas chagas, como escrevera João do Rio (2007, p. 127). A figura destacada do popular passa a ser a do malandro, que guarda em si a ambiguidade de quem transita em vários cantos da cidade, aprendendo a aderir a normas para ser capaz de circular sem muitos problemas, ao passo que mantém as suas *virações* nas jogatinas, de olho no próximo *otário* com grana (talvez um burguês, nas leituras de entusiasmados marxistas da época) para faturar.

A repressão política incita a classe artística a encontrar outras formas de expressar suas insatisfações e seus posicionamentos ideológicos sem, no entanto, causar muito alarde, nem abordar o assunto da política diretamente. Num governo de doutrina militar nacional-desenvolvimentista, a cultura era concebida como estratégia de intervenção do Estado na sociedade e a atuação de seu respectivo setor, um meio fundamental de promover um saneamento moral e político na sociedade brasileira, eliminando-se os aspectos considerados responsáveis pela situação anterior do país (SILVA, 2001, p. 143).

Para promover o saneamento necessário, era preciso pesquisar quem era “o homem brasileiro e a sociedade na qual ele vive, isto é, conhecer suas aspirações, seus ideais, suas perspectivas” (SILVA, 2001, p. 137). Nessa perspectiva, podemos depreender que a atuação artística em que se utilizava a figura de tipo ideal de brasileiro – o malandro –, por mais que pudesse sinalizar eventualmente atitudes consideradas subversivas, oferecia para aqueles interessados em dissecar a mente do brasileiro um universo, no mínimo, interessante e que, por essa razão, pôde se expressar com uma relativa autorização, por parte do governo.

Foi-se talhando por meio desses *intérpretes do popular* a idealização do que seria a *marginália* do samba, que, com a sua *dicção malandra*, canta e atua e interpreta as metáforas

políticas que serviram para expressar o descontentamento político e a resistência, ao passo que se esquivava da repressão por meio da *linguagem da fresta* (VASCONCELLOS, 1977).

Assim, emerge uma discursividade artística com uma *dicção malandra*, na qual a figura do malandro vira tema nas expressões literárias, cinematográficas e teatrais brasileiras, assim como vira objeto na área das ciências humanas, por meio das análises de Antônio Candido e de Roberto DaMatta (ROCHA, 2006a). O uso da *linguagem da fresta* passa a servir de forma indireta à manifestação de uma *cultura de protesto*.

A valorização da cultura popular por artistas intérpretes sinaliza uma tentativa de aproximar mundos sociais diferentes e, conseqüentemente, o espaço público – figurando idealmente como fronteiras de contato entre esses mundos – passa a receber novos significados, sobretudo aqueles orientados por uma urgência de reconstruir formas *de protesto* e também *de vivência* nas ruas.

Esses *novos significados* foram tendo desdobramentos e alcançaram o contexto da década de 1990 com um discurso político semelhante, apesar de então os desafios, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, serem outros. Dessa forma, nos anos 1990, quando há a busca por construir um “espaço para as novas propostas de afirmação de cidadania e de convívio na cidade” (BARROS, 2013, p. 15), esse discurso não estaria mais mencionando somente a premência de uma ação em prol da redemocratização no país, mas também se referiria, sobretudo, à nova imagem da cidade, que passa a ser urgida pelas mídias locais, de um Rio de Janeiro em estado de guerra (LEITE, 2000). A convivência nas ruas e praças que as agremiações carnavalescas promoviam estaria sendo sumariamente ameaçada pela escalada do medo e da insegurança entre a população da cidade. A ameaça de um encontro furtivo com as ditas classes perigosas nos espaços comuns da cidade estimulou um forte incremento das construções de espaços coletivos privados (principalmente condomínios e *shoppings*) e o conseqüente abandono dos espaços públicos. Mas o maior desafio, no entanto, parece ser aquele concernente à busca de soluções para esse clima de tensão que pairava sobre a cidade. A solução – o fim da violência – seria indiscutivelmente um objetivo comum; mas, por quais meios atingi-lo? Nesse contexto, analistas procuraram interpretar a cidade utilizando uma ideia que rapidamente se propagou pela cidade: a da *cidade partida*³³.

³³ “A expressão ‘cidade partida’ foi cunhada por Zuenir Ventura, um dos principais cronistas da cidade, a partir da análise da dualidade entre o ‘mundo do asfalto e as favelas cariocas’ desenvolvida por Carvalho (1994). Popularizada em livro com este título, esta imagem foi, desde então, fartamente utilizada pela imprensa em oposição à representação do Rio de Janeiro como ‘cidade maravilhosa’”. (LEITE, 2000, p. 85).

Tomando-se como princípio que a questão do crescimento da violência deveria ser entendida como um problema social, a noção de cidade partida se funda, por um lado, diante da observação das contradições e dos conflitos sociais derivados de um modelo de crescimento econômico excludente e, por outro, problematizando os discursos midiáticos da época que opunham de maneira quase irreconciliável as classes médias e abastadas à população moradora nas favelas e, com isso, chamavam a população a escolher um dos lados (LEITE, 2012, p. 75). Teria sido essa última faceta da cidade partida a que se propagou com maior agilidade, reforçando uma projeção imaginativa de que a cidade possuiria lados opostos e sob permanente tensão. Surge nos discursos oficiais e midiáticos sobre a segurança pública da cidade a metáfora da guerra (LEITE, 2000), que ressalta a favela como a origem do mal e o local de abrigo de marginais e criminosos do tráfico de drogas.

Dessa forma, até mesmo os posicionamentos de blocos carnavalescos a favor da ocupação das ruas apesar da forte onda de violência, com bandeiras de afirmação da cidadania e do convívio na cidade, podem ter tido suas pautas absorvidas por seus participantes de diversas maneiras: por exemplo, tanto como o chamado para que se empreendesse uma luta política pelo direito ao convívio *com* o outro nos espaços comuns da cidade – tornando-os, assim, de fato públicos –, como para recuperar esses espaços para o convívio restrito de certos grupos das classes médias.

Como demonstrou Márcia Pereira Leite (2012, p. 78), pesquisas sobre o tema têm demonstrado haver uma relação entre o aumento da violência e da insegurança e “a emergência de um pensamento que, distanciando-se dos temas da solidariedade e da justiça social que presidiram a ampliação da cidadania nas sociedades modernas, é refratário à hipótese de extensão dos direitos de cidadania a novos segmentos sociais”.

Uma das formas com que o pensamento intolerante frente ao outro se transmuta em ações nas festas de carnaval é na forma da decisão de privatizar também o espaço das ruas, delimitando o acesso aos blocos e cordões com cordas e a contratação de uma equipe de segurança. No ano de 2013, os blocos Chora Me Liga e E Daí? desfilaram com cordas em torno do carro de som, assim como já é costumeiro no carnaval de Salvador, em que se separa a área VIP, reservada para aqueles que adquiriram um abadá³⁴, do restante da multidão, nomeada de *pipoca*. A notícia causou repercussão e controvérsias entre representantes de outros blocos, que não veem com bons olhos a exclusão promovida pelo uso das cordas. Há

³⁴ O abadá é geralmente uma camisa com as inscrições do bloco ou da banda como forma de identificação para acessar a área VIP, de dentro das cordas, área mais próxima do carro de som e protegida por uma equipe de segurança. O abadá serve como um ingresso ou passe de entrada para essa área reservada.

quem faça coro com a presidente da liga de blocos Sebastiana, Rita Fernandes, uma das principais ligas do Rio de Janeiro, que vê essa ação como contrária ao “espírito do carnaval de rua”, que seria em si uma “festa democrática”. Ter espaços privilegiados desdiria a própria lógica dos blocos, além de lhes retirar a “espontaneidade do carnaval de rua” (BLOCOS, 2013). De imediato, o então prefeito Eduardo Paes proibiu que houvesse, nos blocos carnavalescos, áreas VIPs. Contudo, ao que sugere a defesa de Marcelo Vital (BLOCOS, 2013), produtor dos dois blocos que inadvertidamente usaram cordas, a preocupação maior da prefeitura se fixava em cobrar por espaço exclusivo nas festas, gerando assim uma comercialização em paralelo – e concorrente – daquela chefiada pela empresa Dream Factory. Vital teria alegado que em nenhum momento “os espaços foram comercializados e a área era para abrigar membros da organização e as duplas sertanejas convidadas” (BLOCOS, 2013). A prefeitura, contudo, decretou a cassação da licença dos blocos que optassem pela criação de áreas VIPs comercializadas.

Há de considerarmos que o uso das cordas é um recurso comum em muitos blocos, contudo somente para separar os músicos dos foliões ou, excepcionalmente, quando há comissões de frente ou carros nos desfiles. Quando o bloco se encontra muito cheio, os foliões acabam passando entre os músicos e/ou dançarinos, o que atrapalha a *performance* e o fluxo do desfile. Esse uso da corda se diferencia do uso para criação de espaços VIPs, apesar de alguns foliões tentarem ultrapassar as cordas.

No desfile do Prata Preta de 2018, fui uma das responsáveis por segurar as cordas para os músicos e pude acompanhar de perto a vigilância dos organizadores junto aos foliões que não cooperam com o andamento do bloco e não respeitam os espaços dos moradores, se pendurando em grades das janelas, urinando nas ruas e desrespeitando o espaço das cordas para os músicos. Além dos músicos, o cordão possui bonecos gigantes de baluartes do samba e do líder da Revolta da Chibata, o Prata Preta, além de estandartes e faixas comemorativas.

O segundo carnaval do mandato do prefeito Marcelo Crivella, nesse ano de 2018, trouxe consigo a discussão sobre a construção da Arena Carnaval, nomeada vulgarmente de Blocódromo, que seria localizada no bairro da Barra da Tijuca. A princípio, os blocos que ocupariam a arena seriam aqueles que antes desfilavam na Praia do Pepê, na Barra. Isso porque, nos anos anteriores, houvera tumultos e confusões no local, o que gerou muita reclamação de moradores (RESENDE, 2017). A arena contaria ainda com apresentações posteriores do Bloco da Anitta e do Cordão da Bola Preta, apesar de ambos ainda conservarem seus desfiles no Centro.

Apesar de contar com entrada gratuita, há o debate sobre a possibilidade de haver espaços VIPs na arena, reforçando as desigualdades vividas no cotidiano da cidade, separando o público por sua origem e condição social.

Para o escritor e jornalista Fernando Molica, o Blocódromo atrairá os que temem as ruas e que detestam a mistura com outras classes que, segundo ele, teria sido responsável pela criação e consolidação do samba como gênero brasileiro. “Por lá, não haverá camelôs no meio do bloco, será menor o risco de furtos – vai vigorar a ideia de um Rio cenário, exclusivo [...]”. Será, segundo ele, espaço de “uma gente que, divorciada da cidade, quer uma cidade paralela, um feudo controlado e vigiado” (MOLICA, 2017). Não é possível afirmar ainda qual público a arena abrigará, mas, tendo em vista o interesse da prefeitura de contratar grandes artistas midiáticos da música *pop*, há a possibilidade de que os frequentadores não sejam tão homogêneos como se espera.

Molica ressalta ainda outro ponto relevante para entendermos as dinâmicas de ocupação das ruas por blocos carnavalescos: a prática do *desfile secreto*. O escritor ressalta que há muito tempo organizadores de blocos da Zona Sul e do Centro costumam não revelar o horário de seus desfiles, estratégia que, segundo Molica, serve para “afastar indesejáveis”. Segundo ele, numa ânsia por exclusividade, “esses blocos adotam a linha de condomínios fechados, de privatização de espaço público, querem a rua, que é de todos, apenas para eles” (MOLICA, 2017).

A prática do desfile secreto incomoda muitos foliões e até foi temática de marchinha do Cordão do Prata Preta, mais precisamente a sua primeira música oficial, fundante do cordão. Segundo Orlando Silva, um dos fundadores do Prata, a agremiação nasceu numa resposta a essa exclusão de outros foliões que não fossem os amigos dos amigos dos organizadores de blocos mais badalados da cidade. Em seu favor, os integrantes dos blocos dos desfiles secretos acreditam que a prática não configure necessariamente uma exclusão de indesejáveis, mas uma tentativa de manter um clima tranquilo e com menos tumulto para os foliões que estão há mais tempo acompanhando o bloco. Dessa forma, observo nos blocos que acompanhei uma constante elaboração sobre qual tipo de frequentadores o desfile atrai, considerando sempre um degradê que inicia com os foliões e as caras conhecidas para um público legal, diferente, mas *estranho*, de *playboys* ou favelados, entre outros adjetivos possíveis. Os observadores que adjetivam o público a cada ano, por razões óbvias, são aqueles que já frequentaram anos anteriores e que assumem de forma comparativa contrastes de público ao longo do tempo. Essa representação *degradê* do público ajuda a desconstruir a visão idealizada de convívio pacífico entre diversos setores na cidade durante o carnaval, pois,

ao que parece, deve-se conviver com os diferentes desde que essa diferença não seja tanta, assim.

Inevitavelmente, ao fundar-se uma agremiação engajada com determinados ideais políticos e entendimentos sobre a cidade, se constrói, com isso, uma identidade coletiva com alguns traços característicos que se espera que os frequentadores também compartilhem.

Em janeiro de 2018, o Escravos da Mauá organizou o seu tradicional Réveillon: uma roda de samba que celebra a passagem do ano-novo, performatizando uma virada de ano fictícia, com direito a contagem regressiva e estalinhos no lugar dos fogos de artifício. Durante o evento, Eliane se posicionou contra a possível condenação do ex-presidente Lula, dizendo que uma eleição sem Lula era fraude, com o violonista do grupo executando ao fundo alguns acordes que foram reconhecidos e cantados pelo público fiel: “Olê, olê, olê, olá, Lula, Lula”. Para a surpresa de muitos – inclusive minha –, uma boa parcela dos frequentadores, posicionados da metade para o fim do público da roda, vaiou e lançou xingamentos e protestos contra o pronunciamento de Eliane. Ao final do evento, Eliane, ao tomar conhecimento dessas manifestações – que, no momento em que ocorreram, não lhe teriam chegado aos ouvidos, tendo em vista que o público fiel do bloco mantinha-se à frente da roda, cantava a música a favor de Lula e apoiava a sua opinião –, revelou-se chocada. O cordão de isolamento sonoro que a respaldava não permitiu que as vaias alcançassem os músicos e que Eliane tomasse o microfone mais uma vez para afirmar sua posição, pois teria sido isso que faria caso escutasse os protestos. Eliane afirmou, por fim, que não é esse o tipo de público que o bloco quer manter, pois são pessoas que não entendem a história do bloco e o engajamento político que constitui sua forma de festejar.

Fica a reflexão se, no momento atual, organizar desfiles secretos será o suficiente para manter a identidade desses blocos e uma mínima coesão interna, tendo em conta que a ramificação das disputas políticas, morais e econômicas sobre a cidade parecem não ser refreadas com esse gesto.

Se antes parecia que ocupar as ruas era um passo importante para ultrapassar a separação entre *nós* e *eles* e afirmar a cidadania e o convívio na cidade, agora, ao que tudo indica, a identidade coletiva do *nós* insiste em prevalecer sobre a aproximação com o *outro*. O acirramento das tensões políticas pode levar muitos grupos a pretenderem a recuperação do espaço público para um convívio pacífico de seu público mais próximo. Apresentei, em outro momento (COUTO, 2016b), a categoria nativa dos *caras sem camisa*, exposta discursivamente pelo público fiel do Escravos da Mauá quando tentavam explicar quem eram as pessoas *inconvenientes* que apareciam no período do pré-carnaval, provocando um inchaço

significativo de público e alguns constrangimentos. Os caras sem camisa são vistos como atraídos pelo motivo *som, bebida e mulher*, empurram o público fiel e o importunam com abordagens afrontosas, bebem demais e usam drogas de forma pouco discreta, enfim, apresentam comportamentos que são vistos como ameaçadores para a continuidade das atividades da roda num *clima* positivo e tranquilo. Para o público fiel do Escravos, os caras sem camisa não são capazes de entender as regras de respeito por eles partilhadas e muito menos saberiam *onde estão*, no sentido de não demonstrarem respeito pelos frequentadores antigos, tampouco pelos moradores e nem prezarem pela conservação do patrimônio local. Os caras sem camisa podem também ser chamados de *playboys*, apesar de, em alguns casos, também se distinguirem dos *playboys* de elite, oriundos das áreas nobres do Rio.

Luziete, moradora e quituteira do Sabores do Porto, conversava comigo algumas horas antes do desfile do Prata Preta – durante o qual trabalhou numa barraca – sobre o quanto apreciava os blocos Teimosos do Porto e Santinhas da Conceição. O Teimosos do Porto, segundo ela, é bem pequeno, mas é muito divertido. Isso porque é composto de conhecidos dos bairros portuários, tocado principalmente por Fábio Sarol, diretor do Prata, e Kiev Medeiros, uma das folionas mais engajadas do cordão. O Teimosos seria uma forma de curtir só com os amigos, sem o trabalho todo que envolve colocar na rua o imenso Cordão do Prata Preta. Luziete também salientou que se sente mais segura quando está em um bloco menor, pois, se ali acontece alguma coisa, recebe-se ajuda, além de ser menos perigoso quanto a assaltos, tão comuns no carnaval de rua. Afirmou também que, como organizadora do bloco Santinhas da Conceição, não queria que o desfile crescesse e que, no ano de 2018, já tinha reparado a presença de desconhecidos no bloco e que isso era ruim. Em razão disso, o bloco nunca deveria descer o morro, pois chamaria ainda mais a atenção de novos foliões, sendo mais recomendável, para ele, segundo Luziete, manter-se nas ruas do próprio morro, apartado da parte mais tumultuada da cidade durante a festa de Momo.

Ainda a respeito da organização do carnaval pela prefeitura, em parceria com o poder privado, no ano de 2017 se organizou uma coletiva de imprensa (MELLO, 2017) para ouvir as declarações de insatisfação de diversos representantes de ligas carnavalescas diante do modelo vigente de financiamento, sendo um momento propício para rever o perpétuo contrato com a Dream Factory, tendo em vista que naquele ano o PMDB havia finalmente deixado a prefeitura. A coletiva reuniu a presidente da Liga da Sebastiana, o presidente do Cordão da Bola Preta, representantes da Liga Carnavalesca Amigos do Zé Pereira, da Liga dos Blocos e Bandas da Zona Portuária e da Folia Carioca.

A maior reivindicação sustentada pela Liga da Sebastiana é que se repensasse o modelo de financiamento dos blocos, dado que os lucros são gigantescos e os repasses financeiros, desprezíveis. Pelo modelo em vigor, os blocos estariam se endividando, pois arcam com grandes custos, incluindo contratação de carro de som, músicos e equipe de segurança³⁵. Rita Fernandes, presidente da Sebastiana, levantou inclusive a hipótese de as agremiações não desfilarem no ano de 2018, caso nada mudasse a esse respeito.

A principal pauta defendida pelas agremiações era a de que os recursos financeiros arrecadados pela prefeitura no carnaval, assim como aqueles relacionados ao patrocínio de empresas privadas, deveriam ajudar a financiar melhor os blocos. Além da revisão do modelo de financiamento, os representantes das ligas carnavalescas também reclamaram da exclusividade dada a um patrocinador, a Ambev. Para além das insatisfações relacionadas ao deficitário repasse de financiamento do carnaval, percebo que esse posicionamento se alinha à conjuntura que vem se delineando nos últimos anos, com o questionamento da qualidade da cerveja oferecida pela Ambev e da monopolização da venda de bebida alcoólica na festa, pela mesma empresa. Depois de oito anos seguidos produzindo e gerindo o carnaval, a parceria da prefeitura com a Dream Factory – com o insistente destaque para a marca/empresa interveniente da parceria, e patrocinadora oficial, a cerveja Antártica, da Ambev – demonstra sinais de desgaste aos olhos da opinião pública e vem sendo criticada cada vez mais abertamente, como no caso da chamada da coletiva de imprensa, por parte dos representantes dos blocos, para expressarem publicamente seu descontentamento com o modelo vigente. Por parte dos foliões, os atos de resistência ao imperativo de consumo da cerveja Antártica no carnaval, com a emergência de uma produção volumosa de sacolés, apontam para um fastio generalizado em relação ao monopólio que a empresa controla, obviamente, além da restrição causada pelo oferecimento de um único produto, e que determina também o preço com que esse produto pode ser vendido. As críticas à qualidade da cerveja Antártica têm posto os foliões em dúvida sobre a relação custo-benefício do seu consumo massivo – sobretudo num

³⁵ Músicos de bateria de escola de samba geralmente são contratados para dirigir os desfiles, mesmo em blocos que oferecem anualmente uma oficina musical para frequentadores e foliões interessados em aprender a tocar algum instrumento relacionado. Músicos de sopro são, por sua vez, majoritariamente profissionais e conseqüentemente contratados, tendo em vista que instrumentos como os de metal são mais difíceis de serem aprendidos de um ano para o outro, além do custo de compra de um trompete, por exemplo, ser consideravelmente mais alto do que o de um tamborim ou de uma caixa, instrumentos de percussão de uma bateria. A contratação de uma equipe de segurança para um desfile que ocorre na rua, para além de ser um útil recurso para a contenção de desentendimentos entre os foliões, não deixa de ser muito significativa no que se refere ao impacto da metáfora da guerra sobre o imaginário dos moradores da cidade e de como pretendem lidar com conflitos que emergem a partir do contato com o *outro*.

carnaval que se estende pelo calendário afora, ultrapassando consideravelmente o período festivo oficial.

Apesar das reclamações, o carnaval de 2018 do Escravos da Mauá, componente da Liga da Sebastiana, não obteve o apoio estrutural que o bloco reivindicou, recebendo, por exemplo, menos da metade dos banheiros públicos estimados para atender à grandiosidade de público do desfile.

Fundada em 2000, a Liga da Sebastiana congrega blocos de destaque da Zona Sul e do Centro, a saber, Simpatia É Quase Amor; Imprensa Que Eu Gamo; Bloco do Barbas; Escravos da Mauá; Bloco de Segunda; Suvaco do Cristo; Carmelitas; Meu Bem Volto Já; Bip Bip e Clube do Samba. Figurando como uma das maiores ligas carnavalescas da cidade, a Sebastiana se destaca por possuir um patrocinador de peso, que mantém o coletivo independente da atuação da parceria entre prefeitura e Dream Factory: as Organizações Globo. Segundo Eliane Costa³⁶, fundadora, cantora e cavaquinista do Escravos da Mauá, o acordo instituiu uma contrapartida, habitual no carnaval, que era estampar a marca do patrocinador, mas que esse *marketing* seria feito de modo virtual, ou seja, fora de um contexto publicitário, fornecendo pouca ou nenhuma referência à marca. Esse tipo de patrocínio, no qual o patrocinador aceita não veicular explicitamente sua marca, estaria respeitando o *valor da arena*, pois não interfere nas dinâmicas dos agentes, permitindo que a referência seja indireta. Nas camisetas do bloco do Escravos da Mauá, assim como deve ser nas camisetas dos outros blocos da liga, não há nenhuma logomarca impressa na parte das costas, espaço onde costumam figurar as marcas dos apoiadores e dos patrocinadores do carnaval de rua. Nos desfiles que acompanhei do Escravos da Mauá, os cantores não fazem nenhum agradecimento ao patrocinador, como costuma ser habitual nesses casos. No *site* da Sebastiana não há comentário a respeito do apoio da Globo, explicações sobre como se iniciou esse apoio e qual a sua natureza, mas somente um discreto logotipo das Organizações Globo, no rodapé da página. Há também, em todo *folder* de eventos organizados pela liga, o símbolo das Organizações Globo, além de ter havido ensaios de alguns blocos associados no Quiosque da Globo, na praia de Copacabana, com a participação, inclusive, do Escravos da Mauá.

Como apoiadora e patrocinadora, as Organizações Globo teriam, como contrapartida desse acordo, a exclusividade de cobertura jornalística sobre a festa dos blocos da Liga da Sebastiana, de uma forma semelhante à que ocorre com a Liga Independente das Escolas de

³⁶ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2009.

Samba do Grupo Especial (Liesa), que organiza os desfiles das escolas de samba no Sambódromo³⁷.

Outra forma pela qual a Globo tenta assegurar exclusividade informativa sobre os blocos de rua em geral é por meio da iniciativa do Prêmio Serpentina de Ouro, que concede troféus às agremiações nos seguintes quesitos: melhores bloco, canção original, música, fantasia (bloco que congrega mais foliões fantasiados), organização, destaque, camiseta e o prêmio do júri popular.

O Prêmio Serpentina de Ouro ocorre desde 2010 e, apesar de vir funcionando como um mecanismo de atribuição de prestígio nesse meio, não parece estimular os organizadores dos blocos a pensarem o desfile com vistas a participar da premiação.

No ano de 2014, o Cordão do Prata Preta foi homenageado no quesito destaque, dividindo opiniões entre os integrantes da agremiação. Enquanto, para alguns, a premiação era honesta e a iniciativa, de grande importância para os blocos da cidade, para outros o destaque recebido pelos blocos da região portuária naquele ano fazia parte de uma estratégia econômica maior, de valorização simbólica e fundiária da localidade, então no auge do processo de reurbanização. Além disso, havia quem acusasse que o interesse escuso das Organizações Globo nesse tipo de escolha seria o de *cooptar* os integrantes do cordão, que poderiam amenizar possíveis críticas à empresa de comunicação na medida em que se observariam o interesse e a atenção que a empresa nutriria pelas expressões culturais de rua.

Aqueles que acreditavam ser a escolha da Globo uma forma de aliciamento procuraram sinalizar, durante o próprio evento de premiação do Serpentina de Ouro, seus posicionamentos críticos e a certeza de que não se vergariam, em prol de oferecer uma contrapartida. Bradando em coro, um pequeno grupo fez frente ao clima de celebração ao reproduzir algumas palavras de ordem críticas à emissora, palavras essas recorrentes nas manifestações políticas que ocorriam intensamente, desde 2013, nas ruas da cidade: “A verdade é dura, a Rede Globo apoiou a ditadura³⁸ (e ainda apoia!)”. Faziam referência, por um

³⁷ A exclusividade de transmissão passa também por apoio financeiro da empresa ao carnaval, fazendo da TV Globo uma interventora direta na festa. Em 2017, por exemplo, uma série de modificações, sugeridas pela emissora ao desfile, foram acatadas pela Liesa a fim de caberem todos os desfiles das escolas de samba na grade televisiva, obrigando-as a diminuir o tempo de desfile, o seu número de componentes e de carros alegóricos (NASCIMENTO, 2016).

³⁸ Além da evidência de esse apoio estar presente na natureza de como eram enviadas as reportagens do jornal *O Globo* da época, a anuência da empresa para com o governo militar também vem sendo desvelada, aos poucos, com a revelação de documentos secretos e com relatos de jornalistas que trabalharam na época para a empresa. Há, por exemplo, arquivos do Departamento do Estado Americano dos Estados Unidos que indicam que o fundador e presidente da empresa, Roberto Marinho, foi um dos principais articuladores da ditadura militar no Brasil (DOCUMENTOS, 2015). Um livro de 2015, *Golpe de Estado: o espírito e a herança de 1964 ainda*

lado, à histórica e comprovada indulgência da corporação Globo durante o período militar, e a seus embustes informativos sobre, por exemplo, a *periculosidade* dos comunistas da época e os *suicídios* de perseguidos políticos atestados pela sua *imparcialidade* jornalística como verídicos e que, posteriormente, foram sabidos como cenas armadas pelos militares, após execuções. Por outro lado, quando afirmam que a Globo “ainda apoia” a ditadura, estão fazendo referência ao que teriam sido as atuais coberturas e reportagens parciais sobre as manifestações populares pelo Brasil, pois a maneira como a TV abordou os acontecimentos teria estimulado um aval da opinião pública à dura repressão da polícia, ao colocar em questão a legitimidade das causas dos manifestantes, além de induzir os telespectadores a que suas motivações fossem meramente originadas pelo desejo de arruaça. A palavra *ditadura*, nesse sentido, é acionada para referendar a ideia de que a corporação militar da polícia e a sua abordagem truculenta ainda refletem a relação de opressão, violência e assassinatos do período ditatorial.

Apesar de não terem visto com bons olhos a manifestação política de alguns integrantes do Cordão do Prata Preta no evento da Serpentina de Ouro, os organizadores do Escravos da Mauá decidiram, no carnaval de 2017, desvincular o bloco do patrocínio coletivo da Sebastiana, oriundo das Organizações Globo. Eliane esclareceu publicamente, nas redes sociais, que esse movimento se tratava de um ato político, pois já não se sentiam mais à vontade para se associar a “atitudes e valores” da marca Globo, principalmente no “momento político complexo” por que o país estaria passando. Eliane fazia referência à crise política desse período, que culminou no processo de *impeachment* da presidenta Dilma, entendido por muitos como um golpe de Estado executado pela via parlamentar, e a cobertura mais uma vez anuente da Rede Globo ao episódio, priorizando a transmissão das falas e dos posicionamentos favoráveis à saída da presidenta, além de dar maior destaque aos que seriam os problemas de seu governo, exacerbando um posicionamento empresarial contrário à continuidade do governo petista.

O desfile do Escravos da Mauá de 2018 foi de apoio aberto ao ex-presidente Lula, então condenado, em 2ª instância, pela 8ª Turma do Tribunal Regional Federal da 4ª Região (TRF-4), a 12 anos de prisão. Durante o desfile, a Frente Brasil Popular distribuiu adesivos

ameaçam o Brasil, escrito por Palmério Dória e Mylton Severiano (2015), ainda acusa o jornal *O Globo* de ter servido, em sua agência de notícias, como um setor de delações para os militares, principalmente ao tentar descobrir secretamente informações de primeira mão junto a seus funcionários considerados de esquerda, mantidos ali para emitir uma imagem de independência do jornal e também para servir como *iscas*, pois, ao desconhecerem que estariam sendo investigados e acompanhados no que faziam, ora ou outra poderiam inocentemente receber e processar, na própria agência, e dividir, com pessoas que consideravam confiáveis, informações valiosas para o governo militar.

para os foliões com os dizeres “Cadê a prova contra Lula?”, ao passo que Eliane, ao microfone, em um dado momento provocou a imprensa que cobria o evento: “Em homenagem à GloboNews aqui presente: quem escolhe o presidente é o povo!”.

Ainda quando eram agraciados pelo patrocínio das Organizações Globo, aos integrantes do bloco Escravos da Mauá era por vezes solicitado aparecerem em reportagens e falarem sobre a sua história na região. Eliane afirma que não queria os holofotes midiáticos em cima somente do seu bloco e pedia aos jornalistas que, ao invés de abordarem o Escravos da Mauá, se debruçassem sobre outros feitos da região, ressaltando, por exemplo, o trabalho dos artistas e artesãos locais que produzem também para o carnaval e o engajamento de outros blocos e manifestações musicais das cercanias do porto.

A conexão entre o bloco Escravos da Mauá e a Rede Globo pode, entretanto, ter sido uma aliada no processo de visibilidade que as agremiações do local receberam, com destaque para o Cordão do Prata Preta, sobretudo devido à afinidade temática e política que possui com o Escravos da Mauá. O Cordão do Prata Preta foi tema de algumas reportagens de tamanho significativo no jornal, despertando a atenção de outros moradores da cidade, sobretudo do público jovem da Zona Sul, com o qual os integrantes do Cordão experimentam sentimentos ambíguos, pois, se de um lado há convergências de posicionamentos políticos e preferências estéticas, as diferenças de classe podem pesar, em outros momentos.

1.3 A ocupação da rua: impasses e conflitos

Manter um mesmo recorte durante todas as minhas pesquisas acadêmicas – as festas de rua – me permitiu desenvolver algumas reflexões que considero extremamente relevantes sobre o tema. Quando na graduação, me interessavam a antropologia e seus temas tradicionais, entre esses a dimensão do ritual, em que se inscrevem a festa, o jogo, a brincadeira. Ainda com poucas leituras acumuladas a esse respeito e com propostas de pesquisa incipientes, minha estreita abordagem tratava a sociabilidade festiva e lúdica dos ritos como sendo a parte visível de um arranjo de ações, pensamentos e relações que comporiam os significados profundos, em suma, uma espécie de *bastidores* da festa. O centro analítico de uma situação de festa deveria, invariavelmente, se fixar na celebração, ou melhor, na sua capacidade ritualística de produzir nas pessoas a extrapolação das emoções, do riso, do contentamento. Embebida de uma perspectiva durkheimniana, não tinha dúvidas de que, no

final, a conclusão seria sempre a mesma: tomados pelo sentimento de pertencimento a *algo maior* do que nossas individualidades, os rituais festivos nos permitiriam acessar uma “realidade sensível” que reúne potências acumuladas dos “espíritos diversos” que se associaram antes de nós, saberes e práticas que definem a nossa realidade tal como a entendemos (DURKHEIM, 1996). Festejamos, por consequência, a “alegria de não estarmos sós”, como nos diz um dos sambas incansavelmente sempre executado pelos músicos do Escravos da Mauá³⁹.

A pesquisa junto às rodas do Escravos da Mauá, contudo, me fez me atentar para o fato de que aquilo que é comunicado numa festa de rua não se restrinja a celebrações das alegrias coletivas. Do ponto de vista antropológico, o ritual seria uma plataforma de *performance* social na qual se (re)afirmam determinadas ideias previamente compartilhadas socialmente. Essas ideias podem ressaltar os aspectos *positivos* da vida social, a serem celebrados, porém podem também ressaltar, em oposição, os aspectos *negativos* vividos em coletivo, muitas vezes no intuito de evidenciá-los e combatê-los.

Os ritos são parte inventiva da vida social e, ao contrário do que se pensa no senso comum, possuem uma dinâmica fortemente criativa que atua na vida prática, expressando o seu nível reflexivo não somente numa dimensão alegórica, mas também discursiva. Assim, subverte-se a visão habitual da celebração e da brincadeira, iluminando que os ritos também são capazes de expressar insatisfações, conflitos e tensões experimentados na vida cotidiana.

Como observou o antropólogo Victor Turner (1974), a *performance* ritual pode ter como orientação a encenação de um drama social, visando comunicar, processar e reparar socialmente situações de conflito. O drama, de acordo com Turner, força a sociedade a tomar consciência de si mesma e de seus próprios valores, tendo a *performance*, nesse caso, o poder de produzir uma forma de metacommentário social (TURNER, 1974).

Nos casos estudados na região portuária, o trabalho de campo me permitiu atentar para dois aspectos interessantes relativos aos conflitos que emergem nesse contexto de festa. O primeiro se refere ao fato de que acionar a ideia de *cultura popular* geralmente termina por animar tensões e conflitos derivados de impressões sobre classes sociais, em razão de sua origem crítica à sociedade. Isso porque o *popular*, como argumentei anteriormente, é fundamentalmente definido por outro que não o *povo* – conceito esse também construído pelo olhar analítico de um *outro*, observador. Assim, a festa de rua, tingida pelas cores dos

³⁹ Música *Do fundo do nosso quintal*, composta por Jorge Aragão (1999) e recorrentemente cantada nas rodas de samba do Escravos da Mauá.

imaginários sobre o popular, sinaliza uma *atitude de fronteira*, onde *nós* inescapavelmente nos deparamos e temos que lidar com *o outro*. Numa atitude de fronteira, o ator social produziria uma percepção clara sobre si e o outro, de maneira a distinguir-se. Essa oposição, contudo, não se faz somente pela percepção conceitual produzida por uma classe média quando em encontro com seu *oposto*, um popular mitificado. Se, por um lado, nos parece correto concluir que o discurso sobre a cultura popular, como observou Raymond Williams (2003, p. 16 apud TAVARES, 2008, p. 8), é fruto de uma análise intelectualizada – e politizada – de observadores, é notável a maneira como o termo é apropriado por aqueles que se definem sendo integrantes do povo, em oposição aos outros, a classe média, o burguês, a elite etc. Se as atitudes de fronteira de cada parte tentam transmitir a ideia de um cenário polarizado entre as categorias *nós* e *eles*, uma análise mais apurada poderá facilmente encontrar pontos de contato e até mesmo sobreposições de valores e ideias de cada grupo aparentemente oposto. Por exemplo, o exercício político da dita classe média afeita ao popular parece ser o de se diferenciar de uma postura excludente de uma elite que não dialoga com o povo e não reconhece a justiça social como uma saída para os problemas enfrentados na vida em sociedade. O tipo social do qual se deseja diferenciar no exercício político de quem se considera popular também parece ser uma elite, conservadora e excludente. No entanto, o problema prático reside em diferenciar quem da dita classe média está mais para popular do que para elite. O caso do sucesso de público do Cordão do Prata Preta é emblemático para entender melhor esse conflito.

Nos últimos anos, a diretoria do Prata Preta tem encontrado em alguns meios midiáticos espaço para a divulgação de seu desfile de carnaval e de eventos que organiza ao longo do ano, com destaque para sua badalada Festa Junina. Possivelmente por conta de um contato mais estreito com os integrantes do Escravos da Mauá, o cordão conseguiu, em alguns momentos, receber a atenção da mídia, e, mais especificamente, espaços destacados no jornal impresso *O Globo*. Ser posto em evidência nesse jornal e em outros canais midiáticos atraiu para os eventos do bloco um público, tachado pelos discursos de alguns foliões/moradores locais como sendo *de fora*, mais especificamente vindos da Zona Sul, região nobre da cidade e que concentra a população mais abastada. A atração desse público acarreta na frequência habitual a presença de uma dita *finis flor* da cultura carioca – incluindo artistas e pessoas influentes das redes sociais, que marcam posições na sociedade com posturas críticas ao conservadorismo – e de políticos de esquerda, de partidos como Psol e PCB, promovendo nas celebrações do Prata Preta uma identidade social que, em geral, parece interessar à maioria de seus diretores e frequentadores. Por outro lado, há o inconveniente de ser frequentemente

acusado de ter virado uma agremiação carnavalesca *da moda*, com uma massa de gente que não é considerada *de dentro*, gente essa que não reconheceria as bandeiras de luta que o cordão quer representar na cidade.

Um dos diretores do Prata Preta, Bruno Müller⁴⁰, relatou-me uma certa frustração, derivada do próprio destaque que o cordão recebeu pelas mídias, pois, além de atrair um público sempre maior do que o bloco é capaz de administrar receber, isso acarreta também não atingir o público que ele acredita que deveria ser o alvo principal: jovens da região que poderiam desfrutar, nesse espaço, de um lazer gratuito, tendo em vista que muitos desses jovens não possuiriam condições financeiras para pagar por outras formas de programação cultural que a cidade geralmente oferece. Lembrando o seu período de infância e juventude vivido na região, Müller desejava proporcionar aos jovens de hoje acesso a outras formas culturais que ele não teve no seu tempo. Esse ponto de vista é também compartilhado por outro diretor, Fábio Sarol, que lembra que, na sua juventude, “não tinha nada pra se divertir além do baile *funk*”.⁴¹ O *funk* em si não é objeto de crítica, mas sim a falta de outras opções culturais. E, mais uma vez, é possível cotejar impressões sobre estilos de vida de diferentes classes: enquanto garotos ditos *playboys* podem ter acesso a clubes, teatros, cinemas, pistas de *skate* e ciclovias etc., os garotos *pobres/favelados* da região portuária teriam opções de lazer restritas que orientam como preferenciais gostos estéticos específicos e reproduzem distinções de classe.

Ao contrário do que afirma o senso comum a respeito de que gosto não se discute, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007) acreditava que o gosto classifica e distingue indivíduos; aproxima e afasta aqueles que experimentam os bens culturais. E que essa distinção inicia-se pela formação, nas instituições escolares, e pelo legado da família. Mas nada em si é esteticamente apreciável ou vulgar; essa classificação é elaborada pelos agentes “que aprenderam a reconhecer os signos do admirável ou de uma *pseudoarte* por meio da lógica do campo de poder” (ALVES, 2008, grifo do autor). A instituição escolar, o legado familiar e o meio social no qual o indivíduo cresce formam condições objetivas que definirão o seu gosto considerado pessoal. A inculcação desses capitais culturais teria a capacidade de fazer emergir os gostos não mais como escolhas, mas como tendências inescapáveis, sobretudo por se definirem em aversão e intolerância às preferências alheias.

Apesar de diretores e foliões manterem uma *atitude de fronteira* amistosa com os vindos da Zona Sul, o desentendimento do Prata Preta com o bloco Me Beija reacende tensões

⁴⁰ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

⁴¹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2016.

de classe, sobretudo com o fato de os diretores do bloco lançarem mão de argumentos acusatórios sobre uma forma de invasão de elite, desinteressada pelo popular e exploradora dos bens culturais da região. Destacar que os conflitos de interesse eram, em última análise, conflitos de classe serviu para afirmar que os integrantes do bloco da Zona Sul não teriam empatia verdadeira com o cordão e nem mesmo com os seus moradores, em razão de sua resistência em ouvir e assimilar as reclamações dos locais e os argumentos contrários à presença do Me Beija Que Eu Sou Cineasta na praça da Harmonia, durante o carnaval. A resistência às críticas, descambando para a agressão verbal, terminou por afirmar, aos olhos dos locais e foliões do Prata Preta, a percepção de que se tratava de um bloco de elite mesmo, cujos organizadores não têm a preocupação com o entorno, reagem de modo hostil a opiniões contrárias e, por fim, terminam fazendo o que bem entendem, resguardados pela chancela pública que acessam com mais facilidade em razão de sua posição. As leituras críticas foram se acentuando e reforçando uma imagem estereotipada dos foliões do Me Beija. Houve morador da região portuária, em rede social, relacionando ironicamente o nome do bloco com o costumeiro assédio sexual no carnaval, ao afirmar que a Harmonia quer beijar no carnaval, porém não à força, como induz o imperativo “Me beija”.

Por parte de alguns integrantes do Coração das Meninas, é o Prata Preta, na formação de sua diretoria, que emana uma soberba de classe média, sendo acusado de torcer o nariz para os *verdadeiros* populares da zona portuária. De acordo com essa visão, o Cordão do Prata Preta é a agremiação que quer *se diferenciar* socialmente na região e, para tanto, manter fortalecida essa conexão com os *de fora*. O desejo de diferenciação derivaria, fundamentalmente, do grau de instrução dos membros da diretoria: o grande número de historiadores direcionaria, por vício da profissão, um olhar para o passado, sem se envolver com o presente. Ou seja, a crítica tecida ao Cordão do Prata Preta identifica um romantismo no trabalho historiográfico, para o qual o ontem é sempre percebido como melhor do que o hoje.

Se, por um lado, a *atitude de fronteira* de integrantes do Coração das Meninas tende mais ao afastamento entre *nós, populares*, e *eles, classe média*, o tom de crítica é diminuto no que diz respeito à interlocução com setores da mídia, com destaque às Organizações Globo. Por não buscarem idilicamente a recuperação de uma cultura popular perdida no passado, seus organizadores não opõem ideias como cultura de massa e cultura popular, englobando diversas vezes os dois sob o mesmo entendimento. Consideram, por exemplo, que as músicas que estão na boca do povo têm sua validade e legitimidade pelo fato de lograrem o alcance de um grande público, não importando muito tecer sobre elas suas avaliações ou escolhas

estéticas, técnicas ou sobre o investimento que há do mercado fonográfico para que elas façam sucesso. É como se ressoasse uma sequência de perguntas: quem produz a crítica à cultura de massa; com quais interesses o faz; e para atender a quem?

Para além dos conflitos derivados do encontro entre as projetadas classes sociais, fruto de um contexto em que a noção de popular é ativamente mobilizada, há também um segundo aspecto conflituoso na festa de rua: *a insegurança relativa aos espaços urbanos da cidade*. Nesse caso, o *outro*, convertido na figura do criminoso, pode compor um par opositor a todas as *classes* antes mencionadas. A iminência do contato com o outro faz da rua um espaço onde a manifestação cultural está permanentemente sob o risco de um encontro violento.

O ritual e as *performances* que observei junto à roda do Escravos da Mauá, por exemplo, terminaram por desvelar o drama social que o grupo encenava, acionando um imaginário sobre a cidade que pendulava entre a alegria e as celebrações, de um lado, e a exclusão e a violência, de outro. Festa e guerra seriam os dois lados dessa mesma moeda, síntese da realidade cotidiana da cidade do Rio de Janeiro.

Como mencionado, para entender melhor esse imaginário sobre o encontro violento iminente devemos considerar que falamos de pessoas que moram numa cidade que há algumas décadas é alardeada pela “metáfora da guerra” (LEITE, 2000) e que, conseqüentemente, construíram sentimentos relativos ao estar na rua de uma forma muito particular, geralmente talhados pelos aspectos negativos do encontro e do convívio com o desconhecido, que irrompem geralmente em sentimentos como tensão e medo.

Considerando-se a situação excepcional do que seria uma cidade em guerra, a seguridade dos direitos civis dos moradores de territórios considerados redutos de criminosos, assim como daqueles acusados de alguma infração, passa a ser tratada como uma preocupação de menor importância frente à urgência de ações policiais precisas e eficientes para a irradicação de um *mal*.

Nesse sentido, o argumento da eficiência da polícia e das políticas de segurança, tanto nas coberturas midiáticas como na opinião pública em geral, se “sobrepõe ao da democracia e cidadania, absolvendo políticas e forças de segurança pública dos *acidentes de percurso* inevitáveis em um confronto de tal envergadura” (LEITE, 2000, p. 79, grifos da autora). Disseminada midiaticamente por meio do uso da “metáfora da guerra”, a cidade partida foi absorvida pela população por meio da perspectiva do confronto – reforçando os nexos simbólicos entre território, pobreza e marginalidade – e gozou de amparo na difusão do pensamento particularista, bastante presente nas opiniões públicas sobretudo na década de 1990 (LEITE, 2000, p. 78). A sensação difusa de medo e insegurança vivida por parte da

população, associada à imagem propagada por setores da mídia de que a cidade “estaria no limiar da submissão ao crime e à barbárie” (LEITE, 2000, p. 44), permite a emergência de um pensamento distanciado dos temas da solidariedade e da justiça social, fundamentalmente “refratário à hipótese de extensão dos direitos de cidadania a novos segmentos sociais” (LEITE, 2000, p. 44). Para o pensamento particularista, a resolução da violência urbana deve ser alcançada pela liderança de um aparato policial civil e militar, que garanta a manutenção da ordem e a segurança pela disciplinarização das classes perigosas. A garantia de direitos civis por parte de um Estado com escassos recursos torna-se, nessa visão, uma prerrogativa dos *cidadãos de bem*, que devem ser poupados do convívio com os *bandidos*. Fica assim obliterada a perspectiva crítica fundante da cidade partida, em que a violência é entendida como resultado de questões sociais, que podem, por sua vez, ser superadas via inclusão socioeconômica e extensão da cidadania. No registro particularista, a noção de cidadania “foi se distanciando da valorização do espaço público como lugar de encontro, da negociação e da conciliação de interesses divergentes que caracteriza uma cultura política democrática” (LEITE, 2000, p. 83).

Apesar da força obtida pelo particularismo nos últimos anos, não devemos ocultar a existência de uma corrente alternativa de pensamento solidário, que possui ressonância em determinados setores sociais e que propõe a pacificação da cidade “por meio de soluções democráticas para o problema da violência e da segurança pública”, respeitando-se os “direitos humanos e civis de toda a população” além da “submissão das atividades policiais ao controle da sociedade civil” (LEITE, 2000, p. 82). Como veremos, algumas agremiações carnavalescas se arrogam a ideia de solidariedade para justificar suas intervenções políticas através da cultura, apesar de ambos os pensamentos, o particularista e o solidário, aparecerem nas falas dos atores, em diferentes momentos, ao tratarmos dos problemas da cidade.

Mencionando a intervenção militar no Rio de Janeiro (ROSSI, 2018), Walmir afirmou que não será surpresa para ele se, numa segunda-feira de roda de samba na Pedra do Sal, encontrar o exército presente para garantir a *segurança* e constatar, entre seus colegas músicos, apoio a essa iniciativa. Walmir, antes da intervenção, sempre alertava o público em relação ao uso indiscreto e excessivo das drogas durante o evento, que poderia ter um resultado funesto, na sua visão. Walmir diz sentir vergonha de pegar o microfone para pedir que os frequentadores não fumem maconha ali, respeitando os moradores, as crianças e os outros que não curtem o consumo da droga .

Não é dizer: deixa de ser maconheiro. É: saiba fazer a parada direito, camarada. Porque a gente não quer colocar polícia aqui como tem na Lapa. Eu quero que as pessoas continuem vindo na Pedra do Sal tranquilas, não encontrando policial com fuzil na mão. O cara de fuzil na mão é a segurança pública? Como é que é isso? Sempre falo isso no microfone: gente é uma forma de manter a Pedra do Sal nossa. Senão isso aqui vira uma escada colorida da Joaquim Silva [na Lapa]. E a Lapa já não é mais nossa há muitos anos.⁴²

Manter uma “Pedra do Sal nossa” é o reverso da presença policial ou militar nas áreas de lazer da cidade ou em qualquer outra área urbana que for. Walmir muito se ressentia da falta de compreensão generalizada de colegas que não compartilham de sua compreensão de bem-estar e segurança, descolada de qualquer presença ostensiva de armamentos e policiais.

Se, por um lado, o clima de insegurança não é exclusivo da cidade do Rio de Janeiro, visto que tende a ser comum em metrópoles, o é a maneira com que os dilemas sociais têm sido enfrentados, tanto por parte dos formuladores da política de segurança, como pelas forças policiais e pelos setores da mídia e também pela população em geral. No que se refere à população, devemos ponderar que esses sentimentos não são experimentados igualmente por todos os seus habitantes. Há um cálculo afetivo importante a ser considerado entre o que é informado, visto e vivido sobre violência, e isso pode depender de diferentes variáveis sociais, entre elas o local de moradia.

Mesmo considerando essas idiosincrasias, podemos presumir uma generalização a respeito da sensação de vulnerabilidade de se estar na rua. Seja na imagem comum de uma rua deserta, na qual se pode cruzar na próxima esquina com um desconhecido de suspeitas intenções; seja numa manifestação política, em que a multidão é dispersada à base de agressões, por parte da polícia; seja numa aglomeração carnavalesca, em que se inicia um descontrole qualquer, estar na rua tende muito mais a ser perigoso do que seguro. Dito isso, o interessante é observar como o sentimento de vulnerabilidade é processado pelas pessoas e, de muitas maneiras, transformado em algo diverso. Por exemplo, em contraposição ao consequente sentimento de medo que essa vulnerabilidade gera, pode-se voluntariamente acalentar um desejo de resistir à precariedade da vida pública, manter a fé num futuro menos conflituoso e excludente. Essa contraposição positiva pode justamente ser extraída do fato de que, apesar do clima de tensão que a cidade viveria, festas de rua podem ocorrer – assim como tem sido em muitos casos – sem maiores transtornos para seus participantes. Como pude interpretar daquilo que me foi dito, principalmente por parte dos integrantes do Escravos da Mauá, o êxito de se fazer uma festa na rua sem nenhum saldo negativo, ou seja, sem haver brigas ou casos mais graves de violência urbana é um indicativo de que é possível igualmente

⁴² Segunda entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2018.

viver o mesmo no cotidiano da cidade. Serve como uma dose de esperança e confiança no futuro e na seguridade do bem comum.

Esse argumento está presente também em livro sobre os blocos do Rio de Janeiro, do jornalista João Pimentel (2002). Buscando recuperar, junto a figuras do pagode como Zeca Pagodinho e Beto Gago, como teria sido a fundação do notório bloco Bohêmios do Irajá, Pimentel descreve em imagens idealizadas o bom convívio suburbano, que guardaria em si uma saída prudente para uma cidade “assolada pela violência”:

Reparando na organização do pagode, é fácil imaginar como se deu a criação do Bohêmios de Irajá. Cada pessoa ali tem a sua função e a sua importância na comunidade. Cada um sabe de sua responsabilidade e do respeito que deve ter aos moradores mais antigos. Numa cidade cada vez mais assolada pela violência, *passar uma tarde tranquila em um pagode no subúrbio de Irajá é poder acreditar que ainda há solução, e que ela está na tentativa de recuperar esse respeito*, esse olhar nos olhos, mais direto ali do que em qualquer outro lugar. (PIMENTEL, 2002, p. 43, grifo nosso).

Como argumentei anteriormente (COUTO, 2016b), o bloco carnavalesco Escravos da Mauá sustenta que teria sido motivado a fazer samba na rua justamente numa época – os anos 1990 – em que crescia a onda de violência na cidade. Como consequência dessa tensão permanente, a “cultura do medo”⁴³ teria passado a disseminar reações de aversão, por parte de certos setores sociais, à circulação a pé nas ruas e à permanência em espaços públicos considerados perigosos, estimulado a intensificação da produção de espaços coletivos de usos privados, tais como condomínios fechados, *shopping centers*, clubes, prédios comerciais etc. Na contramão da formação de tais ilhas urbanas, o Escravos da Mauá reforça que a resistência da circulação pelas ruas do Rio de Janeiro pode propiciar, sim, encontros amistosos e potencialmente inovadores na construção de uma dinâmica positiva para o espaço urbano, além de progressivamente afastar o fantasma da guerra que pairava sobre os moradores na cidade. Para os organizadores do bloco, estar na rua significava dizer não a esse medo, era não se resignar em se guarnecer por detrás dos muros do espaço privado. Nessa visão, reforçar o privado em detrimento do público seria, certamente, um caminho sem volta para a vitalidade da cidade.

Dáí decorre a problematização do direito à cidade. Propaga-se, entre outros, que se deve garantir o direito ao acesso, à livre circulação e à ocupação dos espaços urbanos da

⁴³ A expressão segue o sentido atribuído por Soares, o de “[...] uma certa estrutura simbólica de articulação entre representações: tudo o que se parece com violência, das vozes altas no fundo do corredor à indisciplina no trânsito, da briga de galeras aos homicídios brutais, tendia a ser homogeneizado e definido como manifestações tópicas de um fenômeno comum: a *violência carioca* pensada como expressão máxima da *decadência da cidade* [...]” (SOARES et al., 1996, p. 259 apud LEITE, 2000, p. 85 grifos da autora).

cidade; os usos democráticos dos equipamentos urbanos; e a segurança dentro e fora dos espaços de convívio social. Reivindicar o direito à cidade é parte de um processo importante de apropriação dos espaços em comum, mas não indica necessariamente como serão resolvidas as problemáticas relativas aos encontros conflituosos e violentos, nesses mesmos espaços. Se a pacificação é um desejo compartilhado, a maneira como pensam alcançá-la diverge muito entre meus interlocutores; e as pseudofronteiras entre classes – construídas com dificuldade quando são manejados alguns entendimentos sobre o popular – ficam ainda mais borradas quando o tema *liberdade* é trazido à baila, visto que não é nem de perto consensual.

Por exemplo, como foi explanado, nos anos 1980 vimos surgir diversos blocos carnavalescos, na Zona Sul, cuja temática compreendia demandas políticas da época, e entre suas palavras de ordem figurava a ideia de liberdade, em oposição às restrições resultantes do período da ditadura militar.

As complexidades que se desenrolam na prática do convívio nos espaços comuns da cidade, no encontro com o desconhecido, porém, desafiam a aparente homogeneidade da demanda por liberdade. Seria esse enunciado de demanda por liberdade amplo e irrestrito, garantidor de acesso aos direitos que a todos abrangem; ou ela se afirmaria de acordo com cada situação, indivíduo, localidade, conjuntura? Não é possível dizer, por exemplo, que pessoas que fazem parte da mesma agremiação carnavalesca e que defendem a ocupação de rua teriam a mesma reação caso houvesse, durante uma de suas festas, moradores de rua abordando incisivamente participantes do evento. Diferente do que deparei precipitadamente em outros momentos da pesquisa, ocupar a rua não é uma passagem automática à criação de espaços públicos, no sentido estrito da palavra, onde todos possam exercer seus direitos no mesmo pé de igualdade. Há todo um amontoado de sentimentos negativos acionados no cotidiano e que, diante da intimação da metáfora da guerra amplamente propagada, reforçam ainda mais a repulsa pelo outro e a necessidade de se tomar a posição *pró-asfalto*, onde se reúnem as *pessoas de bem* em oposição à *marginalidade* oriunda de territórios da favela.

Esse amontoado de sentimentos negativos faz com que algumas pessoas do samba e do carnaval possam ser adeptas da política de intervenção militar na segurança pública do estado do Rio de Janeiro, por exemplo.

Por essas razões elencadas, percebo que, à medida que fui me aprofundando nos dilemas do campo, tornou-se muito restrito limitar minha abordagem a grupos de samba e carnaval que mobilizavam o passado como um elemento a ser valorizado. Com o aprofundamento do campo, foram ganhando importância na pesquisa os espaços das ruas

ocupados por outros atores (vindos de fora da região), com propostas culturais e musicais diversas para as vizinhanças do porto. Assim, ao invés de observar as interações entre grupos ou artistas a partir de eles terem ou não afinidades estéticas ou de reconhecerem a antiguidade ou validade do projeto artístico alheio, me pareceu que a ocupação da rua e as suas interações consequentes poderiam ser usadas como um parâmetro mais interessante. Tratar das práticas culturais realizadas nas ruas e de sua interface com a administração local se iluminou como uma abordagem mais ampla e generosa, possivelmente muito mais eficaz para a minha análise no doutorado. Contudo, isso não significou o abandono analítico de como as interações se dão, mediadas pelas categorias de acusação como os *de fora* situados como os *forasteiros*, em oposição aos *mais antigos* e *moradores*. Pelo contrário. O enfoque doravante estaria sobre como são tecidos entendimentos a respeito de cultura em geral; e sobre cultura popular e de rua em particular, observando-se as dinâmicas de ocupação da rua e as interações com funcionários do Porto Maravilha, responsáveis pela gestão do setor cultural.

Para tanto, foi ainda necessário delimitar minha abordagem no amplo universo de artistas que despontavam nas ruas da região, para uma amostra que incluiria somente aqueles que mantinham uma relação com o Porto Maravilha. Ou melhor, a inclusão em minha pesquisa de eventos culturais que fossem organizados pelo(s) próprio(s) artista(s) e que contassem com apoio oferecido pelo Porto Maravilha, mesmo quando não exclusivo. Também ficariam inclusos, toda via, aqueles que não contam com financiamento oficial por recusa expressa por parte dos artistas, em razão de possuírem um entendimento particular sobre o *fazer cultura*, em que o dinheiro é um elemento preterido. Esse tipo de postura é interessante por evidenciar mais um conflito a respeito do que é fazer cultura na rua e permite ampliar as multiplicidades de entendimentos e saberes sobre o fazer cultura. Fazer arte *no amor* ou *fazer por dinheiro* são duas polaridades antagônicas sempre presentes quando o assunto se refere à ideia de *cultura popular/de rua*, muitas vezes engajada politicamente no combate da massificação cultural. Além disso, também indica uma forma de relação radical com a administração do Porto Maravilha: aquela de oposição e recusa explícita a se fazer alianças.

Essa delimitação relativa ao *espaço da rua* me foi favorável para garantir desdobramentos analíticos na abordagem da categoria *cultura popular*, que se mostrou relevante desde a pesquisa do mestrado, mobilizada como recurso de empoderamento. Isso porque o ato de ocupar a rua parece dialogar profundamente com elementos pertencentes ao que seria o universo do *popular*, sinalizando, muitas vezes, a intenção política e social da ação dos atores.

Elenco a seguir alguns pontos a respeito da produção dos significados da ocupação da rua e como a pontuação desses argumentos concernentes, organizando-os em um *repertório* comum⁴⁴, pode contribuir para aprofundar ainda mais a minha análise.

a) Os atores que promovem rodas de samba na região portuária alegam que a rua é a última saída para a precariedade de trabalho que encontram em casas de show, bares e outros estabelecimentos. Os gerentes desses locais geralmente oferecem acordos com ganhos pouco equânimes entre as partes e poucos são aqueles que combinam um pagamento fixo (cachê) independentemente do público do dia. A outra maneira de pagamento é aquela que depende da quantidade de pagantes no local, sendo que ao cliente é cobrada uma taxa pela música, na forma de um *couvert* – nem sempre obrigatório. Essa forma de capitalização é a mais frequente e costuma ser a maneira pela qual os músicos tomam mais prejuízos, seja pela flutuação do público, seja pela impossibilidade de conhecer de fato o total de pagantes quando há lotação máxima e se o que ganharam corresponde à quantidade correta de pagantes. Quando muito, parte do valor arrecadado ainda é subtraído pela casa, em alguns casos em até 40% do montante. Os desacordos são tão recorrentes com donos de estabelecimentos e seus funcionários que muitos músicos, como tentativa de retaliação, compartilham tais informações em uma “lista negra de contratantes de músicos” (LISTA, 2012), acessível na internet, com suas experiências de trabalho negativas e alertam colegas e amigos de profissão sobre evitarem trabalhos e também o consumo nesses locais.

b) A rua é um símbolo de resistência mercadológica, contra a pasteurização da indústria musical, proporcionando a oferta de outros repertórios musicais que não os veiculados pela grande mídia e seguidos em geral nas casas de show comerciais. Nestas, geralmente, em relação ao samba, deve-se tocar um samba mais famoso ou *pra frente*, ou seja, em andamento acelerado, supostamente para animar o público a se manter na casa. Por isso a escolha mais comum é pelas músicas conhecidas, talvez por serem mais antigas ou ouvidas com

⁴⁴ A intenção é provocar uma associação entre aquilo que mais sobressai nas falas dos atores sociais ao justificar a legitimidade da ocupação das ruas pelas práticas culturais com a seleção de músicas que comumente é elaborada antes de cada apresentação, possuindo um núcleo relativamente fixo. E, ainda, cotejar as produções dessas falas com o conceito de habitat de Hannerz (1996), definido como um *repertório* flexível de significações culturais por meio do qual os indivíduos encontram recursos para suas ações.

frequência no rádio e na tevê. Esse repertório é sarcasticamente chamado por alguns músicos de *lado A*.

c) A rua, pois, pode ser uma escolha, não somente uma saída inexorável devido às limitações de trabalho encontradas. A rua é vista como um espaço de maior visibilidade *per se*, pois pode atrair *todo tipo* de gente.

d) Para certas agremiações carnavalescas, estar na rua sinaliza a intenção de confrontar a tendência quase inexorável de privatização dos espaços da cidade, aumento da violência urbana e desigualdades sociais.

e) Tendo em vista que agremiações são formadas por reuniões de amigos, geralmente em número considerável, a rua é o espaço mais viável para permitir o encontro de todos.

f) Também é identificável uma intenção política de afirmar o direito à cultura gratuita e democrática, oferecendo um evento para todos, principalmente para as pessoas mais pobres e que não teriam acesso a diversões pagas.

g) Há uma relação estreita entre ocupar o espaço urbano e exercitar a liberdade de expressão. Quando se acirram as exigências para a concessão de licenças para os eventos, em 2016, e se aumenta o controle sobre o espaço cartão-postal da prefeitura, a Praça Mauá e seus entornos, os atores operam em seu favor o direito básico de associação e expressão coletiva. Muitos blocos de rua correlacionam a democracia com o carnaval de rua e as diversas manifestações populares. Segundo essa perspectiva, a expressão popular e as manifestações culturais vão de encontro à censura e à opressão, constituindo um meio ideal para dar voz àqueles que são oprimidos e assegurar a vivência plena de um Estado democrático de direito.

h) Mesmo que a rua não seja, necessariamente, um espaço público – no sentido político estrito do termo –, manter uma infraestrutura para uma manifestação cultural na rua parece depender, quase integralmente, de alguma subvenção do poder público. Famoso em outras épocas, o livro de ouro (onde se registrava a contribuição do comércio local) se enfraqueceu como fonte de alimentação financeira de agremiações carnavalescas. Relatam os atores que, atualmente, experimentam uma recusa forte, por parte de comerciantes e donos de estabelecimentos locais, de apoiarem a iniciativa nas ruas, mesmo quando atestam um aumento de público no local e uma melhoria em seus ganhos, com o consequente crescimento das vendas. Os atores, por entenderem como

legítimas as atividades culturais que empreendem, sustentam terem como direito o financiamento público. Em muitos casos em que não querem manter uma dependência com esse setor, uma alternativa viável que tem despontado é buscar um amparo popular por meio de financiamento coletivo *on-line*, conhecido como *crowdfunding*, como foram os casos do Cordão do Prata Preta e do bloco do Escravos da Mauá, em 2017. É muito recorrente que os eventos coletivos solicitem aos próprios incentivadores uma participação financeira, na maioria das vezes para cobrir custos ou despesas inesperadas.

A delimitação desse *repertório* sobre os motivos de ocupar a rua foi notada como necessária durante o trabalho de campo do doutorado e me permitiu incluir na análise outros casos relevantes, como os de artistas de outras áreas que enfrentavam dificuldades semelhantes para realizar suas exposições nas ruas e que também se percebem integrantes da genérica vertente do popular, como parece ser o caso das quituteiras e dos artesãos locais que sustentam em sua temática de trabalho as origens do porto, a cultura negra, o samba, a vida comunitária etc. Procurei, contudo, manter em primeiro plano de análise as manifestações musicais, como anteriormente delimitadas, na pesquisa de mestrado, pelo viés do samba e do carnaval, apesar de também conversar e cotejar as informações recolhidas junto a outros artistas do mundo da música que promovem jazz, charme e funk na região, além da necessária contribuição do ponto de vista de produtores culturais, que podem assim fornecer mais densidade ao trabalho. Como a vivência nas ruas é heterogênea e muito complexa, incluir relatos e pontos de vista de vários observadores a respeito da ocupação do espaço comum dos entornos do porto terminou por ofertar cores mais interessantes à pesquisa. Além disso, tornou-se impossível ignorar alguns dos acordos de subvenção mantidos entre a Porto Novo e instituições de cultura como o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), a Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma e o Quilombo da Pedra do Sal, pois, devido ao reconhecimento da importância dessas instituições, os tratos daquela natureza tornaram-se, aos olhos dos agentes, uma espécie de parâmetro da ação da administração do setor portuário no campo da cultura.

Ainda no que diz respeito à ocupação da rua, cabe salientar que esse tema ganhou mais destaque quando, em sua grande parte, as transformações urbanas foram concluídas, sobretudo no bairro da Saúde. O que observei foi, de um lado, o aumento da procura por ocupar determinados espaços, dada a visibilidade alcançada, e, por outro, a intensificação do controle de seus usos por parte da prefeitura. Segundo Daniele Waltz, analista de

responsabilidade social da Porto Novo, a agenda atual de eventos culturais está bastante cheia e o local, muito visado; então, com vistas a não dar problemas, é preciso ter mais organização.

Hoje a região portuária é cenário de visitação. Público e pessoas vão vir e fazer eventos, então precisamos do mínimo de organização. Quando os espaços foram devolvidos requalificados, a preocupação dobrou. Pois esse espaço exige o mínimo cuidado com o chão. Você não pode botar o *food truck*, pois vai vaziar óleo, então pra colocar tem que pôr uma lona, aí tem os cuidados de uma região que está requalificada.

Transformada em “cenário de visitação” e “requalificada”, a região portuária viu crescer exponencialmente a sua demanda por ocupação, o que, por sua vez, intensificou a necessidade de um maior controle dos espaços urbanos. Uma saída encontrada pelos administradores para essa abundância de procura foi exigir, rigorosamente, o cumprimento de todos os requisitos burocráticos para se conceder uma autorização para a realização de eventos.

Em razão disso, alguns meses antes de ocorrerem os Jogos Olímpicos na cidade, os atores culturais relataram que se tornou mais difícil obter a autorização do uso para eventos musicais nas praças e largos da região. O que se passou a requerer, doravante, foi o cumprimento integral do processo burocrático do pedido de licença junto à prefeitura, devendo ser apresentando efetivamente o alvará de eventos concedido pela subprefeitura para que o financiamento – que passava separadamente pela aprovação da Porto Novo – fosse devidamente liberado. Todas essas mudanças, como veremos, emerge num cenário de disputa sobre os usos e significados dos espaços urbanos da cidade, que, ao fim e ao cabo, não divergem tanto no fim a ser alcançado, porém mais em relação ao seu meio. Essas disputas se dão entre as partes principais – prefeitura/administração da região portuária e os agentes culturais –, mas também entre os próprios agentes promotores e produtores de cultura, sendo que parte desse conflito é provocado pelas compreensões de legitimidade do fazer cultura na rua/cultura popular. Essas são disputas relativas ao próprio campo artístico (BOURDIEU, 1993), na busca por escolher quem por direito deve prescrever as regras e determinar quem está dentro ou fora do campo.

Contudo, de uma maneira geral, posso dizer que o objetivo almejado pelo poder público e pelos artistas engajados na região é, antes de tudo, a valorização da área portuária e seus bairros, com a ativação de espaços urbanos e também a ampliação das formas de seus usos, seja por uma melhoria de equipamentos, seja por uma diversificação de atividades. Não parece haver divergências em relação à proposição de que o aumento de oportunidades de

trabalhos e negócios na região deve estar coadunada com uma melhoria de vida local como um todo.

Transpassada por essa valorização, o combate do estigma sentido pelos moradores se mostrou recorrente nas falas dos entrevistados. Influenciada pelos estudos de Márcia Leite (2000) e tendo em mente a repisada “metáfora da guerra”, permito-me dizer que o processo de urbanização fez florescer, entre os moradores e agentes locais, a esperança de se unir ao lado da cidade onde está a *gente de bem*, reativando imaginativamente as fronteiras da cidade partida. Essa conversão fica muito evidente nos discursos de moradores a respeito do morro da Conceição e do morro do Pinto, quando advertem que não se deve confundir morro com favela, assim como na apreciação das *partes boas* de moradia e visitação nas franjas do morro da Providência e, principalmente, na afirmação de um espírito comunitário presente nesses bairros, forte o suficiente para fazer frente a qualquer situação de perturbação social. A união comunitária, a menção à família são ideias mobilizadas para reforçar a separação da *marginalidade*, destacando a integridade e a idoneidade dos locais, que querem ser vistos e atendidos como o restante dos moradores da cidade.

Essa conversão valorativa do clima portuário de *mau* para *bom* não é somente depreendida dos discursos dos moradores e trabalhadores locais. Essa dualidade esteve também presente em uma propaganda televisiva da Prefeitura do Rio de Janeiro que enfatizava a transformação da zona portuária, ao anunciar que “não é de um dia para o outro de que se transforma a Zona Portuária em um Porto Maravilha”. A entonação bem diferente dada pelo ator contratado em sua fala à “Zona” e ao “Porto Maravilha” opunha as duas ideias em campos opostos, incompatíveis; a região saía da “zona”, ou seja, da desordem, para entrar em definitivo na ordem, onde um novo tempo afortunado reinará.

Compreendo que a construção antagonica entre “zona” e “Maravilha” serve para justificar a implementação de intervenções sociais no local, em conjunto com as transformações urbanísticas, como forma de prevenção à violência. A imagem de uma *zona* remete à ausência do poder público e, conseqüentemente, à presença de uma marginalidade e do assombro da violência urbana.

Se, como foi dito, uma região assim está tomada por pessoas que “estariam prestes a agir violentamente contra outros setores sociais” (FELTRAN, 2014, p. 505), se faz necessária a elaboração de projetos culturais e ações sociais que lhes permitam criar renda e arquitetar para si um futuro outro.

Dito isso, a ativação do setor cultural da região tem por objetivo, entre outros, promover a capacitação de agentes para que possam incrementar fontes de renda alternativas e

fornecer formas de contenção da violência, principalmente junto às comunidades mais pobres. Se, no discurso, as práticas culturais são valorizadas pela sua pluralidade, a prática, principalmente no tocante à iniciativa pública, se pauta por um caráter fortemente disciplinador, convocando a população a responder a modalidades predeterminadas, limitando os financiamentos às práticas *de resultado* no setor cultural. De acordo com Daniele Waltz⁴⁵, da Porto Novo, sua equipe pode exigir adaptações de projetos culturais que não explicitem “algum benefício” para os seus participantes, sobretudo por meio do oferecimento de uma qualificação que posteriormente possa levá-los ao mercado de trabalho e a partir daí incrementarem seus ganhos com uma “renda alternativa”. Como destacou a socióloga Lia de Mattos Rocha (2014, p. 326), em estudo sobre o repertório dos projetos sociais em favelas da cidade do Rio de Janeiro, “capacitação e inserção profissional são temas que atraem o interesse dos financiadores, por serem vistos como estratégias para criar novas modalidades de participação no mundo do trabalho em um contexto de crise do regime salarial”. Dessa forma, o fazer cultural deve ser *a priori* instrumentalizado para o fim econômico para que, com isso, seja possível alcançar objetivos secundários, como o resgate da autoestima e a redução da violência, sobretudo entre os mais jovens.

A disciplinarização se refere aos comportamentos esperados na interação de forma adequada com as modalidades educativas e culturais propostas para os novos equipamentos urbanos, com destaque para os Museus de Arte do Rio e do Amanhã e os usos da praça Mauá. Vigilância e repreensão de comportamentos desajustados são frequentes nesses espaços, onde se afirma implicitamente um entendimento de cultura como algo que emana de cima para baixo e, portanto, possui um caráter fortemente disciplinador dos corpos indóceis da *zona portuária*.

⁴⁵ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

2 URBANISMO E CULTURA

Neste capítulo apresento o projeto Porto Maravilha, concentrando-me em seu modelo de gestão público-privado, efetivado na instituição legal de uma Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro (OUCPRJ). A forma de gestão será abordada com vistas a iluminar os processos decisórios relacionados à questão cultural da região, considerando que o padrão manifestado por esse modelo de intervenção urbana circunscreve as possibilidades culturais de uma localidade. É no cerne das novas formas gestionárias que se concebe uma série de medidas para determinar a quais requisitos artistas e propostas culturais devem atender para ganhar reconhecimento e legitimidade.

Dado o quadro de mudanças produtivas do capitalismo, a área de serviços e de produções imateriais se amplia, obrigando as cidades a se reinventarem no bojo da economia mundial. Adequando-se a essa lógica, são refeitos os paradigmas do planejamento urbano, voltado doravante para incrementar a cultura de uma cidade e mantê-la ou torná-la competitiva, num cenário onde cidades disputam entre si *janelas de oportunidades* para impulsionar a economia local e realizar transformações urbanas de grande impacto. As cidades globais, como são chamadas aquelas que se alinham às diretrizes da competitividade em escala mundial, mantêm em comum o foco em levar para o centro vital de suas dinâmicas urbanas a cultura e a criatividade, estas atreladas aos novos setores estratégicos da gestão municipal, tal como o de *economia criativa*.

2.1 Projeto Porto Maravilha: novidade com precedentes

O projeto de urbanização Porto Maravilha trata-se de uma proposta de requalificação urbana para a região portuária da cidade do Rio de Janeiro e de seu entorno, que toma como modelo as propostas de reurbanizações *exitosas* que ocorreram nas últimas décadas em áreas portuárias de diferentes cidades ao redor do mundo, como aquelas ocorridas em Puerto Madero (Buenos Aires, Argentina), em Roterdã (Holanda), em Inner Harbor (Baltimore, EUA) e o maior caso de destaque, o projeto pioneiro liderado pelos catalães em Port Vell (Barcelona, Espanha).

Essas propostas se alinham ao ideal de transformar determinados espaços urbanos – sobretudo aqueles considerados por analistas como “de desvalia”⁴⁶ (MUNIZ, 2012) – em polos de negócios, de comércio ou de turismo, compondo uma tendência contemporânea de fomentar competitividade entre as cidades por meio de planos estratégicos desenvolvidos pelas municipalidades e do emprego de parcerias público-privadas nas suas diretrizes de gestão. Nesse universo, figuram palavras-chave como *city marketing* e *city branding*, no intuito de abordar a cidade como um produto a ser vendido no mercado mundial, possuidora de uma imagem a ser trabalhada, imagem essa que deve ser lida pelos seus potenciais consumidores como original e *sexy* – nos próprios termos do marketing –, capaz de distingui-la facilmente entre as outras e, com isso, fazê-la se destacar perante a concorrência. A iniciativa deve, portanto, elevar o coeficiente simbólico da cidade, colocando em destaque suas vocações produtivas, suas riquezas culturais e naturais, com a finalidade de atrair os tão desejados investimentos de capital transnacional (GUTERMAN, 2012).

Cabe considerar como pano de fundo dessas novas empreitadas urbanísticas as mudanças que o capitalismo sofreu nas últimas décadas, orientando-se para uma produção fragmentada e flexível (HARVEY, 1992) “vinculada à demanda, visando atender às exigências mais individualizadas do mercado consumidor” (ARANTES, 2012, p. 54).

Em meio a essas transformações na economia mundial, as metrópoles perderam o controle sobre as atividades industriais e as grandes empresas – doravante voltadas para o desenvolvimento das tecnologias de comunicação e informação – ampliaram suas possibilidades de escolha por lugares de fixação de suas sedes, resultado das novas facilidades de custo-benefício que a globalização passa a oferecer. A substituição das atividades industriais pelas de prestação de serviço teve como consequência, nas cidades, a eclosão de crises financeiras e o aumento do desemprego, obrigando os administradores municipais a buscarem novas saídas para fazer circular, mais uma vez de forma intensa, o capital nos meios urbanos. Dessa forma, muitas cidades “[...] readquiriam importância estratégica como locais destinados ao setor terciário, acompanhando a mudança de direção da economia mundial” (CARVALHO, 2000, p. 2).

⁴⁶ Muniz (2012) emprega o termo para tratar do que considera ser uma área degradada ou subutilizada. Um espaço de desvalia acarretaria consequências negativas para o cotidiano de toda cidade e, em particular, impactaria a qualidade de vida local, sendo um dos grandes desafios no trabalho urbano contemporâneo. Por esse motivo, se faz necessária uma intervenção urbana que transforme e valorize “esses espaços em suas múltiplas dimensões (urbanística, econômica, ambiental, cultural e social), proporcionando melhor qualidade de vida para residentes e usuários e favorecendo o cumprimento da função social da cidade” (MUNIZ, 2012, p. 30).

Com fins de recuperar a “cidade em crise”⁴⁷, observou-se a realização de esforços administrativos de ressignificar, no interior do novo sistema produtivo internacional, a centralidade econômica dos meios urbanos (CARVALHO, 2000, p. 2). As metrópoles transformadas para atender às mudanças do capitalismo passam a ser chamadas de *cidades globais* (SASSEN, 2001; LEVY, 1997; MARQUES; TORRES, 1997 apud CARVALHO, 2000, p. 2).

Tendo em perspectiva essa mudança em nível global, parece mais fácil entender o paradoxo urbano derivado da “reestruturação produtiva das economias capitalistas” (HARVEY, 1992), que compele as municipalidades a produzirem espacialidades urbanas atraentes, salientando suas singularidades culturais e paisagísticas ao passo que devem se orientar por uma espécie de *fórmula de sucesso*, resultante dos processos urbanísticos empregados por outras cidades.

O geógrafo David Harvey (2012) enfatiza essa contradição contemporânea no nível das metrópoles, planejadas de forma padronizada a fim de disponibilizar um mesmo nível de serviços e de consumos similares aos oferecidos mundo afora, ao passo que há uma espécie de obsessão de se fazer mostrar a originalidade e a autenticidade dessas localidades. Na medida em que analistas e consultores atestam o sucesso de determinados projetos de reurbanização, mais se incita a reprodução das mesmas ações em outras partes, mesmo que isso signifique manter um paradoxo de orientação. Como saliento nesta tese, nas ideias lançadas pelos novos *gurus* urbanistas é comum encontrar um encorajamento para que sejam elaboradas propostas criativas de *produção* de cidades, adaptadas a cada especificidade urbana e cultural. Mas, o que observamos na prática parece ser muito mais um acanhamento generalizado dos administradores, que tomam quase ao pé da letra as prescrições das *receitas de sucesso* de outras cidades.

Atentando-me para o paradoxo ambivalente que existe entre padronização e originalidade, focarei em como são estipuladas e tratadas, no contexto do Porto Maravilha, as singularidades culturais desse espaço. Não abordarei, pois, como dado o que pode ser visto *a priori* como singular, autêntico e original, deixando para os agentes que integram esse campo de disputa a nomeação e escolha do que pode e não pode ser assim considerado. Contudo,

⁴⁷ A retórica sobre a crise, como nos explica o urbanista Carlos Vainer, não somente fortalece uma certeza de que a saída para as gestões municipais seria seguir os modelos de sucesso desenvolvidos em outras cidades como também exige e instaura “como necessidade emergencial, uma nova forma de constituição do poder na/da cidade”, acarretando muitas vezes situações de exceção e tomada de decisões arbitrárias pelo Poder Executivo, em que “a lei torna-se passível de desrespeito legal e parcelas crescentes de funções públicas do estado são transferidas a agências ‘livres de burocracia e controle político’” (VAINER, 2011, p. 11).

contarei com Harvey (2012) para lembrar, a todo momento, que, independente de quais disputas a respeito da singularidade da região estão em jogo, muito do que se define nessas práticas está em convergência com a lógica econômica, segundo a qual todo empreendimento cultural original deve derivar alguma forma de “monopólio de renda” (HARVEY, 2012, p. 212), permitindo o controle exclusivo de um negócio único e não reproduzível.

Dito isso, passo à apresentação do projeto urbanístico Porto Maravilha. Segundo o Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV)⁴⁸ do Porto Maravilha, no qual se pretende prever quais serão os impactos positivos e negativos do empreendimento e como estes interferirão diretamente na dinâmica da cidade, o objetivo norteador do projeto é conceber um plano completo de revitalização, ultrapassando simples intervenções urbanas pontuais, “de forma que a transforme [a região] num novo vetor de crescimento da cidade, como ocorreu com os bairros Copacabana, na década de 1940, Ipanema e Leblon na década de 1960 e com a Barra da Tijuca a partir da década de 1970” (OUCPRJ, 2009, p. 16). É nesse sentido que o Porto Maravilha se delinea, segundo o poder público, como “um projeto de requalificação que prevê o reencontro da Região Portuária com a cidade” dando fim à “degradação presenciada pelos cariocas por décadas na área” e colocando em cena um ambiente reformulado, sano e produtivo, um resultado que só pode ser realizado em razão da “histórica onda de reformas urbanas promovidas pela Prefeitura do Rio” (RIO DE JANEIRO, 2012 apud AZEVEDO; PIO, 2016, p. 198). Como notamos, o discurso está em consonância com aqueles projetos urbanísticos que empregam conceitos de *espaços de desvalia* para regiões *degradadas*, partindo da concepção de uma desarticulação de partes da cidade que devem ser reintegradas por meio desses novos projetos.

Nos prospectos de *marketing* elaborados pelos agentes do Porto Maravilha, a principal justificativa para a ambiciosa iniciativa urbanística se sustenta, fundamentalmente, no surgimento de uma nova dinâmica econômica na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, impulsionada por grandes eventos, na época ainda a serem realizados: a Copa do Mundo de 2014 (que abrangeu 12 cidades-sedes no país) e as Olimpíadas em 2016, que aconteceram primordialmente no Rio de Janeiro. Ainda de acordo com aqueles materiais, a região foi escolhida por possuir uma localização estratégica, próxima de grandes empresas do centro comercial, em meio às principais modalidades de transporte oferecidas na cidade; e, ainda, por disponibilizar fácil acesso aos dois aeroportos – Galeão e Santos Dumont – e aos

⁴⁸ Prevista no Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001), o EIV é um instrumento necessário à política urbana, na tentativa de conciliar o interesse de empreender e o direito a uma cidade sustentável.

principais pontos turísticos do Rio. Acrescento ainda, de minha parte, a atratividade econômica exercida por uma área que apresenta um histórico de ocupação, pois muito se economiza, nesse processo urbanístico, quando a intervenção é efetivada em um espaço com desenhos urbanos prévios, apresentando pavimentação, equipamentos e um extenso imobiliário urbano. A consolidada infraestrutura das regiões portuárias é uma das razões pelas quais esse tipo de intervenção tem estado tão em alta no mundo, tendo em vista que paisagens urbanas históricas oferecem uma segurança relativa para que as especulações de mercado e os investimentos de capitais públicos e privados transcorram de forma adequada aos receituários econômicos (MAISTROU, 2016). Além disso, no atual contexto de acirrada competição entre cidades por fluxos de turismo e de capitais provenientes de toda parte do globo, as regiões portuárias se destacam por seu excepcional valor cênico, com potencial de aproveitamento de paisagens visuais, que devem se tornar ainda mais envolventes aos olhos de visitantes (CUENYA, 2009).

As referências aos projetos internacionais que transformaram seus *waterfronts* em polos de negócios e turismo, salientados pelos projetadores do Porto Maravilha, também aparecem como uma das principais formas de legitimar o projeto, afinal este atua de forma sincronizada com os fluxos transnacionais de capital, colocando o Rio de Janeiro no mesmo plano de desenvolvimento das cidades globais. Como vemos ainda de acordo com a OUCPRJ (2009, p. 17), o projeto pretende “seguir o exemplo de cidades ao redor do mundo como Buenos Aires, Nova Iorque, Baltimore e Roterdã, entre outras, que ao recuperarem suas áreas portuárias degradadas, dinamizaram suas economias e ganharam mais um ponto de interesse turístico”.

Tendo como principal guia a “turistificação”, o projeto visa criar um uso misto do espaço urbano, incluindo atividades de trabalho, espaços de moradia e de lazer (IGREJAS, 2012, p. 127). Assim, os agentes do projeto Porto Maravilha aspiram a que o embelezamento e a requalificação da malha urbana transformem a área num “novo cartão-postal” a ser frequentado por turistas, figurando “ao lado do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar” (IGREJAS, 2012, p. 16). Com a diversificação e dinamização econômica local, focada, acima de tudo, nas atividades turísticas, pretende-se transformar os entornos do porto em um “novo portão de entrada para o país” (IGREJAS, 2012, p. 16).

Para a urbanista Patrícia Machado Igrejas (2012), testemunha-se, particularmente no que se refere aos centros históricos e áreas portuárias das grandes cidades, um processo de homogeneização de políticas de transformação do ambiente urbano. Essas políticas de desenvolvimento urbano apresentam um *modus operandi* muito semelhante, pois refletem a

apropriação capitalista da cultura local e pressupõem a produção de espaços que causem impactos relevantes na configuração dos fluxos econômicos (IGREJAS, 2012, p. 37-40). Na dinâmica capitalista contemporânea, haveria a clara procura por novos lugares cujas “condições promissoras de rentabilidade, capazes de manter a lucratividade do capital, determinam as ações de renovação, revitalização e modernização do espaço urbano” (IGREJAS, 2012, p. 40). Ainda de acordo com Igrejas (2012, p. 40), essas novas políticas de desenvolvimento urbano seriam consequências de uma dinâmica sociopolítica mais ampla, que teriam influenciado “diversas mudanças nos conceitos de gestão de cidades, que hoje se inspiram em modelos de administração empresarial, visando um desenvolvimento competitivo”. Ao se debruçar sobre o caso do Porto Maravilha, Igrejas (2012) questiona a possibilidade daquele se caracterizar, por fim, como um projeto fomentador de *gentrificação*⁴⁹, tendo em vista que o enfoque na produção de um *cartão-postal da cidade*, com seus incentivos às construções grandiosas e à promoção de megaeventos, teria por objetivo atingir majoritariamente um público visitante (com disponibilidade para o consumo) e investidores com posse de um capital significativo, de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo mercado financeiro. As ações de forçar a retirada de parte da população de baixa renda visando oferecer essas áreas ao investimento do mercado imobiliário indicariam, igualmente, a tendência de enobrecimento da região (IGREJAS, 2012, p. 124).

Apesar de ser inédita a dimensão tomada pelo projeto Porto Maravilha, não é nova a vontade do poder municipal de investir na área. De acordo com o cientista político Leopoldo Guilherme Pio (2013b), a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro já vinha, nas duas últimas décadas, elaborando estudos e projetos de recuperação urbana da região. Entretanto, tais iniciativas sempre encontraram obstáculos significativos por diversas razões, entre as quais a ausência do marco legal apropriado e uma série de divergências entre os atores envolvidos – a prefeitura da cidade, que tem a competência de alterar os parâmetros urbanísticos vigentes, o governo do estado e as instituições proprietárias de terras da região, em particular a Companhia Docas do Rio de Janeiro e a Rede Ferroviária Federal (PIO, 2013b, p. 11).

O projeto Porto Maravilha surge como uma ruptura frente às limitações anteriormente encontradas, ganhando maior visibilidade, sobretudo, em função de uma participação inédita

⁴⁹ O termo *gentrification*, cunhado por Ruth Glass, na década de 1960, tinha em sua concepção original descrever o processo urbano de enobrecimento de antigos bairros do centro de Londres, nos quais houve uma substituição das camadas populares pelas famílias de classe média, que passaram a se interessar pela região e procurá-la como lugar de habitação. A engrenagem fundamental do enobrecimento se dá por meio da reabilitação de edificações avaliadas como patrimônios históricos, muito comuns nos antigos centros urbanos (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006, p. 22).

do capital privado e, mais fortemente, das parcerias com os governos federal e estadual. Além disso, o Porto Maravilha ganhou muito destaque por conta das vultosas somas de capitais investidos, após uma série de acordos que permitiram estabelecer a notável parceria público-privada local (PPP), alcançando o *status* de a maior PPP até então engendrada na América Latina (FÓRUM, 2016).

A parceria do município com os governos estadual e federal visava, em parte, a derrubar leis de regulação do território e regularizar a situação fundiária do perímetro dos entornos do porto (IGREJAS, 2012, p. 14). Cabe salientar que pertencia à União mais de 60% dos terrenos, na região, com potencial de construção, se constituindo então em peça-chave para a reestruturação urbana da área a participação da esfera federal. Além disso, essas parcerias permitiram a elaboração de uma legislação que autorizasse uma intervenção em grande escala e possibilitasse a alteração dos parâmetros urbanísticos por meio da aprovação da lei municipal complementar n. 101, de 23 de novembro de 2009 (RIO DE JANEIRO, 2009a), que, em seu primeiro artigo, institui a OUCPRJ. A intervenção urbana conduzida pela OUCPRJ teria “o objetivo de alcançar transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e valorização ambiental” não somente em parte⁵⁰ da área da Região Administrativa I (região portuária, com os bairros Saúde, Gamboa, Santo Cristo e Caju), mas apostava que as benesses dessa urbanização se irradiariam a uma extensa área da cidade e o objetivo de transformação atingiria a Região Administrativa II (Centro, Lapa), III (Catumbi, Rio Comprido, Cidade Nova e Estácio) e VII (São Cristóvão, Mangueira, Benfica e Vasco da Gama) (RIO DE JANEIRO, 2009a). O conjunto de regiões que se esperava atingir com a urbanização, direta e indiretamente, é chamado de Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU⁵¹).

Dessa forma, o Porto Maravilha se situa como a mais expressiva OUC da cidade, que por sua vez se caracteriza como um conjunto de intervenções urbanas realizadas pela iniciativa privada sob a coordenação do poder público e está prevista no Estatuto da Cidade

⁵⁰ As intervenções urbanísticas tocadas pelo Porto Maravilha, como veremos, pouco contemplaram o bairro de Santo Cristo e, menos ainda, o bairro do Caju. O principal beneficiário desse projeto parece ter sido o bairro da Saúde.

⁵¹ De acordo com o poder municipal, “a Área de Especial Interesse Urbanístico é uma área submetida a regime urbanístico específico, relativo a implementação de políticas públicas de desenvolvimento urbano e formas de controle que prevalecerão sobre os controles definidos para as Zonas e Subzonas que a contêm. A Área de Especial Interesse Urbanístico é aquela destinada a projetos específicos de estruturação ou reestruturação, renovação e revitalização urbana” (RIO DE JANEIRO, 2013).

(BRASIL, 2001)⁵². No art. 2, inciso 3 das Diretrizes Gerais deste Estatuto, lê-se que, para se alcançar os objetivos da política urbana e o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e da propriedade urbana, deve haver uma “cooperação entre os governos, a iniciativa privada e os demais setores da sociedade no processo de urbanização, em atendimento ao interesse social” (BRASIL, 2001). Mais adiante, na seção X “Das operações urbanas consorciadas”, define-se que estas formam

[...] o conjunto de intervenções e medidas coordenadas pelo Poder Público municipal, com a participação dos proprietários, moradores, usuários permanentes e investidores privados, com o objetivo de alcançar em uma área transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e a valorização ambiental (BRASIL, 2001).

O consórcio da OUCPRJ é integrado por um *pool* de grandes empreiteiras de renome no Brasil e no exterior⁵³: Odebrecht, OAS e Carioca Engenharia, que, juntas, atuam sob o nome-fantasia *Concessionária Porto Novo S/A*. A concessão tem a duração de 15 anos e pode ser prorrogada por mais 15. Como contrapartida, a Porto Novo deve realizar uma parte considerável das obras urbanas – sob fiscalização de um órgão da prefeitura, criado para tanto – e se ocupar, no regime de concessão administrativa, de serviços públicos da região antes de responsabilidade do poder público (PORTO MARAVILHA, 2010).

Sob a titulação de *Porto Maravilha* encontra-se a PPP estabelecida entre Porto Novo S/A e Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp), instituída pela lei complementar n. 102/2009 como gestora da prefeitura no projeto (RIO DE JANEIRO, 2009b). A lei define que a participação no capital da Cdurp pode ser efetivada pela União, pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, bem como por entidades da administração direta e indireta da União, do estado e do município do Rio de Janeiro ou ainda por investidores privados, desde que o município mantenha, no mínimo, a titularidade direta da maioria das ações com direito a voto. O papel da Cdurp é atuar como o órgão representante da prefeitura, devendo, entre outras funções, fiscalizar as obras executadas pela Concessionária Porto Novo S/A.

A Cdurp está obrigada a divulgar relatórios trimestrais de acompanhamento e avaliação da OUCPRJ, contendo todas as informações relacionadas à emissão de Certificados

⁵² O Estatuto da Cidade regulamenta os art. 182 e 183 da Constituição Federal e estabelece as diretrizes gerais da política urbana (BRASIL, 1988, 2001).

⁵³ Há de salientarmos que as empresas ganharam ainda mais notoriedade pública em função de envolvimento com esquemas de corrupção e participação de licitações fraudulentas, denunciadas na investigação da Polícia Federal brasileira iniciada em 2014 e que ficou conhecida como Lava Jato (DELAÇÃO, 2017).

de Potencial Adicional de Construção (Cepac) – a principal fonte de capital do empreendimento –, quantidade e valor unitário e total arrecadado, além da obrigação de apresentar um relatório relativo ao emprego e utilização desse capital disponível. Também deve constar nesse relatório a informação dos projetos de construção licenciados por subsetor e faixas de equivalências, com o potencial adicional de construção outorgado, além de todas as atividades, investimentos realizados e evolução patrimonial da Cdurp.

A atuação conjunta de município e governos do estado e federal, como sublinhamos, foi fundamental para que o projeto ganhasse tal envergadura e que seu andamento fosse mantido sem grandes obstáculos. Essa cooperação foi particularmente útil para acelerar a regularização dos antigos imóveis e incentivar novos investimentos, permitindo a concessão de uma série de benefícios fiscais aos proprietários, como perdão de dívidas de IPTU, isenção desse imposto por 10 anos, isenção do Imposto sobre Transmissão de Bens Imóveis (ITBI) e redução do Imposto sobre Serviços (ISS) (PORTO MARAVILHA, 2013). O governo federal ainda participaria ativamente do processo de especulação de capital na área, tendo se apresentado, por meio da Caixa Econômica Federal (CEF), como o único candidato em leilão para aquisição dos Cepac, sendo essa vultosa soma de capitais públicos envolvidos a pedra angular para a compreensão de como funciona o mecanismo especulativo do mercado imobiliário e do capital financeiro internacional, nesse tipo de negócio.

A emissão dos Cepac está prevista no art. 34 da seção X do Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001) e foi pormenorizada sua função e sua aplicação para o caso específico da região portuária no art. 36 da lei complementar municipal n. 101/2009, relativa à instituição da OUCPRJ (RIO DE JANEIRO, 2009a). Como nos explica a urbanista Isabela Bacellar (2012), os Cepac são títulos que correspondem aos valores recolhidos aos cofres públicos por empreendimentos que ultrapassem o gabarito mínimo determinado para uma região, não conferindo, contudo, o direito de construir acima do gabarito máximo. A arrecadação proveniente dos Cepac deve ser obrigatoriamente aplicada em benfeitorias públicas no próprio local que os originou. Ou seja, os recursos captados mediante a venda de Cepac pelo município deverão ser reinvestidos na recuperação de uma região. Pelo decreto n. 33.364, de 19 de janeiro de 2011, o então prefeito Eduardo Paes estabeleceu o valor unitário de cada Cepac em 545 reais, bem como a quantidade disponibilizada para venda por leilão em pouco mais de 6,4 milhões de unidades (RIO DE JANEIRO, 2011a). O total da venda arrecadaria aos cofres públicos, para investimento direto nas obras do projeto, algo em torno de 8 bilhões de reais. O leilão eletrônico, supervisionado pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), aconteceu no dia 15 de junho de 2011, e a compra em um só lote de todos os Cepac foi

efetuada, como já foi dito, pela CEF, que agiu por meio do Fundo de Investimento Imobiliário Porto Maravilha (FIIPM), criado para esse fim.

Com vistas a apresentar o campo de disputas em torno dos aspectos culturais das cercanias do porto – foco do estudo –, cabe considerar os antecedentes legais previstos na política urbana brasileira para esse tipo de intervenção na cidade e atentar para os fundamentos do urbanismo contemporâneo, claramente delineados para incluir (e destacar) a cultura na pauta de suas prioridades, pois esta, sofrendo o estímulo adequado, serviria como mola propulsora do desenvolvimento urbano, econômico e social. Acrescenta-se a isso o fato de que muitas das manifestações culturais que esta tese analisa têm por opção ocorrer no espaço de uso comum, como as ruas, praças e calçadas da região portuária. Nesse sentido, como veremos, são indissociáveis as compreensões técnicas e legais sobre os usos dos espaços urbanos da cidade e a forma com que eventualmente são negadas autorizações, por parte dos administradores, a algum tipo de manifestação cultural.

Um espaço que sofre tamanha intervenção urbana passa a ter um grau de cuidado administrativo muito superior à média observada em outras partes da cidade. Limpeza dos jardins e dos pisos, atenção aos equipamentos urbanos, manutenção da paisagem, organização da agenda cultural da região são alguns pontos que passam a ser prioridades aos olhos dos administradores, prioridades que devem ser consideradas ao analisarem o amontoado de demandas por eventos culturais que só vêm aumentando na região portuária e que agora devem passar, mais que outrora, pelo filtro das prerrogativas da máquina burocrática. Será um ponto central deste trabalho evidenciar como tem funcionado o processo de autorização da ocupação das ruas pelos grupos estudados e como a relação dialógica entre Estado e agentes culturais (re)define significados sobre cultura em geral e atualiza as práticas das festividades de rua, consideradas, por muitos, parte inalienável dos bens relativos à *cultura popular*. Como vimos, a compreensão de *cultura popular* orienta muitas das práticas estudadas e como os aspectos técnicos e legais, ao interferirem nessas práticas, redefinem essa mesma compreensão.

Cabe enfatizar, como assim o faz Leopoldo Guilherme Pio (2013b), que intervenções urbanas não significam meramente um meio de transformação na estrutura material ou econômica da cidade, mas deixam entrever um “*ethos* ou código social” e também um “ideal do que a cidade é ou deve ser” (PIO, 2013b, p. 3). É com base nesse processo de transformação física e simbólica que a cidade sofre que se forma uma “imagem urbana”, um “sistema de ordem que comunica um código, um modo de entender, avaliar e valorizar a cidade” e que “[...] no nível simbólico, corresponde a uma didática que ensina o que é e quem

é na cidade” (FERRARA, 2000, p. 45-46 apud PIO, 2013b, p. 3). As reestruturações urbanas favorecem determinadas formas de vida, ao salientar certos valores e representações ligadas à cidade. “Determinadas noções de ‘civilização’, ‘progresso’ e ‘modernidade’ e práticas culturais específicas são disseminadas, e uma ideia de ‘ordem pública’ é legitimada” (PIO, 2013b, p. 3).

Em suma, destaco que o projeto Porto Maravilha, como todo projeto urbano, é um projeto político-ideológico (BACELLAR, 2012), assim como são políticas (e questionáveis) as “estratégias de vincular a intervenção urbanística a aspectos técnicos” (BACELLAR, 2012, p. 80), o que pode gerar, como uma de suas consequências negativas, a obstrução de uma efetiva gestão participativa na construção do projeto e, especificamente no caso aqui estudado, atuações administrativas que não contemplem todas as possibilidades culturais de uma região com a mesma intensidade.

2.2 Legalidade e exceção nas cidades globais

Pilar central de toda a estruturação legal do país, a Constituição Federal de 1988 compreende, em seu capítulo II, os princípios da política urbana, em que se salienta que o desenvolvimento urbano deve ser executado pelo poder público municipal, “conforme diretrizes gerais fixadas em lei” e que “tem por objetivo ordenar o pleno desenvolvimento das funções sociais da cidade e garantir o bem-estar de seus habitantes” (BRASIL, 1988). Os poucos parágrafos destinados ao tema e sua imprecisão deixaram, no entanto, grandes lacunas para sua execução satisfatória.

Tentou-se sanar a falta de precisão do texto constitucional, algumas décadas mais tarde, quando se regulamenta de forma acurada a política urbana nacional por meio do Estatuto da Cidade, que se presta a desenvolver e detalhar o que fora apenas previsto nos artigos da política urbana da Constituição Federal e que, em linhas gerais, pretende garantir a todos o direito à cidade e o acesso às oportunidades que a vida urbana oferece (BRASIL, 1988, 2001). Seus princípios básicos são o *planejamento participativo* e a função social da propriedade⁵⁴, princípios esses que foram incorporados após a luta pela reforma urbana por

⁵⁴ Quanto à função social da propriedade cabe esclarecer que a “[...] Constituição Federal em seu artigo 5º, incisos XXII e XXIII, dispôs que é garantido o direito de propriedade em todo território nacional, mas também estabeleceu que toda propriedade atenderá a sua função social. Alcança-se, com este importante princípio, novo

parte dos movimentos sociais que emergem nos anos 1960. O Estatuto da Cidade possui um relevante poder simbólico (CAVALLAZZI, 2007 apud BACELLAR, 2012, p. 16) por justamente assinalar uma conquista política dos movimentos sociais e que aporta estratégias (instrumentos, diretrizes e conceitos) para a ampliação da participação do cidadão na gestão das cidades.

Um meio de implementação dos princípios estabelecidos no Estatuto da Cidade é o Plano Diretor Municipal (PDM), obrigatório para cidades com mais de 20 mil habitantes e que deve ser aprovado pela Câmara Municipal. De forma complementar, o Estatuto da Cidade reúne os instrumentos urbanísticos, tributários e jurídicos que podem garantir efetividade ao Plano Diretor, enquanto a este cabe o cumprimento dos princípios fundamentais do Estatuto. Entre outros, a participação da comunidade nos processos decisórios do planejamento urbano, obrigatória, pelo Estatuto da Cidade, deve se efetivar com a realização de um Plano Diretor (BRASIL, 2001).

Na cidade do Rio de Janeiro, o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano atual foi instituído pela lei complementar n. 111, de 1º de fevereiro de 2011 (RIO DE JANEIRO, 2011b). Ressalta-se ser um dos seus princípios “a valorização, proteção e uso sustentável do meio ambiente, da paisagem e do patrimônio natural, cultural, histórico e arqueológico no processo de desenvolvimento da cidade”, sendo que considera ser integrante do patrimônio da cidade paisagens “decorrentes das manifestações e expressões populares”. Por sua vez, paisagem significa “o mais valioso bem da cidade, responsável pela sua consagração como um ícone mundial e por sua inserção na economia turística do país, gerando emprego e renda” (RIO DE JANEIRO, 2011b).

Por se tratar de um instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana, é no Plano Diretor que encontramos uma seção atenta aos vetores de crescimento da cidade. Uma de suas preocupações é com o que chama de “vazios urbanos nas Macrozonas de Ocupação Incentivada”, definição que inclui a região portuária. Ao especificar como seria

patamar no campo do direito coletivo introduzindo a justiça social no uso das propriedades, em especial no uso das propriedades urbanas. E é o Estado, na sua esfera municipal, que deverá indicar a função social da propriedade e da cidade, buscando o necessário equilíbrio entre os interesses público e privado no território urbano” (OLIVEIRA, 2001). Por sua vez, o planejamento participativo, entendido como a complementaridade da democracia representativa, está garantido no Estatuto da Cidade por meio dos seus art. 44 e 45: “Art. 44. No âmbito municipal, a gestão orçamentária participativa de que trata a alínea f do inciso III do art. 4 desta Lei incluirá a realização de debates, audiências e consultas públicas sobre as propostas do plano plurianual, da lei de diretrizes orçamentárias e do orçamento anual, como condição obrigatória para sua aprovação pela Câmara Municipal. Art. 45. Os organismos gestores das regiões metropolitanas e aglomerações urbanas incluirão obrigatória e significativa participação da população e de associações representativas dos vários segmentos da comunidade, de modo a garantir o controle direto de suas atividades e o pleno exercício da cidadania.” (BRASIL, 2001).

essa “Ocupação Incentivada”, o plano reforça o objetivo de promover “a revitalização urbana da Zona Portuária” e dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo por meio de:

- renovação urbana, com investimentos em infraestrutura e produção de moradia;
- requalificação dos espaços públicos, ampliação das áreas verdes e da arborização;
- recuperação de imóveis com importância histórica, arquitetônica ou estética, do patrimônio arquitetônico e do patrimônio cultural;
- estímulo à implantação de hotéis, lojas, escritórios, centros culturais e entretenimento;
- melhoria das condições de acesso rodoviário ao Bairro do Caju. (RIO DE JANEIRO, 2011b).

O PDM tem, entre outras, a obrigatoriedade de discutir as questões específicas do uso e da ocupação do solo, como o combate a vazios urbanos e subutilizações de imóveis. Uma crítica recorrente a sua aplicabilidade é de que a visão a respeito do ordenamento das relações sociais sobre os espaços seja reducionista e direcionada ao planejamento físico-territorial (REZENDE; ULTRAMARI, 2007, p. 269).

Como forma de superar ainda outras características limitadoras do PDM – sobretudo sua carga de exigências e a demora de seus resultados, só verificáveis a longo prazo –, surge como alternativa se criar um planejamento complementar, o chamado Planejamento Estratégico Municipal (PEM). Esse planejamento pretende tornar a gestão ainda mais eficiente, aportando resultados rápidos, mantendo um processo dinâmico e interativo para determinação dos objetivos, estratégias e ações do município. Em oposição ao PDM, no caso do PEM “há uma maior liberdade na sua elaboração, permitindo aos técnicos elaboradores e seus munícipes proporem formas de atuação municipal diferenciadas e com maiores chances de adequabilidade” (REZENDE; ULTRAMARI, 2007, p. 258). Ainda há outro diferencial: no plano estratégico não é obrigatória a participação popular, possivelmente pela morosidade que se observa na organização de audiências públicas. No entanto, analistas a favor de ambos os instrumentos de planejamento veem a necessidade de incorporar também no PEM a “comunicação entre agentes com diversos interesses” e a “aprendizagem da participação popular” do PDM, além da importância de se monitorar, fiscalizar e reavaliar tanto o PEM como o PDM para que seus objetivos sejam realmente alcançados (REZENDE; ULTRAMARI, 2007, p. 269).

O planejamento estratégico tem origem nas bases da administração empresarial e possui como palavras-chave *eficiência* e *flexibilidade*. Flexibilidade que se faz necessária para corrigir com mais assertividade os problemas crônicos da cidade e estruturar ações municipais com vistas a contemplar as demandas surgidas nas redes de negócios das cidades globais.

Ao optar-se pela adoção das técnicas administrativas empresariais, comunica-se a obsolescência do modelo gestor que se associa ao poder público, ilustrado principalmente pelas ideias de morosidade e inocuidade, fortemente atribuídas às práticas burocráticas do Estado.

A busca pela prometida eficácia do modelo empresarial de administração fez com que a gestão municipal do Rio de Janeiro, a partir da década de 1990, elaborasse uma nova concepção de cidade e de planejamento urbano (VAINER, 2011, p. 1) em consonância com as tendências de outras cidades globais e se espelhando particularmente no modelo de Barcelona.

Essa concepção se consolida, como deveria ser, na elaboração do Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro (PECRJ), em 1993, liderada pelo então prefeito César Maia e que representaria não somente a incorporação dos princípios administrativos empresariais pelo poder público, mas também a afirmação da necessidade de se estabelecer, na administração pública, sempre quando possível, PPPs cujas formas de atuação deveriam assegurar agilidade no funcionamento e a eficiência econômica e social no resultado. Nesse modelo, deve-se contar com a liderança carismática de um gestor⁵⁵, liberto “de partidos e controles políticos”, que aproveita as oportunidades mais rapidamente que os concorrentes (as outras cidades) e que sabe atrair e criar as “janelas de oportunidades” para incrementar a economia local, como os megaeventos (VAINER, 2011).

Adequado à “democracia direta do capital”, o planejamento estratégico deve ser competitivo, “flexível, amigável ao mercado (*market friendly*) e orientado pelo e para o mercado (*marketoriented*)” (VAINER, 2011, p. 1).

Dessa maneira, o urbanismo moderno, fomentado pelas concepções substanciais do interesse geral ou do interesse comum (ASCHER, 2001, p. 83 apud VAINER, 2011, p. 4), passa a ser substituído pela multiplicidade de interesses: a “razão teria cedido o lugar à negociação e a norma geral se apagaria em benefício dos acordos caso a caso” (VAINER, 2011, p. 4). Esse urbanismo se caracterizaria por ser *ad hoc*, cumprindo finalidades particulares de acordo com a demanda (ASCHER, 2001 apud VAINER, 2011). De acordo com o urbanista Carlos Vainer (2011), a OUC se transfigura na forma legal da *nova* proposta de flexibilização gestonária, tão necessária para se alcançar com êxito um urbanismo *ad hoc*. Ou seja, o mecanismo da OUC dobra e *flexibiliza* também a própria lei, a fim de fazer das práticas ilegais, legais.

⁵⁵ Orientações concebidas pelos consultores catalães Jordi Borja e Manuel Castells (VAINER, 2011, p. 6).

Moldado nessa concepção de ação, o planejamento estratégico apregoa a necessidade de *agilidade* na resolução de problemas específicos e, com isso, deixa a sensação de *crise* das instituições administrativas públicas, ao fragmentar suas estruturas organizativas e realocar as formas de poder na cidade.

Concebido em colaboração com uma empresa de consultora catalã (sinalizando a forte inspiração no modelo de Barcelona), o PECRJ de 1993 indicava que os administradores daquele período já calculavam as margens de ganhos econômicos para a cidade resultantes da criação de oportunidades de negócios (sobretudo pelos megaeventos) e, finalmente, as transformações urbanas que viriam a reboque dessas dinâmicas (VAINER, 2011, p. 3).

Na ocasião da elaboração do PECRJ de 1993, a prefeitura firmou um acordo com a Associação Comercial do Rio de Janeiro (ACRJ) e a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan) e, no ano seguinte,

[...] 46 empresas e associações empresariais instauraram o Consórcio Mantenedor do PECRJ, garantindo recursos para o financiamento das atividades e, particularmente, para contratação de uma empresa consultora catalã, de profissionais que iriam assumir a Direção Executiva do Plano e de outros consultores privados (VAINER, 2011, p. 3).

Ao seguir a principal diretiva de flexibilização em nome da eficácia proposta pela consultoria catalã, a prefeitura instauraria na cidade, segundo Vainer (2011, p. 12), uma nova forma de relações entre os interesses privados e o Estado, que “se reconfiguram completamente e entronizam novas modalidades de exercício hegemônico”. Nessa *modalidade*, se desqualifica a instância da política e das formas de representação de interesses coletivos e a regra instaurada é a invisibilização dos processos decisórios; afinal, quem mais além de consultores, já bem-sucedidos na promoção de outras áreas urbanas, poderiam ser mais adequados a ditar as regras do jogo e oferecer à *cidade em crise* um novo projeto e um novo destino? O que sugere que o PECRJ se transforma no reverso do que os movimentos sociais pretendiam ao contribuírem com a construção do Estatuto da Cidade, acenando para a necessidade de, antes de tudo, uma participação democrática no planejamento urbano das cidades no Brasil.

Como podemos ver, o Estatuto da Cidade não incorporaria somente as conquistas políticas das lutas sociais, mas também, como avalia Vainer (2011), aportaria uma forma legal de flexibilização, na solução da Operação Urbana (OU). Vainer (2011) é efusivo ao afirmar que a OU veio legalizar o desrespeito à lei, autorizar e consolidar as práticas da exceção.

João Sette Whitaker Ferreira e Ermínia Maricato (2002), por sua vez, se opõem à visão maniqueísta quanto às aplicações e efeitos da OU como instrumento urbanístico. Desse ponto de vista, defendem que, em si, o instrumento não pode ser considerado nocivo ou benéfico, mas o principal a ser observado é “sua formulação e implementação no nível municipal”, tendo a ver, acima de tudo, mesmo da técnica, com uma questão política, em razão de

[...] seu efeito progressista depende[r] da capacidade de mobilização da sociedade civil para garantir que seja regulamentado de forma a assegurar uma implementação segundo os interesses da maioria e não apenas das classes dominantes, e que permita o controle efetivo do Estado e a possibilidade de controle social na sua aplicação. (FERREIRA; MARICATO, 2002, p. 217).

A agência de reportagem e jornalismo investigativo *Pública* (BELISÁRIO, 2016), em recente pesquisa sobre a elaboração e a execução do consórcio do Porto Maravilha, revela que, até o ano de 2009, o Ministério das Cidades – criado no início do governo Lula com a missão de impulsionar políticas de desenvolvimento urbano e habitação com inclusão social – esteve à frente do grupo de trabalho dedicado ao projeto de transformação da área portuária do Rio de Janeiro. Nesse grupo de trabalho, discutia-se a criação de um consórcio público para a reabilitação da área, reunindo pareceres técnicos e jurídicos favoráveis e avançada tramitação do projeto nos governos municipal, estadual e federal. Esse consórcio público previa o mecanismo de OUC, presente no Estatuto da Cidade; contudo, o governo federal teria ingerência direta no projeto, ao lado dos governos do estado e do município, a fim de garantir a destinação de parte dos terrenos públicos para fins sociais e de habitação popular. “As prioridades eram a participação e a permanência da população local, além da produção de habitações de interesse social nos imóveis públicos edificadas” (BELISÁRIO, 2016).

Ainda de acordo com a reportagem, apesar de tudo indicar que o consórcio público teria em breve aprovação executiva, sem explicações, decidiu-se não mais se levar adiante as proposições estudadas, afastando-se a equipe e dissolvendo-se o grupo de trabalho.

A partir desse momento, entrou em cena o modelo que se tornou vitorioso: de incluir definitivamente as construtoras na direção do negócio.

Em 8 de agosto de 2006, [...] Cesar Maia [então prefeito da cidade] surpreendeu os funcionários do governo federal ao publicar um Procedimento de Manifestação de Interesse (PMI) para que empresas privadas efetuassem “os estudos de modelagem necessários para a viabilização de uma concessão ou parceria público-privada” para a região. O único a manifestar interesse em elaborar propostas para a área foi o consórcio Rio Mar e Vila, liderado pela OAS e composto por Odebrecht, Carioca Christiani-Nielsen e pela Andrade Gutierrez, que depois saiu do grupo. (BELISÁRIO, 2016).

Conforme podemos constatar, as observações tanto de Ferreira e Maricato (2002) como de Vainer (2011) são pertinentes para a compreensão do que ocorreu com o projeto de reurbanização da área portuária. De fato, o instrumento urbanístico é, antes mesmo de técnico, político, e inicialmente poderia ter servido para atingir a uma maior equidade social na ocupação do espaço urbano. E, justamente por ser um instrumento político, pode compreender, paradoxalmente, investidas na *invisibilidade política* por meio de ações que se querem meramente técnicas, falsamente afastadas da combatida instância política, como aponta Vainer (2011).

A urbanista Isabela Bacellar (2012) assim analisa a interface entre urbanismo, direito e a eficácia social da norma da OUCPRJ:

Essa forma de interação entre a norma e o projeto urbano, onde inexistente a discussão conjunta desses elementos, desvirtua a análise das propostas concretas de intervenção no espaço. Foram criadas leis para viabilizar a OUC Porto Maravilha, mas não se discutiu o projeto, resultando, portanto, normas e projeto destituídos de legitimidade e eficácia social, uma vez que o exercício da gestão democrática da cidade não se realizou (BACELLAR, 2012, p. 157).

O efeito progressista que esse instrumento urbano poderia aportar teria de aliar-se à “capacidade de mobilização da sociedade civil para garantir que [a operação] seja regulamentado[a] de forma a assegurar uma implementação segundo os interesses da maioria”, como alegam Ferreira e Maricato (2002). No caso do Porto Maravilha, muito se critica justamente a falta de discussão pública do projeto, reforçando a tese de Vainer a esse respeito: projeta-se uma nebulosidade sobre o tema, sobre o qual só se conhece a urgência de se solucionar a *crise da cidade*. Não há tempo, tampouco são oferecidas condições para se discutir objetivos, “refletir sobre valores, filosofia ou utopias”; e aparecem como aceitáveis somente o pragmatismo e o consenso (VAINER, 2009, p. 91 apud VAINER, 2011, p. 5). Como regra, deve-se importar (já não importa mais de qual cidade) um exitoso projeto estratégico, abrindo-se um precedente: “a lei torna-se passível de desrespeito legal e parcelas crescentes de funções públicas do Estado são transferidas a agências ‘livres de burocracia e controle político’” (VAINER, 2011, p. 11).

A arquiteta Antònia Casellas (2009), ao investigar as limitações quanto à aplicação do “modelo Barcelona”, sustenta que as práticas de PPPs são instrumentos válidos, mas que, se não supervisionados adequadamente, na forma de uma participação cidadã, podem priorizar os componentes de crescimento econômico em detrimento de políticas sociais.

Como pude observar no levantamento de material bibliográfico, a aplicação de PPPs costuma ser alvo de críticas de especialistas não por alguma característica intrínseca, mas pela

forma com que tem servido, na prática, para limitar a transparência de processos decisórios e estreitar a atuação da justiça social, fomentando um *shadow government* ou, em livre tradução, governança obscura (HULLA, 1990 apud CASELLAS, 2009, p. 75). Conforme já mencionado, Carlos Vainer (2011) vai ao encontro desse argumento e, em outra parte, não se furta a ironizar o rumo ilegal que a OUC termina por tomar nas práticas conduzidas no Rio de Janeiro: “A cidade dos megaeventos é a cidade das decisões *ad hoc*, das isenções, das autorizações especiais... e também das autoridades especiais. O Comitê Olímpico, a Autoridade Olímpica... quem os elegeu?” (VAINER, 2011, p. 12).

2.3 Urbanismo culturalizado

No bojo da reestruturação produtiva das economias capitalistas, as cidades reconfiguram seu papel no intuito de manter um protagonismo econômico, assumindo a qualidade de globais, isto é, mostrando-se abertas aos fluxos de capitais transnacionais e flexíveis em negociações de novos empreendimentos, principalmente do setor de serviços ligados a tecnologias e à comunicação. Rever seu papel econômico passa também por reavaliar estratégias de urbanização, formatando novas propostas de intervenção, adequadas ao novo contexto mundial.

Com o colapso do antigo modelo de modernização urbana, emergem as novas gerações urbanísticas – a contextualista e a de *terceira geração* –, ambas com o foco na alegada dimensão cultural da cidade. “O ‘tudo é cultura’ da era que parece ter se inaugurado nos idos de 1960 teria, pois, se transformado de vez naquilo que venho chamando de *culturalismo de mercado*” (ARANTES, 2012, p. 16, grifo da autora). Adequando-se à emergência, a partir dos anos 1960, de reivindicações populares pelo reconhecimento das minorias e da diversidade, a proposta das novas gerações urbanísticas prevê, de forma paradoxal, a atenção à multiplicidade cultural ao mesmo tempo que se estabelece um consenso sobre os traços culturais da cidade, liderado normalmente pela coalisão de atores dominantes. Esse consenso vem sendo construído por meio da seleção dos aspectos da “vocaçãõ” de uma cidade (SÁNCHEZ, 2010), expressa em formas culturais singulares de sua cultura, fomentando um sentimento de pertencimento e uma sensação de cidadania a fim de mobilizar a população em torno de um objetivo *maior* – inclusive maior que suas demandas –, a reestruturação da cidade. Ao incentivar as atividades culturais que possam estimular o

sentimento de *civismo* nas pessoas, que passariam a se identificar e se orgulhar das *vocações* de sua pátria-cidade, criar-se-ia uma atmosfera positiva, salutar para os negócios (ARANTES, 2012).

De acordo com Arantes (2012), muitos entusiastas do desenvolvimento alternativo teriam erroneamente se iludido com as bandeiras ditas progressistas das novas gerações urbanísticas de *ênfase cultural*.

[...] quando nos dias de hoje, se fala de cidade (pensando estar “fazendo cidade”...), fala-se cada vez menos em racionalidade, funcionalidade, zoneamento, plano diretor, etc., e cada vez mais em *requalificação*, mas em termos tais que a ênfase deixa de estar predominantemente na ordem técnica do Plano – como queriam os modernos – para cair no vasto domínio *passé-partout* do assim chamado “cultural” e sua imensa gama de produtos derivados. Menos óbvio lembrar que aquela caudalosa fraseologia estetizante, a pretexto de respeitar os valores locais e sua morfologia, tenha servido de maquiagem para a entropia galopante das metrópoles. (ARANTES, 2012, p. 15, grifos da autora).

Na linha sucessória, a terceira geração urbanística não teria surgido a fim de corrigir os erros de rota da geração contextualista, relativos aos *passé-partout* do plano cultural, mas, ao contrário, veio a provocar uma saturação dessa dimensão, “imperante desde que governantes e investidores passaram a desbravar uma nova fronteira de acumulação de poder e dinheiro – o negócio das imagens” (ARANTES, 2012, p. 16). Para essa nova geração, deve-se concentrar nas “transformações mais vistosas, as que disporão de maiores investimentos públicos e privados e que serão maximamente valorizados” (ARANTES, 2012, p. 19). Esse “urbanismo culturalizado” concentra-se na criação de atmosfera de consumo em áreas renovadas, por meio da “criação de atividades culturais, turísticas e recreacionais, de equipamentos como museus, galerias, teatros, etc., de festivais e de um ambiente comercial do tipo *fun shopping*” (MEYER 1999, p. 44 apud VAZ, 2004, p. 4).

Na visão de Arantes (2012), a única novidade apresentada pela atual geração urbanística em relação à anterior é que a terceira geração resume sua proposta ao gerenciamento de tudo, mostrando-se assumidamente empresarial, trazendo à tona um vocabulário relativo ao planejamento, categoricamente rejeitado pelos seguidores do contextualismo.

Nesse mundo do planejamento da terceira geração, quem é que faz as cidades? Arantes (2012) defende que, a partir dos anos 1990, a resposta parece ser uma só: as grandes empresas, com suas mediações que erguem a “mesma paisagem por toda parte”, as chamadas *landscapes of power*, tal como descritas por Sharon Zukin (1993 apud ARANTES, 2012, p. 30). Apesar de gerar consenso por ter um potencial de aprimoramento coletivo, a cultura, no

entanto, não escape do papel de reforçar as trocas desiguais, determinando “quem sai e quem entra, só que agora se trata de uma apropriação do espaço legitimada pelo *upgrading* cultural” (ARANTES, 2012, p. 31). Por isso, Arantes afirma com todas as letras que uma cidade estrategicamente planejada é somente um eufemismo para *gentrificação* e, citando o sociólogo americano Harvey Molotch, que cunhou a expressão da cidade como “máquina de crescimento”, lembra que o processo de construção de cidades via cultura “distribui esculturas, museus e edifícios de alto padrão atraindo aqueles que têm condições de escolher onde viver, trabalhar e gozar sua afluência”. Logo, o capital cultural forja não somente o futuro privilegiado das zonas favorecidas como também “reduz o futuro das áreas menos favorecidas” (MOLOTCH, 1999, p. 258 apud ARANTES, 2012, p. 28).

Arantes (2012, p. 36) não se furta a nos recordar a origem militar da palavra *estratégia*, “[...] que da esfera semântica da guerra econômica foi transplantada, com involuntária precisão para um urbanismo, que pelo menos confessa precisar de adversários, aliás facilmente identificáveis”. Sobre, afinal de contas, quem seriam esses *adversários*, diversas pesquisas apontam para a mesma direção: a população de baixa renda. As remoções ocorridas na região portuária se tornaram tema de diversos trabalhos, com destaque para a pesquisa de Lucas Faulhaber e Lena Azevedo, que apresentaram um mapeamento das remoções feitas pela gestão do prefeito Eduardo Paes em toda a cidade, concluindo que, entre os anos de 2009 e 2013, foram mais de 65 mil despejos promovidos, superando assim as marcas das antigas administrações de Pereira Passos e de Carlos Lacerda juntas (FAULHABER; AZEVEDO, 2015)⁵⁶. O Fórum Comunitário do Porto (FCP), formado por moradores, organizações não governamentais (ONGs), parlamentares e pesquisadores da região, formou-se em 2011 no intuito de buscar uma participação maior nas intervenções urbanas, discutindo as possibilidades de mobilização e resistência populares (FCP, 2011). Articulando-se em três eixos temáticos – a) projetos e concepções de desenvolvimento; b) questão fundiária; e c) violações de direitos e conflitos urbanos – o Fórum emitiu, desde o começo das atividades do Porto Maravilha, relatórios que denunciavam diversas violações de direitos dos moradores, sobretudo relacionadas ao processo ou à ameaça de remoção.

Porém, remoções são somente uma das consequências de se seguir as diretrizes da consultoria de especialistas em *ciudades globais*. De acordo com os receituários, a cidade, para ser atraente, deve ser segura para seus visitantes, e isso significa dizer que os *adversários* não

⁵⁶ O lançamento do livro a respeito das remoções gerou grande repercussão, chegando a ser qualificado pelo prefeito Eduardo Paes como “conjunto de asneiras” e “panfleto de oposição” (MAGALHÃES, 2015).

estão somente ocupando, com suas moradias, áreas de alto valor comercial, mas, e principalmente, estão presentes nas ruas. No diagnóstico sobre o Rio elaborado pelos consultores catalães, alerta-se os gestores da cidade sobre a “forte visibilidade da população de rua” (PLANO ESTRATÉGICO, 1993, p. 50 apud VAINER, 2012b, p. 3).

Em conversas informais com moradores, pude depreender que há uma lamentação a respeito do encarecimento das moradias e da sua consequente *expulsão branca*. Muitos dos moradores, no entanto, aguardavam há muitos anos uma intervenção urbana que valorizasse a região e, por isso, tentam ver os reveses como parte inseparável do processo do desenvolvimento: “É assim mesmo, faz parte do progresso, infelizmente”, me desabafou um morador. Manter tal posição não significa não ter críticas à condução do projeto Porto Maravilha, mas aceitar um número de perdas em troca de alguns ganhos.

Entre as camadas simbólicas das trocas desiguais presentes nessa forma de edificação da cidade, classificadas por Arantes (2012, p. 34), sobressai aquela relativa ao orgulho cívico (que poderá ser experimentada por parcela da sociedade) de apresentar ao mundo seus novíssimos “museus bombásticos, parques idem e complexos arquitetônicos que assegurem a quem de direito que se está entrando numa *world-class-city*”. O que se procura nesse projeto de cidade é a “simbiose de imagem e produto”, imagem de cidade previamente selecionada e que obviamente não representa todas as possibilidades culturais, tanto latentes como manifestas, do meio urbano.

Ao que parece, o PECRJ tem organizado suas mudanças urbanas em consonância com as diretrizes mundiais da competitividade entre as cidades globais e, a respeito do caso Porto Maravilha, mostra disponibilidade para construir seus novos equipamentos e espaços urbanos adequados à lógica de animação cultural e de segregação espacial como se espera de uma *world-class-city*.

No que diz respeito à camada simbólica do orgulho cívico proveniente da apresentação de construções *bombásticas*, o Porto Maravilha já colhe seus frutos, com a revitalização da praça Mauá e do Píer Mauá e a instalação de equipamentos culturais, destacando-se o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio. Como ressaltou o próprio então prefeito, Eduardo Paes, a respeito do Museu do Amanhã: “Essa aqui é a cereja do bolo. Isso aqui é o ícone maior da revitalização da Zona Portuária” (SANCHES, 2011). Do Museu do Amanhã o prefeito declarou esperar que se torne uma nova *marca* da cidade, figurando junto a outros ícones como os Arcos da Lapa, o Maracanã, o Cristo Redentor.

A edificação do museu mencionado parece confirmar a construção de *landscapes of power*: carrega a assinatura do renomado arquiteto espanhol Santiago Calatrava, convocado

pela prefeitura na busca de reproduzir os “princípios comuns a diversos projetos de revitalização de áreas portuárias: o uso de grandes projetos arquitetônicos monumentais como dinamizadores de desenvolvimento urbano” (PIO, 2013a p. 9).

O mesmo arquiteto projetou outras edificações famosas e *bombásticas* ao redor do mundo, destacando-se o Complexo Olímpico de Atenas, na Grécia; a Estação do Oriente, em Lisboa, Portugal; a Cidade das Artes e das Ciências em Valência, Espanha; o Stadelhofen Railway Station em Zurique, Suíça; e o Museu de Arte de Milwaukee, EUA. Depreendo disso que, afinal, para uma cidade se destacar entre as concorrentes, devem-se ressaltar suas *vocações* culturais, seus patrimônios e paisagens locais, mas é primordial sinalizar também que a administração local dispõe de um elevado potencial econômico, convidando para trabalhos um prestigiado (e oneroso) arquiteto(a) previamente validado(a) pelos projetores de outras *landscapes of power* mundo afora.

Ao analisar a questão museológica na França, Françoise Choay (2006) atenta para a tendência de tornar os museus “estabelecimentos públicos com vocação comercial” e que, para tanto, torna-se objetivo principal fazer um maior número possível de pessoas descobrirem o prazer de um espaço de arte e conhecimento que foi “progressivamente convertido em algo capaz de atrair, de distrair e de fazer consumir o maior fluxo de visitantes possíveis” (CHOAY, 2006, p. 58, livre tradução minha). Para tanto, Choay (2006) aponta para cinco premissas de técnicas de *marketing* relacionadas a essa estratégia: a) *big is beautiful*: quanto maior e mais chamativo o empreendimento, mais chances de ter sucesso; b) o sucesso do museu depende diretamente de seu lançamento midiático, com uma assinatura prestigiosa de um arquiteto famoso, como de fato confirma ser o caso do Museu do Amanhã; c) o museu é, acima de tudo, um envelope, uma embalagem, se fazendo visitar como um monumento e não tanto pelo seu conteúdo de coleções; d) o produto museológico deve ser valorizado, posto em cena, cujo espetáculo acompanha toda uma cenografia própria para tal; e, finalmente, e) a consumação cultural deve ser estimulada por coadjuvantes menos imateriais, por meio das boutiques e lojas de *souvenirs*, onde se pode facilmente adquirir pequenas artes e recordações do museu e comunicar sua visita.

As novas *landscapes of power* compõem, dessa forma, um tipo de projeto urbanismo que instrumentaliza a arquitetura e a midiática, com o apoio de produtos ícones, num registro da estética da *arquitetura-celebridade* (*la star-architecture*) (GRAVARI-BARBAS, 2007).

Apesar de muitos moradores criticarem a falta de atenção, por parte da Porto Novo, às ruas *de dentro* dos bairros (fora do circuito paisagístico), ainda carentes de serviços básicos, principalmente iluminação, asfaltamento e canalização adequada de água e esgoto, a nova

área da praça Mauá, do Boulevard Olímpico e seus museus tiveram boa recepção local, sendo amplamente ocupados e usados, pelos moradores, para práticas desportivas e de lazer. A visibilidade que as *landscapes of power* instaladas concentradamente no bairro da Saúde ocasionaram para a região foi acompanhada de um forte deleite dos moradores, quiçá em forma daquele orgulho cívico de que Arantes (2012) nos fala. Contudo, aqueles que costumam desfrutar dessas novas paisagens com mais frequência são moradores da própria Saúde e também da Gamboa, devido à proximidade espacial. Os moradores de outros bairros, do Santo Cristo e do Caju, sentem-se, em muito, excluídos do processo.

Noto que a força da paisagem permite aos moradores vivenciarem uma experiência sinestésica, mediada por impressões resultantes de um mundo globalizado, em movimento e de intensas conexões, com alto fluxo de deslocamento de pessoas como também de troca de textos, vídeos e imagens que permite relacionar aquelas paisagens a diferentes formas de imaginações (APPADURAI, 2001, p. 72).

Essa percepção sobre a forma como moradores *experenciam* essas *landscapes of power* criadas pela Porto Maravilha corrobora com a tese do antropólogo Arjun Appadurai (2001, p. 71) sobre a experiência do local como parte de um fluxo disjuntivo, em meio a realidades de múltiplas escalas em rede cosmopolita, onde o indivíduo, consciente da integração de sua cultura e de sua história com essa rede ampla, passa a viver em *paisagens imaginárias* construídas a partir de suas vivências.

Appadurai (2001) considera paisagens como sendo construções resultantes de relações entre dimensões do fluxo cultural global, por meio do qual misturam-se produções midiáticas, ideologias políticas, forças financeiras e bagagens culturais. Seu conceito de maior relevância parece ser o de *ethnoscape*, termo utilizado para conceitualizar a instabilidade da vida cultural contemporânea, buscando fundamentalmente escapar da ideia de que as identidades de grupo implicam fatalmente formas culturais espacialmente delimitadas, historicamente não conscientes de si próprias ou etnicamente homogêneas (APPADURAI, 2001, p. 263). As paisagens não devem ser tomadas como dados herméticos, pois são construções subjetivas que devem ser postas em perspectiva, considerando-se situações históricas, linguísticas e políticas de diferentes atores. O ator individual é o *locus* onde essas diversas influências se encontram e ganham seus contornos mais claros, afinal são por ele percorridas e que “[...] constituem, ao mesmo tempo, em meio a formações mais amplas, a partir notadamente de seu próprio sentimento oferecido por essas paisagens” (APPADURAI, 2001, p. 71).

Curioso como Appadurai (2001), assim como Zukin (1993), se apropriam da noção de paisagem para analisar as experiências sinestésicas contemporâneas, resultantes desse mundo

globalizado, onde as “pessoas, as máquinas, o dinheiro, as imagens e as ideias tendem cada vez mais a seguirem vias não isomórficas” (APPADURAI, 2001, p. 76). Ao mesmo tempo, a noção de paisagem parece ser interessante porque guarda em si uma ambiguidade, sugerindo tanto o exterior, o mundo tal como se manifesta para nós, quanto um interior, a representação do mundo que carregamos em nós. Ou seja, provooco a aproximação das ideias de Zukin (1993) e Appadurai (2001) por meio do conceito de paisagem (*landscape*) para indicar a possibilidade de que os moradores da região portuária não consomem passivamente as *landscapes of power* do Porto Maravilha, mas também as produzem, através de sua imaginação e sua vivência. Mesmo que não concebam conscientemente uma ligação concreta entre Barcelona e Rio de Janeiro, por exemplo, pode ser *sentido* que as paisagens com a estética da *arquitetura-celebridade* dos seus museus conectam o Rio a uma rede de cidades, mundo afora, sinalizando um alinhamento a todas aquelas edificações consideradas avançadas e sofisticadas.

Em um mundo cada vez mais veloz, com fluxos intensos de deslocamento e de contato, ficar de fora dessas redes de cidades, isolando o Rio de Janeiro e a região portuária num culto de falso particularismo cultural, não parece ser uma ideia muito salutar para a maioria dos moradores. O *keep in touch* do mundo cibernético é *sentido* como imperativo. Num mundo em que o indivíduo sofre intensas trocas de notícias e conteúdos em redes sociais virtuais, estar integrado não parece ser uma mera opção, mas condição para existir. As *selfies* com as paisagens portuárias ao fundo, feitas por moradores e publicadas em redes sociais, me permitem dizer que a sensação de se estar produzindo uma *world-class-city* não é vivenciada somente por classes abastadas da cidade, mas, por outro lado, permite também reforçar que é experimentada por uma parcela da população dos bairros portuários, tendo em vista a não equidade na distribuição das intervenções urbanas de magnitude na região e o tipo de acesso de que cada um vai poder gozar.

Atentar-me para a maneira como são experienciadas, por parte de visitantes e moradores, as *landscapes of power* do Porto Maravilha permite desvelar que entendimentos sobre *cultura da cidade* estão sendo produzidos sincronicamente entre população e gestores da cidade e que boa parte das intervenções visuais agradam, de fato, à maioria dos passantes. O cenário propiciado pela junção da arquitetura dos museus com o mar com as pinturas gigantes dos prédios da Orla Conde parece reverberar, nas pessoas, as suas expectativas de *paisagens imaginárias* do Rio.

Se minha análise não considerasse o efeito dialógico que a nova paisagem cultural exerce sobre as pessoas na região portuária, ela seria extremamente parcial e obliteraria uma

parte fundamental de como são produzidos os entendimentos sobre *cultura*: em parceria entre população e gestores, imersos, por sua vez, em um vasto sistema comunicacional, por onde transitam símbolos, valores, saberes e desejos.

A validade desse argumento também pode ser confirmada ao se destacar o maior consenso sobre a cultura, qual seja, aquele que toma, *a priori*, a cultura como uma esfera social de *positividade*. Dessa forma, todo poder relacionado à esfera da cultura tem seu *modus operandi* positivo incontestado, positividade que é expressão máxima da forma gestonária que Foucault (2008) chamou de governamentalidade.

A governamentalidade, para Foucault (2008), funciona num registro de produzir um *bem geral*: como o bom pastor que conduz amavelmente suas ovelhas, conhece e trata de cada uma delas, o Estado produz, sustenta, organiza as coisas de interesse coletivo, relegando ao aparato policial, em outros momentos, o papel negativo, de repressor, que tem por finalidade manter em vigor o sistema, quando sob ameaça de revolta. A cultura, indiscutivelmente positiva, pode ser lida na chave da governamentalidade, então, como o colo mais afetuoso do Estado.

Se seu impacto será indiscutivelmente positivo, por que não considerá-la como ferramenta indispensável para o desenvolvimento econômico, em processos de revitalização urbana? Como pude observar com o trabalho de campo, os atores culturais estão, assim como Appadurai (2001) defende, “historicamente conscientes de si” e reconhecem a cultura como um direito inalienável, capaz de fomentar visibilidade à região, promover acesso à cidadania e ao mercado e, claro, aumentar a renda de todos os envolvidos.

É nesse cenário que os atores culturais vão se engajar para defender a permanência de suas atividades na região e para reivindicar justiça na distribuição da verba prevista para a cultura, na lei que instaurou o projeto Porto Maravilha. Dessa maneira, podemos acompanhar como discurso e prática se retroalimentam, observando mudanças de estratégia e variações de posturas dos atores de acordo com as novas situações e, claro, como se dão as suas produções de significado sobre cultura nesse processo de transformação urbana em que a própria *cultura da região* está sendo (re)definida.

2.4 Programa Porto Maravilha Cultural e o financiamento informal

O financiamento cultural oficial foi firmado pela lei municipal complementar n. 101/2009, que institui a OUCPRJ. Nessa lei, determina-se que 3% do valor arrecadado com a venda dos Cepac – o que totaliza 8 bilhões de reais – deve ser destinado à finalidade cultural. Assim sendo, seriam 90 milhões de reais destinados à cultura (RIO DE JANEIRO, 2009a).

Com o objetivo de efetivar essa norma, a Cdurp criou o Programa Porto Maravilha Cultural, que pretendia usar esses recursos com fins culturais “na restauração de bens tombados, em ações do poder público e no apoio a iniciativas de valorização do patrimônio [material e imaterial] da região”. E, para implementar essas ações, a Cdurp trabalhará “[...] em parceria com instituições públicas, sociedade civil e setor privado” (PORTO MARAVILHA, [201-]). No texto de apresentação do programa, o discurso se alinha ao que vinha sendo produzido pelos atores culturais da região, destacando-se a importância das diferentes “camadas de histórias” que as “pedras do cais” portuário conservam (COUTO, 2014, 2016a).

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)⁵⁷, a região em que nasceu o samba tem notória vocação cultural, com manifestações artísticas de todo tipo, marco da identidade desses bairros (PORTO MARAVILHA, [201-]).

Nesse discurso, a diversidade cultural e as diferentes referências históricas na paisagem aparecem como a grande riqueza a ser preservada, conectando-se às observações de especialistas sobre como as novas frentes de urbanismo têm buscado dar atenção à multiplicidade cultural, mesmo que todas as suas possibilidades não sejam exploradas, tendo em vista que é preciso favorecer a produção de consenso.

De acordo com as definições apresentadas pelo programa, suas principais linhas de ação são: a) a preservação e valorização da memória e das manifestações culturais; b) a

⁵⁷ Em 1988, algumas espacialidades da região portuária foram decretadas como áreas de proteção ambiental, conhecidas como Sagas, abreviação dos nomes dos bairros portuários contemplados: Saúde, Gamboa e Santo Cristo. “Neles, foram preservados cerca de 2.000 bens, localizados principalmente nos morros da Conceição, da Saúde, do Livramento e do Pinto e em suas áreas planas circundantes. [...] A criação do Sagas demarcou, assim, uma nova espacialidade administrativa da Zona Portuária, que passou a distinguir temporalmente seus bens, bairros e áreas como ‘históricos’ e ‘não históricos’” (GUIMARÃES, 2011, p. 24-25).

valorização do patrimônio cultural imaterial; c) a produção e difusão de conhecimento sobre a memória da região; d) a recuperação e restauro material do patrimônio artístico e arquitetônico; e e) a exploração econômica dos patrimônios material e imaterial, respeitados os princípios de integridade, sustentabilidade, inclusão e desenvolvimento social.

Desde sua viabilização, os organismos que formam o Porto Maravilha vinham colaborando financeiramente com os blocos da região portuária. Os valores, de acordo com os agentes culturais, sempre seriam abaixo do que seus projetos originais demandavam, girando em torno de 1 mil a 2 mil reais por evento (inclusive para desfiles de carnaval). No começo, os agentes confidenciaram que tentavam manter alguma *gordura* nos orçamentos dos projetos apresentados, pois os administradores do projeto tendiam a ofertar somente a metade, ou menos, do que era requisitado. Dessa forma, tentava-se manobrar a negociação *superfaturando* os projetos. Mesmo assim, os valores passavam muito pouco do teto de 2 mil reais. Como não há registro em planilhas orçamentárias a esse respeito, não foi possível checar as informações, e só pude atestar que os números coincidiam com os revelados nas entrevistas com os funcionários da Porto Novo e da Cdurp.

Esse apoio deveria ser pleiteado por meio da apresentação de um projeto – elaborado informalmente –, que era encaminhado diretamente aos gestores responsáveis pelo *setor cultural* do Porto Maravilha. Utilizo o grifo ao me referir ao setor cultural pelo fato de não haver uma área especializada em cultura na estrutura organizacional do Porto Maravilha. O que encontramos é o Programa Porto Maravilha Cultural, por parte da Cdurp, e o Setor de Responsabilidade Social por parte da Porto Novo, este incumbido de tratar, entre outros assuntos, das questões de fomentos culturais. Sobre a criação do Programa Porto Maravilha Cultural, Amanda Wanis (2014) destaca que, pelo fato de não ter sido concebido por uma secretaria de cultura, poderia “tomar outras conotações além da área cultural”, deixando entrever possíveis impasses quando não é formada uma equipe especializada para tratar do tema.

Dito isso, retomo a explicação de como eram feitas as práticas de apoio a projetos culturais *informais* na região, desde o início do Porto Maravilha. Nessa prática, haveria as *modalidades* de projeto avulso, ou seja, aquele apresentado a cada evento, constando o financiamento requerido; e a de projetos sob contrato, a que era garantido financiamento durante um período mais longo. Dado que os projetos eram informais, não contando com nenhum protocolo por meio do qual um proponente pudesse reivindicar a justiça e a imparcialidade das avaliações, revelou-se, desde o começo, imprescindível para os agentes ter como estratégia o estabelecimento de uma boa relação com os funcionários do consórcio. Os

agentes de cultura deveriam se mostrar, no dia a dia, *visíveis*, gozarem de um relativo destaque local, para então serem *reconhecidos* no meio. Poderiam precisar gerir um bom capital social, com uma rede de contatos com *pessoas importantes* no meio artístico-cultural, de produtores a fornecedores de serviços, que conferissem uma visibilidade a suas ações.

Tanto na modalidade de projetos avulsos como de contrato não havia chamadas, editais ou avisos de nenhuma natureza; era preciso estar sempre em contato com os administradores do programa para saber dessa oportunidade. Consequentemente, a falta de clareza desses processos fez com que aumentasse a desconfiança de atores locais e surgissem desavenças entre eles, tendo em vista que somente alguns poucos tiveram êxito, com o tempo, em solidificar o vínculo pessoal com aqueles administradores e, aos olhos de seus acusadores, terem seus projetos culturais beneficiados. Essas acusações geralmente eram tratadas como uma forma de inveja e rebatidas pelos acusados, que apelavam para a falta de vontade de outros de *correr atrás*, de aprender a *produzir* projetos culturais e de se comportarem adequadamente nessas esferas de negociação.

Vemos que essa necessidade de adequação é uma resposta à ilegibilidade desse procedimento de gestão, no sentido de que haveria uma impossibilidade de *ler* com segurança, por parte dos atores sociais, as regras dessa relação (DAS, 2010), fomentando, na prática, interpretações e usos do que se depreendia como mais adequado diante de cada situação. Essa ilegibilidade viria não somente daqueles que estariam de *fora* do aparato gestor, como os funcionários *inseridos* nas instituições. A ilegibilidade da forma gestora *informal* incomodava muitos atores, que passaram a cobrar a realização de editais com regras mais claras de financiamento.

Após aproximadamente dois anos de financiamentos efetivados nessa condição informal, a Cdurp publicou então um edital que oferecia uma subvenção vultosa para as atividades culturais, bem diferente dos valores destinados aos projetos em modalidade *informal*. O chamado Prêmio Porto Maravilha Cultural, lançado em meados de junho de 2013, ofereceu um total de R\$ 2 milhões a ser distribuído entre 20 projetos a serem selecionados.

Os 20 projetos eram repartidos em dois grupos: 10 projetos destinados à pessoa física, totalizando 50 mil reais cada; e 10 projetos destinados à pessoa jurídica, no valor de 150 mil reais cada. Por se candidatarem a um prêmio, os projetos deveriam apresentar atividades que já estivessem em prática na região e igualmente se enquadrar nos seguintes critérios: a) promover e valorizar o patrimônio cultural imaterial; b) preservar e valorizar a memória das manifestações culturais da população portuária; c) explorar economicamente o patrimônio material e imaterial do local, guardando o devido respeito aos princípios de integridade e de

sustentabilidade, inclusão e desenvolvimento social; d) promover a produção de conhecimento sobre a memória da região e sua inovação na exploração sustentável; e) promover investigações e formações, incluindo a produção de publicações, sobre o patrimônio material e imaterial da área portuária.

Além do Prêmio Porto Maravilha Cultural, outros editais com o selo cultural foram lançados pela Cdurp, como o Edital de Restauo do Patrimônio Cultural Imóvel, destinando 12 milhões de reais exclusivamente para a recuperação de fachadas de edifícios privados; e edital para pequenos negócios, em parceria com o Sebrae, sem divulgação do investimento disponível (WANIS, 2014). Esse último, apesar de estar sob a égide do Desenvolvimento Econômico e Social da Cdurp, não descarta que o empreendedorismo e a inovação são inseparáveis da cultura e do turismo, parcerias fundamentais para uma área “em processo de revitalização” (PORTO MARAVILHA, 2015).

Durante a pesquisa, entrevistei e conversei com agentes da região sobre as duas formas de financiamento cultural, a *informal* e a *oficial*. Eles sabiam a respeito dos 3% de verbas dos Cepac destinadas à cultura e acreditavam que todo dinheiro envolvido nas formas de financiamento tinham origem nessa obrigação, seja quando concedido pela Porto Novo ou pela Cdurp. Ao entrevistar Daniele Waltz, analista de responsabilidade social da Porto Novo e principal interlocutora dos atores naquela empresa, tomei conhecimento, no entanto, de que a Porto Novo não estaria repassando valores de origem dos 3% da cultura, mas uma verba oriunda de capital privado da empresa. Somente a Cdurp poderia ser responsável por destinar os fomentos culturais, apesar de *todos* os aportes financeiros dos processos *informais* terem origem nos fundos da Porto Novo.

Isso significa dizer que, do dinheiro público reservado à cultura – 90 milhões de reais – aproximadamente 2% foi destinado aos grupos artísticos locais, por meio do edital lançado pela Cdurp. Vale lembrar que nem todos os proponentes foram contemplados pelo edital, que tem por natureza selecionar os mais *adequados* à proposta estabelecida⁵⁸. Apesar de engajados em fazer dispor da verba que lhes era de direito, poucos atores culturais a acessaram de fato.

Os aportes financeiros remetidos aos projetos informais viriam integralmente da parte da Porto Novo e seriam, nas palavras da própria Daniele Waltz, completamente de origem privada e, diferente do aporte financeiro público, não haveria nenhuma *obrigação* por parte da empresa a manter essa prática.

⁵⁸ Veremos mais adiante quais foram os contemplados, quais foram as estratégias que os beneficiaram e quais foram algumas consequências desse prêmio nas relações entre os agentes culturais

[A Porto Novo] não tem a ISO 16000, logo os apoios financeiros [têm origem] no capital privado. A parte de responsabilidade social da empresa é um pouco diferente do que a gente vê nas outras empresas. Nós somos uma concessão e ficamos responsáveis pelas obras e pelos serviços que a prefeitura faria se permanecesse aqui. [Fazemos] investimento social privado. [É] uma coisa nossa, para as ações que são de cultura, para ações que são de qualificação. A gente não faz aporte que seja por leis de incentivo. Nesse momento, o que a gente tem é um dinheiro nosso, é com dinheiro privado que a gente faz os aportes.⁵⁹

Os atores com os quais conversei pareciam estar certos da relação entre a lei municipal complementar n. 101/2009 (consequentemente, dinheiro público) (RIO DE JANEIRO, 2009a) e os recursos que recebiam, independente da origem, concedidos pela Cdurp ou pela Porto Novo. Ou seja, tornou-se notório para mim que os atores, apesar de conscientes do potencial que o capital cultural representa, não sabiam: a) como a verba relativa aos 3% fora distribuída e se ainda existia recurso (apesar de deduzirem que já havia se exaurido); b) qual era a origem do aporte financeiro que estavam recebendo pelas negociações com a Porto Novo; e c) quais eram realmente as atribuições e responsabilidades de cada um dos principais organismos relacionados – Porto Novo e Cdurp – para com a cultura. Tudo indica que a sólida parceria entre os dois organismos e a permanente comunicação entre seus representantes da área *cultural* ajudaram a reforçar uma opacidade das ações relativas. Essa parceria, como veremos, parece ter sido relevante ao menos no processo de reconhecimento dos grupos que deveriam receber os aportes, mesmo quando vindos do processo informal.

Alberto Silva, ex-presidente da Cdurp, em entrevista a mim concedida, confirmou a intensa comunicação que havia entre os dois órgãos, sobre o repasse de recursos culturais provenientes da Porto Novo. O objetivo, de acordo com Alberto, não seria a Cdurp interferir no valor do aporte, mas “discutir estratégias em conjunto” para que nenhum apoio fosse definido “sem que a gente conversasse, até pra saber, bom, a gente dando tal coisa, você pode dar tal coisa, e muitas vezes a gente resolveu [assim]”. A parte em que Alberto se refere ao que se *dava*, por parte da Cdurp, deve ser entendida genericamente como infraestrutura aos eventos, tendo em vista que o trabalho em parceria com a Porto Novo, nesse aporte *informal* de verba à cultura, estaria delimitado a fornecer palco, iluminação, mesas e cadeiras, materiais comprados ou alugados com o dinheiro da Cdurp. No capítulo 4, abordarei em detalhes essa forma de parceria da Cdurp e da Porto Novo e as práticas gestionárias da cultura do Porto Maravilha.

⁵⁹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

2.5 Cidade e economia criativa

Os trabalhos de campo que desenvolvi antes do doutorado se restringiram ao ponto de vista dos atores culturais da região portuária (COUTO, 2009, 2014). De acordo com o que pude observar, a nova onda do carnaval de rua, que se iniciara em meados de 2000, vinha alavancando a região portuária, reinsertando simbolicamente esse setor no mapa da cidade. Com a circulação mais ativa localmente, houve também uma reversão afetiva para com a região, pois no momento em que visitantes passaram a “aprender a ver o porto” (COUTO, 2016b, p. 48), reconhecendo em sua paisagem a história da formação da cidade, o medo relativo ao perigo que até então aquele local representava deu lugar a uma sensação de pertença e acolhimento.

Mas, o que justamente veio a se apresentar como questão, a partir de 2009, era como os agentes iriam se comportar diante do projeto urbanístico que vinha sendo implementado na região e como, por outro lado, os executores do projeto entenderiam a dinâmica que ali se desenrolava. Entender a fundo o projeto urbanístico parecia ser relevante principalmente pela capacidade desses projetos de modificar radicalmente as paisagens da cidade, que, no caso da região portuária, devido à preservação de muitos casarios do século XIX, ainda serviriam de *cenário* para poderosas produções imagéticas romantizadas sobre como teria sido a vida ali no passado, como teriam se entrecruzado, afinal, as histórias de ancestrais que, quando vindos do além-mar, entravam pelo porto e desembarcavam naquelas mesmas “pedras pisadas do cais” (COUTO, 2016b).

Até então pouco conhecia a respeito dos princípios urbanísticos que norteavam projetos contemporâneos tais como o Porto Maravilha. Meu primeiro contato com o tema foi por meio do texto do urbanista Carlos Vainer (2011), *Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro*, cuja abordagem sobre o PECRJ de 1993 me permitiu vislumbrar a tecitura dos planejamentos urbanos atuais, entremeada por interesses de poderosos atores. Apesar de não mencionar o projeto Porto Maravilha, Vainer (2011) retrata o modelo de cidade cuja proposta oportuniza esse tipo de projeto. O modelo inspirador para gestores do Rio de Janeiro naquele momento era a cidade de Barcelona, mais precisamente o projeto de reformulação da malha urbana impulsionada pelo poder municipal no momento em que Barcelona foi escolhida para receber as Olimpíadas de 1992. Interessada em compreender como era abordada a cultura nesse tipo de proposta urbanística, não levou muito para que aprendesse que Barcelona serve como exemplo a outras cidades por ter inovado em suas estratégias de

competitividade nas redes das cidades globais, levando ao centro vital de suas intervenções urbanas a cultura e a criatividade, o que a tornou reconhecida internacionalmente como uma *cidade criativa* (REIS, [2009?]).

Mas, quais eram os diferenciais de Barcelona para se tornar um paradigma do novo urbanismo? E o que significa ser uma *cidade criativa*? Barcelona, antes mesmo de sua remodelação urbana, possuía a fama internacional de ser uma “cidade cultural por excelência” (REIS, [2009?]; MUXI, 2010). Sua reformulação recente, nesse sentido, não parece ter sido tão radical. Em sua reestruturação urbana mais atual, investiu-se fortemente na recuperação do patrimônio histórico de Barcelona, na melhoria dos seus equipamentos culturais e espaços públicos, visando à promoção de sua imagem no exterior e à sua sólida integração ao mapa dos polos culturais mundiais.

Uma etapa importante no processo de tornar uma cidade competitiva é fazê-la palco de megaeventos internacionais, fazendo-a, com isso, destino de viagem do grande fluxo de turistas mundiais, tendo a sua imagem e história divulgada em toda parte, pauta de noticiários no mundo inteiro. Barcelona sediou os Jogos Olímpicos de 1992 e, a partir disso, podemos deduzir que o objetivo principal de sua transformação tinha se realizado: doravante, suas imagens comporiam o imaginário de muita gente mundo afora, encantada com suas arquiteturas singulares e sua atmosfera charmosa, abrigo de todo tipo de vanguarda mundial. O número de interessados por Barcelona havia crescido e a cidade tornou-se de fato um dos destinos preferidos daqueles que buscam viagens culturais na Europa (REIS, [2009?]). Com sua atratividade crescendo, Barcelona desenvolveu suas frentes de atividades produtivas, tornando-se um polo de atração de negócios e talentos, que vão do audiovisual à biotecnologia (REIS, [2009?]).

O empenho da sua administração municipal se faz reconhecido pelas agências de desenvolvimento mundial e Barcelona é elencada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como uma das 47 cidades mais criativas no mundo, incluída, desde 2015, na Rede de Cidades Criativas daquela organização (UNESCO, [201-]). O termo *cidade criativa* refere-se a uma cidade que investe na formação e ampliação da economia e da indústria criativa, em que se dá destaque a setores de atividade que têm por centro a inovação humana, abrangendo as produções derivadas das indústrias culturais⁶⁰ e

⁶⁰ Apesar de ainda existir muitas dúvidas sobre o tema, considero que as indústrias culturais são um subsetor das criativas. Enquanto a indústria cultural se restringe às atividades artísticas, que, em sua maioria, são gerenciadas por uma política cultural, a indústria criativa como um todo visa capturar e definir a potência de interação entre diversos setores, tais quais os artísticos, mas também os industriais e científicos (COHENDET et al., 2009).

vários outros setores impulsionados pela criatividade, como, por exemplo, o de moda, *design*, arquitetura, propaganda, *software* e mídias digitais. Os fatores produtivos relacionados à cultura, à arte e à criatividade constituem a nova engrenagem produtiva das cidades, priorizados, sobretudo, quando favorecem uma produção em escalas industriais, modulada pelas demandas dos fluxos globalizados.

Não devemos perder de vista que o termo *cidade criativa* e toda a temática candente dele derivada e que figura nos discursos do urbanismo atual são resposta a tal reestruturação produtiva do capitalismo, em que as cidades se dinamizam para se reposicionarem competitivamente no mercado mundial, voltadas à prestação de serviços especializados, ou seja, notadamente a uma produção mais flexível, devotada ao campo das ideias e de produtos não necessariamente físicos, como era nos moldes industriais da época anterior.

Na busca por delinear esses novos e necessários caminhos de desenvolvimento econômico, a partir da década de 1980, estudos sobre conhecimento, criatividade e desenvolvimento regional convergem no reconhecimento da importância de um “meio criativo”⁶¹ para o bom desempenho de toda atividade produtiva, baseado nos pilares de franca transmissão de informação, de armazenamento do conhecimento e da capacidade criativa de se produzir algo novo a partir desse fluxo (WANIS, 2014).

Essa nova linguagem está em consonância com as transformações paradigmáticas geradas pelos usos intensos da internet que, ao permitir que os envolvidos na comunicação sejam, ao mesmo tempo, produtores e consumidores de conteúdos, alavancam ainda mais a ambição de visionários de fortalecer as trocas livres de ideias e conteúdos de toda natureza, descentralizando os meios autorizados de informação (COSTA, 2011). Nesse ideal de livre acesso e produção, a criatividade se potencializaria.

Criativa torna-se um dos novos adjetivos possivelmente atribuídos à cidade, que se faz meritória de assim ser chamada quando seus gestores promovem um ambiente urbano dinâmico e leve, no qual pessoas possam trocar informações e sofrer estímulos no grau adequado para fomentar novas ideias e iniciativas empresariais e, assim, fazer emergir polos de negócios únicos e inovadores. Incrementar a produção de bens tangíveis e intangíveis, intelectuais ou artísticos, tornou-se a principal mola propulsora econômica, vista como uma maneira de incrementar um imaginário sobre a cidade e seu simbolismo. A cidade criativa deve saber, ainda, valorizar seus melhores traços identitários, justamente aqueles que a singularizam e a tornarão mais competitiva.

⁶¹ Do inglês *creative milieu*, criado por Törnqvist (2009 apud WANIS, 2014) em *Creative city perspectives*.

Aquilo que se define como sendo os traços identitários de uma cidade tem sua matriz na cultura no sentido antropológico, ou seja, produzido “através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74). É, afinal, no ambiente urbano, onde pulsam os modos de ser e de pensar de uma população, que serão implantadas novas práticas produtivas que se querem inovadoras e que respirarão dessa mesma atmosfera cultural em comum, produzida coletivamente. A cultura de uma cidade, se adequada aos parâmetros mercadológicos, deverá fluir espontaneamente para poder nutrir de novas ideias o meio produtivo urbano, além de servir, é claro, de atrativo para novos fluxos de investidores, trabalhadores e visitantes.

O interesse em fomentar uma área da economia criativa na cidade do Rio de Janeiro se oficializa em 2009, ano em que, não por um acaso, também é instituído legalmente o projeto Porto Maravilha. Naquele ano, o então prefeito Eduardo Paes considerara a economia criativa um dos cinco setores estratégicos do governo municipal (WANIS, 2016). No ano seguinte, a “gestão municipal participa da candidatura à cidade membro da rede de cidades criativas *DC Network*” (WANIS, 2016, p. 122). Na esfera estadual, a Secretaria de Estado de Cultura cria a incubadora de negócios Rio Criativo (RIO DE JANEIRO, 2014), tendo como convidado especial na inauguração o urbanista Charles Landry (2005, 2008), considerado um guru e especialista do tema *cidade criativa*. Nesse evento de inauguração, em que pude estar presente, Landry não se quis portador da solução para os problemas urbanos, mas provocar questionamentos na plateia sobre como criar condições para que as pessoas da cidade possam responder criativamente aos desafios impostos pelo mundo global e tecer localmente atividades inovadoras, a partir dessa dinâmica. Ao me debruçar sobre as propostas de Charles Landry (2005, 2008) de tornar uma cidade, criativa, chamou-me atenção o fato de assinalar que considerava como o maior desafio contemporâneo das cidades se fazerem mais humanas e produtivas, reconhecendo como um relevante valor urbano a forma como seus habitantes podem pensar, planejar e agir criativamente (LANDRY, 2008). As cidades são, em sua visão, laboratórios capazes de desenvolver suas próprias soluções.

O primeiro passo para tornar uma cidade criativa seria, de acordo com Landry (2008), os *decision-makers* não mais insistirem em ideias ultrapassadas do *urbanismo moderno* e não reproduzirem as velhas políticas de intervenção *de cima para baixo*, passando a compreender, doravante, a cidade como um eixo vibrante de criatividade, provedora de oportunidades e de interações sociais singulares, vetores capazes de ajudar a resolver seus problemas e melhorar a sua qualidade de vida.

Torna-se necessário superar as antiquadas diretrizes racionalistas do urbanismo que atrelariam, como plano principal, criatividade às produções da arquitetura e da engenharia. Criatividade não estaria somente ligada à inovação das infraestruturas físicas da cidade, aquilo que Landry (2008) chama do lado *hard* do planejamento. Sua crítica aponta para o fato de que as construções urbanas sob a égide da modernidade teriam sido sim pensadas e planejadas criativamente por um corpo de profissionais especializados, porém longe de se efetivarem em diálogo com as pessoas da cidade. Para superar esses velhos modelos, Landry (2008) é taxativo quanto à importância da infraestrutura *soft* urbana, ou seja, tudo aquilo que inclui as expressões artísticas e produtivas em geral, as particularidades de ser de uma cidade. Para Landry (2008), não restam dúvidas quanto ao fato de serem as pessoas que vivem na cidade o elemento urbano vital, a fonte de inovação primordial, pois nelas pulsam os *materiais* que formam a base da existência das cidades: a inteligência, as motivações, a imaginação, os desejos e a criatividade (LANDRY, 2008, p. 35). Dessa forma, a infraestrutura *soft* inclui principalmente a maneira pela qual as pessoas se encontram, trocam ideias e tecem suas redes, nos espaços urbanos. A partir desse pressuposto, emerge o entendimento de que a criatividade urbana deriva do campo cultural, já que o próprio território é um espaço de significados. O urbanista não oblitera, contudo, a importância do papel da economia, do sistema político e da burocracia⁶² como parte daquilo que chama de *ecologia criativa*, que incluiria em sua dinâmica um grupo plural de novos especialistas, tais como empresários, assistentes sociais, cientistas, engenheiros e administradores públicos, entre outros.

A seu ver, existem duas plataformas de onde *emerge* a criatividade. A primeira é a individual e diz respeito à intencionalidade de alguém criar e desenvolver, a partir de um esquema mental, uma ideia ou um projeto; a segunda é coletiva, na qual a cultura é considerada um recurso em potencial. Essa segunda plataforma, que considera as práticas culturais como a base da infraestrutura *soft*, pode ser captada pelo urbanismo por meio da consideração da abordagem da história, da antropologia, da psicologia etc. (LANDRY, 2008, p. 54).

A inclusão da infraestrutura *soft* no *hall* de plataformas criativas sobre o que os urbanistas e gestores da cidade devem ponderar pareceu-me uma abordagem provocadora para intermediar o meu campo de pesquisa na região portuária, considerando que, por meio

⁶² A respeito de como projeta que deveria ser a gestão de uma cidade que se quer criativa, Landry (2008) reforça a posição de Jordi Borja e Manuel Castells (apud VAINER, 2011) sobre a necessidade de haver à frente uma liderança determinada, porém não rígida, que seja estratégica e, principalmente, taticamente flexível. Um bom governo municipal deve-se encaminhar para uma “burocracia criativa”, mais leve e adaptada aos desafios contemporâneos (LANDRY, 2008).

das informações que coletei bibliograficamente, concluí, ao menos, que a cultura havia despontado como estratégica no projeto Porto Maravilha (PIO, 2013a, 2013b; WANIS, 2014, 2016), respondendo aos estímulos das novas tendências e orientações urbanísticas internacionais. Se a produção e o consumo dos produtos museológicos, paisagísticos e de circuitos históricos adquiriram nítido destaque no Porto Maravilha, adequando-se aos novos rumos do planejamento urbanístico, restava indagar-me se a orientação de Landry (2008) de valorizar o *elemento urbano vital* estava integrada nas concepções dos executores e mantenedores do projeto, ou, para ser mais exata: me interessava saber como se davam as relações dos funcionários do Porto Maravilha com os agentes culturais, os artistas e os produtores locais. E, ainda inspirada por Landry (2008), conhecer como estariam sendo encaradas, por parte dos representantes do Porto Maravilha, as práticas e as propostas desenvolvidas por esses mesmos atores locais.

Embora Landry alerte para o fato de que uma cidade criativa não é só constituída por artistas, ele insiste que estes desempenham um papel muito importante, incluindo artistas e *performers* de rua (*public artists, street performers*), aqueles que desenvolvem suas atividades e projetos de arte para além de atender à demanda privada das casas de shows e de espetáculos (LANDRY, 2005, p. 6).

Guiado pelo vetor cultural, Landry argumenta que a cidade criativa deve valorizar seus planejamentos se utilizando dos recursos culturais disponíveis na cidade, de forma estratégica e global. Os *recursos culturais* são por ele definidos como:

[...] embodies in peoples' creativity, skills and talents. They are not only 'things' like buildings, but also symbols, activities and the repertoire of local products in crafts, manufacturing and services, like the intricate skills of violin makers in Cremona in Italy, the wood carvers of the Cracow region or the makers of ice sculptures in Northern Finland. Urban cultural resources include the historical, industrial and artistic heritage representing assets including architecture, urban landscapes or landmarks local and indigenous traditions of public life, festivals, rituals or stories as well as hobbies and enthusiasms (LANDRY, 2005, p. 7-8).

Esses recursos não são “apenas coisas como prédios”; as pessoas também criam e conservam expedientes culturais preciosos – e parece que é preciso a consultoria de um especialista para que tal ideia torne-se aceitável aos entendimentos dos gestores de cidades mundo afora. As “tradições da vida pública” passam a servir de material fresco e potente para os urbanistas trabalharem (LANDRY, 2005, livre tradução minha).

Partindo do consenso, entre os especialistas, de que os recursos culturais estão *incorporados* nas habilidades e talentos das pessoas, criou-se uma vertente, liderada pelo geógrafo Richard Florida (2002), que defende que a solução *rápida e eficiente* para tornar

uma cidade criativa é investir em uma política de atração de *classes criativas*, visando fomentar um desenvolvimento pouco oneroso e vantajoso em curto prazo. Motor de regeneração urbana, a classe criativa reúne profissionais das mais diversas áreas, que elaboram ideias e tecnologias inovadoras (FLORIDA, 2002).

Assim como Charles Landry (2008), Florida (2002) enfatiza os fatores *soft* no processo de urbanização, alegando que é por influência desses fatores que a classe criativa escolhe a cidade na qual irá se instalar. Os fatores *soft* e *hard* para Flórida (2002) são, contudo, um pouco diferentes dos de Landry (2008); o *soft* contemplaria a atmosfera urbana, a tolerância às minorias, a vitalidade das atividades culturais, em contraponto aos fatores *hard* como o emprego, a remuneração ou a infraestrutura urbana como um todo. Os fatores *hard* teriam menos importância na avaliação das classes criativas ao considerarem a transferência para uma nova cidade.

No entanto, os críticos apontam para a falta de clareza com que se funda o conceito de classes criativas e questionam se, na prática, a tal *classe* seria tão homogênea quanto parece ser, em teoria, para Flórida (ECKERT; GROSSETTI; MARTIN-BRELOT, 2012). Há também a questão de haver um possível conflito entre a manutenção *versus* a atração de classes criativas e, por consequência, as diferenças entre as políticas estruturais e as políticas pontuais, em pequena escala:

Retenir plutôt qu'attirer les membres de la classe créative suppose aussi des politiques destinées à élever le niveau général des aménités urbaines (qualité des transports publics, du système de santé, de l'offre culturelle générale, de l'urbanisme). Ces mesures seront sans doute plus adaptées que des politiques de prestige qui ne bénéficieront qu'à une mince élite. (ECKERT; GROSSETTI; MARTIN-BRELOT, 2012, p. 12).

Além de fornecer uma base infraestrutural urbana adequada para *reter* ao invés de somente atrair as classes criativas, a gestão municipal não pode deixar de investir na estruturação de um sistema educacional e de formação profissional adequado, excluindo-se da responsabilidade de capacitar profissionais localmente (ECKERT ; GROSSETTI; MARTIN-BRELOT, 2012). A solução de atração das classes criativas parece deixar intocada essa questão. Se todas as cidades capitalistas contemporâneas se querem criativas e, para tanto, devem atrair classes profissionais idem, em quais cidades, afinal, estariam se formando essas pessoas?

Outros críticos salientam ainda que as abordagens *criativas* em geral sinalizam a existência de um fosso entre a produção e o consumo (PRATT, 2008), com a excessiva atenção reservada à mudança produtiva sem considerar o consumidor final desse processo. No

que diz respeito à área cultural, a problemática recai na atenção que se deve dispensar à população local como a principal consumidora daquele setor, tendo em vista que a demanda turística é elástica, pois depende de épocas do ano específicas e flui de acordo com os altos e baixos do mercado financeiro e das crises mundiais.

O geógrafo Ronan Paddison (1993), observando as estratégias de implementação de uma *city marketing* e de uma cidade cultural em um estudo de caso da recente reestruturação do centro da cidade escocesa de Glasgow, destaca a dificuldade de o projeto de desenvolvimento urbano simplesmente construir uma nova imagem da cidade, pelo fato de que cidades, ao contrário dos produtos comerciais comuns, não são *desenvolvidas* a partir da publicidade e do *marketing*. Isso porque as cidades não são espaços vazios, atemporais, mas têm uma história e uma dinâmica particular. Logo: “[...] recasting a post-industrial image for a city such as Glasgow needs to come to terms with its previous existence as an industrial city” (PADDISON, 1993, p. 348). Adequar as estratégias de planejamento ao *conteúdo* do *produto* cidade e não tentar enquadrá-la numa moldura nua, predefinida pelo *marketing*, parecem ser a conclusão que Paddison (1993) quer propagar.

Outra questão crítica relevante é o fato de que a efetivação de estratégias criativas pode aumentar a dificuldade quase intrínseca dos planejamentos contemporâneos de incluir, nesse processo, as comunidades mais pobres, como mencionado pelo geógrafo Paul Chatterton (2000). Segundo esse autor, uma parte considerável das propostas de programas ditos criativos é geralmente elitista, o que é evidenciado pelo seu caráter gentrificador, e, conseqüentemente, apresenta dificuldades de considerar como positivos e válidos os processos criativos e artísticos dos grupos marginalizados na sociedade (CHATTERTON, 2000, p. 393). Sobre o estudo de caso da cidade de Huddersfield, na Inglaterra, Chatterton revela que a estratégia de renovação urbana ali se definiu pelo *princípio do oportunismo*, no sentido de aproveitar as oportunidades oferecidas pelo mercado econômico, não se concentrando em efetivar uma transformação sólida e horizontalizada, e, com isso, acabou deixando parte considerável da população de fora do fluxo de *oportunidades* (CHATTERTON, 2000, p. 391). Como solução, ele propõe construir uma agenda para a criatividade que desafie as normas sociais e econômicas ao invés de reforçá-las e incorpore as alternativas radicais produzidas localmente, mudando de posição os poderes e os recursos envolvidos (CHATTERTON, 2000, p. 396). A fraqueza dos projetos que levam a cabo o conceito de cidade criativa, continua Chatterton (2000), é a diluição e exclusão das criatividades consideradas *desagradáveis* no processo, com vistas a tornar o projeto palatável

ao gosto dos decisores políticos e de um público liberal a que se quer atender (CHATTERTON 2000, p. 396).

Tal dualidade entre elite e pobreza pode ser lida na oposição revitalização/degradação que fora enunciada, como já dito, numa das propagandas da prefeitura do Rio de Janeiro, veiculada na televisão no ano de 2015 e que abordava a temática dos Jogos Olímpicos e jogava luz sobre a transformação do *zona portuária em Porto Maravilha*.

Interpreto que a imagem polarizada produzida pela peça publicitária, pode enfatizar que a desordem da *zona portuária* de antes se alinhava ao abandono, à marginalidade e às frágeis, porém muito difundidas, representações relacionadas à chamada *violência urbana* (FELTRAN, 2014). Essa representação de *zona*, uma margem da cidade, justificaria intervenções sociais, em um dado local, em conjunto com transformações urbanísticas, como suposta forma de prevenção àquela violência. Nessa esteira, surgem as propostas de projetos culturais e ações sociais que parecem deduzir facilmente que, por exemplo, “meninos das periferias estariam prestes a agir violentamente contra outros setores sociais” e que isso justificaria “a premência e a relevância das sempre novas formas de ‘ação social’ nas periferias” (FELTRAN, 2014, p. 505). A lógica que combate a *zona* com uma quantidade compulsória de *maravilha* cria um abismo entre as práticas da vida cotidiana e parece fazer

[...] questão de desconhecer, para deslegitimar, formas outras de organização familiar, comunitária, social ou política, criadas nos cotidianos dos próprios pobres, muitas delas com longa tradição, que, no entanto, seguem existindo e balizando práticas e valores compartilhados por muitos. (FELTRAN, 2014, p. 506).

A ascensão da noção de *criatividade* e de todos os seus conceitos derivados como *cidade*, *economia* e *indústria criativa* ocorreu no bojo das transformações capitalistas das últimas décadas e teve a chancela de importantes agências internacionais, como a Unesco e a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad), endossando a contribuição dessa *nova* forma de abordagem produtiva para alavancar as economias dos países, sobretudo as daqueles em desenvolvimento. A economia criativa passa a compor a plataforma das políticas culturais que, com isso, deixam de se voltar a atender aos objetivos sociais – objetivos por vezes não contábeis – e passam a se dispor como mais uma peça no incremento do desenvolvimento econômico (VAZ, 2004).

A urbanista Amanda Wanis (2014, p. 8) ressalta que as questões que envolvem o ideário de economia criativa manifestam-se em um campo de disputas políticas e econômicas no qual a lógica que se mantém é aquela dos mercados capitalistas. O valor de um produto

criativo passa pela sua legitimação mercadológica, terminando por “padronizar e espetacularizar também o intangível, além de favorecer a produção desigual dos ativos econômicos, em geral concentrada nos grandes produtores de conteúdo”.

Wanis (2014) corrobora com o museólogo Vladimir Sibylla Pires a respeito de a economia criativa mesclar disciplina e controle, “agenciamento de públicos e subjetividades, imaterialidades e simbolismos, e de agir, sobretudo, com vistas a garantir a reestruturação, reprodução e perpetuação do capitalismo” (PIRES, 2009 apud WANIS, 2014, p. 8). Essa reestruturação do capitalismo está apoiada num aparato simbólico de construção de um *consenso* sobre o sentido do mundo social. A produção desse *consenso*, como vimos, aparece igualmente nos argumentos de outros pesquisadores a respeito do planejamento urbano atual, que preza os consensos para validar suas intervenções (VAINER, 2011; ARANTES, 2012; HARVEY, 1992. Esses consensos são construídos no meio urbano, como foi dito, pela liderança de atores dominantes, pois, apesar de haver uma abordagem favorável à diversidade, a eficácia de ações estratégicas só pode se efetivar se passa ao largo do *lento processo* com que se caracteriza uma participação ativa de diversos setores da sociedade, que, por razões óbvias, dificilmente tenderão a formalizar esse tipo de consenso.

A produção de um consenso é, inegavelmente, fruto de concepções da livre concorrência, em que só ganha voz e vez para opinar quem *fez por onde*. Como revela Daniele Waltz a respeito da seleção e do financiamento de projetos culturais por parte da Porto Novo, a empresa, *a priori*, tratou todos os agentes culturais como iguais, oferecendo inclusive cursos de qualificação em produção cultural. Mas, como se trata de uma seleção em que alguns ganham e outros não, cada um tem que fazer por si, pois, afinal, o “mercado hoje ele é muito seletivo”. Sobre a concorrência entre os agentes na região, Waltz afirma ainda que “o amadurecimento do projeto depende muito da pessoa, [...] se um mata um leão por dia o outro não pode ficar inerte [...], se eu sei que as pessoas vão entregar melhor que o meu [projeto], então eu tenho que ser o melhor”.

Conscientes de que precisam formar e/ou fazer parte dessa *equipe do consenso* na região, atores da região portuária concorrem entre si, mas também apelam para estratégias de ação que incluem desde unir forças e formar coletivos a boicotar projetos de companheiros e difamá-los quando se sentem prejudicados por eles.

Waltz afirma que todas as “ideias de coletivização são bem-vindas, pois barateiam o serviço”. Além disso, segundo ela, isso poderia concentrar mais os financiamentos em um só evento, dando-lhe uma maior qualidade e, pela amplitude, uma maior visibilidade aos artistas.

Tanto Waltz como Alberto Silva não entendem por que as propostas de coletivização dos atores não foram à frente...

A forma de gestão da cidade resultante da reestruturação do sistema produtivo das cidades apregoa, entre tantas outras diretivas, a de se pensar ações estratégicas de desenvolvimento, de resultado rápido e que visem atender a mudanças pontuais. Como tentei deixar claro neste capítulo, a nova concepção de cidade e de planejamento urbano que emerge dessa mudança gestonária consagra a cultura como dinamizadora do desenvolvimento das cidades, por contribuir para uma atmosfera urbana agradável para os negócios, além de servir como ímã de megaeventos e novos investimentos. Adequada ao ritmo da economia financeira, cujos fundos de investimento são voláteis e ágeis, movendo-se em questões de segundos de um local para o outro, a cidade que se quer global e criativa deve ter à frente de sua gestão um líder carismático que saiba *segurar* uma oportunidade quando ela desponta no horizonte, tal como os megaeventos no Brasil.

Se a cultura se apresenta como pedra angular da formatação de uma cidade global e criativa, podemos depreender que novos entendimentos e significados estão ativamente sendo produzidos e que o que é e o que não é válido para ser considerado cultura deve passar, prioritariamente, pela sua capacidade para extrair um “monopólio de renda” (HARVEY, 2012), ou seja, fazer com que as pessoas só consigam ter acesso a um tipo específico de consumo cultural naquela dada cidade.

Apesar de os sentidos de singularidade e diversidade figurarem nesses discursos como extremamente valorativos, o que testemunhamos é a existência de consensos sobre o que é a cultura de uma cidade – elaborados por coalizões de atores dominantes – e a adoção dos casos de sucesso urbanístico em cultura, cuja principal manifestação são as *landscapes of power* que erguem a mesma paisagem por toda parte (ZUKIN, 1993).

Em meio a esse processo, encontram-se os atores e as manifestações culturais, nesta tese estudados, que tecem formas de valorização do espaço portuário através da ocupação das áreas urbanas e da ressignificação histórica daquele setor para a cidade como um todo. O padrão de ação derivado do modelo de intervenção urbana que denota o Porto Maravilha circunscreve as possibilidades culturais daquela localidade e intensifica a produção de significados sobre a cultura, principalmente por parte de atores locais atentos às mudanças relativas à economia, à cidade e conscientes do papel que desempenham.

Dessa maneira, compreender com profundidade as bases legais e teóricas do urbanismo sobre as quais se assenta o projeto Porto Maravilha se demonstra como essencial para se ter em mente os argumentos defendidos e os instrumentos acionados que justificam e

respaldam as ações na área cultural. As ações do Porto Maravilha situam, nos novos espaços reformados do setor do porto, as manifestações que se prestam a valorizá-lo da maneira como seus executores desejam, comunicando os conteúdos predefinidos que merecem visibilidade. Como veremos nos capítulos seguintes, os conteúdos devem ser, preferencialmente, não muito *polêmicos*, supostamente para não afastar o interesse do público em geral, e manter em *alta* a região.

3 A CONVENIÊNCIA DA CULTURA

A atenção, neste capítulo, se concentra inicialmente nas reflexões teóricas do campo disciplinar da antropologia sobre o conceito de cultura, pensando desdobramentos práticos no campo. Quais significados são mobilizados, afinal, quando cultura é acionada discursivamente pelos meus interlocutores, sejam eles agentes culturais ou administradores locais? Quais as contribuições da antropologia e da área de políticas culturais na construção desses significados e suas aplicações na vida prática? Obrigatoriamente, retomo algumas bibliografias essenciais para essa discussão, sobretudo aquelas que revisam criticamente a definição do conceito de cultura fornecida pela antropologia e de como a sua *objetificação* está ligada aos sentidos produzidos prosaicamente por agentes das cercanias do porto. A contribuição maior das políticas culturais fica por conta de se entender o âmbito *especializado* da cultura e da responsabilidade que o Estado teria para com essa área.

Apresento em seguida as minhas interpretações, inspiradas por análises foucaultianas (FOUCAULT, 2008), da cultura como um dispositivo da *governamentalidade*, em que emergem estudos, cálculos, estratégias e empreendimentos próprios da área, com fins de desenvolvimento econômico e social. Vista da perspectiva do dispositivo, a cultura passa a ser interpretada como um recurso (YÚDICE, 2006) essencial para se enfrentar os desafios sociais, políticos e econômicos contemporâneos, uma nova *episteme* e uma moeda de troca, valorizada pela sua capacidade de apresentar rica diversidade e amplas possibilidades de consumo frente aos desafios da reestruturação capitalista. A conveniência da cultura, inquestionavelmente positiva e benéfica em todos os âmbitos da vida social, foi propalada, nos anos 1990, pelo Banco Mundial e ONU, que propuseram em suas agendas justificativas e estratégias objetivando que os seguidores de suas diretrizes absorvessem a cultura como a *nova* saída para problemas sociais e econômicos (YÚDICE, 2006). O capital cultural seria, na perspectiva da conveniência da cultura, a nova aposta de soluções para tudo ou quase tudo, fonte de oportunidades para os acachapantes desafios enfrentados por países em desenvolvimento e por todos os países, mais amplamente, quando das crises globais.

Encerro com interpretações do campo sobre o argumento da performatividade dos agentes culturais (YÚDICE, 2006), considerando suas ações performáticas tanto como uma encenação das normas sociais estipuladas pelo contexto como a produção e a exteriorização de críticas à conjuntura que aqueles vivenciam. O conceito de performatividade de Yúdice (2006) permite também aproximar, no caso de um ator específico, o sentido de agente

duplo/tecnocrata produzido por Ananya Roy (2012). O olhar privilegiado de *dentro* do *apparatus* de governança permite não só a produção de críticas apuradas como também um empoderamento forte, que faz do agente duplo um negociador em potencial frente ao *apparatus*.

3.1 Lidando com cultura: da antropologia às políticas culturais

É inegável que o conceito de cultura é bastante caro à disciplina da antropologia. A origem do conceito⁶³, oscilando entre os sentidos de *Kulturkritik* alemã e *civilização* francesa (KUPER, 2002, p. 25), marca em definitivo a sua intrínseca dualidade, se difundindo, nessa sua complexidade, para além das fronteiras científicas, alcançando o senso comum.

Em seu livro *Culture/metaculture*, Francis Mulhern (2001) apresenta alguns dos discursos que artistas e intelectuais têm produzido sobre a cultura no Ocidente, ao longo dos últimos dois séculos. A atenção se volta para o fato de que o discurso também produz efeitos sobre o objeto, fazendo com que a retórica seja um dos lados da moeda do que chamamos de *prática cultural*. Ou seja, aquilo que dizemos produz também o que fazemos.

Essas retóricas sobre cultura são construídas em áreas de estudos apoiadas na elaboração das ideias que emergem do senso comum, ou seja, boa parte do quadro conceitual é construída em consonância com os saberes públicos.

O mais interessante dessa pesquisa é a análise de Mulhern (2001) das diferenças e semelhanças entre as duas retóricas ocidentais mais proeminentes e que ainda ressoam na contemporaneidade: o *Kulturkritik* e os estudos culturais.

O movimento alemão *Kulturkritik* nasce da crítica dos ideais de desenvolvimento franceses surgidos no início do século XVIII, que se caracterizariam pelo racionalismo civilizatório que ignora a idiosincrasia de cada grupo cultural, de cada nação, negligenciando a ampla pluralidade social existente no mundo, segundo o qual o processo civilizatório seria um só e deveria apagar as diferenças culturais para permitir nascer uma humanidade mais polida e ilustrada. É num binarismo entendimento alemão *versus* entendimento francês que o conceito de cultura cria suas primeiras formas, alternando entre cultura no sentido do cultivo

⁶³ Taylor (2001) reafirmou a ideia positivista e progressiva de civilização, mesmo que a traduzisse para um idioma evolucionista e a chamasse de cultura.

intelectual e artístico (concepção francesa) e cultura como os traços característicos de um povo, sua própria forma de conhecer e explicar o mundo (concepção alemã).

Por sua vez, os estudos culturais teriam como objetivo “revogar os privilégios históricos da ‘cultura com C’ (o valor soberano de *Kulturkritik*) e reivindicar os significados e valores da maioria subordinada (a chamada ‘massa’) como elementos fundamentais de uma possível alternativa da ordem” (MULHERN, 2001, p. 18, livre tradução nossa). Ou seja, coloca-se em questão a unidade cultural de uma sociedade, indetificando a existência de segmentos sociais, entre os quais se proliferam desigualdades e opressões notáveis também na produção e no consumo cultural.

Apesar de possuírem diferenças cruciais, Mulhern (2001) nos mostra que, em seus fundamentos, *Kulturkritik* e estudos culturais têm como objetivo final enfatizar a cultura como peça indispensável no processo de compreensão dos mecanismos sociais, posto que nela se expressam opressões e deslegitimações comuns aos interesses de poder. *Kulturkritik* vem recuperar a autoestima de alemães fustigados pela recorrente classificação de incivilizados em razão de suas práticas culturais, linguagem e costumes, significando cultura como a singularidade de um povo ou grupo social.

Os estudos culturais, por sua vez, inspirados no pensamento crítico marxista, pretendem desvelar a estruturação de desigualdades no seio de uma sociedade, ao indicar as diferenciações de consumo cultural existentes entre grupos e classes.

Essa pequena explicação sobre as duas principais correntes que prevaleceram na retórica ocidental ajuda a perceber como as práticas atuais ainda dialogam com essas correntes e que os enunciados que vêm sendo produzidos, hoje, sobre o fazer cultural ainda lhes é tributário.

Foi depois da Segunda Guerra Mundial que um dos fundadores dos chamados *estudos culturais britânicos*, Raymond Williams, teria notado que as pessoas passaram a usar, na linguagem corrente, a noção de cultura (TAVARES, 2008, p. 8). Williams percebeu que havia dois sentidos diferentes: nos estudos literários, dos quais fazia parte, identificou a ideia de cultura como sendo “alguma formação fundamental de valores” enquanto que no uso mais geral, se parecia bastante com o sentido de sociedade, “cultura como um modo de vida particular, como em *cultura inglesa*, *cultura chinesa*” (WILLIAMS, 2003, p. 16 apud TAVARES, 2008, p. 8 grifos do autor).

O antropólogo Adam Kuper (2002), ao traçar as diversas definições e conceituações propostas, nas ciências humanas, ao longo das últimas décadas, para o conceito de cultura, afirma, a respeito do período de fundação dos estudos culturais no Reino Unido:

[...] a palavra [cultura] propriamente dita em seus empregos mais tradicionais, passara a fazer parte do pensamento inglês no período que normalmente chamamos de revolução cultural. O termo havia entrado para o discurso inglês juntamente com outras palavras: “indústria”, “democracia”, “classe” e “arte”. A noção de cultura tomou forma por intermédio da sua relação com essas outras ideias. Em particular, a ideia de cultura havia se desenvolvido em paralelo ao que Carlyle chamou de “industrialismo”. (KUPER, 2002, p. 62).

Cabe ressaltar a relação de interdependência que Kuper aponta haver entre o termo *cultura* e outros termos que passaram a compor o discurso inglês ordinário, pois essas conexões de sentido são interessantes para pensarmos como, na atualidade, mais propriamente no campo estudado, os sentidos sobre cultura vêm sendo elaborados a partir também de relações com outros termos e entendimentos sobre mundo que cada ator elabora. A ideia de cultura popular em oposição à indústria, por exemplo, é uma dualidade que figura fortemente no imaginário de muitas pessoas.

Ainda no que diz respeito a esse período de fundação dos estudos, cabe dizer que o interesse de Williams (2003 apud TAVARES, 2008) pelos estudos literários derivaria, na época, da relação que os intelectuais começavam a constatar existir entre a língua e a cultura. A partir da segunda metade do século XIX, a língua inglesa começara a se estabelecer como disciplina acadêmica, ocupando o espaço vazio deixado pela “crise da religião enquanto forma ideológica de promover a coesão social” (TAVARES, 2008, p. 9). Substância primeira da cultura, a língua seria o cimento social que poderia decidir o futuro coletivo, ajudando a difundir o sentimento pátrio e o orgulho da produção artística literária inglesa.

Os estudos culturais, ao se concentrarem particularmente sobre o conceito de cultura e sua influência sobre a sociedade, terminaram por impactar os caminhos disciplinares da antropologia, que passou a conceber o domínio da cultura como seu foco principal (KUPER, 2002).

Nos Estados Unidos, em 1946, sob a liderança de Talcott Parsons, no Departamento Interdisciplinar de Relações Sociais, em Harvard, propôs-se uma reorganização das ciências sociais, criando-se uma “divisão racional do trabalho e uma burocracia acadêmica mais ordenada e eficiente” (KUPER, 2002, p. 77). Enquanto a sociologia ficaria ocupada com os sistemas sociais, a antropologia trataria do sistema cultural. Cultura se transformara em um termo amplo, abarcando as esferas de ideias e valores. A partir de então, a “sua moeda corrente eram os símbolos” (KUPER, 2002, p. 153). Essa escola teria formado antropólogos como Clifford Geertz e David Schneider e também influenciado tantos outros, nomeados por Kuper (2002) como “deterministas culturais”. Ou seja, esses antropólogos passaram a entender que a cultura teria um papel dominante em qualquer sociedade e, por isso, deveriam

se aprofundar na tarefa de compreender a cultura, mediante a interpretação de seus símbolos (KUPER, 2002, p. 153).

Minha abordagem sobre as elaborações a respeito do conceito de cultura em antropologia não pretende perfazer a integralidade dos últimos debates sobre a validade desse conceito como objeto/tema de pesquisa antropológico, mas apontar para quatro fatores importantes, a saber: a) a relação entre os saberes teóricos e ordinários elaborados a respeito desse tema e como essa relação aparece na vida prática das pessoas e naquilo que elas acreditam que é cultura; b) o exercício constante exigido pela pesquisa de verificar e, na medida do possível, discernir os construtos que derivam de cada um desses saberes; c) atentar para influência que recebo desses diferentes saberes por ser tanto antropóloga como também uma pessoa que vivencia um *habitat de significados* (HANNERZ, 1996, p. 22) muito próximo do de meus interlocutores; e d) observar com atenção a ideologia, por nós vivenciada, que separa cultura e política, separação essa que tem sido argumentada como um efeito do colonialismo, com impactos consideráveis para o que nomeamos de *esfera* ou *área de cultura* (STEINMETZ, 1999).

A relevância de trazer à baila as construções discursivas a respeito da cultura, tanto acadêmicas como as mais prosaicas, está em ressaltar como a cultura está sendo entendida por nós como se fosse uma esfera apartada do mundo social, do mundo político e das instâncias de governança. O núcleo dessa *esfera*, que representaria os seus significados mais perenes, está em constantes disputas e negociações que querem, da sua forma, definir uma *anterioridade* para aquele que seria seu sentido mais essencial. A busca pela anterioridade do sentido é encontrar definições que pareçam indiscutíveis. Sendo assim, a própria discursividade elaborada a respeito do tema é, em si, problemática, tendo em vista que é ela que constrói as fronteiras desse campo de ação e, com isso, pretende dizer o que cabe no interior da *esfera da cultura* e o que deve ficar relegado ao seu exterior.

Dito isso, é evidente que os atores culturais da região portuária – assim como a maioria das pessoas que compartilham modos de vida ditos *ocidentais*⁶⁴ – mobilizam diversos

⁶⁴ Utilizo o termo consciente das discussões sobre o orientalismo levantadas principalmente por Edward Said (1978) e, portanto, não desejo reafirmar um falso dualismo imaginado entre Ocidente e Oriente. Contudo, por tratarmos aqui de analisar o senso comum e justamente porque essa falsa dualidade ainda possui ressonância entre os discursos usuais, acreditei ser pertinente manter o termo, mesmo com sua problemática. E, ainda no que se refere à antropologia, nos fala Mudimbe (1988 apud ABU-LUGHOD, 1992, p. 22): “Parece ser impossível imaginar qualquer antropologia sem um link com a epistemologia do Ocidente”. Assim, pretendo também indicar como a própria fundação disciplinar da antropologia norteia os sentidos mobilizados no senso comum sobre o que é cultura.

empregos do conceito de cultura, além de criar tantos outros, no intento de disputar saberes e poderes no campo em que estão atuando. Esses saberes seriam tributários tanto do senso comum como da epistemologia antropológica, saberes que se vêm se moldando de maneira retroalimentar ao longo de dezenas de anos e que ainda se conjugam.

Essa permuta constante entre o senso comum e a epistemologia antropológica parece resultante primeiramente do fato de o saber acadêmico antropológico, mesmo antes de se estabelecer como disciplina, estar preocupado com responder a questões do seu tempo. Isso significa dizer que os interessados nas verificações científicas oferecidas pelo campo das ciências sociais não se limitavam aos pesquisadores e especialistas da área. As abordagens antropológicas pretendiam sanar alguns *dramas* existenciais com que os modos de vida do Ocidente, ao vivenciar rápida urbanização, desenvolvimentos econômicos e avanços tecnológicos, passaram a se defrontar. As descobertas realizadas pela arqueologia e pela paleontologia, disciplinas ainda nascentes na época, põem em xeque a origem bíblica do homem e da Terra. A isso se soma também o conhecimento de que a humanidade era mais diversa do que se presumia e de que outras formas de sociedade existiam, e então teremos um panorama do *drama* existencial que esses homens e mulheres enfrentavam: as certezas a respeito da vida, fortemente erigidas por suas formas religiosas e bases filosóficas, estavam ameaçadas. O saber antropológico se constrói pautado pelas questões morais, políticas e ideológicas em voga num universo social do qual o antropólogo faz parte. A forma como os produtores de conhecimento conduzem suas pesquisas, delimitam o campo, selecionam quais elementos são os relevantes diz muito sobre como eles mesmos pensam a realidade e a quais questões, *a priori*, desejam responder. Portanto, a antropologia é um saber que, ao se destinar a conhecer o *outro*, revela dados importantes sobre seus próprios pesquisadores e o meio social em que vivem.

Contextualizar a construção de conceito não significa invalidá-lo ou atribuir-lhe um juízo de valor. Não está na minha alçada julgar certa ou errada a maneira como entendemos a cultura como uma esfera do mundo social, sobretudo porque o entendimento definido, por sua vez, é aquele circunscrito ao meu processo de escrita. Posso, contudo, apontar para a porosidade dessa construção, evidenciando suas zonas de ambiguidade, por exemplo, e para as disputas que dela emergem.

Para o trabalho antropológico, desconstruir as bases da construção desse conceito na epistemologia da disciplina significa me afastar do *determinismo cultural* de que Kuper (2002) nos fala e, apesar de tê-lo como tema principal da pesquisa, não supervalorizar o tema cultural, romantizando-o ou não abordando relações de poder importantes na prática da

pesquisa. Como afirma Kuper (2002), ao se absorver excessivamente nos “sistemas simbólicos”, parte do mundo desaparece nas etnografias dos antropólogos. Criticando particularmente o enfoque culturalista do antropólogo Clifford Geertz, Kuper (2002, p. 170) conclui: “Os políticos nacionais, os soldados indonésios, os agentes da CIA, os empresários da China continental perderam-se de vista. [...]. [Ao mergulhar de cabeça nos sistemas simbólicos] Um mundo foi perdido, e não parece que outro mundo foi ganho”.

Ainda seguindo os argumentos de Adam Kuper (2002), defendo que não se trata de dizer que, por ser fruto de uma construção, *cultura* seria uma mera invenção social sem interesse investigativo para a antropologia. Para além do que os antropólogos possam conjecturar sobre seu passado ou desejar para o futuro do conceito, seu presente já está delineado: no mundo atual, “[f]ala-se sobre diferenças culturais entre sexos e gerações, entre equipes de futebol ou entre agências de propaganda” (KUPER, 2002). Se a ideia de cultura, como notara Raymond Williams no final da década de 1940, já estava presente na fala das pessoas e um imaginário a seu respeito se criara, agora podemos acompanhar novos desdobramentos, com a importância do *tag*⁶⁵ cultural se espraiando para diversas áreas do mundo social, ganhando novos significados e intensificando velhas polêmicas a seu respeito e fazendo emergir novos e mutantes conflitos. Cultura faz-se, mais uma vez, uma temática atual para a antropologia e todos os campos disciplinares das ciências humanas.

A despeito de intentar, conscientemente, me esquivar de uma abordagem culturalista, considero também válida a advertência de George Steinmentz (1999) a respeito de abordagens extremamente objetivistas. Estado e cultura, segundo Steinmentz (1999), têm sido lidos nas abordagens objetivistas como sendo, de fato, duas esferas em separado, no mundo social. A consequência disso é um estreitamento de análise: ou a esfera da cultura é *fagocitada* pela do Estado, por meio de uma institucionalização; ou a esfera da cultura permanece ignorada ou pouco conhecida por parte do Estado. Além disso, em tal abordagem pode-se presumir irrefletidamente que, por se tratar de uma esfera separada e maleável, a cultura pode ser integralmente *captada* e *incentivada* quando alinhada a outras esferas do mundo social, como por exemplo, a do aparato estatal ou da esfera econômica, sem nenhuma possibilidade de ventilação na produção cultural.

⁶⁵ Na otimização das buscas na internet, o *tag* (rótulo), anexado a publicações e a postagens em páginas e *sites* na rede, permite apresentá-las com prioridade quando um pesquisador busca por palavras-chave em comum. Seu uso favorece, com isso, uma maior exposição de determinados *sites* e o aumento de suas visitas e, talvez, uma maior assertividade na busca de quem pesquisa. Como veremos, acredito que a cultura tem servido, nos projetos das mais diversas naturezas, como um *tag* que promove visibilidade.

Podemos afirmar, sem nenhuma hesitação, que a noção de cultura recebeu uma atenção redobrada após as disputas a seu respeito se intensificarem mundo afora, principalmente nos períodos do processo de descolonização da Ásia e da África e da conseqüente intensificação dos fluxos imigratórios. Não foi sem estupefação que os antropólogos receberam, por seus trabalhos, uma enxurrada de críticas, vindas agora por parte de *seus* nativos, que questionavam os métodos e objetivos das suas pesquisas de campo, repositonados que estavam após o processo de globalização, que, para além de seus revezes, empoderou os antes *passivos* interlocutores do antropólogo, fazendo surgir o “etnógrafo nativo” (OHNUKI-TIERNEY, 1984 apud CLIFFORD; MARCUS, 2017, p. 41). O fazer etnográfico tornou-se alvo de apurada inspeção, e as críticas permitiram revelar o seu processo desconexo, fragmentado de criação e, mais importante, as relações de poder contidas na representação do *outro* (CLIFFORD; MARCUS, 2017).

Por um lado, a definição antropológica de cultura foi desnudada e desconstruída, para evidenciar a generalização produzida pelo antropólogo, que criaria “ficções homogeneizantes”, “tipificações” e “ilusões de coerência” daqueles tidos como os outros, por meio do emprego de uma retórica programada (COELHO, 2017). Por outro, é nesse mesmo contexto que a cultura passa a ser mobilizada como fonte de empoderamento identitário, pelas denominadas *minorias étnicas*.

O maior desafio era fazer com que as tradições culturais fossem entendidas em pé de igualdade com a dita *modernidade*, opondo-se a uma ordem estabelecida pela *racionalidade*. Os rótulos de *atraso* e de *estagnação* que os modos de vida locais recebiam por parte daqueles que se anunciavam como defensores do desenvolvimento e da globalização (CLIFFORD, 2004) fizeram com que a temática da cultura ganhasse espaço novamente nas discussões, agora para afirmá-la tão valiosa quanto qualquer tecnologia que despontava no horizonte do *mundo moderno*.

Os *nativos* ganham espaço e voz para questionar as práticas de pesquisa dos antropólogos e também para dismantelar os estigmas que recaíam sobre suas práticas culturais. Nessa perspectiva, se revisitam ideias como de tradição e de autenticidade para retirá-las do seu aparente imobilismo e obsolescência, descritas doravante como um processo em aberto, num trabalho de preservação e de transformação. “Tradição não é um retorno a formas do passado, mas uma seleção prática e uma (re)tecelagem crítica das raízes” (CLIFFORD, 2004, p. 157, livre tradução nossa).

Vê-se assim emergir uma “consciência cultural” entre as “antigas vítimas do imperialismo”, fenômeno descrito pelo antropólogo americano Marshall Sahlins (1993, p. 3-4

apud KUPER, 2002, p. 20) como um dos “mais notáveis da história mundial”. James Clifford (1988, p. 289 apud KUPER, 2002, p. 267-268), por sua vez, nomeia a “consciência cultural” como um “dilema da cultura”: “um estado de estar na cultura enquanto se olha para a cultura, uma forma de automodelagem pessoal e coletiva”. O fazer cultural e suas justificações são produzidas em simultaneidade porque cultura e identidade estão “em fluxo constante, não são estáveis e concedidas, mas fluidas e mais ou menos construídas de forma consciente” (CLIFFORD, 1988, p. 289 apud KUPER, 2002, p. 267-268).

Atores do seu próprio processo de emancipação, os *descolonizados* põem em dúvida a validade da modernização e da globalização, impactando não só a produção antropológica como repercutindo na maneira como se entende a noção de cultura e a sua dinâmica no fluxo da vida cotidiana. Multivocalizada e bastante controversa, a temática da cultura tornou-se um verdadeiro campo político minado, em que definições e conceitualizações estão sempre sendo atualizadas.

A resposta mais acertada a essas questões, no campo antropológico, não parece ser nem reificar, nem abandonar a temática da cultura, mas analisar como essas produções discursivas vêm sendo produzidas, como estas influenciam as práticas e, principalmente, reconhecer as influências que os campos disciplinares das ciências sociais exercem sobre as produções do chamado *senso comum* sobre o assunto. Devemos estar preparados para não naturalizar nem o conceito de cultura antropológico e muito menos o *prosaico*, procurando estar consciente das influências que recebemos e controlar minimamente o *bias*⁶⁶ do plano pessoal e profissional da vida do pesquisador.

Roy Wagner (2010) mostra que os estudos de campo desenvolvidos por antropólogos são atravessados pelo próprio modo de vida do pesquisador e que é justamente a partir de sua forma de pensar o mundo que ele inventa a *cultura* estudada como uma forma de transformar aquilo que observa em algo objetivo. Wagner (2010, p. 36) chama esse processo de invenção da cultura de uma *muleta* do antropólogo para criar um mecanismo de entendimento facilitado: “A antropologia é o estudo do homem ‘como se’ houvesse cultura. Ela ganha vida por meio da invenção da cultura, tanto no sentido geral, como um conceito, quando no sentido específico, mediante a invenção de culturas particulares” (WAGNER, 2010, p. 38).

Roy Wagner (2010) não nega, no entanto, que o substrato do que chama de *cultura*, a saber, o compartilhamento de convenções entre um grupo determinado de pessoas no espaço e tempo e o processo criativo que os meios comunicativos oferecem às pessoas integrantes

⁶⁶ *Bias* é um termo, em inglês, para denominar o viés dado a uma pesquisa.

desse grupo, exista como tal. Mas, afirma que a noção de cultura como definem os antropólogos – e a sociedade – é ela mesma um artefato cultural. Tudo que produzimos discursivamente sobre o fazer cultural é resultado de uma perspectiva cultural nossa.

E como entendemos a nossa cultura? Segundo Wagner (2010), na *nossa* perspectiva, cultura é definida em termos de produtividade e de inventividade técnica, além da prática de conservação, ao longo do tempo, de coisas, de produtos e também das próprias técnicas. “[...] Conservamos as ideias, as citações, as memórias, as criações e deixamos passar as pessoas” (WAGNER, 2010, p. 60). A preocupação com a preservação, com a manutenção dos tesouros culturais guardados nos “porões, baús, álbuns e museus” permite entrever a forte atuação da história como forma de conhecer o mundo. A preocupação com se manter fiel a um *roteiro* cultural do passado imobilizaria nossas improvisações criativas que, segundo Wagner (2010), fluiriam com folga nas chamadas *sociedades tribais*.

Na *nossa* perspectiva cultural, ainda de acordo com Wagner (2010), a maior força humana é oriunda do trabalho, da produção, e visa *aperfeiçoar* o homem. O foco se direciona para que o trabalho contribua com a continuidade e a conservação dos avanços alcançados pelo complexo de descobertas tecnológicas – que podem ser acessadas por meio das aprendizagens técnicas e do desempenho de nossos labores cotidianos.

A produtividade ou criatividade de nossa cultura é definida pela aplicação, manipulação, reatualização ou extensão dessas técnicas e descobertas. Qualquer tipo de trabalho, seja ele inovador ou simplesmente “produtivo”, como se diz, adquire sentido em relação a essa soma cultural, que constitui seu contexto de significação. [...] [A] produtividade, a aplicação e implementação do refinamento do homem por ele próprio, consiste no foco central de nossa civilização. Isso explica o alto valor atribuído à “Cultura” no sentido restrito, marcado, “sala de ópera”, pois ela representa o incremento criativo, a produtividade que cria trabalho e conhecimento ao fornecer-lhes ideias, técnicas e descobertas, e que em última instância molda o próprio valor cultural (WAGNER, 2010, p. 56).

A maneira pela qual cunhamos o termo *cultura* permite fazer diversas associações, desde um entendimento de um refinamento do homem – pessoa cultivada –, passando por particularidades regionais e nacionais que singularizariam grupos, até as noções de *instituições culturais*, que podem abranger políticas, setores e departamentos públicos ou privados por meio dos quais se tenta manter *vivas* a arte, a cultura e tudo mais que pode ser classificado como as “mais altas realizações humanas” (WAGNER, 2010, p. 55).

Considerando que Wagner (2010) sugere uma complexa gradação de entendimentos sobre o termo *cultura* e a ambiguidade que este conserva em seus mais diversos usos, cabe perguntar: quais sentidos estão sendo manifestados quando os atores da região portuária

comunicam *sobre* cultura? E como o saber produzido sobre esse tema se conecta com as suas práticas?

Tendo em vista as contribuições de Wagner (2010) e dos antropólogos anteriormente mencionados, depreendo algumas observações importantes que ajudam a iluminar o campo pesquisado. Em razão de estarmos em meio a uma constelação de saberes em comum sobre o mundo, eu e os atores tendemos a entender a cultura como instituição, esfera apartada da sociedade, manipulável. Essa percepção ocorre porque objetificamos a cultura, isto é, tendemos a imaginá-la como se fosse um objeto tangível e depreendido do *todo* (HANDLER, 1984, p. 55 apud GONÇALVES, 1996, p. 13).

De acordo com Gonçalves (1996), ao nos engajarmos num exercício intelectual de conhecer e determinar as fronteiras daquilo que passamos a nomear como cultura, criou-se a ideia de um certo distanciamento metodológico, como se pudéssemos nos apartar, mesmo que provisoriamente, daquilo que moldou nossa maneira mesma de pensar. A cultura passa a ser vista como um processo que “ocorreria independentemente das ações humanas contingentes e dotadas de propósito” (GONÇALVES, 1996, p. 13). Quando apartada, a cultura passa a ser objetificada.

Dessa forma, por meio da objetivação, o termo *cultura* se desdobra em vários e por vezes antagônicos entendimentos, como já havíamos visto com Wagner (2010). Dois sentidos, porém, são mais frequentes: o de cultura como um sinônimo de práticas artísticas, para as quais se destinam as políticas culturais, que chamaremos de *cultura no sentido sociológico*; e o de cultura como produção e o acúmulo desses saberes ao longo do tempo – tal como definido por Wagner (2010) –, que podemos chamar genericamente como *cultura no sentido antropológico*.

O sentido sociológico joga luz sobre aquele que seria âmbito *especializado* da cultura e mais especificamente na responsabilidade que o Estado teria para com essa área. Segundo a pesquisadora em políticas culturais Isaura Botelho (2001, p. 74), a cultura no sentido sociológico “é a produção, a circulação e consumo de bens simbólicos” com a “intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão”. Forma-se um universo que *gere* um circuito organizacional para estimular a produção, circulação e consumo desses bens simbólicos, entendidos no senso comum como *cultura* (BOTELHO, 2001, p. 74). Ou seja, trata-se do campo das expressões artísticas que,

[...] para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente: uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria

espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento de produtores (BOTELHO, 2001, p. 74).

Segundo Botelho (2001, p. 74), é na esfera da cultura, no sentido sociológico, que se torna mais provável e “fácil de planejar uma interferência e buscar resultados relativamente previsíveis”. Conseqüentemente, será esse o campo privilegiado na implementação das políticas públicas destinadas a mapear e incentivar as práticas culturais, as chamadas *políticas culturais*.

Para Botelho (2001), não se deve esquecer, contudo, que o âmbito *especializado* da cultura é resultado da própria dinâmica da vida cotidiana e da produção de sentidos que forjamos coletivamente. Porém, muito frequentemente se oblitera essa perspectiva, como se o que fizéssemos nas nossas vidas cotidianas em nada interferisse na forma de pensar o campo artístico e em suas práticas (reafirmando a objetificação da cultura que realizamos).

A *priori*, a cultura no sentido antropológico *negaria* essa objetificação, pois não condenaria a cultura a uma esfera isolada, desconectada de outras, tendo em vista que considera que “a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (BOTELHO, 2001, p. 74). Por mais que o sentido antropológico de cultura seja reconhecido e explicitado discursivamente por muitos dos agentes culturais da região, noto que até mesmo o sentido antropológico de cultura parece ser algo que pode ser, de alguma forma, tangenciado, objetificado – até mesmo por meio de trabalhos antropológicos como o que a pesquisadora que tanto lhes indagava parecia estar fazendo. Talvez seja até essa objetificação que eu mesma e alguns dos meus interlocutores estejamos procurando ao falarmos sobre essa tão obscura *cultura no sentido antropológico*. Onde está esse fazer do cotidiano? É possível nomeá-lo, quantificá-lo? Percebo ainda que há outro entendimento que pode corroborar com a afirmação que faço sobre a objetificação da cultura no sentido antropológico: de que as práticas artísticas seriam, em sua grande parte, reminiscências de um passado em que a *cultura* (antropológica) fluía livremente, era realmente *vivida*. Daí a recorrência, nos discursos, de palavras como *herança, tradição, resgate, patrimônio*, que podem aparecer não somente nas produções de políticas públicas, mas na própria linha argumentativa de nossos interlocutores na área portuária. Se a vida, no passado (cultura no sentido antropológico), pode ser nomeada, tangível e classificável, logo o que houver de vida no presente pode também o ser, o que parece confirmar que os dois sentidos de cultura (sociológico e antropológico) sofrem de objetificação.

Roy Wagner (2010) termina por reificar, em suas análises, os sentimentos de pessimismo e de nostalgia fundados na certeza de que *nós* obliteramos, em nossas práticas, uma espécie de “[...] ‘magia’, aquela imagem insolente de ousadia e invenção que *faz* cultura” (WAGNER, 2010, p. 146 grifo do autor). Em outras palavras, Roy Wagner (2010) sugere que, nas sociedades modernas industriais, as convenções culturais – as bases que estabelecem ordenação e consistência nas ações – servem não só para orientar as ações, mas também para limitá-las; nada deve ser feito fora do modelo prévio ou do código estabelecido. Em oposição, em sociedades tribais as convenções orientam, mas não limitam, servindo de “[...] base da improvisação coletiva” (WAGNER, 2010, p. 145). Em suma, teríamos perdido uma *espontaneidade* criativa no fazer. Muito levado por uma abordagem romantizada para com aqueles que chama de *tribais*, Wagner (2010, p. 146) completa: “A vida como sequência inventiva tem um caráter particular, uma certa qualidade de radiância que não tem nenhuma comparação com o nosso atarefadíssimo mundo da responsabilidade e do desempenho”.

Não é nossa tarefa aqui reproduzir essa visão romântica – e um tanto pessimista – de que perdemos a *magia* que *faz* da cultura *cultura*. Trazer à baila essa perspectiva pode, contudo, ajudar a entender algumas problemáticas que aparecem em campo. Permite relacionar alguns sentimentos e percepções expressos pelos atores ao lidarem com a lógica que ordena a *esfera* da cultura.

O cantor do grupo de samba Terreiro de Breque, Zeh Gustavo, por exemplo, exhibe uma resistência à conservação museológica de cultura, ao culto das instituições culturais e da “sala de ópera” de que fala Wagner (2010). Consciente dessa tendência, Zeh Gustavo pretende que o seu grupo seja mantenedor de um estilo de samba quase *perdido*, o samba de breque, ao mesmo tempo que não quer cultuá-lo como um referencial do passado, mas contribuir para a sua continuidade, por meio de novas composições.

A gente faz samba de breque, que é uma música rica, engraçada, mas ninguém [mais] faz. A gente faz o samba de terreiro, que hoje muitos já fazem, mas na época não se fazia muito não. E, principalmente, a gente faz o samba inédito, dos compositores do grupo e de fora, além dos sambas menos conhecidos. Samba não pode ser uma peça de museu. Samba é vida.⁶⁷

A intenção de não conceber o samba como “peça de museu” prova como muitas das percepções de Roy Wagner (2010) foram acertadas, principalmente aquelas relacionadas a *nossa* fixação em conservar, segundo padrões bem estabelecidos, as coisas, as técnicas, “as ideias, as citações, as memórias”; inibindo, em muito, o processo inventivo. Há uma rigidez

⁶⁷ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2018.

de *enquadramento* na avaliação do público em geral frente uma criação musical, por exemplo. Uma nova composição de samba, quando muito *arrojada*, pode ser enquadrada como *não sendo mais samba*. Por outro lado, se o seu criador esteve preocupado com afirmar a sua *linhagem artística*, mantendo padrões estéticos e deixando transparecer na sua composição a quem sua história é tributária, o samba corre o risco de ficar *igualzinho a qualquer outro*, reflexo de um patrimônio imóvel e museológico.

Apesar da limitação inerente dada pelas convenções *tradicionalistas* do samba, pouco se considera um artista que não é inventivo, fazendo somente uma *cópia* de propostas antigas. É claro que não posso desconsiderar que uma composição musical é avaliada segundo critérios do seu campo artístico, tal como descrito por Bourdieu (1993). Todavia, ainda não é o momento de nos aprofundarmos nesse conceito, atendo-nos provisoriamente a abordar a chamada *retórica da perda*, presente quando se fala de cultura. A retórica da perda deriva da objetificação da cultura, ou seja, deriva de uma espécie de afastamento analítico que permite olharmos para a cultura ao mesmo tempo que nela estamos, como definiu Clifford (1988, p. 289 apud KUPER, 2002, p. 267-268). Essa objetificação teria tido como resultado a perda da naturalidade, da espontaneidade no fazer da vida cotidiana, presentes ainda entre os *outros primitivos*, imaculados pela rodilha neutralizadora do racionalismo e do historicismo.

A racionalidade e a tecnociência, que, em nossa perspectiva, dominam nosso viver, teriam suprimido qualquer magia do mundo prático. A objetificação da ciência e essa sensação de perda de espontaneidade e magia levaram a usos questionáveis do conceito de cultura por parte de antropólogos, os quais informariam, sobre a vida dos *nativos*, traços de solidez e durabilidade (ABU-LUGHOD, 1993). Segundo Appadurai (1888b apud ABU-LUGHOD, 1993), a noção de cultura encarcera os *nativos* no tempo e espaço e, ao não olharmos para suas histórias, negamo-lhes a mesma capacidade para movimento, viagens e interação geográfica que os ocidentais arrogam para si como sua característica exploratória do mundo. A fluidez das fronteiras, idiomas e práticas de grupo tem sido mascarada pelo conceito de cultura.

A retórica da perda (GONÇALVES, 1996) deriva da história como enredo por meio do qual as passagens são narradas como um todo coerente e interconectado. Essa forma de contar prevê, contudo, um afastamento da origem, uma perda de conexão com o começo, sinalizando constantemente a possibilidade de destruição, na qual “[...] ‘cultura’, ‘tradição’, ‘identidade’ ou ‘memória’ nacional tendem a se perder [...]”. O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição e homogeneização do passado e das culturas” (GONÇALVES, 1996, p. 22).

Em muitas passagens, os agentes culturais da região portuária parecem querer reforçar uma conexão com esse ponto de origem e, muitas vezes, essa espontaneidade do fazer da vida cotidiana pode ser lida também pela ideia de cultura popular. As propostas carnavalescas que possuem algum aporte intencional com a *história* reforçam esse elo que se pretende manter com pessoas e coisas do passado, manifestando nessas práticas uma forma de homenagear o que teria sido um dia a cultura espontânea e o carnaval de rua do passado. Antes de ser diretor do Cordão do Prata Preta, Bruno Müller era um folião interessado na proposta do cordão pelo seu

[...] tradicionalismo, o *carnaval da antiga*, que remete ao período que eu era criança, com baile de carnaval, marchinha [...], ter criança como folião, fantasias de carnaval [...]. [Além disso,] eram poucas pessoas, sei lá, 150 pessoas [como frequentadores], mas com uma alegria verdadeira. [...] (grifo nosso).

Outro diretor, Fábio Sarol, reafirma a importância de seguir a *tradição* de um carnaval que teria ficado no passado e que agora o cordão perfaria o mesmo caminho, apesar de ser “num mundo diferente daquele”.

A gente faz uma coisa pra manter a tradição, ou pra resgatar, não sei... Eu fico feliz quando passo pelas ladeiras com o cordão com 100 pessoas, 200, e as pessoas vêm pra janela, vêm pra sacada, pessoas de mais idade que vivenciaram aquilo no passado, isso me deixa muito emocionado porque a gente tenta fazer alguma coisa que já existiu, [mas] que parou [...]. Por isso a gente tenta manter essa raiz dos sambas, das marchinhas. [...] [Têm] *marchinhas tão antigas que a gente toca hoje e eu penso quantas pessoas já dançaram, já pularam e já se foram... E vem gente, nasce gente, cresce gente* [...]. As crianças agora já vão crescendo dentro do cordão [...]. Elas me perguntam na rua sobre o bloco, comentam as fantasias que vão sair, já vai caindo no gosto dos pequenos (grifo nosso).⁶⁸

De uma forma semelhante, o Escravos da Mauá, durante suas rodas de samba, tece homenagens cantando *clássicos* do samba carioca e reforçando a crença numa cultura popular *marginalizada*, que não incluiria o próprio grupo. A percepção de *estar fora* da autenticidade da cultura popular se evidencia ao afirmar ser uma *brincadeira* os integrantes do grupo chamarem o seu público feminino de *cabrochas*, público esse marcadamente de camadas médias sociais. Diz-nos um dos músicos do bloco:

A cabrocha é um termo jocoso, né? [...] Cabrocha não é de classe média, não é... Chamar você de cabrocha porque você frequenta a roda é forçar um pouquinho a barra, né? Cabrocha é aquela pessoa que frequenta o samba lá, os *originais* do samba, viu? *É samba de verdade*. Lá no Largo da Prainha tem gente que samba, mas a maioria dança, então não caracteriza o *cabrochismo* verdadeiro (ESCRAVOS DA MAUÁ, 2009, grifo nosso).

⁶⁸ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2016.

De acordo com essa premissa, haveria um mundo *verdadeiro* do samba do qual os músicos do Escravos e o seu público não fazem parte. Para serem cabrochas *de verdade*, as mulheres frequentadoras do bloco não poderiam ser brancas nem de classe média, pois, afinal, no imaginário romantizado do *universo do samba*, a cabrocha seria aquela retratada em diversas letras de samba como uma personagem associada à mulher jovem, provavelmente negra ou morena, de origem pobre, moradora da favela, que possuiria habilidades corporais para danças, advindas de sua herança africana. A naturalização desse estereótipo de *cabrocha*, assim como o de *sambista*, leva a crer, ainda hoje, na interligação entre fatores tais como a cor da pele, a classe social e as habilidades artísticas inatas. Apesar de, possivelmente, poder ser identificada ainda hoje nos *sambas originais*, a cabrocha idealizada é concebida como uma sobrevivência cultural, muito próxima dos termos do próprio antropólogo evolucionista Edward Taylor (1832-1917), que forjou esse conceito como forma de explicar a presença de alguns costumes e as crenças antigas em uma *fase* evolutiva subsequente de uma determinada sociedade (TALYOR, 2018). A cabrocha *verdadeira* seria uma prova viva de um passado do samba romantizado.

Comportamentos e modos considerados peculiares e/ou reminiscentes de um passado recente podem garantir a consagração de pessoas como figuras ilustres de uma história de convívio social. A valorização da *persona* de alguém passa pelo grau de quão marcante for a presença de um indivíduo num grupo, pela sua capacidade de manter coesão e pelo registro, relativamente estável, da lembrança de sua figura na memória de um número considerável de pessoas. Por exemplo, o antigo morador da região portuária, Luiz Carlos Gonçalves, o Cabelada, ressurgiu como uma espécie de *embaixador da folia* no período em que a Banda da Conceição voltou às ruas para o carnaval, no ano de 2014, depois de mais de três décadas sem *sair*. Ele foi um personagem lembrado por antigos foliões do bloco, basicamente, por sua vida e seus modos: árbitro de futebol aposentado, Cabelada é considerado um ícone do futebol carioca e um animador de eventos. Ostentando há décadas suas longas e escorridas madeixas – razão de seu apelido –, Cabelada é conhecido por suas tiradas cômicas e poses idem, fazendo muitos lembrarem o mito de origem do palhaço, inspirado no rosto e caretas estereotipadas do bêbado de bar. “Todo juiz é ladrão, Cabelada não” é uma de suas célebres frases do seu período de atuação como árbitro. Seu afeto pelo encontro com os amigos do boteco, pela festa de rua o faz, recorrentemente, chorar copiosamente quando convidado para discursar em público – e claro, depois de alguns *chopp*s. Os companheiros geralmente acham graça de sua emotividade, que corre frouxa; sua figura peculiar o faz ser considerado único, uma *figura*. Quando da reativação do bloco, organizadores buscaram fotos antigas do bloco

para ter material no qual *se inspirar*, lembrando o que motivaram os primeiros foliões a formar a agremiação. Encontraram em diversas fotos a imagem de Cabelada, em poses sensuais, debochadas. Sua figura tornou-se, então, a partir da daquele momento, essa *conexão* do presente com o passado do bloco, remetendo a uma *retórica da perda* relacionada, principalmente, ao seu comportamento irreverente e despojado, que não teria mais sobrevivência no mundo atual, cada vez mais voltado à correção e ao disciplinamento do indivíduo.

Figura 6 – Carro sendo preparado para um dos desfiles da Banda da Conceição, nos anos 1970, onde aparece Cabelada, posando para foto



Fonte: Arquivo Banda da Conceição.

A recuperação das imagens do bloco teria função, inicialmente, de rememorar as cores e o emblema da banda, mantendo a maior fidelidade possível a sua *origem*. Contudo, a recorrência da figura de Cabelada nas fotos tornou-se uma *sobrevivência cultural* dos antigos carnavais da Banda da Conceição e sua presença na festa representa o elo entre o presente e o passado (e quiçá o futuro).

A ideia de continuidade, em que passado, presente e futuro se tocam e se sustentam mutuamente, aparece na preocupação de Frigideira de *manter* a tradição para as gerações a seguir, despertando o interesse, *desde pequenos*, nos moradores do morro, pela festa de carnaval. Da mesma forma, os fundadores do Pinto Sarado promovem, dias depois do desfile oficial, um Bloco do Pintinho, no qual são montados pula-pulas e outras atrações para as crianças. Os pequenos, no entanto, participam igualmente do desfile oficial, sendo que muitos deles carregam no peito um crachá com nome, endereço e telefone, iniciativa de segurança

dos organizadores do bloco. O crachá é concedido pelo bloco e seu leiaute é padronizado com símbolos e as cores da agremiação.

Fazer os pequenos *tomarem gosto* pela festa de carnaval é uma preocupação daqueles que consideram estar promovendo uma festa comunitária e/ou uma festa tão tradicional, que não deve perder sua continuidade nas transições da geração.

Em muito, a atitude dos organizadores do Pinto Sarado converge com a fala de Fábio Sarol, do Prata Preta e, por conseguinte, permite-me aproximar com a de Eliane Costa, cavaquinhista do Escravos da Mauá, quando afirma com satisfação o êxito que o bloco alcançou ao conseguir atrair o interesse das novas gerações para o samba e para o carnaval, sentindo-se com *papel cumprido* de ver moças e rapazes tomando gosto pela cultura de rua, compondo sambas, formando outras agremiações carnavalescas num mesmo caminho que os fundadores do Escravos da Mauá trilharam.

Subsequentemente às apresentações das ideias por ora expostas, é possível aproximá-las no que se referem a um sentido comum e que nos levam a passarmos da conceitualização antropológica de cultura e sua aplicação no senso comum para a maneira com que se forjaram as concepções do que chamamos de *políticas culturais*.

Se pudermos retomar o conceito de cultura no sentido de “produtividade e de inventividade técnica” (WAGNER, 2010), deixaremos desnudada uma tensão muito presente entre agentes culturais e os administradores da região do porto: da cultura como uma lógica produtiva criativa. O surgimento do Distrito Criativo do Porto catalisou e evidenciou bem essa tensão, na medida em que propunha a formação de um celeiro de economia criativa sem, contudo, incluir qualquer tipo de iniciativa artística *a priori* desenvolvida anteriormente por locais.

O produtor cultural Raphael Vidal⁶⁹ afirma ter questionado a maneira como foi proposta a ideia do Distrito, segundo ele se assemelhando mais à formação de um *clube* entre alguns *escolhidos* que passaram a formar a ideia do que é a cultura da região portuária do que uma iniciativa para somar com aquilo que já vinha sendo pensado e implementado por outros atores. Vidal também expressou desacordo quanto ao tipo de liderança elencada pelos organizadores do Distrito. Segundo ele, na inauguração, haveria um debate sobre *design*, criatividade e cultura da região portuária. Vidal, que fazia parte da comissão de abertura, teria proposto convidar pessoas da cultura da região portuária, o que não foi aceito. Preferiram, de

⁶⁹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

acordo com ele, convidar *grandes* nomes, como o gerente do Google, o presidente do Uber e de outros aplicativos de sucesso contemporâneo.

Como mencionei no primeiro capítulo, são dominantes as correntes de urbanismo atuais que colocam a centralidade na cultura, contudo com caracterizações muito particulares a fim de tornarem uma cidade global. Atração de classes criativas desterritorializadas pela lógica global, como propõe Richard Florida (2002), e intervenções de *baixo para cima*, priorizando o lado *soft* – leia-se humano, cultural – do planejamento, como é do gosto de Charles Landry (2005, 2008) são algumas das formas inovadoras e criativas de fortalecer, basicamente, o setor terciário nas cidades. A indústria criativa é o seu motor principal e visa potencializar a interação entre diversos setores tais quais os artísticos, mas também os industriais e os científicos.

O Distrito Cultural do Porto é uma iniciativa de 250 profissionais que migraram para a região a fim de promover um *network* potente ao ponto de “transformar a cidade e agitar negócios” (DISTRITO, 2016). De acordo com Daniel Kraichete, diretor do Distrito e integrante do Coletivo do Porto, o foco desse coletivo é “incentivar novas dinâmicas e redes de trabalho, criar um ambiente para as novas ideias circularem e acontecerem”. Tudo isso funcionando “num movimento orgânico e sustentável, com espírito de colaboração entre as empresas” (DISTRITO, 2016).

Segundo Michetti (2016), em países de economias em desenvolvimento, diferentemente de países *avançados*, a dimensão da cultura não é tida como um alvo indiscutivelmente legítimo de investimento, tendo em vista que a sociedade terá por prioridade atender a outros domínios. Por isso, um caminho que tem sido percorrido para atribuir legitimidade à esfera e aos investimentos em cultura é a do utilitarismo, ponto em destaque o potencial econômico da cultura “no momento em que mundialmente se estatui que a ‘economia criativa’, que tem a cultura como ativo principal, seria um dos caminhos que levaria ao desenvolvimento econômico” (MICHETTI, 2016, 516).

Miqueli Michetti (2016) chama atenção para a crescente atuação de institutos empresariais na esfera pública da cultura, que, por meio das leis de incentivo à cultura, via renúncia fiscal, estariam dominando boa parte da produção e, com isso, determinando conteúdos moldados na *condição pós-política* da cultura, tudo para tornar o produto o mais palatável e o menos controverso possível para a audiência.

Esse domínio de poucos institutos – relacionados aos dois maiores grupos de empresas de serviços financeiros do país, o Bradesco e o Itaú – evidencia que o Estado tem falhado em seu papel regulador, cumprindo de maneira insatisfatória sua missão de coerção das

desigualdades econômicas e sociais. Como evidencia Isaura Botelho (2001), a política cultural não deve ser determinada pelo financiamento, mas o contrário. Uma política pública “exige de seus gestores a capacidade de saber antecipar problemas para poder prever mecanismos para solucioná-los” sem, no entanto “cometer ingerência nos conteúdos da produção” (BOTELHO, 2001, p. 78).

Ainda segundo Botelho (2001, p. 73), atualmente o financiamento de projetos tem assumido o primeiro plano do debate na área das políticas públicas culturais e, em razão de equívocos que ocorrem nos poderes públicos, “por escassez de recursos e/ou por omissão deliberada, [esses poderes públicos] deixam as decisões sobre o que se produz em termos de arte e de cultura nas mãos dos setores de marketing das empresas”.

Daniele Waltz afirmou que a Porto Novo não teria em nada contribuído financeiramente para a formação do Distrito Criativo e que a ideia do coletivo teria surgido por parte de um funcionário da Cdurp, no encontro com diretores de uma jovem empresa que, posteriormente, veio a compor o Distrito Criativo. O destaque dado pela mídia e pelo próprio Porto Maravilha, celebrando a iniciativa, despertou incômodos em vários agentes culturais, sobretudo por estar em jogo a definição da palavra *cultura*. Ao que me parece, mais do que o problema anterior discutido por Michetti (2016) e Botelho (2001) a respeito das disparidades nas distribuições de benefícios das políticas públicas para a cultura, o cenário atual tem se desdobrado em outra configuração sobre a cultura: o que deve ser observado não é somente a dominância de grandes institutos sobre a produção de espetáculos, eventos e shows, mas também a tendência atual de, por meio da economia criativa, sobrepor-se a cultura empresarial (criativa) à política cultural e a todas as atividades da área.

A preocupação demasiada com fortalecer um setor terciário inovador nas cidades aspirantes ao título de criativas pode ocasionalmente resultar num excesso de *culturalização da produção*, ressaltando novamente a argumentação de Roy Wagner (2010) ao considerar, na *nossa* perspectiva cultural, o trabalho representado como a maior expressão da força humana, motor do aperfeiçoamento do homem. Ao fim e ao cabo, é como se o excesso de destaque dado ao papel da cultura empresarial fosse somente uma continuidade mais agudizada da estratégia do utilitarismo primário, como o defendido por Michetti (2016). A arte, a criação e a inovação não devem ficar sem uma função social bem definida, a saber, a de desenvolver, fazer crescer, gerar renda e elevar as cidades para posições mais destacadas na hierarquia das concorrências globais.

Miqueli Michetti (2016, p. 516) afirma também que, além da estratégia utilitarista da cultura para legitimar seu financiamento, em países em desenvolvimento se mobiliza a

legitimação da cultura pela dimensão dos direitos, sendo esta positiva para as chamadas minorias, por meio da “proteção e promoção da diversidade das expressões culturais”. Enquanto que o utilitarismo da cultura parece tentar abranger a sociedade, integralmente, por meio do desenvolvimento econômico que idealmente a todos atingiria, em suas consequências, o segundo caso, da cultura como direito, pode ser controversa por fragmentar os benefícios resultantes de investimentos na cultura.

Essa antinomia política a respeito da natureza da sociedade está muito presente no campo, que parece ser resumida numa simples pergunta: é possível promover uma forma cultural em que todos se beneficiem, numa região tensionada por múltiplas etnicidades, trajetórias coletivas diversificadas e lutas históricas por reconhecimento por parte de grupos invisibilizados? E, dessa pergunta, derivam outras: é possível conciliar vozes em disputa e promover um ganho igualitário a todos? Quem ganha e quem perde, nesse processo?

A maneira pela qual os administradores da região portuária procuraram conciliar os múltiplos entendimentos sobre cultura foi por meio do Prêmio Porto Maravilha Cultural. A lógica de produtividade e utilitarismo estava, contudo, presente no prêmio, expressa em termos como *desenvolvimento social* e a implícita questão da geração de renda, *exploração econômica do patrimônio material e imaterial*, ao lado de outros aspectos menos econômicos como *preservar e valorizar a memória das manifestações culturais da população* e *promover a produção de conhecimento sobre a memória da região*.

Ao todo, foram 204 inscritos no edital e, entre os 20 escolhidos, quatro se relacionam diretamente com esta pesquisa. No enquadramento de pessoa jurídica, foram três ganhadores: o *Carnaval do BEM: oficinas e atividades pré-carnavalescas do bloco Escravos da Mauá*; os *Desfiles dos blocos e bandas da Liga Portuária* (que incluem Pinto Sarado, Coração das Meninas e Fala Meu Louro) e o Samba da Pedra do Sal, com o projeto *Roda de Samba da Pedra do Sal, de mãos dadas*. Como pessoa física, o ganhador foi o Cordão do Prata Preta, com o projeto: *Prata Preta: folia sempre, ditadura nunca mais – 50 anos do Golpe de 64 no Brasil – Providência Sustentável*.

Algumas consequências dessa premiação serão ainda discutidas ao longo da tese, sobretudo a respeito da formação do coletivo ComDomínio Cultural e sua influência sobre o formato do edital, assim como, posteriormente à seleção, o impacto negativo sobre a tentativa de formar outra coalizão, o Conselho de Cultura do Porto, em razão de uma atmosfera tensa resultante do descontentamento expresso por alguns que criam que determinados companheiros teriam se beneficiado do projeto, de maneira injusta e em razão, principalmente, do capital social derivado das relações pessoais acumuladas.

Por ora, cabe finalizar este ponto retornando à análise conceitual crítica de como o conceito de cultura, há pouco debatido, impactou as formas de pensar a política pública destinada à cultura, na região do porto. Sem dúvida alguma, boa parte desses entendimentos são tributários da objetificação da cultura e da retórica da perda, notáveis pela própria separação analítica entre cultura no sentido antropológico e no sentido sociológico, tal como definido por Isaura Botelho (2001).

A dimensão sociológica da cultura é de um âmbito especializado, na qual, em oposição à antropológica, seria “mais ‘fácil’ planejar uma interferência e buscar resultados relativamente previsíveis. Trata-se de expressão artística em sentido estrito” (BOTELHO, 2001, p. 74). Ou seja, o universo institucionalizado é o campo privilegiado pelas políticas culturais, por possuir uma visibilidade concreta. A dimensão antropológica, para ser atingida, dependeria da organização dos atores sociais e de uma militância específica.

As políticas culturais, isoladamente, não conseguem atingir o plano do cotidiano. Para que se consiga intervir objetivamente nessa dimensão, são necessários dois tipos de investimento. O primeiro é de responsabilidade dos próprios interessados e poderia ser chamado de estratégia do ponto de vista da demanda. Isto significa organização e atuação efetivas da sociedade, em que o exercício real da cidadania exija e impulse a presença dos poderes públicos como resposta a questões concretas e que não são de ordem exclusiva da área cultural. Somente através dessa militância poder-se-á “dar nome” – no sentido mesmo de dar existência organizada – a necessidades e desejos advindos do próprio cotidiano dos indivíduos, balizando a presença dos poderes públicos. (BOTELHO, 2001, p. 75).

Esse antagonismo entre cultura sociológica e antropológica apontado por Botelho (2001) parece-me crucial para entendermos o campo aqui delimitado na região portuária. Em diversas ocasiões, os representantes da administração portuária com os quais conversei ressaltaram a necessidade de partir de iniciativas dos atores o processo de legitimação das manifestações culturais locais, em busca de reconhecimento e patrocínio. Além da militância, no entanto, o contexto atual de financiamento da cultura como um todo, destaca Botelho (2001, p. 78), obriga os profissionais da área artístico-cultural a “se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação”.

Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos – o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto – e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação. “Antes de qualquer coisa, identificar as necessidades das empresas” é a dica fundamental dada por um profissional do marketing aos produtores culturais, numa revista especializada (Marketing Cultural, 1998: 33). Um bom exemplo é o caso dos museus mais importantes que, tendo enormes problemas para a manutenção de seus espaços e

coleções, vêm optando muitas vezes pelas exposições espetáculo que atraem um grande público, é verdade, mas que, antes de tudo, interessam aos patrocinadores. (BOTELHO, 2001, p. 78).

À medida que aprofundi meus conhecimentos sobre a área de política cultural e a forte crítica contemporânea à redução do fazer cultural aos aspectos do *marketing*, da produção comercial e da renda, pude perceber certas aproximações e distanciamentos dessas análises teóricas com a realidade do campo. Por um lado, não se trata o caso estudado, de nenhuma forma, do financiamento da Lei Rouanet⁷⁰, centro da crítica da maior parte dos especialistas. No entanto, apesar de não precisarem vender um projeto para um departamento de *marketing* de uma grande empresa de serviços financeiros, por exemplo, os agentes culturais se viam às voltas com a necessidade de aprender a pensar em *produção cultural* e na adequação de sua identidade institucional ou semi-institucional às demandas sociais requeridas pelos financiadores. A militância da qual fala Botelho (2001) parece em constante conflito com o universo institucionalizado, a fim de atingir uma *visibilidade concreta* e alcançar o apoio em políticas culturais.

Essa antinomia entre dimensão sociológica e antropológica da cultura parece-me semelhante àquela aparente nos discursos dos atores a respeito da profissionalização e do amor à causa. Essa dualidade inconciliável ganha versões diversas na prática, podendo se manifestar tanto na crítica à dominação excessiva, por parte de alguns, das *técnicas e práticas do gerenciamento cultural*, que sobrepõe o papel de produtor ao de artista, como no desejo do artista de perceber algum pagamento para se apresentar ou de reivindicar a profissionalização da sua arte. Essa dualidade insolúvel é certamente tributária da maneira pela qual arquitetamos nosso entendimento sobre cultura, romantizando sua produção, que espontaneamente emergiria por meio de práticas ancestrais em que a “[...]‘magia’, aquela imagem insolente de ousadia e invenção que faz cultura (WAGNER, 2010), circula livremente, mas que por ora estaria esquecida e afastada das nossas práticas contemporâneas.

⁷⁰ “Principal mecanismo de fomento à Cultura do Brasil, a Lei Rouanet, como é conhecida a Lei 8.313/91, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac). O nome Rouanet remete a seu criador, o então secretário Nacional de Cultura, o diplomata Sérgio Paulo Rouanet. Para cumprir este objetivo, a lei estabelece as normativas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para a realização de projetos artístico-culturais. A Lei foi concebida originalmente com três mecanismos: o Fundo Nacional da Cultura (FNC), o Incentivo Fiscal e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart). Este nunca foi implementado, enquanto o Incentivo Fiscal - também chamado de mecenato - prevaleceu e chega ser confundido com a própria Lei.” (BRASIL, [20--]).

3.2 Cultura como desenvolvimento: um recurso e seu dispositivo

Como podemos perceber, o distanciamento analítico resultante da objetificação compõe uma maneira de conhecer algo, um método específico. Quando objetificamos cultura, esbarramos no *dilema* da prática do fazer-conhecer ao qual se refere Clifford (1988, p. 289 apud KUPER, 2002, p. 267-268): *analisamos e vivenciamos* a cultura simultaneamente, e isso significa dizer também que esse processo culmina numa disciplinarização dos corpos, fundando comportamentos a partir do conhecimento que se nutre a respeito de cultura. Um saber para se manifestar como poder precisa ser expresso em diversos âmbitos, inclusive em maneiras não verbais, em práticas simbólicas cotidianas e nas formas de apresentação corporais. O saber-poder relativo à temática da cultura autoriza a identificação de determinadas pessoas como porta-vozes legítimas de vetores de força desse campo de disputa, podendo incluir desde planejadores de política pública cultural até os ditos *baluartes* de uma manifestação cultural ou de um grupo artístico. Seus corpos e trajetórias são *reconhecidos* e, conseqüentemente, autorizados a circular em espaços de acesso limitado e a falar em nome das pessoas que virtualmente representariam. Inspirada numa análise foucaultiana a respeito do sistema que opera esses significados e age sobre esses corpos, produzindo subjetividades, considero que o processo de objetificação e as maneiras como saberes-poderes se forjam e circulam no meio social é inseparável dos regimes atuais de governança dos Estados liberais, sobretudo porque estes fornecem um enquadramento de realidade, manifestando um poder sofisticado, que se adapta constantemente para incorporar em seu manancial todo tipo de vetor de poder, inclusive as resistências ao próprio poder.

De acordo com os levantamentos historiográficos de Michel Foucault, é na Europa, a partir do século XVIII, que os Estados nacionais vão ingressar em uma nova era de poder, na qual elaboradas tecnologias de governar são desenvolvidas e passam a complementar o regime de soberania do Estado (FOUCAULT, 2008). No regime da soberania, a atenção política se limita à segurança do território e à disposição do povo nesse espaço determinado, enquanto que a atuação do soberano se volta para a possibilidade de conquistar novos territórios e de manter aqueles que foram anexados (FOUCAULT, 2008, p. 85). Em suma, a preocupação se inscreve na manutenção do espaço e da ordem conquistada, pela garantia da segurança do território em si.

A nova era do poder que emerge a partir do século XVIII instaura um momento em que a arte de governar passa a ser não somente uma questão soberana de impor o controle e a

ordem num dado espaço, mas uma ciência política na qual se aprende a lidar com as instabilidades e se permite que as circulações aconteçam mais intensamente num território, considerando agora a precisão de separar as circulações “[...] boas das ruins, fazer que as coisas se mexam, se desloquem sem cessar [...], mas de uma maneira tal que os perigos inerentes a essa circulação sejam anulados” (FOUCAULT, 2008, p. 85). Com isso, as políticas e as técnicas de governar passam a englobar e considerar a segurança da população e dos que a governam *no* território.

As políticas do Estado estão agora voltadas para o modo de funcionamento socioeconômico e para a capacidade de aumentar/melhorar o controle e a eficácia do sistema. Ocupa-se da “gestão e administração da população, a regulação das atividades econômicas, assim como a articulação e o planejamento estratégico da vida socioeconômica” (CASTELO BRANCO, 2015, p. 74). Nesse contexto, o que interessa são números, índices, percentuais e desempenho final do planejamento, em que “jamais encontramos homens” (FOUCAULT, 1994, p. 616 apud CASTELO BRANCO, 2015, p. 27).

Essa prática de gestão que passa a ser nomeada de *arte de governar* teria como objetivos últimos melhorar a sorte da população, aumentar suas riquezas, duração de vida, sua saúde (FOUCAULT, 2008, p. 140). A população passa a ser o fim e o instrumento do governo e será por meio de campanhas e de técnicas específicas que se estimularão ou inibirão determinadas ações públicas que podem ser mensuradas coletivamente, como a taxa de natalidade, a produção industrial, o combate a epidemias etc. Contudo, o que torna mais sofisticada essa nova forma de governo é que, apesar de a preocupação se dar, em termos gerais, com a coletividade, passa a se agir e ocupar-se não somente de uma população que deve ser gerenciada em sua totalidade global, mas também em sua especificidade unitária, ou seja, considerando-se cada indivíduo, suas subjetividades.

Essa duplicidade de controle coletivo/individual é possível por meio de *técnicas específicas de segurança*: a disciplina, a normação e normalização. Os Estados passam a considerar o problema técnico do poder a ser exercido sobre os corpos, buscando atribuir aos corpos os gestos ideais, produzindo uma padronização de acordo com medidas que se polarizam entre marcos do normal e do anormal. Dessa forma, a normação é relativa à norma, instituída no grupo à qual se refere, e por isso prescritiva e fundante. Nas disciplinas, parte-se da norma e da possibilidade de se efetuar nos corpos seu adestramento, possibilitando a diferenciação do normal e do anormal. Por sua vez, a normalização provém dos marcos determinados pela norma e busca assinalar as variações, ou seja, as “diferentes curvas da normalidade” (FOUCAULT, 2008, p. 82). A “operação de normalização consistirá em fazer

interagir essas diferentes atribuições de normalidade e procurar que as mais desfavoráveis se assemelhem às mais favoráveis” (FOUCAULT, 2008, p. 82).

Essa *arte de governar* se baseia então na utilização de três mecanismos: o legal, o disciplinar e o de segurança.

[...] o mecanismo legal ou jurídico, salvaguarda da soberania do Estado e (do obrigar a cumprir) suas leis; o mecanismo disciplinar, via *normação e normalização* dos indivíduos; e os chamados *dispositivos de segurança*, que introduzem um *cálculo de custo* à formulação que antes se delimitava no campo do fazer seguir/cumprir o que é permitido ou não e suas consequências punitivas (DUMAS, 2018, grifos do autor).

Além do tratamento objetivo dado à população, o governo terá que se haver com a problemática de como tratar de acontecimentos aleatórios, de como gerir os recursos disponíveis, emergindo, a partir de então, uma dinâmica que impulsiona uma atualização constante dos dispositivos de segurança, uma constante e eficiente renovação na “regulação no elemento da realidade” (FOUCAULT, 2008, p. 61), fazendo emergir uma nova racionalidade, fundada na *liberdade como tecnologia de saber-poder*. “Doravante, para a configuração desse novo espaço acontecido que terá a *cidade-mercado* como um *problema* a ser equacionado” (DUMAS, 2018, grifos do autor). Como sustenta Foucault:

[...] a técnica política nunca deve descolar do jogo da realidade [...]. O liberalismo, o jogo: deixar as pessoas fazerem, as coisas passarem, as coisas andarem, *laisser-faire, laisser-passer e laisser-aller*, quer dizer, essencial e fundamentalmente, fazer de maneira que a realidade se desenvolva e vá, siga seu caminho, de acordo com as leis, os princípios e os mecanismos que são os da realidade mesma. (FOUCAULT, 2008, p. 62-63).

Essa cidade-mercado, com suas multiplicidades de coisas, valores, recursos, pessoas, deve ser, portanto, administrada por essa nova racionalidade, pautada por uma emergente economia do poder. Trata-se da operacionalização própria de um *governo*, de uma *governamentalização* do Estado (FOUCAULT, 2008).

Por esta palavra, “governamentalidade”, entendo o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por “governamentalidade” entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de “governo” sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de saberes. (FOUCAULT, 2008, p. 143-144).

Trato cultura como um dispositivo de governo alicerçado nos três mecanismos foucaultianos – legal, disciplinar e de segurança – em razão de sua consolidação vitoriosa nos contextos ocidentais contemporâneos, por meio de soluções *inovadoras* com fins de desenvolvimento econômico e social, imbricadas na valorização e incentivo de atividades culturais, assim como no reconhecimento e preservação de patrimônios culturais. Como pretendo sustentar aqui, cultura, apesar de sua amplitude e imprecisão – o que garante sua aplicação nas mais variadas oportunidades –, aparece sempre em sua face positiva, resplandecendo em sua inquestionável capacidade de atribuir valor a qualquer proposta de desenvolvimento. Além disso, considero *cultura* como um campo de saber de onde emergem estudos, cálculos, estratégias e empreendimentos próprios da área.

Em *Microfísica do poder*, Foucault (1984) apresenta o conceito de dispositivo como marcado por três frentes. Em primeiro lugar, seria:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1984, p. 243).

Considerando esse trecho, nos parece cabível aproximá-lo do que proponho de análise de cultura como dispositivo de governo alicerçado nos três mecanismos foucaultianos, identificáveis também nessa passagem. Em segundo lugar, Foucault sublinha a relação que pode haver com esse “conjunto heterogêneo” que é o dispositivo:

[...] tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e *mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.* (FOUCAULT, 1984, p. 244, grifo nosso).

O que parece ser relevante nessa passagem é a capacidade de transferência de um discurso, de uma racionalidade, de um domínio a outro. Esse parece ser o caso da cultura, que vem recebendo, em fluxo contínuo, enxertos advindos de paradigmas econômicos que remontam desde as concepções sociodesenvolvimentistas até as ideias liberais mais ortodoxas. Mesmo estando em perpétua interdependência com outros saberes e dispositivos, se insiste em compreender cultura como tendo um eixo próprio, autônomo, validando-se as estratégias e atuações do dispositivo em si.

Ainda nas palavras de Foucault, o dispositivo é também um “[...] tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante” (FOUCAULT, 1984, p. 244).

Considerando as definições apresentadas sobre o conceito de dispositivo, defendo que o mais importante é ressaltar sua natureza produtora e reguladora da comunicação e da ação relativa a um determinado domínio, no caso estudado, da cultura. A cultura assume a atual versão de dispositivo quando o *capital cultural* surge como prioridade nas agendas políticas de agências transnacionais para incrementar a economia em países em desenvolvimento.

Em sua tese *Governança mundial e pobreza: do Consenso de Washington ao consenso das oportunidades*, Tatiana da Silva (2009) nos apresenta uma convergência política entre o Banco Mundial e a ONU, surgida em 1990, em torno de novas estratégias de desenvolvimento. Após sofrer críticas às propostas de reforma neoliberal que coordenava, entre os países ditos em desenvolvimento, figurava agora como ponto primordial, na agenda de desenvolvimento do Banco Mundial, fomentar a lógica da boa governança, que seria uma solução para a instabilidade política de algumas nações, uma forma de estabilizar potenciais conflitos, reconhecendo reivindicações populares para, finalmente, controlá-las com habilidade administrativa. Trata-se da emergência de um novo paradigma, que indica a passagem da crítica negativa relativa a uma intervenção do Estado para uma preocupação positiva em relação aos aspectos do desenvolvimento a que a lógica da boa governança poderia engenhosamente conduzir. A boa governança seria um “conjunto de operações pragmáticas na solução de problemas, para os quais é preciso oferecer respostas objetivas, neutras e isentas” (MICHETTI, 2016, p. 530).

A ONU, por sua vez, previa um novo projeto de desenvolvimento mundial como um processo de expansão de oportunidades para as pessoas mais vulneráveis. A ideia de capital humano nasce dos novos estudos e argumentos neoliberais como a possibilidade de aumentar a produtividade do pobre por meio de investimentos em seu *capital humano* como educação, saúde, que em seguida passam a acompanhar outro gerador de valor: o *capital cultural*. A produtividade das economias estava agora, também, relacionada a investimentos em setores convencionalmente considerados como não produtivos.

Segundo George Yúdice (2006), a cultura como expediente obtém legitimidade em meio a essa lógica de governança pela qual o valor da cultura se mensura principalmente pela sua capacidade de reduzir conflitos sociais e de guiar o desenvolvimento econômico, em razão de um reconhecimento de patrimônios públicos e de sua afirmação como um direito de

todos. O consumo cultural torna-se, então, um meio de atingir modos de cidadania orientados pela lógica da boa governança.

Yúdice (2006) sintetiza seu entendimento de cultura como esse novo artifício do capital com o conceito de “cultura como recurso”: mais que se tornar uma mercadoria, a cultura teria sido absorvida por uma racionalidade econômica ou ecológica muito semelhante à que torna a natureza um recurso, especialmente porque, tanto cultura como natureza, são negociadas como moeda da diversidade (YÚDICE, 2006, p. 13). Cultura como recurso seria uma engrenagem de uma nova episteme⁷¹, nos termos de Foucault (2002).

Com o advento da concepção de capital cultural e a consequente proliferação das diversas organizações agenciadoras de cultura, as manifestações culturais terminaram por ficar submetidas a critérios de utilidade, visando a ganhar visibilidade, legitimidade e, com isso, poder acessar os investimentos sociais. Nesse panorama em que o capital cultural emerge com força máxima, o gerenciamento da cultura passa a ser peça central, observável, sobretudo, pelo surgimento e afirmação de uma lógica profissionalizante da produção cultural, que passa a ser indispensável para os atores culturais, que precisam saber escrever projetos, disputar editais e concorrer a financiamentos.

A *virada* para o capital cultural é parte da história da tentativa de incrementar o desenvolvimento social e o crescimento econômico nos termos capitalistas, “história de reconhecimento da insuficiência do investimento no capital físico durante os anos 1960, no capital humano dos anos de 1980, e no capital social dos anos 1990” (YÚDICE, 2006, p. 31). Para se ter uma ideia da dimensão dessa virada, o então presidente do Banco Mundial, James Wolfensohn (1999)⁷², defendeu, em uma conferência, a necessidade de haver uma “visão holística de desenvolvimento”, enfatizando a cultura como catalisadora do desenvolvimento humano. Essa afirmação se sustenta pelo entendimento de que comunidades mais pobres poderiam se beneficiar de um processo de valorização da cultura, ao ter garantida a capacidade de sustentar seus bens, que afugentariam a “desagregação social”, manteriam a autoestima daquelas comunidades e tornariam mais suportáveis “traumas e perdas”

⁷¹ Uma episteme, para Foucault (2002, p. 217), é “[...] o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e se realizam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização [...]. A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas”.

⁷² Conferência de abertura para o encontro internacional “As contas da cultura: financiamento, recursos e a economia da cultura em desenvolvimento sustentável”, em outubro de 1999.”

(WOLFENSOHN, 1999 apud YÚDICE, 2006, p. 31) por que passassem. Acima de tudo, a ênfase na cultura acarretaria ganhos econômicos para comunidades mais pobres, visto que “patrimônio gera valor” (WOLFENSOHN, 1999 apud YÚDICE, 2006) simbólico, mas principalmente financeiro.

Ainda no que diz respeito à convergência política entre o Banco Mundial e a ONU, friso que esta última auxiliou a vocalizar as críticas dirigidas aos efeitos sociais das reformas econômicas da década de 1980 receitadas pelo Banco Mundial aos países em crise, notadamente àqueles em desenvolvimento. Não por acaso, as primeiras Conferências das Nações Unidas da década de 1990 tematizaram alguns desafios resultantes dos impactos negativos que reformas econômicas e sociais obtiveram. Podemos dizer que a *tabelinha* realizada entre Banco Mundial e ONU não dizia respeito somente às conclusões quase em comum que seus grupos de estudos internos desenvolviam, mas também a uma nova disposição à revisão, uma abertura às críticas que vinham sendo urdidas face aos problemas desencadeados pelos procedimentos de *desenvolvimento* considerados corretos nas décadas anteriores.

Dessa forma, poderíamos ampliar o entendimento da lógica da boa governança com auxílio da investigação realizada por Boltanski (2013) sobre as mudanças ocorridas na produção e recepção da crítica, nas últimas décadas, nas democracias capitalistas. Para tanto, ele sugere olharmos para as mudanças que ocorreram nos dispositivos de governança, pois seriam estes que permitem conter a crítica e manter inalteradas as principais assimetrias sociais. Em síntese, Boltanski (2013) defende que as democracias capitalistas contemporâneas são majoritariamente orientadas pelo modelo de dominação gestonária e que esse modelo organiza singularmente certas relações entre instituições e crítica para tentar responder a uma exigência democrática, que é se insistir na mudança social a partir da assimilação do conflito.

Contudo, esse modelo abre margem somente para uma parcela das críticas, aquelas de reforma, não as consideradas radicais. As críticas reformistas, para Boltanski (2013), não questionam a *realidade*⁷³ do mundo, que seria depreendida por meio das técnicas oferecidas pelas ciências econômicas e sociais. Menos ainda ousa questionar o uso político dessas técnicas e o aperfeiçoamento de *management* e das ferramentas de gestão vinculadas a esse modelo. A crítica reformista reafirmaria a *realidade da realidade*, que se dá em base de rede

⁷³ *Realidade* deriva do conceito de *realismo*, o que, para Boltanski (2013, p. 443), significa que os explorados aceitariam uma situação opressora não por ilusão sobre a natureza injusta dessa prática, mas que eles “autolimitariam suas reivindicações com base em suas avaliações das possibilidades que as mesmas têm de serem reconhecidas e, assim, serem mais ou menos satisfeitas, dentro da realidade”.

de provas, regras, rotinas, formas simbólicas e representações. Termina, conseqüentemente, por defender a validade das instituições, pois são elas as mantenedoras da realidade. Confirma que o que é realmente *é*.

A crítica radical, por outro lado, não pode ser institucionalizada, mesmo com dispositivos críticos sendo considerados, porque a crítica radical é incompatível com qualquer natureza institucional. Diferente da crítica reformista, a radical questiona a tal *realidade da realidade* e vai buscar no mundo elementos que possam ajudar a reelaborá-la de maneira totalmente diversa.

Blindada pela configuração do “mercado do bem” (RIZEK, 2011), a cultura como recurso torna-se um dispositivo da boa governança que dificilmente consegue ser atingido por críticas mais radicais. Quem poderia ser contrário a ajudar, através da arte, populações vulneráveis, ou reconhecer a cultura como um direito social, certamente um direito que favorece, de alguma forma, as pessoas para elas conquistarem sua cidadania?

A contribuição de Boltanski (2013) a respeito da absorção de críticas ao sistema parece pertinente para entender conflitos no campo e, sobretudo, tendo em perspectiva esse tipo de tensão, ressaltar a presença do dispositivo de cultura como regulador dos saberes e das ações.

Walmir, músico do Samba da Pedra do Sal e crítico efusivo das políticas culturais destinadas à região, havia relatado para mim em entrevista, sua dúvida relacionada a seu projeto de roda de samba concorrer ao Prêmio Porto Maravilha Cultural. A roda, que não tinha contado até então com nenhum financiamento da Porto Novo, vinha sendo incentivada a participar do prêmio pelos próprios administradores da região – tanto o subprefeito como funcionários da Cdurp já haviam se manifestado nesse sentido. No entendimento de Walmir, os gestores tinham em mente que a roda era um evento importante da região e que alavancara uma dinâmica cultural própria. Documentado como ponto cultural no mapa de cultura do Rio de Janeiro pela própria prefeitura, o Samba da Pedra do Sal deveria, aos olhos dos gestores, indiscutivelmente, concorrer ao prêmio, havendo grandes chances de ser contemplado. Walmir, naquele período, acreditava que o grupo deveria concorrer ao edital, contudo desejava concorrer em pé de igualdade com as outras iniciativas. No seu entendimento, os gestores queriam facilitar a escolha da roda do Samba da Pedra do Sal, configurando uma *peixada*⁷⁴ e, conseqüentemente, uma injustiça com outros agentes locais .

⁷⁴ Expressão popular que designa receber proteção de uma pessoa influente; ser apadrinhado.

Em conversa mais recente, em 2018, Walmir me conta sobre a decisão do grupo de participar do prêmio e que não havia dúvidas sobre terem sido beneficiados. Considerou o prêmio, então, como uma forma de recompensar o trabalho ao qual se dedicaram desde 2007, trabalho esse que visava *recuperar* as práticas históricas da roda de samba “trazida por tia Ciata, tia Francisca, pelos baianos migrados para o sudeste e que vai ser implantada aqui nessa região da Gamboa”. A prefeitura teria tentado “pagar uma dívida” em razão de ter “dado as costas”, em ocasiões anteriores, para os movimentos que “seguravam a cultura no local viva”.

Eu peito [os pedidos de amplificar o som para atender à demanda do público]. Não tem essa de que porque o gringo tem que escutar; o gringo tem que aprender a se comportar e aprender a cantar pra voltar. Ah, mas é a última semana dele... Junta dinheiro e volta no Brasil e canta, pô! O samba é do povo brasileiro.

É curioso como a prefeitura e os organismos gestores da região, apesar de todas as críticas abertas que sofreram por parte do Samba da Pedra do Sal, procuraram sempre ressaltar que valorizavam a iniciativa do grupo, convidando-os para eventos importantes, como foi, por exemplo, o encerramento das Olimpíadas de Londres, durante a qual, simbolicamente, Londres passava ao Rio de Janeiro a chave da cidade como alegoria da continuidade do evento esportivo. A roda do Samba da Pedra do Sal tocou no Valongo, enquanto o bloco carioca do Sargento Pimenta – dedicado a abrasilizar canções dos *The Beatles* – se apresentava em Londres.

Esse evento foi que me despertou para a bagunça com o dinheiro público. A gente tocou 24 minutos e recebemos um dinheiro do cacete [sic], 4 mil e poucos reais, foi o maior cachê que eu já ganhei aqui pra tocar tão pouco. Aí eu pensei: se eles tão pagando isso pra gente pra tocar só isso, o que esses caras devem estar roubando nessa cidade? Aí eu despertei [também] naquele momento [para a possibilidade de haver grande corrupção atrelada ao evento].

É possível aproximar esse caso descrito por Walmir das análises produzidas por Boltanski (2013) a respeito da absorção ou da refração de críticas pelas instituições? Em muitos sentidos, a crítica produzida pelos músicos da Pedra do Sal pode ser entendida como radical. A radicalidade advém por colocar em evidência perversidades do sistema em si que produz cultura e manteria a população numa espécie de *alienação*, apartando a população de sua identidade e da nutrição de sua estima. A crítica também tentaria denunciar as exclusões intencionais do projeto urbanístico, sobretudo no que diz respeito à revisão, inerente a esse processo, do que é ou deveria ser a cultura da região portuária, atuando para privilegiar grupos e manifestações culturais de forma parcial e desonesta.

Chegou um momento que a coisa estava assim: ah, vai inaugurar, sei lá, a calçada da praça da Harmonia. Aí, a gente [gestores da região] vai chamar [nome de um cantor famoso]. Vem cá, não tem outros atores? Tem que chamar os atores do lugar, ali onde vocês vão inaugurar é o lugar do Prata Preta, tem uma outra galera ali... Por que na Pedra do Sal vai ter que vir o grupo fulano de tal se os caras não sabem nem que isso existe? [Cheguei a conversar sobre isso] com o Luís Claudio [subprefeito do Centro Histórico, governo Paes]. Eu não tenho vínculo político-partidário, então eu falo mesmo. Por isso eles me consideram meio homens-bomba e não me dão espaço para falar sobre isso em público [quando o evento é um convite da prefeitura].

Ainda a respeito dos desentendimentos com Alberto Silva, presidente da Cdurp na época da gestão Eduardo Paes, do então PMDB, Walmir diz que explicou algumas vezes a Alberto que ele era seu amigo pessoal, mas

[...] como gestor, eu tenho que saber separar isso. [Alberto] é correligionário de um grupo que tá fazendo mal à cidade. Vocês [os gestores] tão tentando dar uma cara outra a um lugar que já tem suas características e sua história negra. A tentativa de tornar isso uma área branca, vocês não vão conseguir fazer isso, de embranquecer a Pedra do Sal e o circuito do Cais do Valongo. E eles não aceitavam engolir isso, porque na política partidária tem muito disso de você falar [criticar] por trás e eu falava pra eles [na cara].

Walmir indica, em diversas oportunidades, uma desconfiança a respeito da extremada valorização da Roda da Pedra do Sal por parte dos gestores, possivelmente isso significando uma intenção, por parte destes, de amenizar as tensões políticas com esse grupo, que possuía um destaque cultural considerável e um viés político de peso. A desconfiança de Walmir sobre esse assunto aumentou ainda mais quando ele se inteirou do conteúdo descrito no projeto da Roda de Samba da Pedra do Sal, contemplado pelo edital do Prêmio Porto Maravilha Cultural. O proponente do projeto havia sido um outro músico do seu grupo que já atuava há bastante tempo também na área de produção cultural. Mesmo reconhecendo as habilidades técnicas do colega, Walmir percebeu que

[...] não era um projeto com contrapartidas, com a forma de um projeto [como o edital exigia], isso não tinha. Aí que eu percebi: será que pelo fato da gente sentar a porrada na prefeitura, eles quiseram dar um carinho para [resultar num cala boca]? Mas, eu continuei sentando a porrada!

Para além da incorporação da crítica reformista tal como descrita por Boltanski (2013), vejo uma tentativa das instituições de absorver e amenizar a crítica mais radical que encontram em seu campo, produzida e expressada, muito fortemente, pela Roda da Pedra do Sal. A absorção evidencia-se pela inclusão dessa manifestação cultural no mapa cultural oficial da cidade, destacando suas qualidades artísticas e até mesmo políticas relativas ao reforço em destacar e referenciar a contribuição da ancestralidade negra para a prática do

samba. Esse engajamento vinha ao encontro do projeto do Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana, proposto por pesquisadores, arqueólogos e historiadores e integrantes do movimento negro, com vistas ao reconhecimento de marcos patrimoniais na região portuária que terminaram por lançar luz sobre essa parte da história do país permanentemente renegada, a história negra.

Como defendido no capítulo 2, a prefeitura abraçou a proposta na medida em que notava a oportunidade de adentrar no projeto Rota do Escravo (RDE), promovido pela Unesco, e atrair um fluxo turístico específico para esse circuito. Dessa forma, as características estéticas e até mesmo éticas da Roda da Pedra do Sal parecem se compatibilizar ainda mais, aos olhos dos gestores, com o tipo de manifestação artística que se esperava encontrar para o turismo: orgulhosa de suas raízes, engajada com recuperações e valorizações simbólicas, onde se intensificara a circulação de um público negro local, compondo uma paisagem imaginativa conveniente ao turismo nacional e internacional, a respeito do passado remoto africano.

No que diz respeito à feitura do projeto por parte do Samba da Pedra do Sal, com a finalidade de concorrer ao prêmio, parece oportuno observar dois fatores interessantes: primeiro, o fato de haver, no grupo, um músico que trabalha também com produção, apesar de ter uma carreira militar e ser músico profissional. Ou seja, os integrantes da roda de samba, apesar de produtores de críticas radicais ao sistema, se apropriavam dos mecanismos do dispositivo cultural, seus saberes, técnicas e estratégias, para atrair visibilidade para seus feitos, apesar de negarem veementemente qualquer profissionalização.

De acordo com George Yúdice (2006, p. 25), no panorama em que o capital cultural emerge com força máxima, o *gerenciamento* da produção passa a ser a preocupação central, observável, sobretudo, pelo surgimento e afirmação de uma lógica profissionalizante da produção cultural, que passa a ser indispensável para os atores culturais, que precisam escrever projetos, disputar editais e concorrer a financiamentos. Ao ser absorvida por uma racionalidade econômica, a cultura perderia sua transcendentalidade e passaria a ser administrada por gestores sociais, como uma *reserva disponível*. Ou seja, o fazer cultural obtém legitimidade de acordo com a sua utilidade. Consequentemente, o espaço onde a arte e a criatividade se desenvolvem é alterado, causando um impacto no papel desempenhado pelos artistas, que ora assumem, também, papel de gestores e produtores de cultura.

A autonomia que o artista corporifica ao tomar o espaço da produção é, de fato, única. Em uma passagem do livro *Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*, de autoria de Eliane Costa (2011), pesquisadora de gestão cultural (e cavaquinhista do Escravos da Mauá, vale lembrar), destaca-se que na área musical essa

autonomia de produção permitiu ao músico alcançar uma *liberdade* relativa, pois até então era submetido, por exemplo, ao jugo das grandes gravadoras para poder lançar uma canção. Costa (2011) transcreve argumentos interessantes do músico brasileiro Leoni, em uma entrevista:

Quantos talentos não se perderam por falta de oportunidade? [...] Hoje todos podemos ser artistas. É muito mais barato gravar uma canção. E o mesmo laptop que registra e mixa, distribui a música gratuitamente na rede. E ainda faz a divulgação nos sites e nas redes sociais. Não há mais os diretores de gravadora para dizer não. Os independentes passaram a travar uma guerrilha contra o *status quo*. (LEONI, 2010 apud COSTA, 2011).

Dessa forma, a cultura se tornaria, nas mãos dos agentes, um recurso do *saber-poder*, na qual o que interessa não é só o fazer cultural em si, mas produzi-lo em todas as suas etapas, refletir sobre esse processo, além de saber adaptá-lo, eventualmente, para públicos diversos, apresentando um produto singular e ao mesmo tempo maleável.

Parece muito conveniente abordar, novamente, as análises de Foucault (2008) quando nos fala sobre as atualizações constantes dos dispositivos, produzindo uma “regulação no elemento da realidade” (FOUCAULT, 2008, p. 61), fazendo emergir uma nova racionalidade, fundada na *liberdade como tecnologia de saber-poder*: “[...] deixar as pessoas fazerem, as coisas passarem [...], fazer de maneira que a realidade [...] siga seu caminho, de acordo com as leis, os princípios e os mecanismos que são os da realidade mesma” (FOUCAULT, 2008, p. 62-63).

Assim, no começo da pesquisa, assumi como parte fundamental do dispositivo de cultura a tecnologia do *saber-poder* fundado na capacidade de administrar e produzir eventos culturais e na propalada ampliação da liberdade relativa de atuação dos agentes. Essa liberdade relativa, contudo, condiciona os atores a responderem a uma demanda específica, pautada pela lógica do capital cultural, visando, na grande maioria das vezes, a sua utilidade prática, voltada principalmente ao desenvolvimento econômico e à valorização das identidades/estimas sociais.

Em muitos sentidos, a situação identificada por mim na região portuária parece ser, em pequena escala, aquilo que vem ocorrendo no setor cultural na dimensão macro. Isaura Botelho (2001) atenta para o fato de que houve um recuo na formulação de políticas públicas globais. “Hoje, é o financiamento de projetos, tomados isoladamente, que assumiu o primeiro plano do debate [...]”, permitindo que as decisões sobre as produções de arte e cultura ficassem a cargo de setores de *marketing* das empresas. “Desta forma, os projetos ficam incomodamente *dependente do capital de relações sociais de cada agente criador ou de cada instituição*” (BOTELHO, 2001, p. 73, grifo nosso).

Presume-se que a liberdade dos agentes locais de se tornarem produtores de si mesmos está, contudo, condicionada à maneira como se tornam *visíveis* para os administradores do Porto Maravilha, como foi dito anteriormente. Ou seja, adaptando o caso dos grandes financiamentos isolados, como mencionado por Botelho (2001), para os pequenos financiamentos isolados na região portuária, ainda assim temos a dependência *do capital das relações sociais de cada agente*.

Como mencionado, as medidas tomadas pelos gestores do Porto Maravilha para atender à demanda *livre* dos agentes locais foram, para além de realizar um edital de premiação, financiar projetos avulsos, muitas vezes apresentados fora de padrões convencionais exigidos pelo mercado oficial da cultura, por assim dizer.

De acordo com Daniele Waltz, contudo, a Porto Novo ofereceu cursos de gestão de projetos culturais para os atores aprenderem a apresentar suas propostas em editais que não os do Porto Maravilha. No que se referiu aos projetos endereçados à Porto Novo, Daniele afirmou que nenhum chegou a ser recusado por não atender a formalidades normalmente exigidas nesse tipo de projeto, apesar de que nem todos que chegavam ao Departamento de Responsabilidade Social fossem necessariamente contemplados.

[Não há recusa de projetos fora do padrão] porque a relação que a gente tem com as pessoas que entregam projeto aqui geralmente já é uma relação de algum contato, então a gente liga e fala “Olha, você não mandou isso, pode mandar de novo?”. Talvez naquele momento não seja oportuno [para a Porto Novo aprovar o projeto], mas talvez no outro ano seja, aí a gente guarda. A gente tem essa prática, a gente não descarta qualquer projeto, mas naquele momento não era oportuno para que a gente executasse. Mas a gente nunca dá uma negativa, porque a gente tem essa relação com as pessoas.

Quando questionei o que parecia, para ela, importante um agente apresentar num projeto, Waltz ressaltou a oferta de qualificação profissional para o público. Ou seja, um projeto da área de música seria muito bem-visto se tivesse, por exemplo, como contrapartida, o ensino de algum instrumento musical, dança, operação de som etc. Waltz afirmou que geralmente pedia uma adaptação nos projetos, a fim de que apresentassem algum objetivo prático que abrangesse o público-alvo, para que “as pessoas possam ir para o mercado, possam ter algum benefício”.

É interessante observar que se, por um lado, os moldes da *cultura como recurso* estão presentes quando o assunto é projeto cultural, há também uma intermitência das exigências inerentes a esse tipo de processo. No caso específico da Porto Novo, não se recusam *a priori* os projetos fora do padrão, mesmo que estes possam ser eventualmente engavetados. No que diz respeito ao edital lançado pela Cdurp, no qual as exigências apareciam como imperiosas,

vemos a exceção do caso do Samba da Pedra do Sal, que é contemplado mesmo sem cumprir, de acordo com o próprio Walmir, todas as condições previstas .

Vale a pena retomar as análises de Boltanski (2013) e perguntar: se as críticas reformistas são absorvidas nos dispositivos de governança, o que acontece com as críticas radicais? Ficam somente à margem, esquecidas? São combatidas pelo sistema? Ou simplesmente ignoradas? Em nenhum cenário, podem ser assimiladas, mesmo que parcialmente? A maneira como são tratadas por parte dos gestores do Porto Maravilha as críticas políticas dos componentes da Roda de Samba da Pedra do Sal desnuda as tentativas reais de solucionar/apaziguar o conflito, ao publicamente se saudar, reconhecer e gratificar os esforços desses opositores pela *resistência cultural* que manifestam. Essa radicalidade parece ser potencialmente absorvível ou superada/calada pelo sistema, aos olhos dos gestores. A crítica produzida pelos músicos do Samba da Pedra do Sal, no entanto, não oferece um questionamento a respeito do consenso social sobre a *positividade* da cultura, sustentação fundamental do modelo de *governamentalidade* e da lógica utilitarista dominante nas práticas culturais. Mesmo diante dessas ressalvas e apesar de não poder ser aplicado num método de generalização, o caso do Samba da Pedra do Sal parece ser relevante para pensarmos as hipóteses levantadas por Boltanski (2013) sobre como se dá a produção e recepção da crítica nas democracias capitalistas. E, ainda, sobre como os mesmos agentes produtores de críticas radicais manejam os *saberes-poderes* do dispositivo cultural visando atribuir notoriedade a suas próprias práticas políticas.

O reconhecimento da importância da iniciativa da roda por parte dos gestores impacta também a maneira pela qual os observadores/o público *de fora* captam e reinterpretam as críticas sustentadas pelos músicos. Ao ser contemplado pelo prêmio, o Samba da Pedra do Sal teve seu posicionamento crítico e seu engajamento com o *popular* posto em questão, sobretudo na ocasião de um evento da roda em que surgiram problemas com vendedores ambulantes locais. Em redes sociais, um produtor cultural de destaque da região descreveu o ocorrido como uma disputa comercial entre os músicos da roda e os ambulantes, ressaltando que, antes do prêmio, a roda sobrevivia da venda da própria cerveja, significando que qualquer competição mais agressiva por parte de trabalhadores avulsos atrapalharia a manutenção mínima da roda. Ou seja, os integrantes da roda de samba sempre necessitaram de uma intensa negociação com vendedores ambulantes, pois qualquer venda descontrolada, de fato, prejudicava a roda. Nesse *post* publicado em rede social e que obteve um grande alcance de leitores, foi destacado pelo produtor que a roda havia ganhado 150 mil reais e que,

além de não precisar disputar vendas com ambulantes, como antes fazia, deveria prestar contas do uso do recurso, insinuando haver ganância e/ou corrupção por parte dos músicos.

De acordo com Walmir, desde que receberam o prêmio, os músicos não venderam mais cerveja por conta própria para arrecadar um valor mínimo para a manutenção do evento; a venda hoje é administrada por camelôs devidamente cadastrados, que montam barracas e, com a plena anuência da prefeitura, extraem de seus lucros uma porcentagem para os músicos, em forma de *cachê*. Além disso, um pote de barro fica durante todo o evento em cima da mesa para que qualquer frequentador possa contribuir voluntariamente. O ocorrido, envolvendo a suposta disputa entre músicos e ambulantes, teria sido resultado, segundo Walmir, de ações tacanhas dos donos dos estabelecimentos locais. Teriam sido os dois bares principais dos arredores que não somente acionavam o chamado *Choque de Ordem* contra os camelôs (origem verdadeira da revolta dos trabalhadores ambulantes), como teriam colocado na conta do próprio Walmir a responsabilidade da repressão, divulgando em forma de fofoca e rumores que seriam os impulsos de vaidade e ambição dele que resultaram na refração dos trabalhadores populares. Segundo Walmir, são os próprios empresários e donos dos estabelecimentos que se sentiriam prejudicados com a presença massiva de camelôs nas noites da região portuária .

Fica subentendido que, em razão de ser a figura principal que tenta instruir politicamente o público sobre os valores dos arredores do porto e também por ser um dos principais cabeças da roda, Walmir teria recebido a pecha de ativo *normalizador* do espaço público e nisso se inclui uma *limpeza* formal dos trabalhadores avulsos. Ao chamar atenção do público para manter o respeito com o patrimônio e com o morador, apelar para a diminuição do uso das drogas (pois intensificaria a presença do tráfico e da própria polícia), informar sobre conhecimentos históricos e musicais, Walmir teria se tornado a representação de um agente de controle social. Além disso, fica também subentendido que, em razão de a roda ter se mantido ao longo dos anos com uma espécie de autonomia financeira, desvinculada de qualquer estabelecimento, teria despertado um *rancor* dos donos de bares dos arredores, que aproveitam para usá-los também como bodes expiatórios em casos de pelejas locais, como teria ocorrido na oportunidade em comento, segundo Walmir. Os músicos da Roda de Samba da Pedra do Sal, no entanto, não seriam contrários à presença dos camelôs durante suas rodas, pois mantêm um posicionamento de que “[...] precisa se gerar renda para morador [que também trabalha como ambulante]. Nós somos passantes...” . Walmir ressalta ainda que boa parte dos ambulantes são também moradores e que entende a necessidade de trabalho destes, e defende veementemente que ser uma roda de samba de cultura popular é

contribuir para que as pessoas vivam melhor. Ao mesmo tempo, há inevitavelmente a necessidade de estabelecer um controle e acordos sobre como se dá a ocupação desse espaço público pelos trabalhadores .

A crítica à Roda de Samba da Pedra do Sal nas redes sociais foi apoiada por um número considerável de pessoas, que facilmente julgaram (sem conhecer a versão dos acusados) como certo o argumento de que o projeto inicial teria se corrompido, argumento este sustentado indiretamente pelo produtor em questão. Rapidamente, se produziu um julgamento público a respeito dos integrantes da Roda de Samba da Pedra do Sal, tachados de hipócritas e demagogos, pois, afinal, se diziam defensores de cultura popular, mas, ao tentarem manter independência financeira e uma exclusividade na venda das cervejas no local, inevitavelmente entravam em atrito com o *popular*, mais especificamente com o trabalhador ambulante em situação mais precarizada. É como se ficasse subentendido um conflito ético entre a dita *cultura popular romantizada*, voltada a um resgate das tradições do passado, e a *cultura popular real*, materializada nos corpos dos trabalhadores, uma *cultura popular* que tem fome, urgência e vai disputar qualquer possibilidade de ganho financeiro circunstancial, sem preocupar-se necessariamente com se comprometer com a natureza política e econômica propalada por qualquer evento cultural de rua.

É relevante pensar que, da lógica do gerenciamento, emerge uma espécie de *cidadão-polícia*, como nos sugere o filósofo Edson Passetti (2013): os agentes desconfiam do comprometimento com a cultura de outros atores, acreditando, assim como alguns administradores, que muitos dos envolvidos na área da cultura queiram só *se dar bem* e ganhar dinheiro fácil. Passetti (2013) concebe a emergência do cidadão-polícia no âmbito das formas contemporâneas de governo, exercidas por novas tecnologias de poder, como a *ecopolítica*, que “se configura relacionada à produção da verdade capitalista *sustentável*, que o governamentaliza” (PASSETTI, 2013, p. 10, grifo do autor). A respeito do cidadão-polícia, Passetti (2013) assim o define:

Espera-se de cada um que, com seu potencial inovador, colabore para *arrumar as coisas*. [...] É preciso muita polícia, mas, para além da polícia repressão, um *cidadão-polícia* múltiplo e organizado. Com isso, a cooperação liberal vê-se acrescida da competência e da competição como nova naturalização das desigualdades a serem governadas democraticamente do Estado para a sociedade civil e vice-versa. (PASSETTI, 2013, p. 16-17, grifos do autor).

A ideia de sustentabilidade, presente nos princípios de desenvolvimento social tanto da Porto Novo como da Cdurp, transforma-se em critério no processo de avaliação de um projeto cultural e parece querer se acomodar como um filtro analítico na mente dos agentes culturais,

ao pensarem a respeito do seu fazer cultural. A positividade da ideia de sustentabilidade vai de par com a cultura, que agora passa a receber um adjetivo importante: cultura *sustentável*.

Parece-me relevante destacar o conceito de cidadão-polícia, sobretudo por ajudar a pensar as tensões entre os agentes culturais e o demasiado uso de categorias acusatórias tão comuns nesse campo.

A reprimenda pública sofrida recentemente, em redes sociais, por Walmir vai de encontro àquilo que ele sempre afirmou a mim desde o nosso primeiro encontro. Havia em sua fala a preocupação tanto de “gerar renda para o morador”, que, eventualmente, é o vendedor ambulante, durante a roda; como de oportunizar “cidadania na comunidade”, por meio da valorização do espaço público e de sua história. Outra preocupação recorrente sempre foi com as crianças, que deveriam reconhecer na Pedra do Sal um vínculo ancestral, além de, evidentemente, entrar em contato com “uma cultura popular de qualidade e gratuita”, em oposição ao “lixo cultural que a mídia brasileira mostra”. A preocupação com as crianças está presente em vários discursos dos meus interlocutores, atentos à necessidade de manter uma dinâmica de continuidade das práticas culturais de forma comprometida, sincera e fluida.

Tendo em vista o preâmbulo deste capítulo sobre o conceito de cultura e como seus entendimentos são elaborados em colaboração do senso comum com a antropologia, destacando-se, sobretudo, a maneira objetificada de interpretar o cultural, deve-se considerar também que a “cultura como recurso” (YÚDICE, 2006) e seu aparato de tecnologias a favor do desenvolvimento econômico/social compõem um saber dos administradores da cidade e dos próprios agentes culturais.

A noção de cultura como peça principal do desenvolvimento social é invocada apoiando-se em justificativas naturalizadas de uma ontologia da prática cultural. É como se as próprias pesquisas nessa área tivessem trilhado um caminho de *defesa do cultural* que desembocou, na prática, num utilitarismo da cultura, instrumentalizada para fins diversos como o aumento da tolerância multicultural, a participação cívica, por meio de uma cidadania cultural e de direitos culturais, melhoria das condições sociais, pelo aumento de autoestima e autonomia econômica (YÚDICE, 2006).

Cabe salientar que o capital cultural emerge na tentativa de assumir atribuições até então pertinentes ao Estado, como promover o acesso à educação, à cidadania e ao trabalho, o fomento das artes e do patrimônio cultural. Dessa forma, “[...] os artistas estão sendo levados a gerenciar o social” (YÚDICE, 2006, p. 30). É relevante observar, então, que a ideia de *cultura como fator de desenvolvimento* não é difundida somente pelos novos receituários globais, mas também pelos atores culturais.

Por um lado, os atores sinalizam críticas à estreiteza de entendimento, por parte dos administradores do Porto Maravilha, sobre o que é o fazer cultural local, buscando descortinar a recorrente tentativa, por parte do projeto, de valorizar certos eventos culturais/artísticos em função, primordialmente, de resultados mensuráveis. Cultura como mera mercadoria, enredada em teias burocráticas e tecnocráticas: seria esse o lado temido do paradigma do capital cultural, pelos agentes culturais.

Por outro lado, é consenso que a cultura e a arte devem servir como ferramentas para populações vulneráveis se autonomizarem, se valorizarem e acessarem, por meio de suas práticas, a educação, a cidadania e a independência econômica. A cultura como desenvolvimento social, cívico e econômico está presente, sobretudo, nos discursos mais críticos, e até entre aqueles que desafiam os centros de poder do setor do porto.

Pode-se datar do primeiro mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, o início de uma mudança sensível nas políticas culturais no Brasil, que contribuiu para a sedimentação de um entendimento de “cultura como direito social básico, como ativo econômico e como política pública para o desenvolvimento e a democracia” (COSTA, 2011, p. 66). Essa mudança seria uma ruptura com a orientação neoliberal de governos anteriores, que, na concepção do ministro da Cultura de Lula, Gilberto Gil, eram gestões que estariam “restritas à visão clássica de patrimônio e incentivo às artes... Basicamente esses eram os dois grandes eixos da preocupação histórica recente com gestão cultural no Brasil. [...]” (GIL apud COSTA, 2011, p. 66). O período histórico do governo Lula seria marcado, ainda de acordo com Gil, por um “deslocamento do processo civilizacional mundial pra um protagonismo desses novos países [emergentes], dessas novas culturas...”, exigindo do Ministério da Cultura propor soluções para as novas questões que despontavam como da “propriedade intelectual, a questão da diversidade cultural” (GIL apud COSTA, 2011, p. 26).

Antes dessas mudanças recentes no campo das políticas públicas brasileiras, no entanto, observamos, há algumas décadas, que artistas e pesquisadores elaboram retóricas sobre o papel da cultura, considerando-a, por um lado, como um artifício político que descortina a assimetria social e contesta a ordem vigente (MULHERN, 2001) e, por outro, como meio produtivo positivo, que desemboca em melhorias sociais e econômicas para populações vulneráveis. Essas retóricas compõem entendimentos que influenciam práticas, sobretudo na parte ocidental do globo, onde a cultura é objetificada e seu dispositivo produz saberes de sua *temática* e regula as ações e práticas de seu *domínio*.

A socióloga francesa Antigone Mouchtouris (2007) propõe pensarmos em uma “sociologia da cultura popular” incorporando, no plano epistemológico, as teorias e as

definições desenvolvidas desde o século XIX sobre esse termo. Se durante o século XIX a cultura popular é uma temática que interessa apenas a folcloristas, vê-se o nascimento, ao longo do século XX, de uma abordagem diversa entre intelectuais, que se apropriam politicamente do termo para empregá-lo nas disputas do presente. Essas novas abordagens surgem num momento em que os movimentos sociais ocupam a cena política da sociedade francesa, fazendo com que o conceito de cultura popular tomasse a conotação de “cultura militante” (MOUCHTOURIS, 2007, p. 17).

Apesar de baseada em uma análise circunscrita às tensões vividas na França da década de 1970, Mouchtouris (2007) generaliza suas conclusões e afirma que a cultura popular recorrentemente foi tomada, ao longo dessa história recente, como arma política, sobretudo diante de ameaças aos direitos civis e à liberdade de uma população. Nessas circunstâncias, a cultura popular reforçaria um ideal de uma identidade comum e coletiva, baseada numa espécie de consenso social e político vigoroso o suficiente para fazer frente ao revés vivido em sociedade (MOUCHTOURIS, 2007, p. 42).

Em sua conotação militante, a cultura popular pode também ser operada como um meio de reivindicação libertária e em um movimento de contracultura, de oposição à cultura estabelecida dominante e aos regimes políticos de opressão.

De acordo com Mouchtouris (2007), uma característica da cultura popular que lhe permite ser absorvida como ferramenta política de combate é sua fluidez e seu imediatismo, excedendo o tempo de validação exigido pelas instituições oficiais.

As instâncias institucionais de legitimação da prática cultural nem sempre possuem a prerrogativa no processo de legitimação do que é considerado *cultura popular*, posto que os organismos oficiais de legitimação cultural não são capazes de assimilar, no momento mesmo de sua expressão, a dinâmica fluida própria da cultura popular, especialmente porque ela, ao tratar do *popular*, estaria mantendo diálogo com setores marginalizados, *outsiders* do campo institucional. A fluidez com a qual a cultura popular se transmuta em diferentes elementos estéticos faz do “campo artístico” (BOURDIEU, 1993) um tanto quanto mais impreciso e incerto do que outros. Devido ao fato de não ser circunscrita aos espaços culturais institucionais que dependem normalmente do aval dos setores oficiais, como galerias, teatros e centros culturais, a legitimação da cultura popular parece depender de outros fatores muito mais sutis e circunstanciais a fim de manter sua atualidade. Ou seja, tem-se a impressão de que cultura popular é sempre uma construção que se estabelece de fora para dentro dos espaços institucionais.

Como é possível identificar no campo, retóricas sobre cultura estão sendo constantemente (re)produzidas, pautadas, entre outras, em concepções herdadas da *Kulturkritik* – quando se busca a representação unificadora da *cultura do porto* – e dos estudos culturais, notavelmente quando são acionadas a polaridade cultura popular *versus* indústria cultural. É igualmente notável que as retóricas sobre cultura estejam engajadas em interesses políticos (e por vezes econômicos) de cada grupo, e que muitos alimentam ideais emancipatórios (pautados principalmente pela educação e trabalho), o que seria alcançado por meio da prática e da valorização das manifestações culturais populares.

Esse imaginário a respeito do poder inerente à cultura popular parece ter se sedimentado no Brasil com mais consistência no período chamado de *novo tempo popular*, tal como sustentado por Ana Maria Doimo (1995). Esse novo tempo surge a partir dos anos 1970, marcado pela crença de que a autonomia e a participação popular seriam peças-chave quando da falência do nacional-desenvolvimentismo e quanto ao lado perverso do centralismo democrático. O discurso que se funda nessa época defende uma releitura do populismo e a reelaboração teórica da cultura popular – pautada principalmente pela teoria gramsciana – e teria se difundido amplamente nos setores progressistas da Igreja Católica, nos segmentos da intelectualidade acadêmica, sobretudo nos agrupamentos de esquerda brasileiros. A *cultura do povo* representava um meio salutar para “organizar-se, reivindicar direitos básicos tácitos e preparar-se para penetrar no universo dos direitos políticos” (CHAUÍ, 1987, apud DOIMO, 1995).

Em seguida aos anos 1970, temos a promulgação da Constituição de 1988, também chamada de Constituição Cidadã por ter restabelecido a inviolabilidade de direitos e liberdades básicas, após a ditadura militar, e também por ter instituído uma gama de preceitos progressistas, como a igualdade de gêneros, a criminalização do racismo, a proibição total da tortura, e direitos sociais como educação, trabalho e saúde para todos (BRASIL, 1988). Presente igualmente na Constituição de 1988 está a garantia do direito à cultura, expressa no art. 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Houve, no Brasil, uma apropriação crítica da cultura popular como motor da transformação social de que o país necessitava, politizando suas práticas e colocando-a associada às finalidades educacionais, formativas, de produção de renda etc. Desejava-se superar perspectivas elitistas que viam na cultura popular uma mera recreação ou distração simplória, passando ela a ser entendida como expressão genuína de um povo, por meio da

qual é possível criar estratégias para engajamento político mais amplo. Em outras palavras, a cultura popular passou por uma revisão valorativa radical que a afastou do paradigma civilizatório que desejaria superá-la, ao compreendê-la meramente como expressão humilde de setores mais pobres da sociedade. E, com a Constituição Cidadã, que pauta a garantia do efetivo exercício dos direitos culturais para todos os brasileiros, torna-se ainda mais presente nas retóricas politizadas a ideia de cultura como ferramenta para atingir uma cidadania plena.

Esses dados vêm a conformar uma base importante do dispositivo de cultura, na qual o direito à cultura e a cultura como meio transformador da sociedade são considerados cruciais. Como foi exposto, esse dispositivo produz e regula a comunicação e a ação relativa a esse domínio, fornecendo parâmetros que orientam as compreensões dos agentes culturais sobre o assunto. A própria ideia de “cultura como recurso” (YÚDICE, 2006) seria, a meu ver, um desdobramento prático do imperativo do dispositivo, voltado para os fins utilitários da cultura.

Noto que, principalmente em virtude da dinâmica das relações com os administradores da região portuária, os atores afirmam com regularidade que cultura é necessariamente um recurso: um meio para valorizar a região, para superar as segregações urbanas, para educar jovens, para combater a criminalidade e a violência... Mas, também, um meio para manter a coesão interna, considerando-se a lógica familiar, de vizinhança, de convívio local.

Morador do morro da Conceição e produtor cultural da região, Raphael Vidal alega que a motivação inicial – hoje avaliada por ele como ingênua – para promover uma feira literária na região portuária era, principalmente, tentar “evitar a expansão do tráfico no morro da Conceição”, por meio do trabalho e da cultura. Quando se tornou morador da região, no final de 2007, ele participou ativamente de manifestações de samba locais, entre elas o Escravos da Mauá, o Terreiro de Breque e o Samba na Fonte⁷⁵, inclusive como criador do *site* deste último.

Vidal alega que, assim como os novos moradores descritos pela reportagem do *O Globo* de que falamos no primeiro capítulo (DAFLON, 2010), estava motivado a se mudar para o morro pelo clima de subúrbio que o local apresentava, com a vizinhança conhecida que mantinha uma atmosfera de segurança para que os filhos, ainda pequenos, crescessem com tranquilidade. Contudo, a questão da violência tornou-se proeminente quando a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), foi instalada no morro da Providência, no bairro da Gamboa,

⁷⁵ Samba na Fonte ([20--]) é um projeto de sambistas/compositores que põe em evidência os “compositores locais” agregando à lógica da roda de samba formas variadas de “intervenções urbanas” criadas por artistas plásticos, além de primar pela “preservação do patrimônio histórico” dos espaços coletivos da cidade.

contíguo ao da Saúde. “O tráfico começou a vir para baixo. Comecei a ver traficantes por ali, coisa que eu não via... Venda de drogas rolava [antes], mas era muito discreta”.

Vidal faz referência a uma presença “discreta” do tráfico antes da instalação da UPP, ou seja, certamente sem armamento ostensivo ou uso de drogas de forma intensa. Haveria, antes, um certo “respeito” pelo morro da Conceição e seus moradores; a prerrogativa da liderança do local estaria com eles. Contudo, a chegada de novos traficantes, migrados do morro da Providência, teria dado outro tom para o andamento das coisas. Quando pretendia ajudar a “evitar a expansão do tráfico no morro da Conceição”, Vidal pensava na cultura, mas também no trabalho, ativando uma rede local que tornaria possível se “conseguir movimentar dinheiro”, promovendo, para os seus moradores, uma melhora de vida, circulação e ocupação no espaço público. Complementando o raciocínio, Vidal se recorda de que pensava que espaço ocupado era espaço sem tráfico. Em suas palavras: “Vamos ocupar esse espaço e a partir do momento que este espaço for ocupado, não vai ter tráfico. É uma visão romântica, ingênua, idealista, mas que foi importante na época ter essa visão para poder levar o projeto para frente”.

Uma percepção muito semelhante é compartilhada por Walmir, da Pedra do Sal, sobre a necessidade de a roda de samba não parar às segundas-feiras para que o tráfico não “tome conta de vez daquele espaço”. Walmir relata a mesma impressão sobre a instalação da UPP no Morro da Providência: muitos traficantes se deslocaram para o morro da Conceição e viram no grandioso público do Samba da Pedra do Sal – que pode chegar a 3 mil pessoas – consumidores em potencial, um meio de escoar as vendas das drogas. Uma estratégia que tem sido utilizada pelos traficantes para manter o público durante a madrugada na Pedra do Sal, após a roda, é iniciar um baile funk, assim que findado o evento, que pode ir até às 6 horas da manhã. Como é o Samba da Pedra do Sal que tem autorização para fazer evento na segunda-feira, toda reclamação, todo transtorno vivenciado pelos moradores na madrugada desse dia da semana é relatado à prefeitura, que repassa as ocorrências e insatisfações para os músicos. Para Walmir, a prefeitura nunca sabe ou finge que não sabe o que ali está acontecendo em relação ao tráfico e transfere a responsabilidade de controlá-lo para os organizadores do samba.

Walmir reconhece que o baile se instalou aproveitando o público da roda de samba e que, se hoje o samba parar, ali só haverá o baile funk e a presença do tráfico. Essa forma de disputa do espaço – e do público – só faz aumentar a necessidade de manter o projeto do samba vivo, numa lógica semelhante à ideia de Vidal de que, enquanto o espaço for ocupado, pior para o tráfico.

Ainda de acordo com Walmir, a cultura de rua precisaria reagir à crescente onda do fascismo, expressa, entre outras coisas, na defesa do uso das armas como solução para os problemas sociais, na política de extermínio da população carente como projeto de segurança e na intolerância às demandas das minorias. Walmir foi terminantemente contra a intervenção militar na cidade e acredita que a arte tem o seu papel na *recuperação* das pessoas, o que seria para ele mais efetivo do que a atual política prisional. Mais especificamente, Walmir mencionava o que parecia ser o questionamento moral que a roda sofreria por incluir, como trabalhadores ambulantes no evento, ex-presidiários. E defendia o papel da cultura como meio salutar de reintegração: “Se o sistema carcerário não faz, a arte tem que fazer. [Se o ex-detento não tiver oportunidade] ele vai ser de novo amanhã encarcerado”.

Fabíola Machado, uma das idealizadoras do grupo Moça Prosa, afirma que sua roda permanece com uma infraestrutura satisfatória porque as musicistas estabeleceram uma parceria com feirantes locais, que vendem comidas, artesanato, literatura, entre outros produtos, durante o evento. Fabíola se inspira em sua relação com o candomblé e nas recordações de sua mãe de santo, Mãe Beata de Yemonjá, para nomear essa relação entre feirantes e musicistas de como uma *irmandade*:

A feira de samba, ela surgiu num momento muito delicado no Rio de Janeiro, onde muita gente foi mandado embora [dos empregos], então quem não tinha a vida de artesão como prioridade passou a ter. Passou a ser o dinheiro principal. A gente trabalha no sentimento de parceria, porque sem eles não acontece. É uma troca. [...] Foi uma prioridade minha [convidar moradoras para trabalhar na feira], pois eu sabia que tinha muitas mulheres aqui que já faziam [parte de feiras]. E eu falei para as meninas [do grupo de samba]: “Ó, a primeira coisa que a gente vai oferecer é para as pessoas daqui”. [...] A gente usa essa roda pra dar visibilidade feminina e gerar renda pra quem precisa.⁷⁶

Apesar de não terem se beneficiado de financiamentos da Porto Novo, as mulheres do Moça Prosa se organizam para tentar disputar espaço em financiamentos via isenção de Imposto sobre Serviços (ISS), um modelo de investimento na cultura semelhante ao da Lei Rouanet, mas de proporções mais modéstias: tem um caráter regional e os valores financeiros requeridos são menos vultosos. Mesmo com a visibilidade projetada e a solidez do negócio, nenhuma empresa se interessou em associar sua marca com seu evento cultural. O fato de ainda não terem conseguido captar por esse meio é explicado por Fabíola: os empresários exigem, como contrapartida, uma grande visibilidade de marca e, por isso, vão priorizar artistas com espaço maior na mídia e com mais reconhecimento. Os maiores *incentivadores* da cultura, como nos lembra Michetti (2016, p. 519), se preocupam com associar a marca a

⁷⁶ Fabíola Machado. Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2018.

produções célebres, com público amplo e conteúdo isento de muitas polêmicas, o que, em muito, não inclui o feminismo negro da roda de samba do Moça Prosa.

Quando idealizou a feira literária Fim de Semana do Livro no Porto (FIM), Raphael Vidal teria consultado seus vizinhos do morro da Conceição para conhecer suas opiniões sobre a proposta e dividir a expectativa de agitar a economia local. “Se a gente conseguir realizar a gente vai conseguir movimentar o dinheiro pro pessoal [moradores] e pra mim também, também moro de aluguel”. Nas edições do FIM, Vidal e os demais curadores contrataram prioritariamente moradores jovens do morro da Conceição e arredores para ajudarem como guias para visitantes e informantes do programa do evento. Nos bastidores em geral, também contrataram moradores e/ou trabalhadores locais.

O combate aos estigmas resultantes de uma lógica de segregação urbana da cidade desponta como ponto fundamental para Rosiete Marinho e João Bororó, do Coração das Meninas. Nascida e criada no morro da Favela/Providência, Rosiete, e também Bororó, me alertam para o fato de a cultura carnavalesca para quem era morador da favela ter sido uma forma de resistência política diante da discriminação que sofriam por parte dos vizinhos do asfalto.

O Coração das Meninas nasceu pra tentar sair de uma marginalidade carnavalesca. O nome do bloco nasceu da vontade de não deixar o carnaval entrar sempre pelo lado do marginal, porque existiam aquelas coisas de que quando um bloco aparece numa área da favela, só tem bandido. Aí descia tudo preto da favela, aí era tudo bandido. Então existia aquela recusa do morador antigo [do asfalto] na época, que eram muitos [descendentes de] europeus que moravam aqui. Por isso, os blocos que desciam da favela não podiam atingir o asfalto porque existia essa opressão [racial, social] contra o morador [da favela].⁷⁷

Ambos contam que o único bloco de carnaval que existia, antes do Coração das Meninas, no seu bairro, a atual Gamboa (antes chamada de Saúde), era o Rancho das Flores, que desfilava na época junto “com as grandes sociedades, na avenida Rio Branco”. Essa agremiação seria “uma coisa mais de classe média pra alta”, na qual “os pobres não entravam”. “O favelado não frequentava o Recreio das Flores”, pois as pessoas seriam muito julgadas pela aparência e pelas roupas, sendo impedida a entrada daqueles fora do padrão normativo de apresentação de si. Precisaram, então, os moradores da favela se organizarem para fazer seu próprio bloco, pondo em relevo a discriminação que sofriam. Na época, o Coração das Meninas não foi somente importante para fazer frente ao processo de segregação social, mas também permitiu que seus moradores circulassem por eventos de grande porte na

⁷⁷ Rosiete Marinho e João Bororó. Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

cidade, ao fazerem parte, por exemplo, dos festivais de samba de favelas, intensificando a sociabilidade entre moradores de diferentes bairros e regiões.

De acordo com Rosiete e João, que é também uma das lideranças do Coração das Meninas, o bloco hoje está querendo “entrar no social” e não ficar somente ativo durante o carnaval. Orgulhosos, eles mencionam a organização de uma “ação sociocultural”, por parte do bloco, na praça da Harmonia, para atender às necessidades dos moradores mais pobres. Essa ação teria contado com a parceria da “Secretaria do Trabalho, a Secretaria de Assistência Social, a Fundação Leão XIII, uma clínica odontológica...”, além de oferecer às crianças “brinquedo para brincarem de graça, uma peça teatral... E aí entramos com o social, o cultural [para a comunidade]”.

É recorrente, nos discursos de muitos dos meus interlocutores, o desejo de congregar gerações mais jovens e aquelas que conhecem a tradição dos festejos, permitindo uma transmissão de valores e de conhecimentos de pais e avós para seus filhos e netos. Nesse sentido, a ideia de educar os jovens por meio da cultura não se aproxima tanto de uma educação formal, mas muito mais de uma ideia de formação de caráter, civismo, valores e respeito. Em outras passagens, mencionei a importância da participação de jovens e crianças nas festas comunitárias, reforçando um vínculo de continuidade entre o passado e o futuro dos moradores locais. Para Walmir, é importante que seja ofertada às crianças uma “cultura popular de qualidade”, para que não fiquem reféns da indústria fonográfica, preocupada somente com o consumo rápido e lucrativo de produtos fugazes que pouco acrescentariam à formação dos jovens.

Ocupar o largo São Francisco da Prainha com o samba do Escravos da Mauá é, para Ricardo Costa, fundador e compositor do bloco, mais que uma brincadeira entre amigos: se transformou em um compromisso com a cidade e com a *recuperação* da região portuária.

Eu acho que os Escravos ele tem um papel [social] [...] de [contribuir na] estruturação dessa região e, na própria cidade hoje conflagrada. A gente sair com 20 mil pessoas, sem nenhuma estrutura, só assim na paz mesmo, seguindo nas ruas da cidade num dia, eu acho que isso é de um valor incrível, que é afirmação dos valores [...] da amizade, do amor e da possibilidade que o Rio tem como cidade. (COSTA, 2008 apud ESCRAVOS DA MAUÁ, 2008).

Ricardo acredita que o carnaval de rua, ao possibilitar o encontro pacífico em uma cidade “conflagrada”, permitiria sonhar com possibilidades do Rio como cidade, apesar da violência urbana recorrente. Da alegria por perceber que é possível o uso das ruas de forma pacífica e festiva, no carnaval do Escravos da Mauá, podemos depreender uma preocupação

implícita com a superação dos problemas urbanos, sobretudo aqueles já mencionados, como a criminalidade e a segregação.

O trabalho de historiografia empreendido pelo Escravos da Mauá indica a preocupação com a difusão de uma história oral e escrita sobre as cercanias do porto que as revalorizasse como espaço essencial da cultura carioca e pilar da formação histórica da cidade. A instrução sobre a história é uma forma de associar cultura, educação e cidadania, pois, com o conhecimento mais apurado sobre aquelas que seriam suas origens, os moradores da cidade poderiam fortalecer suas identidades, considerando também suas privações mais recorrentes e buscar saná-las por meio da reivindicação de direitos. O Escravos da Mauá dedicou ainda uma parcela considerável dos seus ganhos com o prêmio da Cdurp às organizações de artistas e artesãos locais, voltados à elaboração de adereços e estandartes carnavalescos. Como contrapartida, os resultados dos trabalhos aparecem no desfile do bloco e contam também com a integração de atores teatrais aos desfiles, como os pernas-de-pau da Cia. de Mistérios e Novidades. Algumas das oficinas organizadas por ocasião do prêmio contaram com a colaboração de convidados especialistas nesse tipo de confecção, a fim de trocar e ampliar conhecimentos na área.

Na observância da criação de dispositivos legais que garantem a cultura como direito no Brasil, no final dos anos 1990, e da emergência mundial do capital cultural que estrutura a instituição do Consenso de Washington, em 1990, em torno de novas estratégias de desenvolvimento, podemos projetar um pano de fundo bastante nítido da estrutura de dispositivo gestor de cultura, mediando estratégias, retóricas e ações desse campo.

Como anteriormente observei durante a pesquisa de mestrado, os atores culturais da região portuária têm consciência do potencial que o *capital cultural* representa, nesse novo contexto. Essa consciência deriva da importância que o capital cultural ganhou nos últimos anos nas democracias capitalistas contemporâneas, tornando o cultural um recurso negociado como moeda da diversidade (YÚDICE, 2006, p. 13). Arjun Appadurai (2001, p. 49, livre tradução nossa) defende que os atores engajados em movimentos culturalistas são conscientes deles mesmos, ou seja, produzem deliberadamente discursos sobre sua identidade, sua cultura e sua herança, assim como apresentam uma tendência “a atender a um vocabulário” empregado nesse dispositivo, porém inclusive a fim de lutar “contra o Estado e contra outras organizações ou grupos culturais”. Os movimentos culturalistas, face aos desafios de um mundo cada vez mais globalizado, expressam um trabalho de imaginação complexo a respeito de cultura, assumindo que particularidades de costumes locais são recursos a serem valorizados.

Os meus interlocutores estavam igualmente conscientes das potencialidades do recurso disponível de cultura, afirmando que a valorização das manifestações culturais por parte de organismos públicos não é a concessão de um favor, nem mesmo era fruto de uma estratégia inovadora recentemente elaborada pelos administradores portuários. A cultura como recurso, sua valorização e sua exploração econômica seriam, muito mais, resultado de reivindicações históricas pelo direito à cultura e pelo reconhecimento da importância simbólica. Ainda vale considerar que muitos sabem ou intuem que são atores *glo locais* (ROUDOMETOF, 2005), conectados a um mundo global e que, por isso, buscam se empoderar por meio da atração da curiosidade turística em geral, que poderia desejar encontrar neles uma expressão sincera de uma manifestação cultural regional/brasileira. O Escravos da Mauá e o Samba da Pedra do Sal já fazem parte de um pequeno circuito turístico que se contrapõe à lógica do turismo massificado de shows programados para atender a estrangeiros, como parece ter sido planejado para acontecer na Cidade do Samba. A bandeira política de fazer um turismo “autêntico”, convivendo com a “cidade como ela realmente é” é parte do discurso de Walmir, que afirma que o turista é que tem que se adaptar à lógica cultural da região portuária, não o contrário. Obviamente, essa bandeira tem um alcance de público relativamente diminuto, tendo em vista que atrai majoritariamente aqueles visitantes interessados mais em *sinceridade*⁷⁸ do que em *espetáculos*.

O Terreiro de Breque, por meio de redes sociais, como YouTube e MySpace, teria atraído um grupo de uruguaio e argentinos que fazem samba, tendo estes, em passagem pelo Rio, participado de seus eventos. A *glocalidade* (ROUDOMETOF, 2005) de suas práticas, intensificadas pelo uso dessas ferramentas, permitiria que houvesse contatos entre pessoas de países diferentes e uma divulgação de seus feitos, ainda que em pequena escala.

Muitos podem deduzir igualmente um entendimento de que cultura é objeto de disputa na cidade, atentos ao fato de que aquela tem seu valor atualizado num contexto de reurbanização. Um projeto de reurbanização inevitavelmente suscita repensar os usos dos espaços comuns da cidade, fazendo emergir disputas e negociações em torno dos significados do que é espaço público, rua, cultura, por exemplo.

⁷⁸ *Sinceridade cultural*, para o antropólogo John Taylor (2001), deve ser entendida como uma alternativa à busca de autenticidade no contexto do turismo. Enquanto a autenticidade seria um mecanismo de escape, como um exotismo, produzindo valor e induzindo o desejo, a sinceridade seria resultado de uma prática que possui significado para aquele que a executa, para o ator local. Mesmo numa encenação artística, os elementos manifestados fazem parte do mundo real do seu praticante. A sinceridade, no contexto do turismo, aproximaria o visitante e o local, redefinindo as relações de contato de forma mais positiva e intensa.

Com isso, quero enfatizar que a relevância que atribuo a conceitualizar e analisar o dispositivo de cultura não é um mero resultado do aporte teórico, ignorado pelos atores que estão atuando no campo, pelo contrário. A conceitualização de dispositivo me permitiu descrever e nomear um fenômeno complexo, observado por mim e vivenciado no campo pelos atores. Todos os seus elementos estavam disponíveis a mim no campo, seja através dos discursos coletados, seja das ações observadas. Os atores narravam algumas de suas características fundamentais, ao descrever suas estratégias de atuação, críticas ao projeto, o que pensavam ser a finalidade do grupo cultural de que faziam parte etc. Restou-me reunir essas ideias e práticas sobre um conceito que me permitisse pensar criticamente a realidade maior em que aquelas estavam inseridas.

Ao aprofundar o trabalho de campo, percebi que a cultura como dispositivo engloba exatamente uma rede muito complexa, a partir da qual conhecimentos, discursos e práticas sobre a cultura são mediados e produzidos entre os mais diversos agentes dessa extensa rede.

Com a ideia de dispositivo de cultura – e seu desdobramento fundamental de cultura como um recurso indispensável ao desenvolvimento social –, procurei considerar, em sua complexidade, a relação entre Estado e cultura, uma perspectiva analítica das ciências sociais um tanto quanto imprecisa e ambígua (STEINMENTZ, 1999). De acordo com George Steinmentz (1999) e Adam Kuper (2002), grosso modo, haveria duas abordagens predominantes nos estudos da interface entre Estado e cultura. De um lado, estariam os culturalistas (grupo geralmente integrado por antropólogos), superestimando o papel da cultura e analisando o poder do Estado de maneira simplória, restrito aos seus rituais e ideologia. Os culturalistas considerariam, *a priori*, ser mais importante o conteúdo simbólico das ações humanas e não suas consequências práticas e efeitos mundanos. A capacidade de mudança da realidade social recai sobre a cultura, concebida de forma totalizante, alinhada, como podemos concluir, à concepção de cultura no sentido antropológico, de que Botelho (2001) nos fala. Do outro lado, estariam os objetivistas, superestimando o Estado e seus aparatos burocráticos, considerando a cultura como mera esfera funcional, uma arena política hermética e de menor potência em meio às dinâmicas de interesses políticos que transcorreriam majoritariamente *fora* desta esfera cultural. Essa concepção objetivista acarretaria, ainda, como consequência, a bifurcação da *localização* da cultura: ou ela está *dentro* do Estado, da forma institucionalizada, constituída por meio ativo da atuação do aparato do Estado; ou está *fora* do Estado, cultura sendo um domínio marginal, que o Estado ignora e/ou pouco conhece. O problema dessa abordagem objetivista deve-se à tendência ocidental de conceber a cultura tanto como o conjunto de peças acumuladas no museu da

história humana, como nos fala Roy Wagner (2010), ou seja, cultura organizada *dentro* do Estado; como também em razão de um olhar romantizado sobre a cultura, ou melhor, como a *cultura popular* que se alimenta de uma dinâmica espontânea, a qual a máquina burocrática não pode alcançar, como realçado por Mouchtouris (2007) – cultura organizada primordialmente *fora* do Estado. A abordagem objetivista pode considerar primordialmente como objeto a cultura em seu sentido sociológico (BOTELHO, 2001), aquele do âmbito profissional e técnico, ou seja, *especializado* da cultura.

É parte deste trabalho encontrar uma perspectiva combinada dessas duas abordagens, incorporando-as sempre com um olhar de estranhamento, reconhecendo a forma amorfa que tem o sentido conceitual de dispositivo. Como reforça Foucault (1984), o dispositivo é algo muito complexo, heterogêneo, e engloba uma multiplicidade de elementos da vida social, como “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 1984, p. 243). E é em meio a esse dispositivo complexo que vivemos, tanto a pesquisadora como os atores culturais dos entornos do porto, participantes desta pesquisa. Atentar-me para isso permite-me desvencilhar, o quanto possível, os enredamentos epistemológicos a que também estou conectada pelo saber compartilhado com todos do meu meio social.

É relevante o fato de que a ideia de cultura como motor de desenvolvimento conecte várias escalas de troca e comunicação em níveis internacional, nacional e local. E que, considerando as múltiplas perspectivas desse cenário, foi necessário conhecer e esquadrihar, principalmente, o alinhamento do projeto Porto Maravilha aos novos ideários de reurbanização contemporâneos, nos quais a noção de cultura desponta como um recurso essencial a ser promovido, por sua capacidade de ressaltar as particularidades e as vocações de um espaço urbano. Ao debruçar-me sobre as orientações desses grandes ideais é que pude conectar ao conceito de “cultura como recurso” (YÚDICE, 2006), com o qual já vinha trabalhando, a concepção urbanística de cultura como um traço de distinção entre as cidades, que, doravante, competem entre si para sediarem eventos internacionais, atraírem fluxo de capital e turismo, incentivadas pela demanda atual de se tornarem cidades globais (SASSEN, 2001).

Além disso, somente com um maior detalhamento dos contratos estabelecidos, seus fundamentos e objetivos pode-se compreender minimamente como se atribuem, na prática, as responsabilidades entre os principais órgãos gestores, a Cdurp e a Porto Novo. Do ponto de vista macro, foi preciso ter em vista que a revitalização urbana local era parte de uma

estratégia advinda de um receituário global (BESEN, 2016, p. 84 apud JAGUARIBE, 2011, p. 343).

Considerando ainda como pano de fundo os princípios legais propalados nos anos 1980 e o Consenso de Washington, estabelecido em 1990, podemos compreender sem dificuldades como a cultura passa a incorporar fins diversos voltados à tolerância da diversidade, ao civismo, à melhora da autoestima de um povo e, não menos importante, ao desenvolvimento econômico e ao alcance de alguma autonomia econômica por meio do trabalho na área.

Como nos lembra Yúdice (2006, p. 26), “a relação entre as esferas cultural e política ou cultural e econômica não é nova”, pois “[...] a cultura é o veículo no qual a esfera pública emerge no século XVIII” e teria se tornado “um meio de internalizar o controle social – isto é, via disciplina e governamentalidade – ao longo dos séculos XIX e XX”.

Uma estratégia da boa governança e disciplinamento comum nesses casos culturais é promover um mapeamento das práticas culturais locais, como foi o caso da Porto Novo ao iniciar seu comando na região. Atores culturais (moradores, na maior parte) contaram-me sobre terem sido procurados por funcionários da Porto Novo para fazer um levantamento do que ocorria culturalmente naquele setor da cidade a ser reformado. A partir disso, os gestores buscaram incluir em suas ações seus interlocutores, disciplinar suas condutas – fornecendo cursos de produção cultural – a fim de, ironicamente, *autonomizá-los*, dar-lhes *liberdade* de atuação, o que se assemelha muito às premissas de governamentalidade, do dispositivo e da *liberdade como tecnologia de saber-poder* de que Foucault (1984, 2008) nos fala.

Waldir, do Pinto Sarado, me conta que foi “através do Social da empresa” que os funcionários da Cdurp e Porto Novo chegaram até as principais lideranças comunitárias e culturais dos bairros portuários para se apresentarem. Por meio desses contatos iniciais, pretendiam fazer esse levantamento das práticas culturais e buscaram conhecer aqueles locais que já trabalhavam com turismo/cultura e conheciam *muito bem* quem eram as pessoas-agentes de cada localidade.

De acordo com Rosiete e João, “uma das primeiras coisas que eles fizeram [funcionários do Porto Maravilha], foi nos procurar”. Rosiete inclusive teria participado de uma reunião com a Porto Novo – com a participação das antigas e novas empresas do local – na qual apresentou uma série de informações, principalmente sobre o morro da Favela/Providência, que havia recolhido com os “mais antigos” e expôs o “serviço sociocultural” que o Coração das Meninas promovia junto aos moradores. Foi uma boa

oportunidade de visibilidade para Rosiete, que passou a ter “contato direto” com diversos diretores de empresas e os principais nomes da Cdurp e Porto Novo.

Contudo, eles acreditavam que a cultura e história local não seja o enfoque principal da gestão do Porto Maravilha e desconfiavam que assim que a Porto Novo fosse embora a população local não iria “ter mais cultura”, pois a região seria transformada em uma Copacabana. “Que cultura tem Copacabana? Só casa de show!”. Além disso, disseram: “os próximos que vierem para a prefeitura não vai ser o Eduardo Paes” e a cultura só seria do “turismo das casas noturnas que estão sendo compradas por empresários com muito dinheiro”. Em sua concepção, a única cultura (espontânea) que aparecia e sobrevivia na Zona Sul era “do Pavão, Pavãozinho, Tabajara. É do favelado” (MARINHO; BORORÓ, 2013).

Por mais que considerassem bem-vindo o interesse em conhecer os agentes culturais locais e suas práticas, muitos de nossos interlocutores acreditavam que, no final das contas, esse tipo de preocupação era mais uma forma de cooptar, principalmente, os moradores, para se sentirem contemplados e não se oporem ao projeto de urbanização. Ao lado dos líderes comunitários, os líderes de grupos culturais eram assim potenciais ameaças ao andamento do serviço, por terem alcançado alguma visibilidade e legitimidade interna e também fora dos bairros portuários.

O paradoxo que emerge dessa prática da boa governança é de que, mesmo com aparente inclusão do fazer cultural cotidiano, por meio das estratégias de reconhecimento fundamentadas no mapeamento, o interesse do projeto urbanístico prevalece sendo os grandes eventos culturais e monumentos arquiteturais, as *landscapes of power*, tal como ressaltou Zukin (1993). Ao que parece, nos países em desenvolvimento, por mais que se afirme globalmente o valor de suas práticas culturais vernaculares, o embate entre erudito e popular ainda é intenso. A descrença de que as práticas da vida cotidiana possuam valor – por exemplo, a questão do funk ainda não ser considerado uma manifestação cultural – terminam por relegar os esforços de incentivo e valorização cultural primordialmente à lógica patrimonial. O terreno patrimonial ainda parece mais seguro (e civilizador) que aquele das práticas vernaculares.

O trabalho de valorização das ditas práticas vernaculares parece ser delegado quase inteiramente a um esforço dos próprios atores sociais, que precisam usar de sua livre oportunidade para se destacar nesse afunilado campo. Fica a cargo dos mais engajados, também, manipular adequadamente o léxico reservado a essa esfera de atuação vernacular e impulsionar os objetivos finais da cultura como recurso em locais mais carentes, oportunizando novos caminhos para a juventude, combatendo a violência, o desemprego, por

exemplo. Assim, o discurso militante de atores da área cultural vem a calhar com o projeto urbanístico e gestor dividido entre muita atenção aos *landscapes of power* e atenção comedida às práticas vernaculares.

Se, por um lado, a militância da área cultural e social e as ONGs podem vir a obter resultados favoráveis em muitos de seus objetivos, parece duvidoso que elas sejam capazes de resolver “[...] problemas que estão sob a responsabilidade de outros setores do governo” (BOTELHO, 2001 p. 75).

Por fim, reconhecemos que a abordagem foucaultiana para esquadrihar o meu campo de pesquisa necessita ser integrada pela contribuição a respeito da sociedade do controle de Gilles Deleuze (1992). Enquanto, na sociedade disciplinar, a preocupação central seria compor e ordenar no espaço-tempo uma força produtiva a ser disciplinada, a ideia de sociedade do controle vem a acrescentar a fragmentação das instituições, a aparente ampliação das liberdades individuais e a presença intensiva das produções científicas e tecnológicas no cotidiano (DELEUZE, 1992). Esse acréscimo teórico é relevante principalmente porque o campo manifesta um novo regime de governança, transmutada daquela que originalmente teria instituições estatais com fronteiras delimitadas. O que encontramos na região portuária é uma OUC, na qual se estabeleceu uma PPP entre Porto Novo e Cdurp, esta última sendo a gestora da prefeitura no projeto. As formas de gestão não estão mais concentradas na mão do poder público e a Porto Novo não só realizou majoritariamente as obras urbanas como se ocupou de todos os serviços públicos e manutenção das obras. Se a distinção percebida entre Estado e sociedade pode ser considerada um “efeito de Estado” (MITCHELL, 1999), em razão do uso de técnicas simbólicas e ideológicas, convém considerar também quais técnicas e práticas produzem o efeito de governança obscura (*shadow government*) (HULLA, 1990 apud CASELLAS, 2009, p. 75), na qual se confundem os limites das atribuições e das responsabilidades entre setores do poder privado e público. O dispositivo de cultura também deve ser observado por meio do prisma do controle, em que uma conexão importante parece ser aquela da sensação de fluidez e liberdade no processo de aprendizagem e trabalho dos agentes, presente no oferecimento de cursos de formação de curto prazo e na aparente flexibilidade para organizar o trabalho cultural.

O aporte teórico a respeito da tecnologia presente na sociedade do controle também permite entender, por exemplo, como tensões podem ser desencadeadas pelo uso das mídias sociais. Foi apresentado o caso da diretoria do Fala Meu Louro, que, aproveitando o período de campanha eleitoral do então candidato a prefeito Eduardo Paes, conseguiu, por meio do

uso da plataforma Twitter, recuperar sua quadra de samba. Outra ocorrência semelhante, mas com um desfecho negativo, se passou com a organizadora do Som das Artes, que foi repreendida por funcionários da Cdurp por convocar o público para seu evento, em razão de não estar conseguindo licença, expondo na plataforma do Facebook tanto a dificuldade de completar o trâmite burocrático quanto a sua deliberação de fazer frente à própria decisão da prefeitura. Episódios como esses, que envolvem uso de tecnologias e tensões diante do pessoal da prefeitura/Cdurp serão tratados ao abordarmos a ideia de performatividade (YÚDICE, 2006).

3.3 Capital cultural e performatividade

Se o capital cultural é eleito como fundamental para incrementar a economia – serviço/produto mais atrativo da reestruturação produtiva capitalista –, é preciso saber geri-lo de forma eficaz para atender aos resultados esperados. E, se o gerenciamento é peça central dessa nova dinâmica, com vistas a manter o índice de influência da cultura no consumo e no fluxo de capitais, nada mais razoável que os atores locais se apropriem das técnicas, saberes e poderes disponíveis a seu alcance, para se manterem vinculados a essa atividade.

A lógica profissionalizante da produção cultural é um requisito para muitos artistas e grupos culturais sobreviverem nesse novo cenário em que (quase) tudo passa pela concorrência de um edital. É preciso atender a critérios, objetivos e resultados determinados, além de dominar a escrita de projetos, aplicando com assertividade o vocabulário esperado para tal.

Desse modo, a cultura se desdobra num dispositivo muito específico, quer dizer, é capaz de internalizar no indivíduo uma forma de controle social que media sua maneira de pensar e agir. Em termos foucaultianos, há uma nova *episteme* que se inscreve nos comportamentos sociais e anima performatividades, que se fundem pelas práticas dos agentes culturais no cenário vigente (FOUCAULT, 2008).

A performatividade, para Yúdice (2006, p. 69), diz respeito às ações dos atores culturais nesse novo contexto, composto por um “campo multidimensionado do social e de relações institucionais”, que exige condicionamentos e impõe normatizações aos comportamentos e produções de conhecimento.

A performatividade é baseada na encenação das normas sociais estipuladas pelo contexto; porém, não diz respeito a uma passividade, por parte dos atores. A performatividade considera igualmente a produção e a exteriorização de críticas, pois é, acima de tudo, uma maneira de os atores operarem em meio à nova episteme. Tendo isso em vista, Yúdice (2006, p. 64) considera que os agentes realizam “uma prática reflexiva do autogerenciamento frente aos modelos [...] impostos por determinada sociedade ou formação cultural”. Pela prática reflexiva emergiriam sujeitos “performativos subversivos que, para além da negociação da agência cultural, fazem de sua performatividade o foco de estratégias e cálculos de interesses em jogo na invocação da cultura como recurso, produzindo valor” (YÚDICE, 2006, p. 64). Assim, a performatividade enfatiza o papel ativo do sujeito “em seu próprio processo de constituição, complementando-o com a apropriação que o ‘autor’ elabora sobre ‘outras vozes e perspectivas’ que encontra em sua cultura” (LOPES, 2009).

Considerar a performatividade permite complexificar as relações que se dão em campo, extrapolando binarismos simplórios que poderíamos ser levados, por nossos juízos de valor, a compor. Centralizar nas formas de governo as prerrogativas do poder é perder de vista as disputas em torno do próprio poder, considerando que o poder está disperso em redes capilares, como dizia Foucault (2008). Por mais que seja tentador, pretendo me afastar da perspectiva polarizada entre um lado possuidor de poder e outro dele aliado. Considero a perspectiva foucaultiana de que o poder não existe em si, mas que existem práticas ou relações de poder. Essa forma teórica de compreender a realidade põe em perspectiva, por exemplo, as relações de poder entre os próprios atores culturais, tão manifestadas no meu campo. A maneira como se organizou o setor social (cultural) do empreendimento Porto Maravilha permitiu provocar mais tensões e desavenças entre os agentes, além de gerar, evidentemente, novas relações de poder, conforme o processo foi se dando. As relações de poder entre os agentes se dão de acordo com as posições que cada um ocupa nessa dimensão, alguns ocupando espaços intermediários entre governança e práticas cotidianas. Esse papel é desenvolvido pelo agente duplo/tecnocrata, de acordo com a teoria de Ananya Roy (2012).

Ananya Roy (2012, p. 32) nomeia a conjuntura econômica identificada por Yúdice (2006) como sendo o “desenvolvimento milenar” no qual se reinventa a lógica de desenvolvimento, orientada pela prescrição de erigir indústrias e classes como ativos globais e, para isso, se faz necessária a elaboração de uma *expertise* ligada à lógica de financeirização, capaz de fazer circular o capital globalmente. Paradoxalmente incluso na lógica do “desenvolvimento milenar” estaria o desejo de que essa nova forma de ação democratize o capital, ampliando a força de mercado para que seja possível alcançar, em

ampla escala, as populações mais pobres. Esses dois pontos marcam uma contradição que Roy (2012) nomeia como “populismo neoliberal”.

Ao acompanhar em campo como operam os tecnocratas intermediários – ou seja, mediadores que negociam diretamente com o *apparatus* de gestão representado pelas agências multilaterais e responsáveis pela implementação, em suas localidades, das diretrizes derivadas dessas agendas internacionais –, Roy enxerga a possibilidade de se engajar naquilo que chama de uma *etnografia circulatória*. Essa forma de etnografia, diferente daquela tradicionalmente pautada pela imersão em uma determinada vivência, propõe, por meio do estranhamento e desnaturalização, observar, nos encontros internacionais (*assemblage*) onde se reúnem o *apparatus* de gestão globalizado e tecnocratas do mundo inteiro, as relações e práticas constitutivas desse contexto. Ou seja, como se correlacionam as normas, os discursos, as instituições multilaterais entre seus *apparatus* e tecnocratas implementadores. Finalmente, para a realização da etnografia circulatória, é primordial entender as culturas de circulação, olhar para os espaços em que são discutidas e definidas as ações práticas e como o processo de subjetivação dos tecnocratas encarna/incorpora os conhecimentos (*embodied knowledges*) disseminados pelo *apparatus* (LARNER apud ROY, 2012).

O tecnocrata intermediário seria um agente duplo (ROY, 2012, p. 37), pois está posicionado dentro do *apparatus* e ainda é capaz de forjar alguns momentos de subversão e crítica quando levado a se defrontar com as demandas locais. O agente duplo/tecnocrata está localizado em plataformas medianas, na conjugação das suas negociações junto aos executivos de alto escalão internacional e de sua vivência nos países em desenvolvimento. Com isso, esse agente duplo/tecnocrata forja práticas de especialização e de conhecimentos próprios por meio da aprendizagem e treinamentos fornecidos pelas agências multilaterais. Ou seja, de forma ativa, o agente produz críticas ao que está sendo oferecido, podendo assim ser possível traçar certas ambivalências no processo pelo qual eles mesmos, encarregados de aplicar o programa, negociam com o *apparatus*. São essas rachaduras e fissuras, esse precário “fazer do sujeito *expert*” que interessa a Roy (2012, p. 37).

Considero que Raphael Vidal desempenhou, em muitos momentos, o papel de agente duplo, especialmente depois que passou a fazer parte dos bastidores administrativos do Museu de Arte do Rio (MAR), em 2013. Foi ao assumir a posição de produtor do MAR que o nome de Vidal estourou como referência na região e ele começou a compreender como funcionavam as distribuições de verba para a cultura, pois até então desconhecia a obrigatoriedade do repasse dos 3% dos CPACs para o setor.

Vidal foi chamado para trabalhar no museu depois do sucesso da primeira edição do FIM, em 2012, do qual é idealizador e executor. Sua atuação no MAR seria justamente trabalhar como um *articulador*, mediando a relação do museu com a população local, mais precisamente conectando as *pontas* da cultura de museu com a cultura local. Contudo, conforme o tempo foi passando, Vidal notou que havia sido “contratado errado”, pois “no projeto de cultura aprovado pela Lei Rouanet e elaborado para o museu, não havia nenhuma rubrica no sentido de uma atuação da região portuária, ou da cultura local, no museu”. Conseqüentemente, terminou por sofrer um “desvio de função”, atuando integralmente como um “produtor de eventos do museu”, uma espécie de “corretor”, com a tarefa de vender a locação do espaço privilegiado do museu (principalmente a cobertura) para grandes empresas interessadas em ali promoverem eventos. A frustração do trabalho no MAR somou-se à informação que obteve internamente de que a verba dos 3% destinados à cultura (não se sabe ao certo quanto) estariam indo para o museu. Esse fato foi confirmado para mim por Alberto Silva, quando lhe questionei sobre as prestações de conta da Cdurp. Durante a entrevista, Alberto Silva ratificou aquilo que já era sabido e afirmado por Raphael Vidal:

A Cdurp faz seus balanços trimestrais, e os recursos foram aplicados todos na região, uma parte deles foi aplicado na finalização do Museu de Arte do Rio e depois também na sua gestão e também no Museu do Amanhã. Isso foi uma forma de garantir que o museu pudesse ter ingresso no preço que tem; garantir as gratuidades, inclusive dos vizinhos do MAR e vizinhos do porto. Custear esses museus... Uma parte agora vai vir da prefeitura. A construção do Museu do Amanhã foi pela Porto Novo, com o dinheiro das Cpacs. O conteúdo do museu, projeto da Fundação Roberto Marinho, foi captado pela [própria] fundação.⁷⁹

Do ponto de vista de Vidal, que então fez parte da engrenagem administrativa do museu, “alguma coisa de errado tinha ali”, pois era “muito dinheiro entrando” e “muitas obras deixando a desejar”. Apesar de considerar que, na época da entrevista, o MAR já produziria um trabalho mais inclusivo do que anteriormente proposto, o período em que trabalhou na instituição fora o suficiente para ter tomado asco pelos procedimentos adotados pela Fundação Roberto Marinho, gestora do museu. Se o museu adotou práticas para firmar raízes na região e levar para mais perto de si os moradores, essas *boas práticas* teriam sido a custo também de procedimentos equivocados.

No que diz respeito, especificamente, à atuação da Cdurp, para Raphael Vidal, os seus funcionários perceberam que tinha muitos atores na região portuária e que seria muito fácil conquistá-los porque a maioria queria mesmo fazer uma coisa mais comunitária, com “um

⁷⁹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

sambinha, um churrasquinho, uma festinha de dia das crianças” e, portanto, oferecer basicamente uma infraestrutura como um “som, um banheiro químico, dar uma tela” serviu para contemplar, minimamente, as demandas sociais e culturais da região do porto.

E aí o que a Cdurp fez? Ela abriu uma licitação e fez um contrato com uma empresa que ganhou essa licitação, de tantos milhões de reais, que é uma produtora de eventos. Então ela tem, sei lá, 1 milhão de reais que ela fica distribuindo com esse serviço. Só que supermegafaturados! Um banheiro químico que normalmente é 150 reais, por aí, é 450 [reais, para a Cdurp]. Só que, para eles, resolveu o problema.⁸⁰

Alguns meses depois de conhecer as *peessoas certas*, as *boas práticas* relativas à área e procedimentos típicos desse tipo de empreendimento cultural, Vidal, que ensaiava pedir demissão, aproveitou ainda de sua posição dentro do MAR e fundou um coletivo com outros artistas locais, certo agora de que deveria (e estaria apto a) *disputar* a verba da cultura de uma posição *de fora* do *apparatus* institucional. Ele havia ganhado outro *status*, havia tido uma visibilidade incrível nesse processo. Vidal discordava de muito do que ocorria dentro do *apparatus* e queria, a tempo, digamos, reorientar a trajetória dos financiamentos culturais. “Eu sabia que o dinheiro que estava indo para o MAR era o dinheiro da cultura, que deveria ser também para as pessoas dali. E foi aí que a gente fundou o ComDomínio”.

O ComDomínio surgiu como um desdobramento da proposta, por parte dos atores locais, de tornar o edital da Cdurp em prêmio. De acordo com Vidal, a ideia central do ComDomínio era então de, primeiramente, “catalogar todo mundo que fizesse cultura na região portuária”, conhecendo as necessidades orçamentárias de cada um no período de um ano. Depois de cumprida essa etapa, deveriam, juntos, fundar “um programa para financiar projetos individuais e coletivos locais, oferecendo também um programa de formação em gestão cultural para essas pessoas, para que não dependam [dependessem] mais de programas como esse”.

Compreendo que Vidal atuou como um agente duplo no sentido empregado por Ananya Roy (2012) pois, ao entrar no funcionamento do *apparatus* do MAR e aprender os seus mecanismos, tentou aplicar esse conhecimento *fora* do *apparatus*, servindo como mediador de informações supostamente relevantes para que os atores locais criassem estratégias para contornar aspectos do andamento do processo decisório que os contemplaria de maneira insatisfatória. Vidal, no entanto, alega que não queria “bater de frente” com os funcionários do Museu: “o pessoal que eu lidava lá eram pessoas legais, abertas para isso [trabalhar com a cultura local do porto]”. A esses funcionários mais próximos é dispensada

⁸⁰ Entrevista concedida presencialmente a Caroline Peres Couto. Rio de Janeiro, 2017.

uma consideração, porque não seria por opção deles que aquela situação – empregatícia e de sub-representatividade dos locais no museu – ocorria. Esses funcionários não estariam autorizados – pela falta de rubrica no projeto do museu – a agir para além daquilo que era demandado por seus superiores. No período da fundação do ComDomínio, Vidal ainda nutria a ideia de que o MAR tinha que ser um *parceiro* da cultura local, ao invés de ser considerado por todos uma espécie de inimigo.

A proposta de constituição do coletivo ComDomínio Cultural tinha o intuito de questionar a ordem imposta e disputar o fomento que estava sendo direcionada, em grande parte, para essas instituições museológicas (MAR e, posteriormente, Museu do Amanhã).

Carlos Machado, presidente do Afoxé Filhos de Gandhi, grupo que também compunha o ComDomínio, explica que o coletivo tinha à frente “22 entidades culturais das 50 e poucas existentes e também [era formado por] pessoas como os artesãos locais”⁸¹. A importância de formar esse coletivo seria então, na visão de Machado, privilegiar os artistas, artesãos e entidades culturais locais, entre os quais poucos tinham capacidade de disputar com grandes produtores, que “são profissionais e que podem captar recursos em outro lugar... aqui temos produtores amadores que por vezes não têm sequer um CNPJ [número no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica]”. Outro aspecto que Machado considera relevante na organização do ComDomínio era o fato de ser estabelecida “dentro do princípio da anarquia, sem uma direção formal, sem estatuto, sem nada. Somos [Era] um grupo organizado anarquicamente, que está [estava] dando certo”.

O ComDomínio, ao que parece, obteve muito de sua força na figura de alguns atores de destaque, como Merced Guimarães, gerente do IPN; Ligia Veiga, liderança da Cia. de Mistérios e Novidades; e o próprio Raphael Vidal, produtor cultural da região. Essas três figuras já eram reconhecidas pelos trabalhos de grande porte que vinham desenvolvendo e sem dúvida representaram um peso político considerável para que o ComDomínio recebesse, em pouco tempo, a chancela da Cdurp e da Porto Novo.

Vidal era portador, ademais, de informações privilegiadas a respeito do funcionamento do *apparatus* e, ao surgir como uma liderança local, os administradores trataram de dirigir-se a ele com uma maior consideração, sobretudo quando lhes dirigia suas críticas e reivindicações. Parece ter sido uma estratégia importante por parte dos funcionários do Porto Maravilha mantê-lo por perto. Por exemplo, ele considerava que o IPN era um centro histórico-cultural de grande valia para a região, mas que estava muito mal amparado pela

⁸¹ Carlos Machado. Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2013.

gestão do Porto Novo. Para ele, o IPN deveria receber a mesma verba que o MAR estava ganhando.

Com essas informações que eu tive e com a experiência que eu tive no MAR, eu virei para a Ligia [da Cia. de Mystérios e Novidades] e disse que a gente tinha que questionar isso, bater de frente. Não bater de frente com o museu, nessa época eu achava que ele tinha que ser um parceiro. [...] Os funcionários do MAR eram pessoas abertas, não eram do Instituto Odeon, que administra o MAR, e pra mim era uma coisa muito absurda de estar ali [o Odeon administrando o MAR]. Odeon é uma organização social (OS) que administra o museu, de um pessoal de Minas Gerais e que não tem nada a ver com isso aqui. Então todos aqueles milhões [de reais dos Cpacs] vão pra essa OS, que ganhou a licitação na época e que é um instituto de teatro de Minas Gerais que o diretor é sobrinho do governador, tem um rolo aí.

Apesar de ser conhecido como alguém que prezava pela conciliação entre as partes, mais precisamente entre o Porto Maravilha e os atores locais que se sentiam vilipendiados, Vidal possuía informações inquietantes sobre os bastidores do *apparatus* e não parecia fazer muita questão de encobri-las, falando abertamente, como foi durante nossa entrevista, sobre o assunto. Ou seja, apesar de não ser visto como uma figura ameaçadora, Vidal poderia causar, com o compartilhamento de seus conhecimentos, eventuais insatisfações por parte dos atores culturais e acarretar distúrbios na continuidade do processo urbanístico. Ter acesso a contatos de altos executivos de empresas locais e ter uma circulação desenvolvida entre os agentes culturais o colocou numa posição de mediador entre as esferas administrativas e as demandas da vida cotidiana na região.

Para se ter uma ideia precisa da rede de relações de poder na qual os agentes estão inseridos é preciso levar em conta o pano de fundo, que lhe é determinante: a lógica da boa governança, que fragmenta os papéis das instituições de poder a fim de assegurar eficiência econômica e eficácia social, mas que não se orienta por delegar poderes por meio de critérios transparentes. Essas práticas e a sua sensação derivada, de haver uma opacidade nas decisões governamentais, atingem em cheio os atores culturais, se enraizando entre eles um sentimento de desconfiança e ceticismo.

A lógica de boa governança dos administradores do setor do porto, como vimos, é um desdobramento de um novo modelo de gestão da cidade, um projeto que vem sendo reproduzido em várias cidades do mundo. Em razão desse novo gerenciamento, emergem, no campo, duas consequências fundamentais.

Primeiro, com a nova forma de gestão público-privada implementada pelo modelo Porto Maravilha e assegurada pelo PEC-RJ, desqualifica-se a instância das disputas políticas e das formas de representação de interesses coletivos e, conseqüentemente, os processos decisórios se invisibilizam para a maioria dos agentes locais. A falta de transparência é uma das principais queixas dos meus interlocutores. Enquanto a crítica mais enfática à

administração pública pode ser muitas vezes rebaixada pelos gestores a uma mera oposição partidária, a crítica moderada parece ser acolhida e incentivada. Entra em cena a forma pela qual o modo de gestão atua em sua especificidade disciplinadora e apaziguadora, servindo-se de bons exemplos individuais para perpetuar a atitude e a disciplina que se esperam dos atores sociais.

O indivíduo é relevante em nossa pesquisa tanto pela absorção, em cada corpo, desse dispositivo, como também pela interferência personalista que encontramos nesse tipo de política. O indivíduo, seu sucesso e as boas relações são uma parte importante das amostras de política personalista que pude apreender das perspectivas dos meus interlocutores. Alexandre Nadai, sambista, cantor e produtor do Velhos Malandros, por exemplo, foi taxativo quando lhe indaguei quais eram os critérios de seleção das manifestações culturais: para ele, a questão era meramente política e personalista.

É o que eu te falei: dá o dinheiro para aquele cara ali que ele me ajuda politicamente na região. Não é uma questão só de mérito. [A gente] ganha porque a gente dá visibilidade à região, aparece no jornal... Aí eles deixam, favorecem. Mas eu não ganho nem um terço do que aquele cara, o atravessador, ganha.⁸²

Em segundo lugar, como desdobramento dessa primeira questão, aparece o problema do *atravessador*. O atravessador aparece na figura tanto da pessoa que tem destaque social, por ter mais trânsito junto aos escritórios administrativos, quanto por ser produtor cultural (não necessariamente formado na área), o que confere um *status* de profissionalismo e seriedade para o trabalho que o artista produz. Raphael Vidal é alvo de muitas críticas, por parte de artistas e de produtores, que o acusam de ser vaidoso demais, um tanto quanto *malandro* e, digamos, *enrolado* na hora de repassar o dinheiro para os artistas, deixando muitos músicos *na mão*, ou seja, não pagando nas datas combinadas. Segue Alexandre Nadai:

A gente fala de apropriação da cultura e eu tenho uma posição muito radical a respeito disso, porque eu valorizo quem faz cultura, não quem se apropria da cultura. Se a gente tem uma verba pra cultura e todo mundo sabe onde vai pegar, por que tem que ir alguém pra pegar, pra ganhar dinheiro em cima do meu trabalho? Eu não concordo com isso. Um atravessador... No futebol a gente diria que é um agente Fifa. [Daí eu lhe pergunto: e a produção cultural não é isso? E ele me responde:] Com certeza, desde que você traga uma contrapartida, entendeu? Eu não posso viver da sua cultura sem dar nada em troca. Eu pego X e te dou X menos o que vale o meu trabalho. Isso é o grande pecado da Cdurp e da Porto Novo. O que a gente vê são pessoas bem-intencionadas (nessas duas empresas), mas os caras cuidam de obra, não são de cultura, não entendem de cultura. Eles não aprenderam e não sabem, eles fizeram política e administraram aquilo da forma que deu.

⁸² Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2015.

Segundo Veena Das (2010), as regras e regulamentos do Estado podem ser performatizados pelos sujeitos na vida cotidiana em forma de rumores, fofoca e zombaria, e isso não é uma forma de comunicação menor, mas um resultado da inconstância da atuação da própria esfera governamental. Essa forma de *performance* teria por fim buscar alguns direitos e recursos para aplicar em situações de incertezas. Avalio que, independente do nível de tensão decorrente das disputas internas entre os atores, os desentendimentos que pude acompanhar derivaram muito mais da própria maneira pouco transparente de atuação dos organismos responsáveis pelo fomento na região. Como salientou Nadai, “cuidam de obra, não entendem de cultura”, deixando a desejar em suas ações locais e, com isso, terminando por favorecer a emergência de rumores sobre os motivos que estariam por trás de determinados financiamentos, vistos, em determinados casos, como verdadeiros favorecimentos. Em última instância, um agente só se torna um *atravessador* se encontra um terreno facilitado para atuar dessa forma, a saber, uma política personalista.

Enquanto que, para Nadai, um produtor não deve somente ganhar a vida por meio da produção artística de outrem, mas deve, de alguma maneira, contribuir para a cultura (sinalizando uma simbiose entre produtores e artistas), Zeh Gustavo é a favor de que o campo dos produtores mantenha-se separado do mundo artístico, para evitar sobrecarregar o artista com a tarefa da gestão. Contudo, como pude observar, artistas da cultura popular encontram muitas dificuldades – principalmente financeiras – para delegar as tarefas administrativas e burocráticas para terceiros. É muito comum que produtores comecem a trabalhar com um determinado artista ou grupo por acreditarem no trabalho e, posteriormente, por uma imposição das condições objetivas de pouco retorno financeiro, abandonarem a missão.

Para Vidal, os locais não podem “ter medo da palavra profissionalização”, pois, para ele, é justamente essa uma saída para aqueles que se sentem “usados” ou vítimas de uma “política coronelista”, como pude acompanhar em um debate pela rede social Facebook entre Nadai, Zeh Gustavo, Vidal e outros destacados agentes da região portuária. O ponto de vista de Zeh Gustavo, expresso nesse debate, era de que o uso do termo *profissionalização* se assemelhava muito com o do termo *empregabilidade*, disseminado por Francisco Dornelles na época em que era ministro do Trabalho do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (1999-2002). Retrucando Vidal num dos *posts* do debate, Zeh Gustavo (2014) arremata:

Sei que você não quis dizer isso, mas pôr em destaque uma suposta incapacidade dos agentes é como não reconhecer que existe um sistema hediondo, doido para concentrar recursos nas mãos de poucos e transformar essa região num parque de diversões turístico. Todos temos que estar atentos a essa engrenagem, para não virar – e aí concordamos! – reféns dela.

O financiamento oferecido pela Porto Novo aos eventos culturais de rua e o paralelo apoio infraestrutural da Cdurp não eram somente uma forma de provento e de apoio facilitada; significava também garantir a manutenção, em nível pequeno de atuação, desses eventos de grupos locais. Ou seja: se, por um lado, era sinônimo de incentivo, por outro, também, significava limitação, oferecendo pouca margem de manobras para os agentes atuarem *fora* dos limites tacitamente impostos. A saída para atuar *fora* seria a profissionalização dos artistas, que, com a formulação adequada, estariam preparados para pleitear *outros* editais e não mais disputarem as verbas *da* região portuária. A profissionalização, contudo, ainda é contestada e combatida por alguns poucos, como Zeh Gustavo, que vê a possibilidade, em longo prazo, de o artista ou não conseguir ter pernas para manter o ritmo empresarial do *negócio* ou terminar por perder seus vínculos com a criação da arte em si, tornando-se, finalmente, um burocrata do próprio *apparatus* cultural.

Cabe lembrar que, no ano de 2016, se extinguiram em definitivo os financiamentos à cultura de rua originários do Porto Maravilha. Sem esse incentivo, alguns dos principais eventos de samba não acabaram, mas inevitavelmente perderam a autonomia que mantinham nas ruas. Como sinalizei, o Velhos Malandros tem estado errante e, em grande parte das vezes, conta com a acolhida de um espaço privado para suas apresentações. O Terreiro de Breque se realocou no morro da Conceição, sendo fundamental a parceira com um comércio local, o Bar do Geraldinho. O dono do bar paga parte do cachê dos músicos – complementado via passagem de chapéu entre os frequentadores – e às vezes arca com o aluguel de um banheiro químico para o público. O evento não conta com nenhuma autorização pública e tampouco interferência da prefeitura. O único samba que não existe mais é o Samba da Saúde, mas também em razão de uma fragmentação interna dos seus componentes.

Entre os anos de 2017 e 2018, o largo São Francisco da Prainha foi ocupado unicamente por uma roda de samba regular: a do Moça Prosa. As mulheres do Moça Prosa mantêm anualmente um calendário de autorizações na prefeitura e sua sustentabilidade econômica é com base na venda de cervejas e em uma feira de artesanato onde cada expositor paga pelo espaço utilizado para suas vendas. Essa produção mais elaborada só foi possível porque elas compõem a Rede Carioca de Rodas de Samba (RS), uma organização “composta por sambistas e produtores culturais da cidade do Rio de Janeiro” e que foi criada “a partir da necessidade de debater o ofício de quem promove, toca e canta o samba carioca” (BORGES, 2017). A RS conta com a parceria do Instituto Carioca de Atividades e tem patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. A RS disponibilizou uma consultoria de produção para as musicistas do Moça Prosa e lhes ensinou como gerir o negócio em parceira com

outros trabalhadores, vendedores e artesãos. Foi essa interferência da RS que ajudou o Moça Prosa a ser, hoje, a única roda autorizada a tocar no largo e uma das poucas que restaram nas ruas da cidade e nos circuitos oficiais, como me informou Fabíola Machado, em razão de estarem com as autorizações em dia.

A prevalência, na condução administrativa da região portuária, de uma política personalista, que prestigia aqueles com mais visibilidade e com maior possibilidade de parcerias políticas, criou uma sensação de mal-estar generalizado, uma atmosfera de tensão e de disputa redobradas. É uma consequência previsível disso o aumento da desconfiança de uns com os outros, além de uma maior vigilância e controle sobre tudo que é acontece ao redor.

Assim como o atravessador, a patrulha enraivecida que se instalou no setor cultural pode ser explicada como um resultado da própria ineficiência na condução da coisa pública, a saber, do dinheiro da cultura destinado à região, os 3% dos Cpacs. Para além de haver velhas rixas e disputas entre moradores e trabalhadores dos bairros portuários, ao se assomar um valor considerável de dinheiro e uma falta de transparência nas decisões políticas e, principalmente, no repasse dessas verbas, o clima de inquietude e de estresse só se agravou. Os procedimentos adotados surtiram efeito de lenha seca em fogueira: as labaredas só se expandiram.

Nessa altura, devo resgatar novamente o conceito de cidadão-polícia de Passetti (2013), que ganha potência num cenário de liberdade concedida pela concepção de gestão, liberdade de ser inovador, criativo, liberdade de competir e atrair para si o capital que convém, liberdade de se apresentar a melhor e mais desejável proposta de evento cultural sustentável e responsável (contanto que seja extremamente atraente para os negócios). O indivíduo deve contar com a própria habilidade e um tanto quanto com a sorte, para se destacar. O cidadão-polícia investiga o outro para aprender suas conduções vitoriosas e para criticá-lo, ao menor dos vacilos. O excesso de patrulhamento dos outros termina também por servir para desfocar do que parece ser mais crucial, que é a distribuição dos recursos financeiros e suas prestações de conta.

O ComDomínio, em sua fundação, já dispunha de uma oposição crítica interna, de agentes culturais que consideravam que ali entraram *oportunistas*, que sequer consultavam ou convidaram outros atores locais *mais antigos* para compor um coletivo. O ComDomínio, mesmo com a proposta colaborativa, provocava, ao mesmo tempo, uma desconfiança grande de atores que ficaram de fora, seja por não se sentirem contemplados, seja por cismarem com as figuras centrais do ComDomínio e, voluntariamente, declinarem do convite de

incorporação ao coletivo, quando esse convite aconteceu, como foi o caso do Cordão do Prata Preta.

A velha oposição entre os antigos e os forasteiros teria sido a razão pela qual o próprio coletivo teria se decomposto, posteriormente. De acordo com Vidal, a maior vitória do coletivo foi ter conseguido convencer o presidente da Cdurp a modificar o edital de cultura para prêmio; a segunda, de terem seus membros sido, em grande maioria, contemplados nesse edital. A modificação do edital teria surgido em função de os agentes culturais temerem a livre concorrência com vários produtores culturais da cidade, muito mais bem preparados para aquela disputa. É esse mesmo medo de ser atropelado pelos *invasores* que terminaria com o coletivo, pois, como explicou-me Vidal, a providência seguinte do ComDomínio teria sido projetar um programa em que fossem mapeados as entidades e atores culturais da região, conhecendo suas necessidades financeiras para organizar um plano anual de orçamento. Além disso, o programa ofereceria uma formação voltada à produção cultural, para que ninguém ficasse dependente dos financiamentos da Porto Novo e pudesse construir sua independência. Esse programa, com vistas a uma formação mais sedimentada na área da produção, deveria contar com diversos interlocutores e convidados especialistas para apresentarem seu *know-how*, de uma maneira muito semelhante àquele estruturado pelas oficinas do BEM do Escravos da Mauá e pela consultoria oferecida pela Rede Carioca de Rodas de Samba a seus integrantes. A possibilidade de abertura e inclusão de novos interlocutores e atores nesse processo, contudo, se traduziu como uma ameaça para alguns dos integrantes do coletivo do ComDomínio. Estar em contato com outras pessoas e delas receber orientação e instrução seria sentido por alguns como uma perda de mando local, além de o curso de formação, ao ser público, como era sua proposta inicial, poder atrair ainda mais os temidos *forasteiros e oportunistas*, que, ao fim e ao cabo, usurpariam o espaço, no setor da cultura, que é entendido como prioritariamente dos *de dentro, mais antigos*, moradores.

O ComDomínio foi sendo esvaziado, tendo sido Raphael Vidal o iniciador do processo de abandono do coletivo justamente por enxergar a primazia de se instituir esse programa de formação para que os atores pudessem justamente se empoderar ainda mais. Além disso, Vidal não queria rivalizar com os *de fora*, mas procurar alianças, conciliar interesses.

O professor e produtor cultural Carlos Roberto Rabaça foi responsável pela produção de escrita de dois projetos contemplados pelo edital de premiação, que eram: *O porto em foco: registro fotográfico das transformações na região portuária*, oficina de fotografia, com foco nas mudanças na Zona Portuária, que teve como proponente oficial o artista Marcelo Frazão; e o *Midioteca comunitária*, organizada na Escola Padre Francisco da Motta, no morro

da Conceição, e que teve como proponente oficial Aparecida Maria de Souza, a Irmã Evanira, integrante daquela instituição.

Na avaliação de Rabaça⁸³, a forma de prêmio – que segundo ele foi proposto inicialmente pelo produtor cultural e professor João Guerreiro – foi uma péssima ideia por duas razões: ao final, as pessoas não teriam verdadeiramente se unido, o que seria importante tanto para aprovar projetos coletivos como para garantir mais força aos locais. Em segundo, porque não teria ensinado as pessoas a fazerem seus próprios projetos e a prestarem contas de seus orçamentos, como é de praxe num edital de cultura. “Hoje em dia, as pessoas não têm essa capacitação”, disse Rabaça. De uma forma tacanha, segundo ele, a saída fácil do prêmio teria sido uma forma de garantir a contemplação das principais lideranças do ComDomínio; mas, ao fim e ao cabo, a medida teria custado caro para os agentes culturais da região.

Eles viram como uma maneira mais fácil de arrumar aquele dinheiro. Qual é o grande problema que eu vejo nisso? As pessoas não sabem prestar contas, não sabem escrever um projeto, não sabem como desenvolver o projeto, o que é uma pena porque existem diversos atores que têm capacidade de fazer bons projetos, mas não se unem verdadeiramente, cada um quer defender mais o seu interesse... Aí, as pessoas ficaram com medo de não conseguir e acharam que a forma de prêmio era melhor. Mas acho que foi péssimo para a região.

No ano de 2015, iniciou-se a ideia de formar um Conselho de Cultura do Porto, para propiciar uma participação mais ativa dos atores no acompanhamento do fomento de cultura e mediar a tensão entre os agentes locais e os possíveis novos atores culturais que pudessem ali se instalar. Para Vidal, era por meio da organização coletiva que “as coisas iam andar melhor”, pois era tempo de requerer um novo edital, afinal “fazia dois anos que não saía prêmio nenhum. E a Cdurp e a Porto Novo fazendo rifa com o dinheiro”. Nessa época, o Museu do Amanhã estava em processo de construção, o que acarretava ainda mais preocupação com se essa instituição, assim como fora com o MAR, levaria uma parcela agigantada do dinheiro da cultura. “Aí, quando eu ouvi o secretário de Cultura [Marcelo Calero] dizer que o Porto Maravilha não tem mais dinheiro, eu falei ‘Não, isso tá errado, como não tem mais dinheiro?’. Ah, foi todo pro Cais do Valongo, pra reforma do José Bonifácio, pra reforma da Igreja, pro MAR e pro Museu do Amanhã!”. O dinheiro destinado para o primeiro (e único) edital de cultura – 2 milhões de reais – teria sido uma parcela muito ínfima (aproximadamente 2% do montante) perto do total do que representava o equivalente a 3% dos Cepacs – 90 milhões de reais.

⁸³ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

Vidal teria falado com o secretário de Cultura da época, Marcelo Calero, sobre aquela possibilidade de criar o conselho, mas este lhe respondeu que só poderia haver algo parecido na região com o aval do presidente da Cdurp, Alberto Silva. Vidal teria enviado dois e-mails para Alberto, em períodos diferentes, para os quais não obtivera resposta. Quando foi divulgada oficialmente a instalação, na região, do Distrito Criativo do Porto, com apoio da Cdurp e da Porto Novo, num cenário de parques fomentos e distribuição duvidosa da renda da cultura, isso fez eclodir ainda mais insatisfação entre os atores culturais da região.

Raphael Vidal, que começou a participar das reuniões do Distrito Criativo no auditório da Cdurp, interrompeu uma das exposições, em um determinado momento, para externar sua insatisfação e mobilizou discursivamente a seu favor a prerrogativa de compor o grupo dos locais:

Falei “Olha, isso não pode estar acontecendo! Não tem nenhum representante aqui da cultura da região portuária de forma legítima, vocês não estão fazendo isso, não estão convocando essas pessoas. Vocês estão montando um clube que representa, dentro do conceito que vocês colocaram, a cultura da região portuária. Isso vai ser divulgado, vai ter lançamento no museu, vai ter assessoria de imprensa, tá errado!”
Aí bati de frente com o Alberto, nesse dia.

Na opinião de Vidal, a Cdurp estaria agindo como bajuladora do Distrito Criativo por este ser formado por empresas ditas de inovação, como a Cisco, que é a líder mundial em tecnologia da informação (TI) e redes e contratada para atuar nas Olimpíadas; o Coletivo do Porto, um complexo de empresas que migrou do Leblon para a região portuária antes das obras; o Coletivo Goma, formado por diversas empresas com foco em inovação e criatividade, com atividades que priorizam desenvolvimento sustentável, arte e *design*; a Zebu, outra empresa que tem como princípio trabalhar com *design* e sustentabilidade, além de outras empresas de ramos semelhantes.

De acordo com informações disponíveis no *site* da Porto Maravilha sabemos que a proposta desse modelo vem de outros *cases* de sucesso internacionais, como o que são o caso de “Lisboa, Berlim, Barcelona, Miami, Johannesburgo” (SANTOS; BARRETTO, 2015). Ainda segundo o *site*, a iniciativa do Distrito Criativo teria partido da Cdurp e reunia, no ano de 2015, “320 funcionários de 50 empresas de perfis diversos como Design, Comunicação, Tecnologia da Informação, Arte e Moda”. Estariam programados, para o fim do ano de 2015, eventos como “Fórum Criativo do Porto, Rodada de Negócios Criativos, ARTRua, Semana Design Rio, Mercado Rua e Visualismo” (SANTOS; BARRETTO, 2015).

Para Vidal, cultura e criatividade estão de fato muito ligadas, mas ele se sentia incomodado pelo fato de a rubrica *cultura* ter sido submetida àquela da inovação tecnológica pelo Distrito Criativo, propagando uma ideia de cultura ser somente um suporte para negócios

de grande escala. Esse incômodo sentido por Vidal já havia sido expressado por Zeh Gustavo, que, talvez por ser escritor de literatura, cantor e compositor de samba, reflita há bastante tempo sobre o fazer artístico. Apesar de desejar ser um artista profissional – visando a um fim econômico –, Zeh tenciona os entendimentos da cultura como recurso e se recusa a reduzir sua prática a uma utilidade imediata. Certamente por escrever poesia – uma vertente muitas vezes considerada menor até mesmo no próprio campo artístico da literatura –, não sujeita o seu fazer a uma função e usa a linguagem justamente para questionar essa obrigação. “Arte é pra confundir, tumultuar até o que se espera dela. É para quebrar expectativas, não confirmá-las”.

Ainda sobre a formação do Conselho de Cultura do Porto, participei como observadora das reuniões que discutiam, principalmente, a urgência de providências muito parecidas com aquelas sugeridas no ComDomínio: formar uma rede de representação de artistas, instituições, agentes e produtores culturais da região portuária do Rio. Entre suas ações estariam a criação de uma política pública cultural, a articulação, o mapeamento e a assessoria das atividades culturais locais.

O conselho contou com a participação do antropólogo Milton Guran, encarregado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) de coordenar um grupo de trabalho composto pela arqueóloga Rosana Najjar, pela historiadora Monica Lima e pelo arquiteto José Pessoa, pesquisadores encarregados da elaboração do dossiê de candidatura do cais do Valongo a Patrimônio da Humanidade. Antes disso, suas iniciativas de pesquisa foram importantes para atrair atenção para o cais e, posteriormente, pesaram consideravelmente para a formação do Comitê Científico Internacional do Projeto Rota do Escravo da Unesco. Uma de suas falas na reunião foi reproduzida em e-mail do coletivo como forma de incentivo ao grupo:

Fico emocionado e feliz de ver essa reunião. Isso que vocês estão fazendo aqui é muito forte. O Cais do Valongo é poderosíssimo. Mas não é um Taj Mahal. Aquilo ali são umas pedrinhas. O que faz o Cais do Valongo forte são vocês. Sem vocês esse bem cultural sequer será aprovado pela Unesco. A reunião, a simples proposta de criação do Conselho de Cultura do Porto já é um dos elementos, um dos instrumentos, mais fortes que a gente tem para evitar a gentrificação. Agora, olha só, a vida, a cultura não para, a economia não para, e nós estamos entrando em novos paradigmas de construção disso daqui. São torres de trinta andares que vão sair aí, de noventa metros, é o capital financeiro internacional que vai entrar e nós vamos ser esmagados pela grande indústria do entretenimento se a gente não se defender, não botar a boca no trombone e não exigir que qualquer política pública passe por isso aqui (GURAN, 2015a).

A presença de Milton Guran e da antropóloga e também pesquisadora do cais do Valongo, Simone Vassallo, servia como uma chancela da academia e também da sociedade

civil para a legitimação do que o coletivo estava propondo como organização. Durante as três reuniões de que participei, a questão do Distrito Criativo surgiu às vezes em forma de crítica – sobretudo pelo uso da palavra *distrito*, que coaduna com o entendimento de uma jurisdição e de um controle territorial por parte daqueles atores –, mas foi também lembrado positivamente (por poucas vozes), como uma experiência com a qual se podia aprender algo. Mas, o mais interessante era ver que os participantes já percebiam que a maneira obscurecida com que se dava o uso da verba de cultura propiciaria ainda mais desencontros e conflitos entre eles, se fazendo necessário resolver o problema das tensões em sua raiz, qual seja, segundo a lógica do próprio sistema. Em uma das falas da reunião, a arte foi definida como uma criação geralmente individual, resultando em uma tendência de cada um a querer defender o seu lado. Foi expressado o medo de um novo edital dividir o coletivo, como teria ocorrido anteriormente com o primeiro edital, que privilegiara alguns, não todos.

Ligia Veiga, liderança da Cia. de Mistérios e Novidades, comentava durante uma dessas reuniões a dificuldade de tornar o teatro de rua um produto vendável em um projeto cultural, em razão de ele não atender aos requisitos objetivos relacionados a público-alvo, infraestrutura e contrapartidas sociais. Esses elementos de gestão exigidos por editais, a dinâmica teatral da rua não permite estabilizar e contabilizar. Sua fala faz pensar se o teatro de rua, assim como outras manifestações feitas para esse espaço, mais modestas em infraestrutura, não estariam sendo sumariamente marginalizadas pelos critérios estabelecidos em um processo de seleção de projetos culturais.

O Conselho de Cultura, assim como o ComDomínio, teve curta duração, mais uma vez em razão de desentendimentos internos, dessa vez provocados por intrigas entre Raphael Vidal e o próprio comitê de pesquisadores engajados com a valorização patrimonial do cais do Valongo. Foi denunciado, por parte de um dos atores, em e-mail para o coletivo do conselho, que Vidal estaria usando de sua posição de destaque no Conselho de Cultura para conseguir entrada no projeto do cais do Valongo, de destaque internacional. De acordo com essa denúncia, o nome de Raphael Vidal apareceria no dossiê de candidatura do cais do Valongo para Patrimônio Histórico Mundial, à Unesco. No e-mail, o autor da denúncia, a quem, para manter o anonimato, chamaremos aqui de Renato (2015), afirmava que o coletivo do conselho não transferira “[...] procuração para que ele falasse por nós, pois o conselho era democrático [...] creio q ele está agindo de má fé, se auto intitulando como representante do Conselho para conseguir uma cadeira no conselho gestor do Cais do Valongo”.

Em resposta, Raphael Vidal acusou o conteúdo do e-mail de “desnecessário e criminoso”, se eximindo de qualquer participação nos dossiê do cais do Valongo e afirmando

que “é exatamente [...] por essas coisas que você fez nesse e-mail, sem antes perguntar ao Milton Guran ou a mim, que tenho certeza dos motivos do enfraquecimento da força que a união dos agentes culturais da região sofre ultimamente”.

Posteriormente, Milton Guran também se remeteu, por e-mail, ao coletivo para explicar a formação e todo o funcionamento do Comitê Gestor do Sítio Arqueológico Cais do Valongo, explicitando que era “completamente sem procedência a informação de que o Raphael Vidal ou o Conselho de Cultura do Porto estejam em cogitação para integrarem esse conselho consultivo” (GURAN, 2015b).

Depois desse mal-entendido, o Conselho de Cultura teve dificuldades de se manter unido, tanto em razão da desconfiança que pairava no ar, como também pela própria recusa de Vidal de se manter em alguma posição de liderança, que naturalmente ocupara quando da iniciativa de formação do conselho. De acordo com Vidal, o Conselho de Cultura do Porto, na verdade, já estava parado há muito mais tempo antes de vir à tona essa acusação, porque ele havia saído da linha de frente de coordenação do grupo justo para dar voz e vez a outros atores que estavam, gradualmente, ocupando posições de liderança. Contudo, ao sair de sua costumeira posição de organizador e agregador, as outras lideranças teriam igualmente se refreado, fazendo o grupo perder o ritmo de suas atividades.

A expectativa de compor uma organização coletiva forte e combativa estava, até meados de 2018, quando escrevo esta tese, totalmente frustradas. É interessante, contudo, como o próprio Raphael Vidal, ao longo desse processo, começou a perceber a existência de critérios ocultos no processo de escolha e financiamento por parte dos organismos de gestão. Se antes ele achava que, para alguns, faltava “saber dialogar com essas estâncias ou ser mais profissional”, terminou por concluir, com o passar do tempo, que havia outros elementos em jogo nessa forma “de curadoria da cultura que a Cdurp e a Porto Novo” organizavam juntas.

No dia 11 de abril de 2016, acompanhei, no papel⁸⁴ de produtora de samba, Zeh Gustavo e Alexandre Nadai em uma reunião na Cdurp com o funcionário Carlos Frederico, na qual o assunto a ser tratado era a burocracia relacionada à liberação do uso do espaço público pela Seop. Carlos Frederico era, na época, o responsável pela agenda das atividades culturais que transcorriam na região portuária. Ele enfatizou, durante a reunião, que a Cdurp não possuía verba para financiar as atividades locais, porém poderia auxiliar com infraestrutura, tal como fornecimento de palco e banheiro químico. Ele sugeriu aos músicos procurarem

⁸⁴ Esse papel, naquele momento, era fictício, apesar de ter trabalhado posteriormente em diversos eventos com os dois músicos, ajudando na produção, como forma de entender como se dava a organização dos eventos.

financiamento para além da Porto Novo, recorrendo também ao grupo de empresas associadas no Distrito Cultural. Sobre a burocracia, ele prometeu que poderia tentar, ao menos, resolver o trâmite do Corpo de Bombeiros, um entre os vários organismos para os quais os atores deveriam se dirigir para adquirir uma liberação completa, depois de emitido o *nada consta* pela subprefeitura.

É interessante observar como algumas ferramentas tecnológicas que geralmente passariam despercebidas em uma pesquisa de outra natureza se tornam peças fundamentais no jogo de poder entre atores e instâncias de gestão. O uso das plataformas digitais se apresenta como uma ferramenta para expressar reivindicações, críticas e protestos aos usos dos poderes oficiais. Durante nossa reunião na Cdurp, Carlos Frederico utilizou-se de uma parte considerável do tempo da reunião para queixar-se do Som das Artes, pois seus organizadores criaram, dias antes, uma chamada na plataforma do Facebook para o evento no largo São Francisco da Prainha sem autorização legal e no intuito de promover uma manifestação contra os procedimentos utilizados pela prefeitura para conceder a permissão de realização dos eventos de rua. Esses procedimentos eram considerados uma espécie de boicote, servindo somente aos interesses dos donos dos estabelecimentos ao redor. Essa chamada convocava moradores e artistas para fazerem parte de um abaixo-assinado contra o fim do evento do Som das Artes – tendo em vista que este estava fadado a acabar, com as negativas sistemáticas da prefeitura em lhes conceder autorizações. Carlos considerou não ser uma boa estratégia política tornar a Cdurp uma inimiga, nem voltar a opinião pública contra a gestão local.

Carlos declarou que o comportamento rebelde dos atores envolvidos, incitadores da revolta pública, já era de conhecimento do prefeito e, caso os envolvidos pressionassem por uma posição oficial, o prefeito provavelmente tomaria uma decisão definitiva, fosse ela positiva ou negativa. Foi curioso notar a forma imperativa e ao mesmo tempo tranquila com que Carlos comentava a forma de decidir do prefeito, uma deliberação executiva categórica e, quiçá, implacável. Foi também interessante notar a dedicação de tanto tempo da reunião para falar de um assunto que, a bem da verdade, nada tinha a ver com nenhum dos presentes. Era como se estivesse tanto mandando um recado para e por aqueles interlocutores como afirmando uma prática de gestão que deveria ser de conhecimento de todos.

Por outro lado, Carlos argumentava sobre o impasse em que a Cdurp ficaria ao conceder liberação para o Som das Artes, tendo em vista que vários comerciantes locais estariam insatisfeitos com o fato de que o evento oferecia bebida e comida, competindo com os estabelecimentos. Nesse cabo de guerra entre comerciantes e evento de rua, os primeiros teriam, sem dúvida, mais força e mais razão em reivindicar, pois afinal pagavam impostos à

prefeitura. A manifestação e o abaixo-assinado promovidos pelo Som das Artes produziram um grande mal-estar na Cdurp, que queria evitar a qualquer custo esse e qualquer outro tipo de afronta. Sylvania, organizadora do Som das Artes, explicou-me em 2016 que até hoje não consegue a liberação de evento nenhum mais pelo portal do Carioca Digital, acreditando ter ficado marcada pela sua impertinência para com a prefeitura e sendo hoje vítima de uma marginalização na área cultural da região.

Como mencionado, Raphael Vidal chegou a participar das reuniões do Distrito Criativo e compôs a comissão que elaboraria o evento de abertura desse coletivo, no qual haveria um debate que incluiria representantes de criatividade, de *design* e da cultura da região portuária. Na reunião de véspera do evento, contudo, os diretores do Distrito Criativo se recusaram a seguir a proposta de comissão composta por Vidal e convidaram, como anteriormente descrito, personalidades do mundo da tecnologia, como representantes do Google, Uber, entre outros. Vidal não quis participar do lançamento e, no mesmo dia e mesmo horário, promoveu um bate-papo, na Casa Porto – centro cultural que administrava, que posteriormente se voltaria mais para o comércio de bebidas e comidas –, com os artistas do Armazém das Artes que estavam sendo ameaçados de despejo pelo Porto Maravilha. Vidal utilizou-se do recurso da filmagem e transmissão ao vivo do evento pela internet para “bater de frente” com a proposta do Distrito, pondo em destaque as injustiças do processo que ele nomeia de “curadoria” da cultura da região portuária, promovida pela Porto Maravilha.

Mais recentemente, no período da gestão do prefeito Marcelo Crivella, Walmir, da Pedra do Sal, comunicou, pelo Facebook, o cancelamento de uma roda de samba em uma determinada semana, sem expor os motivos, muito delicados para serem discutidos digitalmente, que estavam subjacentes: problemas com os camelôs e com o tráfico de drogas e que tiveram seu ponto alto com uma briga entre os integrantes da roda de samba e um rapaz que passou a trabalhar de camelô e de *aviãozinho* do tráfico⁸⁵. Ocorreu, em seguida à divulgação do cancelamento do samba naquela plataforma, a produção de uma matéria jornalística por parte de um jornal *on-line* de oposição ao governo, o Esquerda Diário, de conteúdo duramente crítico à prefeitura, percebida como responsável pelo cancelamento da roda, em razão da intolerância político-religiosa do prefeito, que é bispo evangélico. A manchete do jornal dizia: “Perseguição silenciosa de Crivella à cultura negra impede samba da Pedra do Sal” (DIAS, 2017).

⁸⁵ No jargão policial, *aviãozinho* significa a pessoa que leva o tóxico para um comprador e volta com o dinheiro para o traficante, dono da droga.

Walmir relata a confusão resultante:

Aí o assessor do prefeito ligou pra mim e disse: “Walmir, tenta colocar na página [do Facebook] outra informação, porque já bateu 1 milhão de *posts*⁸⁶ aqui [nas plataformas da prefeitura] e o pessoal tá vindo na gente, reclamando”. Mas eu falei: “Não vou não, porque eu não inventei isso, isso aí é com vocês. Meu papel é: não vai ter o samba e a gente explicou porque não vai ter o samba, apesar de não estar dando nome ao boi [no caso, o tráfico de drogas]. O problema de vocês é que vocês já estão trazendo aí uma pecha, certamente já devem estar proibindo outros eventos em outros lugares da cidade”.

A notícia de perseguição religiosa se espalhou pela cidade como um rastilho de pólvora, apesar de Walmir negar que, nesse caso em particular, isso tivesse alguma relação com o cancelamento da roda naquele momento. Pouco tempo depois, houve outro incidente que foi interpretado também como uma forma de perseguição aos eventos de rua, ocorrido com a Rede Carioca de Rodas de Samba, como já explicado, composta por sambistas e produtores culturais e que objetiva “trabalhar o desenvolvimento das rodas de samba em seus potenciais cultural, turístico e econômico” (BORGES, 2017). Uma das rodas de samba que fazem parte desse coletivo, o Pede Teresa, durante um de seus eventos em julho de 2017, na praça Tiradentes, foi impedida de se apresentar em razão da intervenção de um tenente do 5º Batalhão da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ), que lhes informou que o evento “causava muita violência na região”. O argumento foi prontamente rebatido pelos músicos, que retrucaram que a grande movimentação no local durante as rodas reduz o índice de criminalidade e não o contrário. Em relato no Facebook, os músicos ressaltaram que, apesar de o tenente estar ciente do Decreto n. 43.423, expedido pelo próprio Marcelo Crivella em 17 de julho de 2017 (RIO DE JANEIRO, 2017b), que declara que “os eventos denominados Rodas de Samba, constantes no programa de desenvolvimento cultural Rede Carioca de Rodas de Samba, estão dispensados da obtenção de alvará para sua realização”, o policial teria ameaçado, por diversas vezes, levar tanto as mercadorias como as pessoas que ali estavam para averiguação na delegacia. O descontentamento dos músicos foi registrado em texto e em vídeo amplamente compartilhados nas redes sociais e resultou numa comoção pública grandiosa e numa crítica voraz da opinião pública às condutas do governo municipal face à diversidade cultural, com o agravante de se estar perseguindo uma manifestação tradicional da cidade, que é o samba.

No entanto, é interessante observar que é na implementação desse governo, temido por sua carga ideológica e religiosa e, conseqüentemente, pela possibilidade de censuras e perseguições aos movimentos culturais, que o decreto que concede legitimidade e

⁸⁶ Comentários de internautas nas redes, o que ressalta a evidência pública que o assunto ganhou.

reconhecimento à Rede Carioca de Rodas de Samba é assinado, contrariando as perspectivas mais pessimistas (RIO DE JANEIRO, 2017b).

Walmir, do Samba da Pedra do Sal, relata que a roda foi convidada por um assessor de governo de Crivella para participar de um evento de cultura e cidadania em Benfica, exatamente no momento em que os problemas com o tráfico se acirravam na Pedra do Sal. Walmir indagou ao funcionário se então essa participação seria uma moeda de troca para que a prefeitura estivesse presente em sua forma institucional na Pedra do Sal, o que foi negado prontamente. Acreditando que a presença é melhor que a ausência pública, os integrantes do Samba da Pedra do Sal concordaram em participar desse evento em Benfica, que contou com apresentações circenses, teatro de rua, artistas de rap, ou seja, com a presença de uma “arte cultural bem bacana”, como me ressaltou Walmir .

Durante o evento, Walmir teria incentivado o seu grupo a cantar a música *Yaô*, de Pxinguinha e Gastão Vianna (1950), celebrando a cultura e a religião negra, e que nos seus versos faz uma saudação a um orixá: “No terreiro de preto velho, iaiá / Olha vamos saravá / (A quem meu pai?) / Xangô!”. A sua ideia não era de ofender os preceitos religiosos alheios, mas de afirmar os seus e performatizar a roda de samba em seus princípios fundamentais mais estimados, com o grupo se apresentando de maneira semelhante ao trabalho que desenvolve na região portuária. Para sua surpresa, no entanto, um músico não concordou em cantá-la, por achar que seria arrumar encrenca com a prefeitura. Apesar de a maioria ter topado executar a música, aquele colega, durante a *performance*, teria se negado a cantar a letra e principalmente seus refrãos mais efusivos e marcantes, temendo retaliação da prefeitura .

Esse conflito de posturas que emergiu internamente no grupo do Samba da Pedra do Sal me remete às análises de Veena Das e Deborah Poole (2008, p. 35), quando afirmam o problema de certas análises sociológicas polarizarem resistência e ordem estabelecida, e que a aplicação acrítica do uso canônico da resistência obscurece a complexidade que se passa nos momentos críticos e na vida diária. A agência dos atores não reflete somente resistência, mas também formas em que “os limites conceituais do Estado são estendidos e refeitos para assegurar a sobrevivência ou buscar justiça na vida diária” (DAS; POOLE, 2008, p. 35, livre tradução nossa).

Mais propriamente dito, Veena Das e Deborah Poole (2008) refletem sobre a falsa binaridade existente entre Estado e suas margens, na qual estas se configuram como sendo a expressão de um estado de natureza, ou seja, espaços desorganizados, irracionais, sem a presença de regras e/ou leis, fruto de imaginário oriundo das narrativas míticas e filosóficas sobre o Estado.

As ditas margens são pressupostos necessários do Estado da mesma forma que a exceção é um pressuposto da regra. Vulnerabilidade e poder não devem ser considerados como elementos opostos, mas, ao invés disso, como em uma troca entre o real e o imaginado, são vivenciados pelas noções de rumor, desconfiança, reivindicações e colaboração entre as partes, o que permite que o domínio do civil seja instituído e controlado. Não há, assim, entre os agentes, nem puras vítimas, nem nobres resistentes. Eles estabelecem uma série de parcerias, pelas quais o Estado e a comunidade mutuamente se engajam na autocriação e manutenção da realidade social (DAS; POOLE, 2008).

Acompanhei também fortes críticas às conduções do governo Crivella. Um dos fortes rumores que circulavam entre os atores culturais de toda a cidade era resultante do Decreto n. 43.219 de 26 de maio de 2017 (RIO DE JANEIRO, 2017a), criando o Rio Ainda Mais Fácil Eventos, mas que foi lido como um ataque à liberdade de manifestação dos cidadãos do Rio de Janeiro (MIRANDA, 2017).

De acordo com o decreto, as autorizações para qualquer evento de rua estariam a cargo do Gabinete do Prefeito, fazendo do próprio prefeito o detentor da decisão final sobre o que pode e o que não pode existir nas ruas da cidade (RIO DE JANEIRO, 2017a).

Há de se destacar o art. 8º daquele decreto, no qual se afirma que: “o gabinete do Prefeito poderá impor, a qualquer tempo, restrições aos eventos autorizados, inclusive durante a sua realização, sempre que o exigir a proteção de interesse público” (RIO DE JANEIRO, 2017a). Não restam dúvidas de que há uma relação direta entre os rumores surgidos a respeito da possível censura ao Samba da Pedra do Sal por parte da prefeitura com a promulgação desse decreto. Ou seja, a notícia improcedente produzida pelo jornal *Esquerda Diário*, relacionando o cancelamento do evento da roda de samba a uma perseguição político-religiosa de eventos de rua, não foi resultado somente de uma oposição ideológica ao governo, mas a dedução de que as práticas determinadas pelo Decreto n. 43.219/2017 já estariam em vigor e atuando para suprimir toda manifestação que não contemplasse o *gosto* de um prefeito-bispo (RIO DE JANEIRO, 2017a).

Em 3 de junho do mesmo ano, foi lançada no Facebook a convocação de uma manifestação nomeada *Cultura não se cala*, em razão não somente do Decreto n. 43.219/2017 (RIO DE JANEIRO, 2017a), mas também das alegadas “tentativas de esvaziamento da cultura”, ao se efetivarem “cortes de verba, calote, autoritarismo, proibições” por parte da “desastrosa gestão da cultura do Rio de Janeiro” (MOVIMENTOS PELA CULTURA RJ, 2017).

Além da recusa, por parte da prefeitura, de pagar os recursos financeiros aos ganhadores do Edital de Fomento de 2016, impactando consideravelmente toda a geração de renda e trabalho prevista na execução dos projetos elencados, o texto do evento lembrava que o desmonte da cultura

[...] afeta a própria coesão e a segurança da cidade. A cultura é o que costura qualquer tecido social. O cidadão que vivencia a cultura como liberdade e diversidade de opções é invocativo e afetivo, pensa e trabalha pelo em comum. Já a cidade planejada apenas como dormitório de trabalhadores e consumidores é uma cidade partida, egoísta, fadada a ver suas escolas serem alvejadas de balas e seus índices de violência ultrapassarem os países em guerra. Qual destas cidades queremos para nós e nossos filhos? (MOVIMENTOS PELA CULTURA RJ, 2017).

É extremamente estimulante para mim, como pesquisadora, observar como as análises a respeito da retórica da “metáfora da guerra” (LEITE, 2000) reverberam na produção dos discursos sobre a cidade e que o dispositivo de cultura que tem como eixo a “cultura como recurso” (YÚDICE, 2006) é manejado para que se divulgue a cultura como uma ferramenta de combate à violência e à insegurança generalizada.

Cabe-nos acompanhar analiticamente como ideias desdobradas da “metáfora da guerra” (LEITE, 2000) são acionadas como parte de um vocabulário importante, que legitima a importância das iniciativas culturais. Ao se utilizar as ideias de violência e exclusão como principais justificativas a fim de legitimar a urgência das práticas culturais, se fortalece, por outro lado, a relevância da instituição da segurança pública, mesmo que possa haver, por parte dos reclamantes, críticas vigorosas aos seus procedimentos atuais. Ou seja, se por um lado há uma combativa produção discursiva de resistência, ao se evidenciar a situação de vulnerabilidade vivida na cidade, se aciona um poder indubitável da *coesão* e da *segurança* como estratégias de uma boa governança, estendidas a outros valores humanos reivindicados como a liberdade, a diversidade e a afetividade nos espaços urbanos.

Encerro este capítulo reforçando o que considero ser a principal contribuição das minhas interpretações elaboradas sobre performatividade (YÚDICE, 2006): ultrapassar binaridades analíticas no que diz respeito à compreensão das posições ocupadas por atores culturais, de um lado, e administradores, de outro. Como tentei deixar claro, o que se pensa e discute sobre cultura hoje é resultado histórico de embates entre diversas fontes de conhecimento, criando circuitos de ideias e conceitos que fazem parte do repertório discursivo de ambas as partes. *Cultura nos sentidos antropológico e sociológico, cultura e sociedade, política cultural, cultura como recurso, capital cultural, indústria cultural*, para ficar em apenas alguns termos, são sentidos que são conceitualizados no mundo da academia, mas

cujos princípios aparecem de formas diferentes nas categorias nativas, expressos discursivamente pelos interlocutores do campo. Os sentidos e suas finalidades estão em permanente construção. As ideias e conceitos forjados no enquadramento cultural carregam, além disso, imprecisões e ambiguidades que lhe parecem ser inerentes e que, conseqüentemente, terminam por expressar as próprias tensões e disputas desse processo. A apresentação desses conceitos analíticos, resultantes da contribuição de diversas áreas de estudo, não poderia ser ignorada por mim neste trabalho, afinal reverberam e impactam as produções dos meus interlocutores e o meu próprio entendimento sobre cultura.

Isso significa dizer, de forma mais alinhada à teoria que abraço nesta tese, que o dispositivo de cultura se funde na tentativa de uma regularidade mínima discursiva, unindo valores, ideias e propósitos políticos a alguns princípios fundamentais, como aquele de cultura como recurso. Os discursos se entrecruzam mesmo quando o objetivo principal é negar algum dos princípios do dispositivo, como por exemplo a centralidade da ideia de profissionalização e especialização da cultura. Como vimos, o dispositivo é fundado, entre outros aspectos, em *cálculos de custo* (FOUCAULT, 2008), costurando saberes, técnicas e estratégias de atuação a fim de que cada um possa extrair melhores resultados de suas práticas.

Parece ser da natureza do dispositivo, evidenciada no trabalho de campo, a irrevogabilidade da positividade da cultura, assim como a desqualificação dos engajamentos políticos associados às práticas culturais. *Neutralidade* vai de par com *profissionalização*, pois o indivíduo deve estar preparado para se *encaixar* em qualquer projeto demandado na área, não importando posicionamentos políticos e/ou a representatividade de interesses coletivos.

4 A GESTÃO DE CULTURA DO PORTO

Neste capítulo, exponho a minha interpretação sobre a prática da gestão cultural do Porto Maravilha, que levanta importantes elementos que encaminham para o próprio desfecho da tese. Cotejando a teoria dos paradigmas urbanísticos contemporâneos com a sua implementação na prática das duas empresas, Cdurp e Porto Novo, depreendo que a efetiva incorporação de alguns princípios teóricos de gestão empresarial como flexibilidade, eficácia e neutralidade vão de par com uma atuação prática contextual, intuitiva e improvisada, que culminam em uma constante operação no modo *ad hoc*. O desprendimento com uma reflexão mais demorada sobre as possíveis consequências da incorporação desses regimes gestionários atendem aos imperativos da “cidade em crise” (VAINER, 2011), frente à qual a única saída possível é apresentar uma boa governança, com práticas que efetuem a reestruturação da cidade, num projeto, em tese, suprapartidário, apolítico, indiscutivelmente positivo e benéfico a todos.

As boas práticas, como veremos, seriam parte e parcela de uma atuação administrativa pública arrojada e globalizada, oferecendo soluções inovadoras compartilhadas em eventos internacionais promotores de conexões transfronteiras entre cidades, nos quais a gestão tocada por entes subnacionais, como a prefeitura, tem o maior relevo. Essas práticas se encaixam como uma derivação da boa governança, que, por sua vez, como vimos no terceiro capítulo, é uma proposta de um regime adequado à realidade globalizada, exigente de gestões adaptadas à centralidade do capital cultural como ferramenta essencial do desenvolvimento.

Esse regime da boa governança promove uma readequação do ente público, diminuindo o papel de *governo* – enxugando a máquina, rejeitando a burocracia e a primazia da política – e promovendo uma expansão da forma de “Estado contratual” (RACO, 2010 apud MICHETTI, 2016), abrindo caminho para o poder privado atender, de maneira mais eficiente, aos interesses da sociedade. O ente público deve, mais do que outrora, apresentar um interior asséptico, livre dos conflitos políticos e de partidarismos – apesar de se arrogar a tarefa de incluir todas as diferenças e críticas.

Esse regime de governança será esquadrihado nas práticas do setor cultural, apontando para os seus efeitos secundários em razão de que os conteúdos culturais são forjados em uma “condição pós-política”, devendo se apresentar “despoluídos” para não causar nenhum mal-estar no processo do consumo (MICHETTI, 2016). Nesse sentido,

veremos emergir uma máquina antipolítica (FERGUSON, 2006), que encobre, com sua proposição gestonária, a política, entendida nesse caso como disputa cotidiana por versões históricas, reconhecimentos identitários, projetos de vida coletivos e oposições de políticas partidárias também.

4.1 A atuação *ad hoc* do Porto Maravilha

Antes de iniciar meu campo no doutorado, procurei pesquisar com profundidade, ainda durante o período do mestrado, os paradigmas urbanísticos que orientavam o projeto Porto Maravilha, a fim de entender melhor os fundamentos teóricos que dão forma às práticas administrativas locais. Baseada nas leituras de prospectos, apresentações em *sites* e propagandas oficiais, me direcionei para estudar os fundamentos do projeto urbanístico de Barcelona, cidade-modelo que serviu de inspiração para as práticas administrativas adotadas na cidade do Rio de Janeiro (VAINER, 2011, 2012a). O exemplo de Barcelona, como anteriormente mencionado, tornou-se presente na esfera administrativa da cidade do Rio de Janeiro na gestão do prefeito Cesar Maia, desenvolvendo com aquela cidade espanhola uma parceria inédita e tomando as sugestões dos consultores catalões Jordi Borja e Manuel Castells – difusores desse modelo – como solução efetiva para aquela que era então anunciada como a *crise das cidades* no século XX.

No que se refere ao papel da cultura, Castells e Borja consideram, sobretudo, a centralidade de uma “cultura cívica” que, por meio de uma participação ativa dos principais agentes públicos e privados, se traduza na afirmação de um “patriotismo de cidade”, uma afetividade para com o urbano desenvolvida pela criação de consensos sobre a imagem do que a cidade *é* (CASTELLS; BORJA, 1996).

Nesse sentido, a *oferta cultural* – entre outros elementos igualmente importantes como a segurança e as comunicações – deve ser fomentada e estar alinhada a uma representação positiva sobre as características e vocações de uma cidade, a fim de exercer a atração “de investidores, visitantes e usuários solventes à cidade e que facilitem suas ‘exportações’ (de bens e serviços, de seus profissionais, de sua imagem etc.)” (CASTELLS; BORJA, 1996, p. 160).

Como mencionado, acompanhei a visita ao Rio de Janeiro, em 2014, de um *guru* do novo urbanismo, o britânico Charles Landry (2005, 2008). Naquele período, Landry tinha

sido convidado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro para palestrar sobre o tema da criatividade no meio urbano na inauguração da sede do projeto Rio Criativo e contribuir com suas análises para soluções criativas que dariam forma a esse novo projeto de *soluções urbanas* então em curso no Rio de Janeiro.

O trabalho de Landry (2005, 2008) me atraiu particularmente por salientar o papel da cultura urbana como motor fundamental de *transformação* de uma cidade em *criativa*. Isso porque, em uma primeira leitura, seus argumentos principais são extremamente críticos a soluções elaboradas de cima para baixo e estimulariam os urbanistas a encontrarem na vida cotidiana das pessoas – ou seja, nas suas características estéticas e culturais mais peculiares – a matéria básica a ser extraída, valorizada e, finalmente, negociada no mercado global das cidades, ativando seu potencial de atratividade em meio à competitividade urbanística, em escala global.

O trabalho etnográfico desenvolvido no doutorado, que inclui entrevistas aplicadas junto a duas figuras de destaque nos dois organismos centrais da administração sociocultural da região portuária – Daniele Waltz, da Porto Novo, e Alberto Silva, da Cdurp –, me forneceu materiais que indicam que as teorias debatidas e formuladas na área do urbanismo, a respeito das cidades criativas e de cultura, teriam servido prioritariamente de *pano de fundo* e de anuência para implementação do projeto, e que as decisões principais a respeito da gestão daquele espaço urbano foram *surgindo* na sua própria dinâmica, na sua própria prática.

As menções aos casos de sucesso das cidades internacionais serviriam muito mais como fonte de inspiração – e de aval para a intervenção – do que uma fonte de reflexão sobre como a cultura e a criatividade deveriam ser tratadas. O que de fato se vê integralmente assimilado, dessas propostas de urbanismo, nesse regime de governança são a forma mista de administração, por meio de PPPs, e a incorporação das estratégias empresariais de gestão, com o foco na flexibilização da burocracia e das normas gerais *engessadas* que o *antigo* modelo de Estado representava.

Esperando encontrar uma consideração maior com os imperativos catalães, pelo menos em teoria, me surpreendi com a seletividade com que os administradores das duas empresas do Porto Maravilha, a Porto Novo e a Cdurp, incorporavam algumas prerrogativas do modelo, levando-os para suas práticas administrativas com uma *flexibilidade* que abriria espaço para a improvisação e a atuação *ad hoc*.

Alberto Silva, administrador público e urbanista, conhecedor dos modelos paradigmáticos do urbanismo contemporâneo, procura não comparar o caso de Barcelona com o do Rio, apesar de admitir que a experiência de Barcelona modificou integralmente a

maneira de pensar as estratégias do planejamento urbano no mundo inteiro. Sobre a implementação da Cdurp, Alberto Silva explicou-me que, por ter sido a primeira empresa de economia mista do município, o ineditismo dessa empreitada fez com que seus funcionários fossem, aos poucos, “inventando essa empresa [a Cdurp]”.

Segundo Daniele Waltz, a metodologia relacionada à responsabilidade social da Porto Novo foi replicada de outra empresa da região, a SuperVia⁸⁷. Ao que depreendemos, os empresários da Porto Novo, antes de se instalarem nesse setor, fizeram uma inspeção das práticas exitosas no local e terminaram por contratar funcionárias da SuperVia para repetirem a metodologia sociocultural adotada por essa empresa. Contudo, ainda de acordo com Waltz, foi no transcorrer do processo de implementação do projeto Porto Maravilha que seus funcionários foram aprendendo a lidar com os diferenciais desse novo projeto e as demandas de natureza totalmente singulares advindas do público tratado. Quando lhe indaguei sobre a inspiração catalã para o projeto Porto Maravilha, Daniele Waltz se esquivou e enfatizou que, quando uma empresa com essa envergadura é formada, o mais importante é conhecer o cenário e saber o que “se vai enfrentar”. A contextualidade é um critério relevante para saber responder adequadamente às necessidades de um público, não podendo haver aplicações inadvertidas de normalizações.

Tendo em vista as informações que recolhi em campo, observo que a ênfase na inventividade e na improvisação deixa entrever que essa gestão pública mista atuava de modo *ad hoc*, procedendo de forma fluida e fragmentada, não se prendendo a ordens e normas previamente estabelecidas a partir das quais as ações sequenciais deveriam se pautar.

Era reconhecidamente *ad hoc* o financiamento informal dos grupos culturais, como apresentado no segundo capítulo. Não havia editais, normas ou condições preestabelecidas para pleitear essa forma de financiamento, devendo os projetos ser entregues diretamente aos funcionários da Porto Novo. A ilegibilidade dos critérios para financiamento *informal* incomodava muitos atores, que cobravam a realização de editais com regras claras e maior supervisão, apesar de não se oporem a receber o financiamento oferecido por esse meio.

A administração melindrosa e simbiótica de Porto Novo e Cdurp, de difícil leitura para os atores culturais da região, parece um efeito da inventividade e improvisação gestonária das

⁸⁷ A SuperVia opera o serviço de trens urbanos na região metropolitana do Rio de Janeiro (municípios de Rio de Janeiro, Duque de Caxias, Nova Iguaçu, Nilópolis, Mesquita, Queimados, São João de Meriti, Belford Roxo, Japeri, Magé, Paracambi e Guapimirim), através de uma malha ferroviária de 270 km dividida em cinco ramais, três extensões e 104 estações. Desde 1998, a empresa pública foi terceirizada, sendo gerida por um consórcio que recebeu do Governo do Estado do Rio de Janeiro a concessão da operação por 25 anos, renováveis por mais 25 anos.

duas empresas, urdida à medida que as conjunturas se davam e as dificuldades surgiam. Como foi dito, sobretudo em função do financiamento informal, os agentes culturais deveriam se manter *visíveis* aos funcionários do Porto Maravilha, além de garantir a preservação de suas relações pessoais com eles. Se as regras podiam cambiar de acordo com as conjunturas, exigia-se uma atenção redobrada desses agentes, que deveriam acompanhar o máximo que pudessem os bastidores dessa administração, das negociações, financiamentos e do que chamo de *exclusivismo*.

O exclusivismo é uma forma de explicar a impressão que determinados atores sociais passaram a ter sobre outros, que, com o tempo e a intensificação das relações pessoais com os funcionários da Porto Maravilha, acusados de galgarem posições mais privilegiadas, sendo chamados de *atravessadores* e também de *coronéis*. O exclusivismo cria a sensação de hierarquização entre os agentes, em que se destacariam, numa posição superior e com características pessoais que se assemelham às dos *tecnocratas*, aqueles defensores da máquina, da profissionalização, da técnica, da ordem etc.

A busca por afastar o projeto Porto Maravilha da presunção de ineficiência do regime de governança do Estado acarreta uma busca desenfreada por colocar em curso, a todo custo, as celebradas palavras do léxico liberalizante, como *flexibilidade*, *adaptabilidade* e *eficácia*, sem necessariamente refletir sobre as consequências de incorporar esses modelos e cartilhas de sucesso nas temáticas do urbanismo e de gestão. Esse léxico liberalizante, como anteriormente reforçado, serve para responder a uma exigência democrática, presente nos projetos capitalistas contemporâneos, de não se resistir à mudança social, mas assimilar conflitos e críticas, desde que não sejam radicais (BOLTANSKI, 2013). A participação do *cliente* – no caso o agente cultural – passa a ser destacada e, se a relação *funcionar*, ele pode vir a ocupar espaços de interlocução, servindo como um *porta-voz* e/ou *testa de ferro* da administração pública. Esse espaço de interlocução privilegiada é o que produz a sensação de haver um *exclusivismo* de alguns, como relatado por parte dos atores sociais, provocando ainda mais discórdia entre eles.

Apesar dos esforços de se construir diversificadas investigações interessadas em entender o papel das cidades em meio a essa nova ordem econômica mundial das *cidades globais*, Compans (2009) acredita que pouco da contribuição dessas discussões tem impactado a prática urbanista. De fato, o trabalho de campo confirma a falta de oportunidades dos funcionários do Porto Maravilha de meditar sobre suas práticas e consequências, em longo prazo, tendo estes que responder com muita agilidade às demandas contextuais. Consequentemente, seu processo reflexivo se restringe a um espaço de tempo encurtado e a

uma reflexão superficial, em uma dinâmica em que são suprimidas grandes questões, que poderiam estacar o fluxo dos trabalhos de gestão, nesse novo formato.

Se, de um lado, a inventividade é a principal plataforma de ação do projeto Porto Maravilha, na prática a incorporação dos preceitos fundamentais dos modelos internacionais tem servido para reafirmar a inexorabilidade do mesmo futuro para todas as cidades, independente das suas características primordiais e das potencialidades particulares de cada uma (COMPANS, 2009). E, por isso, nos meios administrativos se constituíram rapidamente certezas sobre a solidez desse paradigma, que passa a ser visto como a única solução viável, “[...] um objetivo a ser perseguido por todas as localidades que pretendam inserir-se nos fluxos econômicos globais, fora dos quais não há esperança” (COMPANS, 2009, p. 91).

Segundo Compans (1996), a lógica do planejamento estratégico enfatiza como categóricos alguns dos pressupostos do *urbanismo de resultado*, que facilitaria a passagem do modelo industrial tradicional das cidades para o de centro terciário qualificado. Esses pressupostos seriam, além da proposta de transformar a cidade pelo prisma do setor de serviços, o protagonismo das administrações municipais face ao enfraquecimento dos Estados nacionais; a cooperação público-privada no financiamento de grandes intervenções urbanísticas; a construção de uma imagem de cidade voltada para o exterior, enfatizando o turismo e a cultura. Esse *marketing* urbano, associado a uma *cultura cívica* e a um *patriotismo de cidade*, formariam a base da consolidação de um consenso político a respeito dessa produção imagética da cidade e da incontestabilidade da urgência de aplicação desse planejamento estratégico. Contudo, tendo em vista que o consenso só é possível em uma lógica excludente, na qual somente determinados atores serão protagonistas, Compans (1996) se questiona, em consonância com Vainer (2012a) se é possível se falar de planejamento urbano – no sentido participativo e de eficiência social – num cenário em que prevalece o esvaziado planejamento estratégico.

A metodologia importada para a cidade do Rio de Janeiro, em 1993, durante o governo Cesar Maia, da consultoria catalã Tecnologias Urbanas Barcelona S.A. (Tubsa), insistia na elaboração de diagnósticos que apresentariam pontos fortes e fracos a serem trabalhados, em linhas estratégicas. Contudo, esse tipo de *diagnóstico* e a sua estrutura de planejamento podem ser alvo de críticas na medida em que não haveria espaço para “[...] o questionamento da estrutura classificatória, [pois] o formato da apresentação tornou o documento incontestável, já que se tratava de uma sucessão de atribuição de valores diferentes aspectos socioeconômicos da cidade” (VAINER, 1995, p. 218 apud COMPANS, 1996). Ainda na análise de Vainer salientada por Compans (1996), a virtude dessa metodologia é permitir

[...] gerar consensos pela simples agregação das posturas e proposições dos diversos participantes; quando há divergências, encontra-se uma forma de contemplar os diferentes enunciados... trata-se simplesmente de agregar percepções, em diferentes graus de generalidades e escalas (VAINER 1995, p. 6 apud COMPANS, 1996).

O consenso se pauta pela incorporação da diversidade, da mudança, do conflito. A conduta que funda a busca pelo consenso, contudo, não ousa ultrapassar os limites da *estrutura classificatória*, tendo como resultado o perfilhamento das diferenças e contradições, pouco se contribuindo para a resolução dos problemas sociais vivenciados.

Compans (2009, p. 96) destaca que o paradigma das cidades globais é uma “apropriação de ideias oriundas do debate da geografia econômica” buscando responder a qual seria o “novo papel das cidades no quadro de reestruturação produtiva e da globalização”. Porém, essas ideias aparecem “descoladas dos contextos nos quais foram formuladas, e, assim, reproduzidas como leis positivas cuja validade dispensa mediações e relativizações temporais e históricas, uma vez tendo sido comprovadas empiricamente” (COMPANS, 2009, p. 96).

Ainda de acordo com Compans (2009, p. 97), o paradigma das cidades globais inclui basicamente as “tendências à especialização financeira e de serviços avançados”, “o papel determinante das telecomunicações para a centralização das funções de comando e controle sobre uma rede de fluxos econômicos em escala planetária” e a “ligação entre o local e o global sem a intermediação do regional ou do nacional”. O complicador fundamental, no entanto, é que os casos inspiradores de cidades globais são aquelas dos “países que são os maiores exportadores e captadores do investimento estrangeiro direto” (COMPANS, 2009, p. 97) ou, mais especificamente no caso de Barcelona, que hoje é conhecida como cidade criativa/cultural, mas que já possuía, historicamente, um conjunto extenso de monumentos, patrimônios e atividades fortemente voltadas à cultura.

Cidades como Barcelona e Rio de Janeiro, mesmo podendo aparentemente apresentar potencialidades semelhantes, não possuem histórico de ocupação, industrialização, distribuição de renda, qualidade de vida etc. comparáveis e essas variáveis – que refletem as estruturas essenciais da cidade – devem ter destaque em projetos urbanísticos comprometidos em fazer valer o preceito do Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001). O esforço em colocar de pé um projeto de tal envergadura como é a OUCPRJ não deveria, se seguirmos a linha crítica dos atores supracitados, se dobrar às prerrogativas do consumo cultural internacionalizado, produzido prioritariamente pelas *landscapes of power* (ZUKIN, 1993). O compromisso do poder público, assim como apontaram as iniciativas do Fórum Comunitário do Porto (2011) e do Plano Popular de Urbanização da Vila Autódromo (2012), devem incluir a população

vulnerável, aproveitando a oportunidade para combater desigualdades e oferecer condições de vida mais dignas aos que estiveram historicamente em situação periférica.

Sendo assim, convém questionar se a proposta do Porto Maravilha atinge sua eficácia social, considerando que as operações urbanas são ferramentas oferecidas pelo Estatuto da Cidade, que tem como princípios básicos o planejamento participativo e a função social da propriedade, visando assegurar o seu objetivo geral que é o direito à cidade, à população (BRASIL, 2001).

Ao contrário do que se propaga, os fenômenos positivos observados nas cidades globais de sucesso, como as “mudanças profundas na estrutura do emprego” em razão do “crescimento extraordinário do setor de serviços em detrimento da indústria, seguido de um *boom* econômico” (COMPANS, 2009, p. 97), não podem servir de justificativa para a sua aplicação irrefletida, nas regiões urbanas periféricas do mundo, considerando como autoevidente que as consequências positivas obtidas nas cidades desenvolvidas ocorrerão naquelas ditas *em desenvolvimento*. Parece inadequado não considerar que as estruturas macroeconômicas “tradicionais de divisão desigual do poder e da riqueza no mundo” (COMPANS, 2009, p. 97) impactam muito mais o resultado de um projeto político do que a mera aplicação adequada de metodologias e protocolos preestabelecidos. O jogo de poder do capitalismo se faz muito mais complexo do que uma mera replicação de receitas de desenvolvimento e não se atentar para a posição relacional que uma cidade ocupa frente às outras no mundo soa ou como ingenuidade ou uma opção pela negligência.

Talvez seja possível mesmo dizer que o jogo de poder do capitalismo dependa da aplicação cega dessas normas, primando pela certeza de que o *laisser-faire* permitirá que as coisas *encontrem seu rumo*, mesmo quando em realidades tão distintas (FOUCAULT, 2008). Apesar de uma aplicação dos princípios empresariais de gestão tomados como consensuais, há espaço, nesses projetos, tanto para adequações quanto para invenções e contextualizações. Isso não constitui, contudo, em nada um paradoxo, pois esses princípios se erguem pela consagração de operações em modo *ad hoc*. A inventividade é *ad hoc* porque não se elabora num espaço que oportuniza reflexões mais profundadas sobre a *estrutura classificatória* presente nos consensos sobre os caminhos futuros que o urbanismo deve seguir. Não há espaço, nessa inventividade, para revisões, reflexões, desconstruções: o caminho *certo* continua o mesmo, os atalhos é que podem ser recriados.

O imperativo do *ad hoc* foge de responder a questões delicadas e que deveriam ser centrais no processo de incorporação de modelos urbanísticos, sobretudo em cidades periféricas da rede do capitalismo global. Se a negociação caso a caso deve ser priorizada para

agilizar os resultados, o desprezo pela norma geral pode impactar a medida de justiça da inclusão e reforçar desigualdades. Assim, por exemplo, se a produção de *porta-vozes* surge como um mecanismo para fortalecer e simplificar a comunicação dos agentes com os funcionários do Porto Maravilha, por outro, reforça as diferenças sociais e, pior, compensa o mais privilegiado, visto que, geralmente, só alcançam a posição intermediária do *exclusivismo* aqueles que gozarem de uma boa formação e/ou dispõem de um capital cultural, social e, muitas vezes, econômico robustos. A prática *ad hoc* na área da cultura refletiria indiretamente as predisposições políticas de *superar*, sem necessariamente incluir, os *adversários* eleitos na batalha do plano estratégico: a população de baixa renda. Como salientado no segundo capítulo, as remoções de moradores, a negligência com as reivindicações populares e a prerrogativa de gentrificar a região portuária a fim de atender às demandas do capital financeiro colocam em xeque a possibilidade de cidades periféricas como o Rio de Janeiro usarem projetos dessa magnitude para combater a sério a sua desigualdade social.

4.2 Boas práticas de uma boa governança

Se uma forma de desvincular da imagem da gestão pública os atributos de obsolescência e morosidade é a incorporação da prática *ad hoc*, temos também como ensinamento da administração empresarial o enxugamento da máquina, promovendo o desmonte de áreas institucionais e/ou a assimilação de uma por outra. De forma parecida, vemos o curioso fato de que o cultural, apesar de um eixo importante na produção econômica, não possui um setor delimitado no Porto Maravilha. Por parte da Cdurp, acompanhamos a implementação do Programa Porto Maravilha Cultural, a fim de efetivar o financiamento cultural. Não havia, porém, um funcionário sequer especializado, destinado a tratar do programa, sendo muitas vezes de praxe da própria Cdurp *encaminhar* questões relativas à cultura para os funcionários da Porto Novo – eles também não especializados na área cultural.

As práticas relacionadas à área cultural, sobretudo aquela que dialoga com os agentes culturais, são processadas no âmbito da Responsabilidade Social da Porto Novo, um setor praticamente obrigatório nos modelos empresariais contemporâneos. Nesse setor de responsabilidade, a Porto Novo se comunica diretamente com os moradores e, para obter êxito nessa tarefa, procurou seguir as metodologias que já obtiveram sucesso nesse contato *face a face* na região, como teria sido o caso da SuperVia.

A ideia de responsabilidade social corporativa emerge em um contexto mundial em que o capitalismo atinge um alto nível de financeirização e de concentração de riquezas, em que as empresas não podem se eximir de praticar medidas sociais compensatórias (MICHETTI, 2016, p. 515). “Não demorou que isso fosse transformado no chamado ‘investimento social privado’ (NOGUEIRA; SCHOMMER, 2009), ou seja, que a responsabilidade legal de compensação social fosse transmutada na concepção de investimento da empresa na sociedade” (MICHETTI, 2016, p. 515). A empresa privada sai da sombra do sinal negativo, da *reparação*, para o positivo, de *comprometimento com o bem público*, se ocupando de realizações que antes eram de incumbência prioritária do Estado, tendo como contrapartida a segurança de usufruir de alguma parcela do recurso público.

Segundo Daniele Waltz, o setor de Responsabilidade Social da Porto Novo foi criado para estabelecer uma boa relação com as pessoas moradoras do local, funcionando como uma mola propulsora de boas ideias e de propostas exitosas. Ao se instalar na região portuária, o consórcio de empresas teve como ação inicial identificar as iniciativas culturais existentes, produzindo um mapeamento das suas *boas* práticas. “Não queríamos trazer nada novo [...], não queríamos trazer alguém de fora para fazer as ações que a gente pensava [em ter ali]”. A Porto Novo, assim, elegeu para si a *boa prática* de mapear as práticas culturais igualmente *boas* e que estivessem em curso, para não causar intervenções bruscas nas dinâmicas presentes, favorecendo seu prosseguimento. *Laisser-faire, laisser-passer...*

A partir desse mapeamento, a Porto Novo conheceu quais eram “as instituições que já faziam ações e que já ofertavam cursos, Ação da Cidadania, Cia. de Mistérios e Novidades...” e as elegeram como parceiras em potencial. O prosseguimento do curso das boas práticas não excluía, contudo, a reativação de projetos exitosos: “Fizemos com a Ação e Cidadania coisas que eles não faziam mais na região”.

Além de trabalhar para minimizar os impactos das obras urbanas, a Porto Novo se apresentava comprometida com a “missão de investir em qualificação, em capacitação profissional, visando à qualificação [profissional] das pessoas para superar o medo que tinham de não conseguir ficar na região portuária”. Como parte do desenvolvimento dessa capacitação, havia uma vertente que oferecia cursos específicos, visando à profissionalização, inclusive para aqueles que trabalham com cultura.

Daniele Waltz dá ênfase ao fato de que as ações sociais produzidas pela Porto Novo seriam diferenciadas de qualquer empresa, pois não centralizavam suas ações na forma de um instituto, mas trabalhariam de forma pulverizada, entendendo a realidade da região e respeitando o que já era produzido ali, sendo o objetivo maior “potencializar essas pessoas,

resgatar alguns cursos, algumas parcerias, trazer coisas novas”. A afirmação de um trabalho pulverizado, que se define, entre outras características, pela fragmentação, descontinuidade e fluidez, que atestariam a primazia de operação *ad hoc*, vai de encontro à minha interpretação do que seria uma boa prática de gestão.

Quando pedi para Waltz enumerar os cursos que foram ofertados pela Porto Novo, ela mencionou os seguintes: pedreiro, auxiliar administrativo, porteiro e vigia, teatro, fotografia. Explicou-me que alguns dos cursos foram associados a instituições locais, como o instituto da Ação da Cidadania, que trabalhou conjuntamente no curso de gestão de projetos, de criação e vídeo, de teatro e de circo. Porém, depois da oferta do curso de circo, Waltz explica que a Porto Novo parou de financiar a proposta, para deixar que o projeto seguisse com “as próprias pernas”. “Falamos muito da sustentabilidade desses projetos e o instituto da Ação da Cidadania conseguiu um ponto de cultura lá depois que a gente colocou o curso em andamento. Então a gente fomentou essas possibilidades”.

No Armazém da Utopia teriam sido foram ofertados cursos “que já não eram mais a realidade do Armazém”, como de DJ, de criação de adereço de carnaval, de maquiagem artística, cursos esses que contaram com “inúmeros parceiros daqui [da região portuária]”.

Carlos Rabaça diz-se entristecido pelo fato de que o Porto Maravilha tinha uma potencialidade enorme e, se tivesse sido bem conduzido, teria sido um processo positivo de mudança social. A mudança, porém, teria ocorrido, mas para pior: “[...] afastou quem tinha pouca renda e não ensinou as pessoas a se virarem. Ficou fazendo cursinho que não vale nada [só] para atrair as pessoas [...] mas que não torna [ninguém] um profissional”. A respeito dos cursos oferecidos pela Porto Novo, Rabaça avalia essa iniciativa como frágil e ineficaz, por se tratarem de cursos sem validade no mercado de trabalho e com uma carga horária de estudos pequena. Quando perguntei sobre os cursos relativos à produção cultural, se havia algo de profissionalizante especificamente neles, Rabaça foi taxativo:

Se fossem cursos do Senac profissionalizantes eu até ficaria feliz. Não é um cursinho de meia dúzia de horas [de produção cultural] que vai fazer alguém capaz de produzir alguma coisa e, pior ainda, tiveram algumas pessoas que caíram no conto do vigário, inclusive abriram conta de MEI⁸⁸ e não sabem o que fazer com aquilo, tendo despesa sem poder gerar renda.

Rabaça acredita que a lei municipal complementar n. 101/2009 (RIO DE JANEIRO, 2009a), que instituiu a OUCPRJ e determinou o destinação dos 3% da venda dos Cepac para a cultura, já teria sido aprovada de uma forma deturpada, pois a ideia inicial era que

⁸⁸ De acordo com o Sebrae, MEI significa microempreendedor individual. “Para ser um MEI é necessário faturar hoje até R\$ 81.000,00 por ano, não ter participação em outra empresa como sócio ou titular e ter no máximo um empregado contratado que receba o salário-mínimo ou o piso da categoria.” (SEBRAE, [201-]b).

“esses 3% fomentassem a cultura local, através da promoção as atividades dos agentes culturais locais”. Contudo, ao ser aprovada na forma de patrimônio cultural, beneficiou a construção dos museus e reformas patrimoniais e, com “o que sobrou, fez aquele edital”, o único organizado pela Cdurp voltado à participação dos agentes culturais locais. De resto, as verbas concedidas pela Porto Novo eram, segundo ele, parte de um acordo, em que a Cdurp “facilita algumas coisas [para as empreiteiras da Porto Novo] que eu não sei exatamente quais são”, e essas empreiteiras ficariam então com “uma dívida social com a Cdurp e [a Porto Novo] utiliza isso com bem quer e bem entende. É um cala-boca para alguns, [enquanto se ocupam de] patrocinar aquilo que se entende que é realmente uma cultura que valha a pena ter”, se referindo principalmente, à entrada de grandes empresas promotoras de evento.

Enquanto que a equipe da Cdurp “tira o corpo fora”, as boas práticas de gestão de cultura da Porto Novo entram em cena, avaliadas por Rabaça como improdutivas e ineficientes frente aos desafios sociais da região. Na perspectiva da equipe da Porto Novo, as boas práticas aparecem comprometidas com o objetivo de se *responsabilizar* pelo social e estimular a profissionalização e a produção de renda, sem que isso cause intervenções bruscas na conjuntura ou resulte numa dependência financeira dos atores culturais. O desejo de que os projetos “andem com suas próprias pernas” revela a certeza de que o caminho inexorável é a *profissionalização* e, para alguns mais destacados, caberá até investir num empreendedorismo capaz de abrigar outros *colaboradores* e ativar outras fontes de renda.

De forma enfática, Waltz ressaltou que a Porto Novo não queria os atores acomodados com o “aporte cultural” que a empresa lhes fornecia, buscando estimulá-los para se profissionalizar ou, no mínimo, ter mais conhecimento de outras formas de patrocínio cultural. Waltz se disse desapontada, no entanto, com o baixo número de interessados que se apresentaram para fazer os cursos da empresa, sobretudo os de produção cultural. Sinaliza identificar uma falta de organização e comprometimento dos próprios agentes com o futuro dos projetos culturais que na época tocavam.

É interessante observar que a roda de samba do Moça Prosa é o projeto que conseguiu, nesse período, se tornar economicamente sustentável, apesar de nunca ter recebido nem aporte financeiro da Porto Novo nem suas integrantes terem feito os cursos pela empresa oferecidos. Vale a pena fazer um adendo para explicar a situação desse grupo.

Em 2012, quando a roda do Moça Prosa começou, as musicistas pleitearam uma ajuda de custo junto ao bar da Pedra do Sal, a Bodega do Sal. A dona do bar ajudava com 600 reais, dos quais 500 reais eram destinados a pagar o som. Nesse período, não era cobrado alvará para o uso do espaço, elas iam para lá e simplesmente faziam a roda. Nenhuma musicista

ganhava nada, mas elas não viam isso como problema, a princípio, tendo em vista que estavam recém-saídas de uma oficina de samba para mulheres, oferecida no próprio bairro da Saúde. “A gente pagava para tocar”, diz Fabíola Machado.

O Moça Prosa se apresentou na Pedra do Sal por quatro anos e decidiu sair de lá para se desvencilhar da chancela do bar e ganhar independência financeira e artística. Para Fabíola, os donos de bar em geral tendem a pensar “só no negócio, não pensam em cultura, nem nada”.

Já no largo da Prainha, o Moça Prosa enfrentou uma contrariedade com outro dono de um estabelecimento, a quem elas pagavam pela eletricidade que viria do seu estabelecimento. O eletricista que trabalhava na casa de Fabíola, moradora então do morro da Conceição, contudo, advertiu-a que o senhor do estabelecimento *puxava* a luz da rua, cobrando ilegalmente pela luz que dizia sua. Em razão disso, as musicistas terminaram a *parceria* com o dono do estabelecimento e buscaram cada vez mais autonomia. Atualmente, o Moça Prosa desfruta de um gerador próprio, mas naquele período o proprietário do bar teria feito muito lucro às custas delas: “Ele ainda cobrava 1 real pro banheiro que o público usava, além de vender bebida, competindo com as nossas vendas, que é nosso sustento. Então já saímos com prejuízo sim, já saímos muito empatado, nunca prejuízos grandes porque a gente junta dinheiro”.

O grupo aprendeu sobre negócios e eventos de rua com o auxílio das consultorias da Rede Carioca de Rodas de Samba e, conseqüentemente, conseguiu regularizar, junto à prefeitura, uma agenda anual fechada de eventos com todas as declarações, documentos e alvarás requisitados. Isso, contudo, a muito custo financeiro e graças à disposição de uma das musicistas, que se dispôs ao trabalho de fazê-lo. “Uma roda hoje custa 3,6 mil reais, no mínimo. Isso eu estou falando sem pagar os músicos do núcleo principal do Moça Prosa”.

O Moça Prosa atrai um público considerável para o largo da Prainha e conseguiu se manter como projeto cultural certamente porque sustentou em uma organização uma visão empreendedora de fazer a cultura como negócio rentável. Essa forma empreendedora, contudo, demonstra algumas fragilidades e não foi aprendida em cursos oferecidos pela Porto Novo, nem sequer contou com nenhum aporte dessa empresa.

Voltemos agora nossa atenção novamente para o setor de Responsabilidade Social da Porto Novo. A necessidade de formação desse setor teria surgido de uma sugestão da equipe da Cdurp, visando promover um envolvimento real das empresas com as causas sociais. Alberto Silva, ex-presidente da Cdurp, em entrevista, explicou-me como foi sendo construída a atuação de cada uma das empresas na área da cultura, especificamente no que se refere à distribuição de recursos.

Conversamos [...] e falamos “Você vai conviver nessa região, tá mexendo nela”. Então nós, Cdurp, propusemos à Porto Novo que eles, na política de responsabilidade social deles, dessem uma aderência com a estratégia e com a política [de valorização patrimonial] que estávamos tocando.

A gente pediu, [pois] não poderia obrigar, por força de contrato, [que] priorizem contratar mão de obra local, priorizem apoiar grupos culturais locais, vamos sentar juntos para, ao invés dos grupos concorrerem entre si, e transformar em uma disputa entre a prefeitura, que a gente otimize o recurso.⁸⁹

Construindo a PPP *passo a passo*, Alberto Silva teria *convencido* os dirigentes da Porto Novo de que *o melhor* para a empresa e para a população local era promover a valorização de grupos locais e contratar, com prioridade, mão de obra local. Essa nova atitude dialógica entre os dois organismos deu forma a uma configuração única, simbiótica, em que a Porto Novo age como se fosse um ente do Estado, se engajando no bem-estar público, e a Cdurp, braço da prefeitura, age como se fosse empresa, atuando no melhor estilo *ad hoc*.

Se o setor de responsabilidade social é fruto de uma *sugestão* e não de nenhuma obrigatoriedade legal com o desenvolvimento da cultura, isso significa dizer que aquilo que viria financiado de parte da Porto Novo na área social e cultural seria um *a mais* do que o previamente previsto em lei. Legalmente, o trabalho de valorização do patrimônio material e imaterial da cultura deveria ser integralmente desenvolvido com o “recurso vindo da operação urbana [e que] é tocado pela Cdurp” – leia-se, tocado pelo Programa Maravilha Cultural –, enquanto que a obrigação da Porto Novo seria exclusivamente a de “executar serviços e obras nesse espaço urbano”.

Não haveria nenhuma obrigação nesse sentido e todos os aportes financeiros teriam sido resultado de uma ação de generosidade da empresa, que buscaria, por meio disso, diálogo e harmonia para atuar na região. Ironicamente, uma qualidade controversa que acompanha as atividades de cultura popular – a qualidade de se fazer cultura *no amor*, ou seja, de forma economicamente desinteressada – parece ter sido incorporada nas práticas da Porto Novo.

Segundo Waltz, a Porto Novo não tem a certificação NBR 16000, significando que não há nenhuma contrapartida de isenção de impostos em seus procedimentos de aporte aos atores culturais. Os apoios financeiros seriam integralmente de um *aporte de capital privado*. Ou seja, trata-se de um “investimento social privado”.

A parte de responsabilidade social da empresa é um pouco diferente do que a gente vê nas outras empresas. Nós somos uma concessão e ficamos responsáveis pelas obras e pelos serviços que a prefeitura faria se permanecesse aqui. Estamos com a parte de serviços. [O que se faz é um] investimento social privado. O que a gente faz é destinar uma verba para que a gente possa fazer um investimento, uma coisa nossa, para as ações que são de cultura, para ações que são de qualificação. A gente não faz

⁸⁹ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

aporte que seja por leis de incentivo... Nesse momento, o que a gente tem é um dinheiro nosso, dinheiro privado [com] que a gente faz os aportes.

Ao final da entrevista, quando ainda estava insatisfeita com as respostas evasivas de Waltz sobre as razões e interesses por detrás desse “investimento social privado”, ela finalmente decidiu afirmar que esse tipo de proposta vinha para que as pessoas se sentissem contempladas e não reclamassem das obras. Uma reclamação junto ao Ministério Público, por exemplo, poderia embargar a obra por muito tempo, fazendo com que o projeto se arrastasse por muitos anos a mais. “Então o que poderíamos ter como problema?”.

Quando a gente começou com a mobilização social, as pessoas iam lá, sabiam que a obras ia chegar em determina rua, [...] [mas] a gente poderia chegar, fechar [a rua] e fazer. Na legislação tá lá que aquilo precisa ser feito e acabou. Eu não precisaria dar explicação pra mais ninguém. O que tá ali é que a gente tem que executar a obra, está com a portaria, a CET-Rio abre, vai lá e acabou.

Apesar de a Porto Novo poder proceder dessa forma mais truculenta, de “chegar, fechar [a rua] e fazer”, segundo Waltz a opção foi manter um nível de satisfação do público e, para tanto, a empresa tratou de investir em responsabilidade social e cultural.

A investida financeira foi bastante substancial, pois permitiu sustentar muitos grupos culturais da região por um longo período de tempo. Talvez em razão desse constante fluxo financeiro, muitos dos meus interlocutores nem sequer imaginassem que a origem desse dinheiro não fosse da verba pública dos 3% dos Cepacs, mas um “investimento social privado”. Quando dividi essa informação com alguns deles, pude observar a mesma reação de estranhamento que tive ao me tornar consciente do quadro de ações. Justamente por reconhecermos que há uma tendência histórica de simplesmente “chegar, fechar [a rua] e fazer”, como mencionou Waltz, era difícil crer que uma empresa se daria ao trabalho de mobilizar recursos *somente* para manter relações harmônica com os moradores.

Há de se mencionar que a Porto Novo ganhou, com essa empreitada, um forte reforço positivo de sua marca, que deveria aparecer em *banners* e/ou camisas de eventos culturais patrocinados. Apesar de ter permanecido desconhecido por muito tempo o fato de que os aportes financeiros eram de recurso próprio da empresa, foi eficaz a divulgação da Porto Novo como benfeitora, tendo os seus funcionários da responsabilidade social mantido um canal de comunicação direto com os locais. Assim como foi a figura de Alberto Silva, da Cdurp, as funcionárias do setor da Porto Novo se mostravam predominantemente acessíveis ao público.

Se a Porto Novo age como se fosse Estado, mostrando-se interessada em promover um bem público, a prefeitura e, mais especificamente, a Cdurp, apresentavam ao público que

poderiam exibir uma *performance* administrativa ágil, eficaz e arrojada, adaptada às boas estratégias empresariais de gestão.

Essa adaptação às novas exigências de conduta administrativas, ditadas por normas internacionais, levou a prefeitura do Rio de Janeiro a se projetar internacionalmente de forma inédita no cenário mundial, sediando megaeventos, divulgando suas melhores práticas, participando de redes de cidades, recebendo delegações internacionais e disputando prêmios (BESEN, 2016, p. 47).

As boas práticas governamentais tentariam, de forma inovadora, buscar novas soluções para os problemas urbanos comuns das cidades, estimulando empresas e atores a apresentarem criativamente resultados originais, fundando, quiçá, novos mercados. Essas boas práticas só são identificadas como tais ao passarem pelo aval de organizações e comitês internacionais que determinam seus critérios adequados e destinam prêmios às administrações das cidades que se destacam por propostas inovadoras.

Como nos explica Besen (2016, p. 63), os administradores vencedores desses prêmios são, por vezes, alvos de críticas internas por parte da população da cidade, pois uma prática considerada positiva por um comitê internacional pode não ser assim avaliada por uma maioria da população. A implementação, de cima para baixo, de soluções criativas desse mercado, apesar de bem-intencionada, pode desconsiderar a ferramenta democrática de participação popular no esforço de sanar problemas sociais da cidade. A *boa* prática desenvolvida pela administração local, pois, estaria alinhada às

[...] informações fornecidas pelos órgãos municipais destinados a desenvolvê-la (a imagem da cidade) junto a essas mesmas organizações – e interessa aos governos locais que as informações fornecidas retratem, sobretudo os aspectos positivos da cidade e de suas políticas, de forma a promovê-las e valorizá-las (BESEN, 2016, p. 63).

Ou seja, a preocupação administrativa estaria mais concentrada em trabalhar com a *imagem* da cidade e a de seus agentes administrativos, em fazê-las circular internacionalmente do que em assegurar a participação pública nos processos decisórios e resolver, de fato, problemas agudos da cidade.

A dinâmica atual de projeção das cidades num cenário global permitiu florescer uma paradiplomacia entre cidades, que coloca ao dispor das administrações locais ferramentas que lhes permitem atuar em redes internacionais, conectando atores e divulgando práticas e participando de eventos que abordam temas de destaque, como os relacionados à sustentabilidade ambiental, como a resiliência e o aquecimento global (BESEN, 2016, p. 64).

Nesse novo contexto em que as conexões transfronteiriças entre cidades se intensificam e esses entes subnacionais se destacam, a produção da linha demarcatória daquilo que pertence ao *interior* da unidade administrativa municipal emerge como parte desse processo. O poder público, ao firmar uma PPP, fortaleceria os próprios traços administrativos das suas *boas práticas*, reforçando as características ligadas a sua flexibilidade e adaptabilidade às novas demandas mundiais. A PPP do Porto Maravilha permite uma dinâmica interna de sentidos opostos: a Porto Novo se volta *para dentro* e ganha ares de entidade pública, enquanto que a Cdurp se volta *para fora*, apresentando-se administrativamente arrojada, adaptando-se a cada passo do trajeto. Essa dinâmica de duplo sentido, como podemos depreender, é complementar e parece se destinar a criar de forma mais coesa um interior asséptico desse ente de governança.

As *boas práticas* tornam blindadas as decisões tomadas pela Cdurp e pela Porto Novo, pois, afinal, elas visam ao bem comum e, por isso, não podem ser alvo de críticas políticas, muito menos partidárias. A neutralidade das *boas práticas* permite situá-las acima do bem e do mal, pois, quando se tem um canal aberto de diálogo, de celeridade na prestação de serviços, tomadas de decisões mais pessoais do que impessoais por parte da governança, a censura, a reprovação aparecem como discursos que servem somente a interesses de política partidária. Isso porque, como afirmamos, as *boas práticas* seriam as melhores alternativas de atuação, pois atenderiam tanto aos imperativos internacionais – não deixando a cidade para trás na corrida entre as cidades globais – como respondem ao que se espera de uma atmosfera aparentemente mais democrática e o menos viciada possível na máquina política.

No que diz respeito à prefeitura, as boas práticas se aliaram à tecnologia e resultaram na criação do Carioca Digital, ativado em 2014, a fim de unificar e informatizar a tarefa de acolher e avaliar os pedidos relativos ao uso dos espaços da cidade. Cabe lembrar que, apesar de a região portuária, desde a implementação da OUCPRJ, ter seus serviços públicos administrados pelo Porto Novo, as autorizações para o uso do espaço público ainda se mantiveram sob a jurisdição da prefeitura. Essa configuração com três entes atuantes, Porto Novo, Cdurp e Prefeitura, acarretou novos efeitos *ad hoc*, como poderemos ver, apesar da aparente normalização de um sistema informatizado.

O Carioca Digital é um braço da Secretaria de Ordem Pública (Seop) e surge para evitar descumprimento de algumas das exigências nos processos de demanda por alvará, transgressão que antes era costumeira, sobretudo entre os atores mais vulneráveis. De acordo com a prefeitura, uma importante vantagem do uso do *site* seria a prefeitura poder manter uma relação “muito mais direta, personalizada, com cada cidadão, permitindo que sejam

construídas informações úteis para cada pessoa, com exclusividade” (ALBUQUERQUE, 2014).

Com efeito, as etapas do processo permaneceram idênticas às anteriores, tendo agora como diferença o meio de se apresentar a demanda – *on-line* – e a forma de contato com os analistas – que passou para quase zero, ao contrário do propagado. Do ponto de vista da grande maioria dos agentes culturais, o pedido de um alvará de eventos sempre se caracterizou por um processo bastante penoso — exigindo-se uma numerosa quantidade de documentos, que deveriam ser solicitados nos mais diferentes organismos de serviços públicos e, se fosse o caso, com pagamento de algumas taxas, incluindo aquela referente à ocupação do espaço público por metro quadrado. Ou seja, um artista/ator cultural que não pudesse solicitar os serviços de um *office-boy* – dos com quem conversei, nenhum podia! – teria que ir pessoalmente recolher, um a um, os documentos exigidos e entregar o compêndio burocrático à subprefeitura da região. Além, é claro, do pagamento da taxa por espaço usado.

Por essas e outras razões, esse longo e custoso procedimento não era necessariamente exigido integralmente para que um evento recebesse verbas da Porto Novo, livrando por muitos meses os agentes da sobrecarga desse trabalho burocrático e seus dispêndios – taxas, deslocamentos etc. No começo da gestão da Porto Maravilha, para liberar o financiamento a um evento cultural, a Porto Novo se contentava com a apresentação do documento chamado *Consulta Prévia de Eventos*, recolhido junto à subprefeitura e o qual deveria estar marcado com uma “aprovação da consulta prévia”, observando a “conveniência e oportunidade” do evento determinado. Esse documento de consulta é também chamado por meus interlocutores de *Nada a opor* da Prefeitura, certamente porque, depois de devidamente analisado se haveria ou não algum inconveniente de realizar um evento num determinado local – levantando inclusive a possibilidade de concomitância com outro evento –, a prefeitura em nada se oporia, *a priori*, à sua efetivação. Assim, antes da implementação do Carioca Digital, a Porto Novo *facilitava* o processo burocrático para os agentes locais realizarem seus eventos, exigindo parcialmente o cumprimento do trâmite burocrático, evidentemente com o aval da prefeitura.

De acordo com Nadai, o processo integral de solicitar a autorização era longo e custoso: primeiro era necessário se dirigir à subprefeitura e lá deveria se recolher a consulta prévia, que seria apresentada ao 5º Batalhão da Polícia Militar, à 4ª Delegacia de Polícia, à Fundação Parques e Jardins, à Seop e ao Corpo de Bombeiros – onde se pagaria uma taxa de incêndio. Para Nadai, o processo era um verdadeiro *pingue-pongue*, no qual os funcionários

de um órgão diziam que primeiro era no outro, além de não haver ninguém fiscalizando o trâmite e orientando os agentes culturais.

[Eu] Perdia mais tempo sendo despachante do que pensando o evento. Nunca consegui fazer tudo, nunca. E aí ficava só na consulta prévia, sempre tentei fazer tudo, ficava numa correria, mas nunca consegui. Bombeiros, por exemplo, nunca peguei. Pegava a taxa pra pagar, mas nunca pagava... Era na média de uns 100 e poucos [reais]... Eu até tinha um giro de caixa legal, mas achava essa taxa um absurdo!

Quando se conseguia chegar à etapa final do alvará, ela não ocorria a tempo de se fazer o evento, porque, ainda de acordo com Nadai, “eles nunca entregavam [a resposta] no prazo”.

A implementação do sistema informatizado do Carioca Digital prometia ser então um primeiro *facilitador* de gestão, que conferiria agilidade e eficiência às respostas. A burocracia, até então longa, ilegível e incompletável, ganhara ares de inteligibilidade e facilidade. Além disso, permitiu que o terceiro ente até então obscurecido da tríade Porto Novo, Cdurp e prefeitura (Seop) ganhasse mais poder, submetendo o repasse de verba da Porto Novo à obtenção dessa autorização do uso do espaço público.

Por outro lado, em razão da sua dita impessoalidade, dificultou em muito a efetivação de eventos culturais de atores que só teriam tido a experiência de percorrer o trâmite burocrático até o meio, ou seja, até receberem da subprefeitura o documento referente à consulta prévia. Se, por um lado, o sistema informacional emerge como idôneo, descartando práticas de irregularidade no processo, por outro, com o tempo, foi sendo acusado de *bloquear* pedidos daqueles atores que eventualmente seriam considerados publicamente como controversos, por agirem por impulsos *políticos*. Essa alegada punição, relatada por meus interlocutores, apareceria em forma de bloqueio no sistema, que não mais aceitaria nenhuma demanda a partir da identificação do nome do proponente, que supostamente seria identificado como um *criador de problemas*.

Esse tipo de controle punitivo parece ter sido o motivo pelo qual um agente se esquivou obstinadamente de participar da minha pesquisa, apesar de mantermos pessoalmente uma relação amistosa. Levou tempo para eu compreender o que poderia explicar sua atitude, até que, um dia, me chegou aos ouvidos esse rumor de que seu nome estava *queimado* no Carioca Digital, em razão de ter se associado indiretamente ao imbróglio do Som das Artes. Desde então, nenhum dos eventos que havia proposto individualmente teria sido sequer analisado pelo Carioca Digital. Desejoso ainda de retomar suas atividades, o agente tentou, ao máximo, *limpar-se moralmente* diante da prefeitura e isso incluiria certamente se afastar de

certas lideranças locais e não aparecer publicamente criticando ou denunciando o sistema, como ele poderia imaginar se tratar do caso da minha pesquisa.

Silvania, artesã e organizadora do Som das Artes, alega que, desde que se manifestou em redes sociais questionando a repressão exacerbada que seu evento sofria por parte da Seop, teria também sido *marcada* e nenhum pedido seu mais *passava* no Carioca Digital, ficando, como descreveu Nadai, *emperrado*. A prefeitura se esquivava de dar uma justificativa para o ato, mas o fato alegado é que simplesmente o sistema não *andava* se o requerente fosse alguém *marcado* na região.

O funcionamento da plataforma do Carioca Digital, apesar de ser integralmente de responsabilidade da Seop, sofreria *interferências* dos funcionários da Cdurp, de acordo com a impressão dos atores culturais – e de acordo com o próprio Alberto Silva, como veremos mais à frente.

Para os meus interlocutores, essas interferências poderiam visar acelerar, atrasar ou bloquear pedidos de acordo com a conveniência dos funcionários. Apesar de se tratar de uma plataforma informatizada – o que lhe conferiria uma aparência de impessoalidade e imparcialidade –, as tomadas de decisões em si sofreriam manobras dos funcionários que operam esse sistema.

Para entender melhor o funcionamento do Carioca Digital e algumas outras críticas ao sistema, volto novamente a falar de Nadai. Segundo ele, por unificar todas as demandas produzidas na cidade, os processos às vezes ficariam *emperrados* devido à dificuldade de se processar tudo simultaneamente. Caso isso acontecesse, era necessário então “ligar para o Carioca Digital e ver onde tá emperrado, pros caras poderem liberar. E eles às vezes estão com outra demanda [na hora], falam que vão liberar e nada”.

Nadai retrata a mudança de postura da Porto Novo frente à maior presença reguladora da prefeitura, por meio do *site* do Carioca Digital. Assim, quando do lançamento da plataforma, já teria surgido a adequação da Porto Novo, que passou a exigir a autorização final da burocracia para que o repasse de verbas fosse executado.

As *boas práticas* desempenhadas pela Cdurp podem ser resumidamente descritas como uma atuação sintonizada com a Porto Novo; *facilitações* junto à Seop/Carioca Digital quando necessário; e manutenção de uma relação amistosa do presidente da companhia com os moradores e agentes culturais. Vejamos cada uma delas.

Houve uma abertura da empresa de discutir [com a Porto Novo] essas estratégias [na área cultural] em conjunto. Nunca coube a nós dizer quanto que eles iam passar [de verba] para A, B ou C. [...] Embora a gente tenha tentado fazer essa articulação, as

peças jogam como convém mais a seus interesses. Então, sempre foi uma tensão, a gente sempre pedia para que a Porto Novo não definisse apoio sem que a gente conversasse, até pra saber, bom, a gente está dando tal coisa, você pode dar tal coisa, e muitas vezes a gente resolveu assim. .

As atuações no setor cultural teriam sido resultado de permanentes elaborações de acordos entre instâncias da Cdurp e da Porto Novo. Não caberia à Cdurp dizer quanto de aporte financeiro era justo que a Porto Novo repassasse, mas ambas deveriam trabalhar em sintonia, para que houvesse, por exemplo, a concessão de uma infraestrutura adequada – tarefa da Cdurp – junto com o financiamento de um determinado coletivo – responsabilidade da Porto Novo. A necessidade de evitar *furos* parece também uma justificativa não explícita por detrás da busca dessa *sintonia*: evitar duplicidade de aportes e, quiçá, contemplação de um grupo em situação *irregular*.

Discordâncias de entendimento e equívocos de estratégias entre Porto Novo e Cdurp poderiam vir a fortalecer críticas públicas à legitimidade de suas atuações. Como cada uma das empresas ficava com uma tarefa, obrigatoriamente um agente interessado em promover um evento deveria apresentar à Porto Novo um projeto orçado e consultar a Cdurp caso necessitasse de palco, iluminação, cadeiras, banheiros químicos etc. A interdependência das duas reforçava que os atores deveriam *ficar bem* com ambas, pois pairava a possibilidade de uma interferir em medidas tomadas pela outra. Ou seja, ao fim e ao cabo, as interdependências de ação das empresas se davam em razão de um permanente diálogo, criando-se, em conjunto, alguns consensos.

Considerando a proximidade que Alberto Silva manteve com os atores locais, é possível concebê-lo como uma forte liderança, carismática, geralmente celebrada como alguém acessível e de confiança. Confidenciando a mim essa relação próxima com as pessoas da região, Alberto deixa claro sua disponibilidade para ajudar e atuar como um *mediador* na tentativa de encontrar soluções para os problemas burocráticos. Ressalta, no entanto, que essa é uma forma sua de proceder e não um padrão seguido por todos os funcionários da empresa.

Ao ser indagado sobre a possibilidade da Cdurp ajudar a resolver problemas junto à Seop/Carioca Digital em nome de algum ator cultural, Alberto afirmou que isso poderia ocorrer e que certos problemas deveriam contar com um “esforço de mediação” da parte dos gestores. Contudo, o nível de interferência “vai da natureza como cada um [dos funcionários da Cdurp] trabalha”. E completa: “Sei que se a artista tal tivesse esse problema não ia ligar para outra pessoa a não ser eu. E eu ia ligar para o secretário da Ordem Pública [para resolver]”.

Alberto Silva esteve à frente de diversas negociações com o que ele nomeia *movimento cultural*, que incluiria atores das mais variadas posições e atuações políticas no setor cultural. Enfatizou aquilo que seria, aos seus olhos, uma *contradição estratégica* das pessoas da área da cultura, que lidavam bem com a sua figura, mas criticavam abertamente a política do prefeito Eduardo Paes: “Uma estratégia que muita gente utilizou durante esse tempo é dizer que o Alberto é legal, mas o prefeito é uma porcaria. Eu tomo isso como uma maneira da pessoa se justificar porque tá falando comigo, porque nada do que eu fiz foi sem o aval do prefeito”.

Essa relação dual e aparentemente contraditória entre o contato pessoal e a representatividade institucional pode ser lida pela chave da ordem binária do Estado (MITCHELL, 1999, p. 180). A parte aparentemente inerte da *estrutura do Estado* é construída pelos corpos individuais dos seus funcionários e as atividades destes ativam a estrutura.

Ao invés de estarem voluntariamente *fechando os olhos* para o fato de que as ações de Alberto estariam constantemente sendo sancionadas pelo prefeito, é possível vislumbrar que, de acordo com a situação, os atores respondiam ao forte estímulo de que Alberto representava algo como a face mais *amiga* das várias que o poder público pode apresentar. A face do prefeito que, para alguns, era lido como aquela da política, era a face a ser combatida, enquanto Alberto era um amigo, um mediador, um facilitador. Negociar com Alberto não significava uma contradição estratégica, mas simplesmente uma maneira suavizada de contatar e negociar com esse poder. A percepção de que o trabalho do Porto Maravilha é feito *caso a caso* poderia propiciar atuações estratégicas por parte dos atores, o que causa estranheza em Alberto. Essa aparente separação, aos olhos dos atores, entre a figura de Alberto e a estrutura institucional da prefeitura pode ser atribuída à *natureza de trabalho* da Cdurp, como disse Alberto Silva, que reforça a particularização da ação de cada um dos seus funcionários.

Os atores ainda podem contar com o trunfo de seus próprios capitais culturais e sociais como recursos políticos, que ajudam a legitimar suas escolhas e posições mesmo quando *excessivamente* críticas. Esse parece ser o caso do Samba da Pedra do Sal, sempre tratado com deferência e respeito pelos assessores da prefeitura, apesar de composta por apaixonados defensores de posturas críticas ao governo (pe)emedebista.

É curioso como a reação de Alberto pode ser muito reveladora: ao demonstrar se incomodar com o fato de alguns atores levarem as coisas para o lado político, ele reforça o esforço de se *despoluir* a máquina administrativa. Paradoxalmente, com a negociação estando aparentemente fora da esfera política, ao se deparar com uma resposta política por parte dos

atores, Alberto replica com mais política: não se pode ou se quer ver, mas as atitudes *amigáveis* de Alberto são todas previamente aprovadas pelo prefeito, representante da política institucional. Reagir de forma política seria inapropriado; mas, caso seja necessário, a política poderá ser acionada para evidenciar que, naquela relação institucional, não existe nada *pessoal* em si – ou seja, destituído de política.

Além disso, numa abordagem antropológica que já consideramos anteriormente, podemos declarar ainda que as pessoas podem nutrir ideias contraditórias e incongruentes sobre o que é o sistema social e sobre como agir em uma determinada situação (LEACH, 1996). A atitude contraditória entre o que se pensa e o que se faz não é necessariamente uma exceção à regra, mas a regra em si, quando consideramos também que os atores traçam estratégias de atuação em contextos os mais diversos.

A forma *ad hoc* de atuação do Porto Maravilha aparece na entrevista de Vidal quando este relata seu primeiro contato com os funcionários do projeto. Como morador do morro da Conceição, Vidal usou diversos canais, inclusive um jornal local, *Folha da Rua Larga*, para expressar sua insatisfação com as obras em frente a sua casa, em 2011. “A rua Jogo da Bola não existia, era um buraco”. De acordo com Vidal, representantes da Cdurp e da Porto Novo, ao observarem a sua insistência em reclamar e o poder de influência que possuía, o teriam chamado para uma reunião informal, um convite para *tomar um café* e elogiá-lo em razão de sua atitude. A reunião, que contou com a presença de Alberto e de Claudine, a principal referência da Porto Novo na época, teria como objetivo principal tecer alguma forma de aliança com ele, aproveitando para o projeto suas capacidades e capitais sociais. Eles teriam percebido que uma forma de controlar as dinâmicas locais era por meio da associação com lideranças e Vidal aprendeu rapidamente como usar a seu favor esse espaço que havia sido alcançado junto a essas forças políticas.

A aplicação do *trabalho de mediação*, como sugerido por Alberto Silva, resultou em desdobramentos embaraçosos, sobretudo quando um determinado funcionário da Cdurp foi acusado de *facilitar* processos junto ao Carioca Digital na observância, como contrapartida, de que os atores culturais privilegiassem em seus eventos a venda de uma marca de cerveja que o beneficiaria particularmente; mais precisamente, uma cervejaria artesanal da qual era representante.

Se, como argumentou Alberto Silva, o “esforço de mediação” era de acordo com a “natureza como cada um [dos funcionários da Cdurp] trabalha” e não padronizado como regra de ação para todos, isso pode impelir a usos pessoais de um aparelho que é governamental. Esse uso pessoal pode ser entendido como resultado da “distância entre o oficial e o

extraoficial”, como nos explica Boltanski (2013) ao descrever o que chama de *dominação gestonária*, e que abre brechas para o uso pessoal do aparato governamental em razão de este apresentar ações ilegíveis, incidindo-se, posteriormente, em decisões administrativas orientadas por inclinações pessoais. Como ressalta Boltanski (2013, p. 447), “o saber extraoficial é constituído a partir de experiências cotidianas, saber este que é proibido de se tornar público”, ao passo que o saber oficial se divulga como se fossem as provas de realidade.

O saber extraoficial, no caso da região portuária, é privilégio de quem *procura saber, se informar* e se concentra em ampliar suas redes para a obtenção de resultados favoráveis. O saber extraoficial inclui eventualmente negociar uma “mercadoria política” (MISSE, 2005, p. 5) com algum agente *mais chegado*, que a ofertaria a quem buscar o saber extraoficial: “O que há de específico na corrupção como mercadoria política é o fato de que o recurso político usado para produzir ou a oferecer é expropriado do Estado e privatizado pelo agente de sua oferta” (MISSE, 2005, p. 5).

Na percepção de Nadai, a relação entre a burocracia da Seop e a alegada *facilitação* pelo trabalho de mediação dos funcionários da Porto Maravilha pode ser explicitada com o dito popular: “Apresentar dificuldades para vender facilidades”.

O nível de *intervenção* na realidade, por meio dos saberes extraoficiais, como ficou claro posteriormente, só teria sido possível com os estreitamentos de laços de amizade com um funcionário *forte* da instituição. Ou seja, alguém que ocupe uma posição com um poder relativamente amplo, capaz de agir sobre a máquina, que representaria maior *superioridade* de poder que é a prefeitura.

A alegada negociação da mercadoria política veio à tona depois que três atores culturais denunciaram publicamente aquele funcionário, que terminou sendo afastado do cargo. Contudo, a denúncia não se tornou oficial porque, de acordo com Alberto Silva, ao serem convidados para se pronunciar na Cdurp, todos os atores teriam recuado. Em tese, não é então possível se saber se tudo não passou de um boato; ou se os atores ficaram com medo de testemunhar contra o funcionário e acabarem encrencados.

O que teria ocorrido concretamente, segundo Alberto Silva, é que o citado funcionário da Cdurp teria feito uma sociedade com um agente cultural que admitira a venda das cervejas mencionadas. Contudo, nenhum dos dois teria se *atinado* para o fato de que aquele trato incorria numa ilegalidade, na medida em que aproximaria, por meio de interesses pessoais, o estatal e o privado.

Como sustenta Das e Poole (2008, p. 238), a ilegibilidade do Estado é tão comum para pessoas menos sociabilizadas com suas práticas como também o é para funcionários do próprio aparato organizacional estatal. “[...] Mesmo as pessoas encarregadas de implementar as regras estatais podem também ter dificuldades a respeito de como ler essas mesmas regras e as regulações” (DAS e POOLE, 2008, p. 238, livre tradução nossa). Isso significa que as *escritas tecnológicas* do Estado são interpretadas das formas mais diversas em práticas cotidianas, inclusive por seus funcionários. É difícil avaliar o que se passou e impossível acusar e sentenciar, sem uma investigação prévia, o que ocorreu e por que os atores culturais decidiram fazer essa denúncia e também não seguir adiante com a acusação. Por outro lado, é possível concluir que a frouxidão com que as normas gestonárias se deram abre brecha para procedimentos dessa espécie.

O possível temor que os atores culturais sentiram ao serem convocados para depor na Cdurp, nesse caso, poderia se dar em razão de refletirem que algumas de suas práticas, que até então imaginavam como legais, poderiam ser reveladas como ilegais ao longo dos seus relatos e da confrontação com o poder público. As práticas, no cotidiano, produzidas na intermitência entre o legal e o ilegal, ao serem expostas discursivamente e analisadas por um corpo especializado nos aspectos legais num estrito senso, podem ser compreendidas como irregularidades e crimes. Se o temor dos atores culturais resultou dessa dedução, teríamos um caso prático da teoria exposta por Das e Poole (2008), sobre as margens.

De acordo com Das e Poole (2008), o Estado/os regimes de governança se *fazem* em suas margens, na intermitência entre o legal e o ilegal, o oficial e o extraoficial. Isso quer dizer que é no momento de interação, por exemplo, entre um agente do Estado/governança⁹⁰ e um ator social que se podem forjar interpretações a respeito das materialidades produzidas pelo Estado – geralmente em forma de leis, documentos – que permitem uma oscilação situacional entre o legal e o ilegal, o oficial e o extraoficial.

⁹⁰ Utilizo Estado/governança porque estou sendo orientada pela literatura foucaultiana e, portanto, me interessa muito mais compreender o poder governamental em termos de seus métodos do que as formas institucionais que dariam forma ao que entendemos por Estado. Além disso, falar de Estado é necessariamente supor algum regime de governança e, se considerarmos as novas orientações contemporâneas, isso coincidirá necessariamente com um Estado que extrapola sua forma pública tradicional, onde progressivamente as instituições privadas passam a gerir parte considerável do bem público. Acredito que, no caso da região portuária, as duas formas (pública e privada) se mesclam como efeito intencional dessa nova atuação gestonária governamental. Além disso, a ideia de Estado como instância tradicionalmente pública parece menos relevante nos discursos dos meus interlocutores, visto que a parceira entre Porto Novo e Cdurp imprime, no imaginário, uma forma de governança modificada, diferente do que seria uma *presença* de um Estado nacional como outrora.

O Estado não se faz pela estabilidade e padronização e sim na oscilação, na intermitência, nas dobras; logo, há muitos elementos, em uma tomada de decisão, que passam invisíveis ou turvos para quem os observa e busca justamente encontrar neles sua coerência.

Dessa forma, podemos concluir que não é prerrogativa desses novos regimes de governança de PPP as negociações de uma “mercadoria política” (MISSE, 2005), pois, antes mesmo da implementação do Porto Maravilha, o Samba da Pedra do Sal relatava sanções por não pagar propina para a Polícia Militar. Segundo o que me foi relatado por Walmir (2013), na época a polícia trabalharia alinhada à Seop na atividade do controle dos espaços públicos, e teria denunciado a roda de samba no Conselho Estadual de Segurança por conluio com o tráfico de drogas local, isso porque os músicos não aceitavam mais pagar propina – prática até então aceita e realizada não só por esse grupo, mas por quem fosse ocupar aquele espaço.

Em muitos casos, o pagamento de propina não é uma escolha, mas sim uma condição prévia para que um evento no espaço urbano aconteça sem transtornos burocráticos e políticos. A porosidade característica da tentativa do controle dos espaços urbanos oportuniza ainda mais as flexões e dobras entre o legal e o ilegal, na tecitura de um evento cultural público.

O que testemunharíamos, caso a denúncia contra o funcionário da Cdurp se comprovasse verdadeira, seria mais uma modalidade de formas de atuação do Estado nas margens, explicitando uma negociação de mercadorias políticas resultante de uma das possíveis leituras da *escrita tecnológica* do Estado (DAS; POOLE, 2008). A maneira como se organiza a gestão do Porto Maravilha não fundaria a negociação de mercadorias políticas nas margens do Estado, mas a reinventaria de maneira particularizada.

4.3 Administrando o espaço público

Posteriormente ao surgimento do Carioca Digital, vemos que a conclusão das requalificações urbanas da região portuária teria sido um fator que fomentou uma maior austeridade na prática burocrática de licenciamento do espaço urbano, pois intensificaram-se os interesses de uso daquele espaço. Se proponentes de eventos oriundos de outras partes da cidade tentariam concorrer regularmente pela autorização burocrática daquele espaço, não haveria motivos para permitir, excepcionalmente aos atores locais, uma facilitação *ad hoc* como de costume.

Segundo Daniele Waltz, analista de responsabilidade social da Porto Novo, a agenda de eventos culturais avolumou-se em razão da visibilidade que a região do porto ganhou. Por isso, com vistas a não causar transtornos, era impreterível prezar pela organização. Uma forma de organizar a agenda do espaço público seria exigir que a burocracia fosse cumprida integralmente.

Daniele Waltz acredita que, em razão de a agenda cultural enfrentar uma demanda de eventos concomitantes, se faz necessário uma atitude mais profissional e responsável, atenta ao processo burocrático integral, concedendo a verba somente àqueles capazes de estar em dia com as exigências da prefeitura. De acordo com Waltz, desde que passou para a modalidade informatizada o pedido de alvará, o acompanhamento do processo foi muito negligenciado pelos requerentes, evidenciando a necessidade de uma nova adaptação destes às novas circunstâncias:

O que não pode acontecer e acontece [a negligência com a autorização]. A pessoa faz a demanda no Carioca Digital e não acompanha. E manda a solicitação pra gente [de financiamento], mas não manda o alvará. E, conseqüentemente... [nós não concedemos verba nenhuma.] Entrou [o pedido na plataforma] em alguma exigência e a pessoa não acompanhou... E aí não vai dar tempo de fato da pessoa correr pra fazer o evento.

Waltz afirma que, além da agenda volumosa, a premência por seguir as regras num estrito senso é resultado de uma atuação mais dura da Seop, que passou a aparecer em eventos da região para conferir a sua regularidade. Para evitar os recorrentes embargos da Seop, foi necessário fazer cumprir a regra e só conceder financiamento para aqueles coletivos que estivessem em dia com a burocracia do Carioca Digital, apresentando o alvará de liberação do uso do espaço público: “Em um dado o momento, a gente começou a ser cobrado sobre a autorização. Cobrada pelas pessoas da empresa, pelo diretor da Porto Novo. Porque já aconteceu de eu pagar o evento e no início do evento a Seop carregar tudo. E aí? O que eu falo para o meu diretor?”

Sendo assim, a Porto Novo passou a não mais poder ser *condescendente* com a apresentação de burocracia incompleta, pois não deveria financiar eventos com irregularidades que a Seop vinha reiteradamente rastreando e reprimindo. Emerge então a urgência por os atores se adequarem às regras e não provocarem discordâncias de atuação entre Porto Novo e prefeitura.

Especificamente a respeito da praça Mauá, Alberto Silva afirma a dificuldade de administrar os diversos interesses nessa conjuntura, principalmente num espaço urbanístico em que a prioridade é a lógica da paisagem:

Fica difícil de administrar ainda mais agora que aquilo virou *point*. Todo mundo quer fazer alguma coisa no porto! E foi até uma briga interna de que, quando passou a Olimpíada e começou um frenesi que aquele estado das coisas tinha que continuar eternamente... E aí a gente começou a falar que ali é um local de contemplação, é uma praça para você ficar à toa, olhar passarinho... Não é um inferno de *Réveillon* todo dia!

Ou seja, a agenda atribulada que existia até o megaevento não poderia ter continuidade posteriormente simplesmente porque a proposta urbanística da praça não era aquela. Apesar de pensado para receber um megaevento, o padrão visual proposto da praça Mauá era de valorizar a tranquilidade da paisagem marítima daquele trecho.

O cumprimento integral de todas as etapas normativas da concessão de liberações foi muito sentida no período das Olimpíadas, momento ansiado pelos atores, pois projetavam ganhar mais visibilidade e gerar para si uma renda mais expressiva.

De acordo com Carlos Rabaça e Luziete – esta compõe o coletivo gastronômico Sabores do Porto –, o interesse maior dos administradores portuários durante as Olimpíadas foi jogar luz no Boulevard Olímpico, naquela época recentemente inaugurado. O Boulevard Olímpico é um passeio público às margens da Baía de Guanabara, que percorre o caminho dos antigos armazéns do porto, hoje espaços de convenções e exposições, além de porta de entrada dos desembarques de cruzeiros turísticos.

Na época das Olimpíadas, Luziete e as moças do Sabores do Porto manifestaram seu descontentamento frente à excepcionalidade das regras relativas à ocupação da praça Mauá, resultando num conflito com Alberto Silva. O coletivo Sabores do Porto é constituído por moradoras que se especializaram em vender comidas típicas da população local. Considerando os fluxos migratórios explicitados anteriormente, o consequente foco é na comida nordestina.

Segundo Alberto Silva, as moças do coletivo queriam montar suas barracas no corredor do Boulevard durante as Olimpíadas, pois já estariam ocupando um pedaço daquele local antes do megaevento. A área, contudo, teria sido integralmente licitada para uma empresa promotora de eventos. A prefeitura acreditava que a atuação de uma grande empresa durante o megaevento poderia, mais facilmente, ativar comercialmente o lugar, atraindo para ele grande público e visibilidade. Como compensação, a empresa poderia perceber o lucro final de tudo que fosse ali vendido, sem necessidade de grandes taxas e impostos.

De acordo com Alberto Silva, ele teria intercedido diretamente com o secretário de Turismo – responsável pela contratação da empresa – para tentar permitir que a feira do Sabores do Porto permanecesse, durante as Olimpíadas, no pequeno local que já ocupavam anteriormente. Contudo, devido ao tipo de contrato, de exclusividade, que a prefeitura

assinara com a empresa, a permissão não foi concedida. Foi recomendado às moças do Sabores do Porto que *voltassem* assim que acabassem as Olimpíadas. No período mais rentável, aquelas moradoras, que estariam sendo estimuladas a fomentarem sozinhas sua própria renda, ficaram excluídas do processo.

Contudo, como já havia sido expedida a licença, Luziete e suas companheiras decidiram então montar a feira no largo São Francisco da Prainha, durante as Olimpíadas, mas o resultado foi financeiramente desastroso. Isso porque, de fato, todas as atenções se voltaram para o Boulevard Olímpico e poucos passantes chegaram até o largo da Prainha, apesar de sua proximidade com a praça Mauá e o Boulevard. Os perdidos, desavisados e curiosos foram aqueles que conseguiram ultrapassar a guarnecida e bem-montada estrutura comercial do Boulevard Olímpico e encontrar alguma coisa que não tivesse sido previamente preparada para ser vista – e comprada.

Indignadas com a impossibilidade de faturarem justamente no período mais profícuo, Luziete e suas companheiras teriam, de acordo com Alberto Silva, se excedido em suas ações, usado as redes sociais como meio de demonstrar insatisfação manifestando críticas desmedidas, dizendo que estariam sendo *expulsas*. Essas reclamações surgiram de forma pública – nas redes sociais – já no período das Paralimpíadas, que ocorrem pós-Olimpíadas, e a área do Boulevard ainda se mantinha sob concessão da empresa promotora de eventos. Alberto, afirmando seu compromisso com as integrantes do Sabores do Porto, intercedeu para que elas pudessem ocupar o Boulevard ainda durante as Paralimpíadas. Como o movimento durante as Paralimpíadas caíra muito, o próprio empresário teria permitido a presença do coletivo, desde que respeitadas algumas restrições de uso do espaço, que teriam sido negociadas com a mediação do próprio Alberto. O coletivo não poderia, por exemplo, vender bebidas, fonte de maior lucro para o empresário.

Como tinha o palco na praça, elas iam ficar perto do terminal dos passageiros [Parada dos Navios, ponto médio do Boulevard]. Deu uma confusão porque o empresário queria que elas ficassem entre o armazém 4 e 5 e elas queriam ficar entre o 3 e 4 [mais próximo da Praça Mauá]. E, por fim, acabaram ficando entre o 3 e o 4. Não sei por que motivo uma delas publicou mensagem [nas redes sociais] dizendo que elas estavam sendo expulsas da região. E aí eu chamei e disse: “O que é que está havendo?”. E aí elas disseram que entenderam que teriam que ir embora [dali].

Mesmo descontentes por não poderem vender bebidas, elas acabaram aceitando as condições do empresário, mas confrontaram a decisão de se instalarem longe da praça Mauá, foco maior de passantes. A negociação com o empresário deixou o coletivo numa posição ainda marginalizada, e o sentimento de exclusão teria sido o principal motor da revolta,

manifesta nas mensagens em rede social. Luziete alegou para mim que elas se sentiram marginalizadas, prejudicadas justamente em um período que seria importante para todos, apesar da mediação favorável de Alberto.

O enfrentamento, ao optarem, independentemente das preferências do empresário, pela ocupação entre os armazém 3 e 4, mais próxima da praça Mauá, foi uma estratégia resultante também de outra insatisfação: passou a haver, na área do Boulevard, uma outra feira, a Feira do Cais, com expositores majoritariamente *de fora* da região, pois o preço de aluguel da barraca dessa feira era um valor tão alto que artistas locais tinham dificuldades de assumir. Ficou decidido que a Feira do Cais ficaria localizada na área eleita para o coletivo Sabores do Porto também ficarem, o terminal Parada dos Navios, ponto de embarque e desembarque de turistas de cruzeiros.

Decidindo pelo que fosse melhor para o coletivo, as mulheres do Sabores do Porto, diante da negociação positiva e com a documentação burocrática em dia, não titubearam em escolher não se juntar à Feira do Cais e ocuparam as margens da praça Mauá. A estratégia foi de não mais rever as resoluções que tinham sido tomadas, mas sim usar a materialidade governamental a seu favor, interpretando suas burocracias e normas de maneira favorável.

Apesar de ter atuado como mediador do coletivo Sabores do Porto, fica implícito que, na leitura de Alberto Silva, a concessão do Boulevard para a empresa produtora de eventos é parte da lógica racional governamental que teria, em última instância, um fundamento incontestável: o mais prudente a se fazer para que uma área seja exponencialmente valorizada é concedê-la a empresas capacitadas que possam, com a contrapartida de um pagamento de concessão razoável, *ativar* a região, proporcionando atratividade e fluxo de capitais. São acima de qualquer suspeita as intenções das boas práticas realizadas pela prefeitura e os resultados positivos que um empresariado experiente pode gerar. Por mais que Alberto acreditasse e apoiasse o coletivo Sabores do Porto, se depreende uma atitude gestonária que não confia que iniciativas pequenas como essa sejam suficientes para movimentar espaços urbanos como pretendido pela prefeitura.

A revolta que as mulheres do Sabores do Porto manifestaram ao vivenciarem as práticas governamentais, em forma de rumores – “no fundo, eles nos queriam fora dali”⁹¹ –, foi apaziguada com uma conversa posterior com Alberto Silva, durante a qual as integrantes terminaram por pedir desculpas pelo desabafo em redes sociais, afirmando ter sido uma reação *irrefletida* e que não pretendiam prejudicar pessoalmente Alberto. Essa autocrítica das

⁹¹ LUZIETE. Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2017.

moças deve ser compreendida do âmbito da relação com a liderança carismática de Alberto Silva, figura com a qual ninguém pretendia ter nenhum desentendimento, tendo em vista que seria ele a face mais *amiga* do poder público, na região.

Os rumores de possíveis planos de *expulsão* e a revolta diante da inexorabilidade liberal de privilegiar os grandes empresários parece parte daquilo que Das e Poole (2008) chamam de oposição entre a lógica burocrática racional do Estado e a recepção cética e/ou irracional da sociedade. A burocracia governamental constrói a si mesma como racional (e por vezes inexorável), apesar da deliberada ausência de transparência de seus princípios e regras. Essa racionalidade se contrasta com alguns tipos de resistências advindas do público-alvo, principalmente quando este se demonstra incrédulo e efusivo.

As emoções parecem ser a mola propulsora dessa resistência antirracionalizante, que, por sua vez, só será refreada com uma *autorreflexão* que encaminhe para o consenso da inexorabilidade da ordem proposta pelo Estado. Essa autorreflexão parece ter se manifestado entre as integrantes do Sabores do Porto quando elas foram se desculpar junto a Alberto Silva por terem eventualmente se excedido em suas críticas públicas.

É parte de uma impressão generalizada que a postura *certa* frente aos mecanismos gestionários é a ponderação e a correção, quando as emoções extrapolam certos *limites*. É preciso manter por perto os funcionários da Cdurp e da Porto Novo, pois, somente por intermédio deles, será possível lograr algum sucesso em qualquer empreitada que seja. Consequentemente, o proceder *irrefletido*, impulsivo, emocional, deve ser contido ou corrigido, mesmo diante de efetivos prejuízos.

Essa situação vivenciada pelo Sabores do Porto ilustra como foram os procedimentos gestionários em relação aos usos do espaço público pelos atores da região, principalmente no momento auge das Olimpíadas. Quanto aos grupos musicais em si, estes não tiveram qualquer proposta sequer analisada pela Porto Novo, tendo sido avisados antecipadamente que a região seria totalmente reorientada em sua organização – em termos de consumo cultural – para receber o público do megaevento. Palcos foram instalados na praça Mauá e shows com artistas famosos fizeram parte da programação, que contava com grandes patrocinadores como a Coca-Cola.

No ano das Olimpíadas, 2016, Raphael Vidal organizou uma Festa Junina na rua Miguel Couto, no espaço conhecido como beco das Sardinhas, espaço limítrofe entre região portuária e Centro. Explicando o nível de burocracia envolvido no requerimento do alvará, Vidal se queixou da quantidade de documentos solicitados, alguns sem o menor cabimento,

como uma declaração de próprio punho comunicando a inexistência de trabalho infantil no evento.

Se tiver fechamento de rua, tem que chamar a CET-Rio. É preciso dizer se vai ter banheiro químico, se vai ter gerador de energia, apresentar uma reserva técnica de cada coisa dessa [o que exige o aval de um especialista] e uma planta. Mas como é que se arruma uma planta do largo da Prainha, por exemplo? Então eu tenho que contratar um arquiteto para fazer uma planta. E tem que contratar engenheiro de elétrica para se certificar das instalações. Tem que comprar extintores de incêndio e mostrar nota para eles. [...] Eles ficam nessas exigências todas e é tanta reserva técnica (Rt) dessas que você tem que pagar que é quase a mesma documentação e nível de cobrança que você tem para um evento como o Rock in Rio.

Quando procuro saber a opinião de Vidal sobre quais seriam os motivos de um agente cultural como ele ter que apresentar o mesmo trabalho técnico e responsabilidades públicas que os de um evento do porte do Rock in Rio, Vidal é taxativo: trata-se de uma forma de *limar* eventos, sem parecer injusto, estabelecendo uma regra universal. No mundo do consenso e das *boas práticas*, parece razoável exigir de todos os agentes culturais a adequação técnica e normativa que um espaço requalificado e uma cidade global pressupõem. A urgência de limpeza estética de alguns espaços, sobretudo da praça Mauá, passa a ser acionada para tentar impedir usos *irregulares*.

Quando ficaram prontas as obras, o que começou a rolar? Porrada pra quem quer ocupar a praça Mauá! Quem vai ocupar a praça Mauá? Um artista com um nada-a-oporzinho? Por que você acha que eu escolhi ir para o beco das Sardinhas? Não quero saber de largo da Prainha, de praça Mauá, não quero saber de Valongo, de porra nenhuma!

Apesar de ter se esquivado de conflitos relativos à escolha dos locais mais requisitados e badalados na região portuária, Vidal disse que passou por um sufoco durante a Festa Junina no beco das Sardinhas. Segundo ele, “pela primeira vez na região portuária inteira” bateu a Vigilância Sanitária durante o evento. “Desde que estou aqui foi o primeiro evento que isso aconteceu!”. A vigilância sanitária só aparece em eventos de rua, ainda de acordo com Vidal, quando alguém faz alguma denúncia por telefone. “Quem deve ter ligado?”, se pergunta. Vidal desconfia que houve, na época, boicotes a suas iniciativas por parte dos gestores locais, por ter ele se posicionado publicamente contra a relatada negociação da mercadoria política que aconteceria por intermediação de um funcionário da Cdurp.

Na chegada da Vigilância Sanitária durante a Festa Junina, Vidal, contudo, possuía todas as documentações necessárias para vender alimentos na rua: “cada barraquinha tinha autorização da Vigilância e declaração do imposto de ICMS relativo à prestação de serviço”. Vidal teria inclusive requisitado, sem sucesso, a Seop para permanecer no local para controlar a entrada de camelôs, tendo em vista que os gastos do evento só conseguiriam ser pagos com

a venda de bebidas pelas barracas cadastradas. Nessa conversa, Vidal deixa transparecer que se sentiu perseguido pela prefeitura e pela Cdurp em razão de seus posicionamentos e, apesar de ter conseguido contornar as adversidades experimentadas durante a festa e obter um êxito com o evento, a despesa imensa com custos técnicos e burocráticos teriam consumido todo o ganho, deixando-o até mesmo com uma dívida.

Ainda sobre os custos desse processo, Vidal relembra que, para fazer o primeiro FIM, ele e os demais organizadores arcaram com o pagamento de 3 mil reais para um despachante tirar todas as documentações e obter o alvará. A Festa Junina no beco das Sardinhas foi o primeiro evento que Vidal teve que fazer produzindo sozinho e percebeu quanto trabalho era necessário para tirar um alvará. “Mas, foi bom porque eu aprendi. Eu gastei 1,7 mil reais com taxa de uso do espaço público e os RTs [reserva técnica] necessários”. Trabalhando sozinho, acabou descobrindo que havia uma empresa especializada nesse trâmite, que mediou a expedição do pedido e terminou por baratear em muito os custos do processo, pois o total teria sido o dobro, sem uso desse artifício. Apesar de o pagamento por esse serviço ter lhe causado, no mínimo, uma dívida a respeito da lisura do trabalho efetuado pela empresa, Vidal se orgulha de ter conseguido chegar ao final do trâmite burocrático “sem ter que pagar propina pra ninguém”, o que parece ser muito comum nesse tipo de situação intrincada, produzida pelo próprio modo de funcionamento do aparelho burocrático.

Para Raphael Vidal, é preciso considerar “os valores estéticos preconceituosos” dos funcionários que estão à frente da administração do Porto Maravilha. “Esse cara [esse tipo de funcionário culturalmente preconceituoso] vai definir o que é a cultura ou pelo menos o que é a manifestação cultural exibida na região portuária”. Vidal já sabia que “tinha alguma coisa de errado acontecendo” em relação aos critérios de seleção das manifestações culturais a serem financiadas, mas inicialmente acreditava que muito disso acontecia em razão do próprio despreparo profissional dos atores culturais locais. No começo, pensava que uma justificativa plausível seria: “Ah, mas também o cara não dialoga [com os gestores, outros agentes culturais, produtores etc], [se não dá certo] é culpa dele que não dialoga, porque não é profissional!”. Com o tempo, foi percebendo que não seria bem isso. “Há uma curadoria feita na cultura da região portuária. E essa curadoria é realizada pela Cdurp e pela Porto Novo”. Os critérios dessa curadoria seriam “os mais loucos possíveis, incluindo corrupção, faturar em cima dos eventos...”.

A cultura da região portuária estaria sendo manipulada como uma farsa, segundo Vidal. O Porto Maravilha estaria efetivando um *modus operandi* não voltada para eventos de cultura, mas para uma cultura de eventos. “É um panfleto, uma farsa, isso que é esse lugar

aqui! Isso pra mim é óbvio!”. Ou seja, para Vidal, o evento, o comercial, a lógica empresarial se sobrepuseram a qualquer valorização de expressões culturais locais. A cultura significaria muito pouco ou quase nada se não mediada por respostas criativas mercadológicas e midiáticas.

O trato que a governança mantém com os atores culturais locais é possivelmente lido pelos funcionários do Porto Maravilha como um dos mais equânimes e democráticos possíveis, apesar do crescimento das críticas, que se dirigiam ao *exclusivismo* resultante da necessidade do estreitamento das relações pessoais com os funcionários da Porto Maravilha e também da falta de clareza no estabelecimento de normas, critérios e, sobretudo, nas tomadas de decisões.

O tratamento *ad hoc* manifestado por essa forma de governo não foi, de uma maneira em geral, bem-visto, mas criticado porque exige um investimento de energia enorme, pois, afinal, é preciso *ser visto*, é preciso “estar ali na porta deles” para conseguir alguma coisa, conforme afirmou-me Nadai. Quem tinha tempo e se dispunha a frequentar as reuniões, palestras e encontros promovidos pela Cdurp/Porto Novo teria mais chance de ser ouvido e de ser contemplado, de acordo com sua observação. O imperativo do *se fazer visto* despertava desconfiança sobre as práticas de governo, acusadas de exclusivistas, e dilatava as intrigas entre os atores locais.

Segundo o professor e produtor cultural, Carlos Roberto Rabaça, tem sido muito difícil sobreviver no meio cultural porque atualmente o produtor tem que “conhecer as pessoas ali dentro” e se adaptar ao uso da cultura como “instrumento político” e “trabalhar nesse nível do toma-lá-dá-cá”. Rabaça afirma que, apesar de ser familiarizado com o trabalho com projetos culturais, se afastou da área porque não gosta de trabalhar nesse tipo de ajustamento em que “você vê que a cultura foi realmente utilizada como instrumento de enriquecimento por algumas pessoas e como instrumento político, favorecimento político, com dinheiro sendo desviado... Se você não concorda com esse tipo de coisa, você se sente mal pelo que testemunha e é também alijado do processo”.

Como já mencionado, para Rabaça, os aportes financeiros oferecidos pela Porto Novo funcionariam como um *cala-boca* dos atores culturais, para que, ao fim, se patrocinasse o que realmente estava em jogo na área cultural. De acordo com Michetti (2016), o eixo principal da produção cultural é hoje a vasta gama de entretenimento oferecida por institutos empresariais, a partir do qual qualquer produto deve-se tornar palatável para a audiência mais extensa possível, excluindo-se qualquer elemento controverso desse âmbito. Os conteúdos são forjados na “condição pós-política” da cultura e devem estar *despoluídos* para não causar

nenhum mal-estar no processo do consumo (MICHETTI, 2016). Nesse sentido, tanto Carlos Rabaça como Raphael Vidal parecem concordar: a Responsabilidade Social ficou destinada a *cuidar* dos atores culturais *menores*, atores que se mantiveram ocupados em manter relações prestigiosas com os funcionários do Porto Maravilha enquanto que o trato da cultura que interessa mesmo no processo ficou concentrada no financiamento das iniciativas dos *grandes* empresários que atuam, eventualmente, em papéis de atores culturais, sobretudo ao redor das construções das *landscapes of power* (ZUKIN, 1993). A *curadoria da cultura*, como ressalta Vidal, sempre esteve em pauta e em curso.

Enquanto as exigências burocráticas cresciam exponencialmente no bairro da Saúde, destacando-se na praça Mauá, cais do Valongo e largo São Francisco da Prainha, o Samba Honesto, organizado pelo Prata Preta, ainda em 2016 realizava sua roda no alto da ladeira de paralelepípedo da rua Conselheiro Zacarias, última rua do bairro da Gamboa, com financiamento da Porto Novo, apresentando somente o *nada a opor* da subprefeitura. Dois pesos, duas medidas. Alguma coisa dava segurança aos funcionários da Porto Novo de que nem a Seop, nem a Vigilância Sanitária, nem nenhum outro órgão municipal apareceria nesse samba de surpresa como havia ocorrido em eventos organizados no bairro da Saúde. O que se torna evidente não é uma preocupação com a coerência burocrática entre os gestores – prefeitura e Porto Novo –, nem certamente um cuidado maior com os espaços urbanos da região portuária, mas um controle acirrado daqueles locais a serem capitalizados, transformados em cartão-postal e que contam, previamente, com a presença de grandes investidores do capital privado, como sinalizados pelos dois museus na praça Mauá.

É interessante observar como a severidade com que as regras burocráticas passaram a ser exigidas demonstram-se políticas de regulação e disciplina que constituem a própria base desse regime de governança (DAS; POOLE, 2008), lançando-se mão, quando necessário para se manter a ordem, de operações que contrariam a própria diretriz de flexibilidade.

As *boas práticas* de gestão conduzidas pela Porto Novo e Cdurp parecem estar orientadas para *desaparelhar* a máquina burocrática, mantendo uma relação de proximidade e de escuta entre os funcionários e os atores culturais. Apesar de as questões culturais serem apreciadas pelo setor de Responsabilidade Social da Porto Novo, o que pode ser confundido com uma forma de tutela, teria sido intenção da empresa fomentar a autonomia financeira dos atores, oferecendo-lhes cursos de formação que pudessem orientá-los para novas maneiras de geração de renda.

A Cdurp, como um braço da prefeitura, por outro lado atuaria em práticas de facilitações junto à nova exigência do cumprimento burocrático do Carioca Digital,

intercedendo por quem precisasse – e tivesse o contato certo. A necessidade de ter o *contato certo* fez emergir críticas ao que chamei de *exclusivismo*, além de abrir precedente para outros usos pessoais do contato com a coisa pública. Vemos que a questão política passa a ser desabonada: no processo de mobilização em torno de um objetivo maior e inegavelmente próspero, a reestruturação da cidade, não deve haver espaço para disputas políticas, sendo imprescindível a união de todas as forças numa só, em tese suprapartidária, nem de direita, nem de esquerda.

Vimos que o imperativo do porto como *cartão-postal*, no qual figuram doravante as grandiosas arquiteturas que completam a *landscapes of power* (ZUKIN, 1993), reinsere a prerrogativa da burocracia, esta funcionando agora como artefato para garantir *ordenação social* e manutenção da estética produzida pela requalificação urbana.

Como exploraremos mais adiante, a *máquina administrativa* que *produz* a cultura nas cercanias do porto é uma máquina antipolítica e as *boas práticas* de gestão relacionadas têm como consequência uma ocultação das relações de poder, mantendo tutelas, exclusivismos e desigualdades de oportunidades e de acesso históricas aos bens culturais e aos meios de produção e divulgação relacionados. As *novas* formas de financiamento da cultura, forjadas na “condição pós-política” da cultura (MICHETTI, 2016) estaria, assim, muito mais interessada em associar-se aos empreendimentos onde estão presentes fortes investidores de capital financeiro do que em dar visibilidade aos atores *menores* e mais *criadores de problemas*.

4.4 Máquina antipolítica: carnaval é caso de polícia?

Interpreto a maneira com que a questão da cultura vem sendo concebida e tratada pelo enfoque gestor dos administradores do Porto Maravilha parte da *performance* de uma “máquina antipolítica” (FERGUSON, 2006). A máquina é antipolítica não porque esteja ausente a política de sua prática, mas por encobri-la com sua proposição gestora, reduzindo a questão da cultura a um processo técnico de produção, a trâmites burocráticos e à bonificação imparcial e meritocrática daqueles que se destacam, em tese, por seu empenho e qualidade.

A definição de política nesse argumento deve ser compreendida pelo *fazer político*, ou seja, o conflito, as negociações e contradições das práticas designados pela palavra em inglês

politics, o fazer político, que se apartaria dos significados dos termos *policy* (políticas públicas) e *polity* (relacionado aos dispositivos legais e jurídicos), esses dois últimos formalmente considerados de incumbência do Estado. A *politics* seria um campo muito minado e que se refere somente às disputas da sociedade civil, esta relativamente apartada do funcionamento do Estado.

A máquina é antipolítica porque não se apresenta disposta a discutir o fato de que, na busca por desabonar a política em nome da eficácia e flexibilidade, aceleram-se não somente os resultados administrativos, mas reforçam-se relações do tipo *exclusivismo*, privilégio de alguns que aprenderiam a *correr atrás e serem vistos*. A necessidade de estar sempre *na porta* dos funcionários e conhecer as práticas não oficiais que se manifestam somente no campo das relações pessoais obriga as pessoas a manterem um nível de cordialidade, docilidade e aceitação se desejam prosseguir com seus intentos de receber financiamentos.

Essas relações são permeadas por negociações de “mercadorias políticas” (MISSE, 2005, p. 5) em razão de acreditar que, justamente em função de não haver a impressão de uma linha divisória entre Cdurp e Porto Novo, os financiamentos fornecidos pela Porto Novo beneficiavam simbolicamente também a Cdurp e, conseqüentemente, a prefeitura do Rio de Janeiro. Haveria indiscutivelmente um *material político* sendo repassado mediante essa *barganha informal* pelo aporte financeiro, criando uma condição de obrigação, no receptor desse aporte, de retribuí-lo, além de torná-lo dependente de frágeis relações, cercadas de rumores.

Neste sistema que fornece aportes como se se tratassem de benesses, favores, não haveria espaço para críticas e, conseqüentemente, a sua manifestação causa rejeição e quiçá abale a confiança dos agentes públicos na veracidade dessas relações pessoais amistosas. Essa postura crítica seria rejeitada porque seria *desnecessária* diante do trabalho coletivo pelo *bem comum*, um *excesso de democracia*, uma falta ou um conhecimento considerado *ingênuo*, do aparato institucional. Por sua vez, rejeições à crítica revelam o novo jogo do *exclusivismo*, que rebaixa relações de contato com a coisa pública aos contatos pessoais, em que não se escaparia do consenso e da diluição do conflito.

As relações *exclusivismo* manteriam os atores ocupados em se fazerem aceitos no jogo, enquanto que o repasse da verba destinada à cultura, por lei, ia majoritariamente se concentrando em alguns poucos (porém poderosos) grupos de entretenimento e institutos empresariais privados na área da cultura, como parece ser norma contemporânea (MICHETTI, 2016).

Como apontei anteriormente, com base nos argumentos de Miqueli Michetti (2016), haveria outro consenso a respeito do *conteúdo* da produção cultural, prezando pelo fabrico de produtos palatáveis e consumíveis para uma audiência ampla, a quem não deve ser apresentado nada inconveniente e constrangedor. Essa condição de produção da cultura seria pós-política, pois opta por deixar de fora não só outras formas de produção estética *desagradáveis* como também não abre espaço para o questionamento da *estrutura classificatória* do bem cultural e da distribuição de poder entre os institutos empresariais criados para se encarregar das produções culturais.

O conceito de máquina antipolítica é de James Ferguson (2006), que o cria para explicar o desfecho de um projeto social realizado em Lesoto, na África, com vistas a promover o desenvolvimento rural e o combate à pobreza. James Ferguson (2006) defende que a máquina antipolítica trata a pobreza como sendo um problema técnico e, ao fim do processo, fracassa no objetivo de superá-la, mas obtém sucesso na empreitada de fazer passar outros projetos *maiores*, usando como ponto de entrada – a própria pobreza.

A ideia de desenvolvimento como uma retórica que *tecnifica* os problemas sociais teria permitido em Lesoto o sucesso de objetivos secundários, apesar do fracasso do objetivo central, o combate à pobreza. Esses objetivos secundários teriam sido “a continuidade da inserção dos interesses dos países europeus no continente africano, mesmo no contexto pós-colonização” e “o recrudescimento do aparato burocrático nesses países, que é também a própria via de acesso dos interesses externos” (PORTO, 2017).

De acordo com James Scott (1998), figura na ordem do dia do Estado, diante da necessidade da sua adequação ao novo contexto internacional, um discurso apologético à modernização “calcado em ideias-forças que se difundem e passam a orientar a ação e intervenção, sem que existam reflexões críticas sobre o que se faz” (PORTO, 2017, p. 185). Para Scott (1998), os chavões ligados à ideologia da modernização, tais como *expansão*, *produção* e *desenvolvimento*, são os elementos discursivos que permitem a livre atuação da lógica do Estado de forma acrítica e, “mais do que isso, de uma maneira venerável e entusiástica” (PORTO, 2017, p. 185). A fé na modernidade, diz Scott (1998, p. 5), não obedece a fronteiras políticas tradicionais e pode ser encontrada tanto nas frentes de esquerda como de direita.

Observo que a máquina antipolítica portuária se apoia igualmente no imperativo do desenvolvimento, conduzido pela aplicação adequada do recurso da cultura. A indiscutibilidade da positividade produziria o que chamei de *dispositivo de cultura*, e esse dispositivo, por sua vez, condiciona toda uma tecnologia de *saber-poder* fundada na

capacidade de administrar e produzir eventos culturais para fins *adequados*, com a preocupação de se ampliar o “mercado do bem” (RIZEK, 2011).

A positividade indiscutível que o dispositivo de cultura produz assegura-o de críticas e revisões, fazendo aceitar sem objeções um dos maiores consensos produzidos na contemporaneidade: o do capital cultural como panaceia econômica e social.

Pesquisadores e artistas têm, por outro lado, produzido retóricas críticas sobre o papel da cultura, moldando-a em formas de resistências à homogeneização produtiva da reestruturação capitalista, ativando suas qualidades políticas a fim de contestar a ordem vigente e descortinar assimetrias sociais (MULHERN, 2001).

Como veremos, o carnaval de rua carioca tem sido palco de muitas reconfigurações críticas do papel da cultura, estimulando o campo de disputa das lutas identitárias – sobretudo as questões de gênero e raciais –, mas também fomentando discussões sobre política partidária, sobre a condução de gestões públicas e sobre o próprio sistema capitalista.

Quais seriam as reações governamentais frente a essas formas de resistência e de contestação? Como as formas de apropriação da rua pelo carnaval podem contribuir com a discussão sobre o controle dos usos do espaço público? Elenco em seguida acontecimentos recentes do carnaval de rua que considero cruciais para o entendimento dessas formas de resistência e disputas de poder que a festa tem suscitado.

Conforme apresentei no segundo capítulo, questões políticas e reivindicações sociais fazem parte historicamente das temáticas de carnaval e a folia e o lazer não devem ser dissociados do todo da vida social, como uma mera tentativa de alienar-se provisoriamente de uma condição. Apesar disso, considero em minha análise a predominância contemporânea da *episteme* que prevê *racionalmente* que se confira uma utilidade à cultura, e nisso estaria abrangida inclusive a intencional mobilização da cultura como recurso político, por parte dos atores culturais. Ou seja, a racionalidade da cultura como recurso (YÚDICE, 2006) alcança aqueles foliões engajados em suas lutas políticas, que têm acionado os *modos* de brincar das festas de rua como ferramentas para as suas manifestações políticas.

A onda de manifestações populares produzida em razão das insatisfações com os processos de intervenção na cidade devido aos megaeventos e aos processos decisórios a eles relacionados, iniciada em 2013, viu-se ser, aos poucos, invadida por estandartes, bandas e fantasias antes comuns nas agremiações carnavalescas da cidade. Testemunhamos uma simbiose entre palavras de ordem e marchinhas, reivindicações políticas e fantasias. O *black*

*bloc*⁹² virou fantasia de carnaval enquanto diademas de flores coloridas, bandas com trompetes e trombones, portando estandartes com palavras de ordem tornaram-se cada vez mais presentes em manifestações políticas.

Carnavandalização, manifestashow, Carnavrau, Ocupa Carnaval – em alusão ao Ocupa Alerj de 2013 (BRISOLLA; NOGUEIRA; MARTINS, 2013) – foram algumas expressões que entraram em voga e que passaram a representar esse novo momento em que o político é acionado intencionalmente, como uma forma de sinalizar que festa e disputa por poder não estão dissociados. O direito à cidade, a recusa a aceitar a violência urbana como algo trivial, a revolta contra a corrupção e outros temas passaram a ser representados em canções, fantasias e em identidades de novas agremiações.

Nos discursos, torna-se cada vez mais clara a vontade de fazer do carnaval um momento de repensar opressões e expressar desejos de mudança. A palavra *cultura* parece mais uma vez expressa como uma panaceia de todos os males sociais, caminho pelo qual os erros podem ser desfeitos e uma forma mais harmônica de se viver, encontrada.

Foram mencionadas algumas ocorrências que sustentam confortavelmente o argumento defendido, nesta tese, de cultura como paradigma de soluções sociais. Vimos, entre outros exemplos, o desejo de Vidal de controlar a expansão do tráfico no morro da Conceição por meio da cultura literária – e da consequente geração de renda; a resistência à segregação espacial resultante da violência urbana, pelo Escravos da Mauá; o compromisso com a formação cultural das crianças, por parte da roda do Samba da Pedra do Sal.

Fabiola, do Moça Prosa, lembrou durante nossa entrevista que o assassinato de sua irmã em São Gonçalo, durante um assalto, impulsionou-a em direção à arte, como forma de sobrevivência psicológica e também como necessidade de engajamento político em pautas de mulheres negras. Fabiola mencionou também o extermínio de Marielle Franco, veradora do Rio de Janeiro pelo Psol, em 14 de março de 2018, como um acontecimento trágico, mas que também mobiliza para a arte e para a luta.

O feminismo negro aparece na pauta produzindo muitas desconstruções a respeito da fantasia da Nega Maluca⁹³, das letras de marchinhas racistas e das *apropriações culturais* da

⁹² *Black blocs* são identificados como aqueles que aderem às táticas de protesto anarquistas, associadas à violência performática (SOLANO, 2014).

⁹³ A fantasia da Nega Maluca é geralmente usada por um homem branco que pinta a pele com tinta preta, engrossa os lábios com maquiagem, veste uma peruca *black power* e usa enchimento nos peitos e nas nádegas, como uma analogia ao corpo voluptuoso das mulheres negras. Em suma, essa fantasia é a aplicação técnica teatral *black face*, que reiteradamente tem sido criticada em redes sociais por ridicularizar o corpo, o comportamento, enfim, a existência da população negra.

estética negra no carnaval, causando polêmica e controvérsias entre os próprios grupos engajados em mudanças sociais por intermédio da festa.

O espaço de discussão público – especialmente em redes sociais – alimentou o que Francisco Bosco (2017) nomeia de *Carnival war*, no qual se intensificou a problematização da relação entre linguagem, “naturalização e reprodução de preconceitos e humilhação de minorias” (BOSCO, 2017, p. 94). Bosco (2017) defende ainda que polêmicas em torno das marchinhas de carnaval foram desencadeadas por uma “consciência aguda em relação à natureza da linguagem” e, citando Lacan, lembra que não é somente o sujeito que fala a linguagem, mas a “linguagem que fala o sujeito” (BOSCO, 2017, p. 94). As revisões da linguagem – a fim de reverter opressões históricas – foram acusadas de chatice exagerada, enfatizando-se sempre o politicamente correto numa festa de exageros e desregramento. A acusação de *politicamente correto*, como nos lembra Bosco (2017), surge como reação, nos meios conservadores dos Estados Unidos, num período em que justamente elementos da vida social até então entendidos como “neutros, justos e meritocráticos, em suma, não políticos” passam a ser acionados como políticos e defendida a sua desconstrução. Aos grupos reivindicatórios recai a pecha de inconvenientes por politizarem o sistema de representação que organiza a vida social – que seria, ou deveria ser, apolítico.

O feminismo e a defesa do reconhecimento de lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais e intersexo (LGBTIs+) formaram um eixo central de combate à significativa violência sofrida por essa parcela da população. Ainda em fevereiro de 2018, a própria vereadora Marielle Franco foi presidente da Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher na Câmara Municipal do Rio de Janeiro e esteve à frente da campanha Carnaval sem Assédio, distribuindo leques com os dizeres “Não é não”, em razão da escalada de aumento de 90% no número de denúncias de violência sexual contra mulheres durante o carnaval do ano de 2017 (MARIELLE FRANCO, 2018).

Ainda no ano de 2018, foi lançada a música *Rueira*, de Manu da Cuíca e Rodrigo Lessa (ÍRIS, 2018), afirmando no feminino o pertencimento à boemia e à vida na rua que historicamente foi primazia masculina. Ao afirmar que a rua é também um lugar das mulheres, se depreende a possibilidade de a mulher estar no espaço urbano e se sentir segura na cidade que também é sua. Como forma de politização da letra e *marketing*, foram distribuídas 600 tatuagens provisórias com a inscrição “Eu sou rueira”. A iniciativa recebeu destaque na coluna de Ancelmo Gois do jornal *O Globo*, com o título de “Carnaval empoderado”.

Em 2015, surge o primeiro bloco feminista do carnaval carioca: Mulheres Rodadas. Mais uma vez, a centralidade foi conferida às discussões que ocorrem nas redes sociais, nas quais se tornou viral uma postagem de um usuário que dizia: “Não mereço mulher rodada”. Foi criado como forma de protesto um evento no Facebook que propunha um desfile de mulheres e que, em menos de 24 horas, já possuía 1 mil confirmações de presença. Segue o relato do dia do cortejo, produzido pelo bloco e exposto no Facebook anos depois:

[...] mais de 3 mil pessoas, sobretudo mulheres, com fantasias e cartazes que remontavam os temas do feminismo, estiveram no Largo do Machado, na cidade do Rio de Janeiro.

O grupo acabou sendo um dos precursores de posteriores movimentos de mulheres que surgiram nos anos seguintes: Mulheres contra Cunha, Primavera das Mulheres, #meuprimeiroassedio, #meuamigosecreto, #nãoénão, movimentos contra a supressão de direitos, a luta pela descriminalização do aborto, pela diminuição da violência contra as mulheres e aumento da participação política: o bloco acompanhou e se engajou ativamente em todos eles, tendo sempre a irreverência e o acolhimento de diferentes grupos e vertentes como marca e bandeira. (MULHERES RODADAS, 2018).

Em 2016 surge o Ocupa Carnaval, formado por um grupo de artistas que produzem paródias das marchinhas de carnaval, sempre com pauta política. Na época, os assuntos candentes eram os esquemas do então presidente da Câmara, Eduardo Cunha, a candidatura a prefeito de Pedro Paulo, suspeito de agredir a ex-mulher, os gastos com as Olimpíadas, o aumento das tarifas do transporte público, entre outros.

Em entrevista para o jornal *on-line G1*, no dia 13 de fevereiro de 2016, Julio Barroso, um dos responsáveis pelo bloco, salienta o teor político do carnaval e critica a postura da prefeitura, que tinha à frente Eduardo Paes, do (P)MDB:

O carnaval é uma festa politizada. Só de as pessoas estarem nas ruas, usando o espaço público, isso é um ato político, mas é possível aproveitar mais esse momento. No carnaval, eu só vi a Orquestra Voadora se posicionar contra as remoções [em razão da reurbanização da região do porto]. Hoje a gente vive um carnaval em que a prefeitura decide tudo, a hora do bloco que a gente vai, por onde passa, o que a gente vai beber, até que horas a gente tem que beber. (SOUZA, 2016).

No início do mandato de prefeito Marcelo Crivella, em 2017, o prefeito foi *homenageado* pelo Ocupa Carnaval, que, com o mote *Crivellada*, recordou, entre outras *mancadas*, que o prefeito abandonara a cidade durante a festa momesca, possivelmente pelo fato de a folia não estar condizente com sua posição de líder evangélico da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd) – apesar de se tratar de um dos maiores eventos turísticos anuais da cidade.

Em 2018, o Ministério Público do Rio de Janeiro (MP-RJ) abriu um inquérito para investigar as viagens do prefeito Marcelo Crivella ao exterior durante o carnaval. O inquérito abrange também a investigação do presidente da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur), Marcelo Alves, acusado de improbidade administrativa por falhas no planejamento do carnaval (RJTV 1ª EDIÇÃO, 2018).

De acordo com a promotora Liana Barros Cardoso, é grave a conduta do chefe máximo do Executivo municipal, de assumir “[...] uma postura que se distancia da sua responsabilidade de valorização do patrimônio imaterial da cidade, considerado o carnaval como sendo parte desse patrimônio imaterial” (RJTV 1ª EDIÇÃO, 2018).

Desde 2017, Crivella teria sido negligente não somente com o carnaval de rua, mas com aquele das escolas de samba, também. No início de seu mandato, anunciou medidas de corte no repasse de recursos para escolas de samba do Rio, provocando a fúria de carnavalescos e do setor cultural carioca, com repercussão nacional. No dia 12 de fevereiro de 2018 (MULTIDÃO, 2018), com a Abertura Não Oficial do Carnaval, foliões no Centro fizeram um cortejo até o aeroporto Santos Dumont, adentrando o saguão aos gritos, voltados contra o prefeito e o presidente Michel Temer, dando mostras da insatisfação com as condutas do prefeito e mais uma vez evidenciando a mescla pública entre política e carnaval.

Além de trazer à baila problemáticas sociais e políticas, o carnaval de rua carioca reivindica, por meio de determinadas práticas, a revisão do sistema burocrático relacionado aos cortejos, além das limitações comerciais e de patrocínio, como apresentei no segundo capítulo. A Abertura Não Oficial do carnaval é uma representação máxima dessa reivindicação, que, mediante explícita desobediência, organiza cortejos não autorizados pelo Centro.

O evento ganha mais destaque a partir de 2014 e é liderado por blocos que questionam o excesso de burocratização e a mercantilização da festa popular, haja vista que muitos outros blocos têm recebido, além de patrocínio oficial do poder público, mediante cumprimento de uma série de exigências, patrocínio de um conglomerado de cervejarias que domina o setor de vendas nas ruas. Os blocos se organizam num coletivo antiligas de blocos, organizando o que chamam de *Desliga*. Em sua página no Facebook, a Desliga dos Blocos ([20--]) se apresenta: “Movimento em defesa da liberdade criativa e contra a mercantilização do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Liberdade, Folia e Luta!”. A fundação do Desliga dos Blocos remonta a 2009 e, no *blog* atribuído ao grupo, datado de 2010, encontramos o *Manifesto momesco*, em que se apresenta a justificativa para a livre ocupação do espaço público pelos blocos de rua, numa

clara oposição política entre a balbúrdia da festa da carne e o progresso tempo de silêncio da ditadura:

A praça é do povo como o céu é do condor, já dizia Castro Alves. Depois de muitos anos de ditadura, nossos representantes garantiram na Constituição brasileira o direito à livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença, e de reunirmo-nos pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização. (DESLIGA DOS BLOCOS, 2010).

É flutuante o número de blocos participantes do Desliga e, a cada ano, a Abertura Não Oficial ganha mais destaque, incorporando, assim, mais blocos interessados em participar. Não se pode perder de vista ainda que surgem blocos novos a cada ano, apesar do *boom* de blocos anuais já não ser uma realidade como nos anos anteriores. Contudo, o principal bloco que representa o movimento é o Cordão do Boi Tolo, dissidência do Cordão do Boitatá, bloco que conta com grandes patrocínios e importantes nomes da música brasileira entre seus organizadores.

No ano de encerramento desta tese, 2019, os blocos elencados para desfilar no Desliga eram 16: Fanfarras Black Clube; Cordão da Bola Laranja; Vem Cá, Minha Flor; Orquestra Voadora; Maracutaia; Mulheres Rodadas, Me Enterra na Quarta; Sinfônica Ambulante; Bésame Mucho; Bloco das Tubas, Bloco do Afrojazz, Multibloco, Locomotiva da Baixada, Biquínis de Ogodô, Trombetas Cósmicas do Jardim Elétrico, Traz a Caçamba (FREIRE, 2019). O acontecimento contou, no final, com um número maior de blocos (19), em razão justamente da sua espontaneidade e improvisação. Na região portuária, um importante representante do Desliga é o Cordão do Prata Preta, que, desde sua formação, se alinha aos princípios políticos manifestados por essa postura crítica em relação aos usos da cidade e à mercantilização do carnaval de rua.

Apesar de ter se tornado tradicional, a Abertura Não Oficial e mais especificamente os blocos não cadastrados foram criticados, em 2018, pelo presidente da Riotur, Marcelo Alves, que afirmou que os “blocos piratas” teriam sido um “grande problema” daquele ano e que os organizadores dos cordões seriam responsabilizados civil e criminalmente por isso (MEYOHAS, 2018).

A resposta a ele veio por meio de nota, produzida pela Desliga dos Blocos, acusando a prefeitura de demonstrar “total desconhecimento do que é o carnaval de rua”. O grupo ainda afirma que os ditos “blocos piratas” seriam “cidadãos cariocas que se encontram na rua para fazer a sua cultura popular” sem qualquer “figura burocrática ou jurídica de um organizador” por detrás. E segue atribuindo autenticidade à festa, mobilizando seu caráter histórico: “Isso

acontece há mais de 200 anos e é a essência da festa” (DESLIGA DOS BLOCOS, 2018 apud MEYOHAS, 2018).

O Desliga ainda relaciona a falta de conhecimento do que é “a folia carioca” por parte da prefeitura a uma impossibilidade prática de efetivar uma contribuição para que “[...] a cidade funcione bem nesse período que não pode ser considerado de forma alguma como um problema para a cidade e sim como a festa popular que mais caracteriza a identidade do carioca e uma oportunidade especial de exposição positiva do Rio de Janeiro” (DESLIGA DOS BLOCOS, 2018 apud MEYOHAS, 2018).

A radicalização de proposta carnavalesca não é, contudo, uma particularidade daqueles blocos que participam diretamente da Desliga, pois há um bloco na cidade abertamente comunista: o Comuna que Pariu, formado por militantes e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Os compositores de samba do bloco fizeram sucesso em diversos carnavais, com destaque para o de 2014, com *A revolução foi a copa que pariu* (BUCHECHA et al., 2014) e seus versos “No Carnaval / Ó nós de novo aqui na rua / Fora Cabral / E não tem gás que me destrua”; e para 2015, com *Lugar de mulher é onde ela quiser!* (ÍRIS et al., 2015), de versos “Sou santa, sou puta, sou filha da luta / Machismo é porrada e piada sutil”, marcando a proeminência do bloco no carnaval carioca. Intencionalmente, as letras são compostas com temas sociais e políticos nunca dissociados à questão da luta de classes. O carnaval do Comuna que Pariu conclama explicitamente o público para a resistência, para a luta social e a revolução, como se espera de uma organização comunista.

As formas de resistência têm, contudo, acentuado as repressões da Guarda Municipal, órgão responsável por inibir desordens na cidade. Em 2016, dois ocorridos violentos de confronto com a Guarda Municipal marcaram o carnaval carioca de forma contundente.

O primeiro foi durante a própria Abertura Não Oficial do Carnaval Carioca, com a Desliga. Segundo relatos dos foliões presentes no evento, a confusão aconteceu quando camelôs não cadastrados pela prefeitura⁹⁴ – que, por sinal comercializavam também bebidas de outras marcas⁹⁵ – foram duramente reprimidos por guardas municipais. Foliões que

⁹⁴ Essas ações encontram-se no bojo do Plano Municipal de Ordem Pública (PMOP), implementado desde o início do governo do prefeito Eduardo Paes, em 2009. O plano previa o chamado Choque de Ordem, destinado a controlar, na cidade, a circulação de camelôs, ambulantes, população de rua, flanelinhas, entre outras iniciativas, com a justificativa de tornar a cidade mais organizada e, assim, competitiva para a captação de recursos que subsidiassem as transformações necessárias para que o Rio recebesse eventos mundiais como as Olimpíadas 2016 (FERNANDES, 2013).

⁹⁵ Vale reforçar que a venda de outras marcas não é tolerada porque a empresa que organiza há oito anos, para a prefeitura, o carnaval de rua, a Dream Factory, tem como parceira a Ambev, que por sua vez escolheu a cerveja Antártica para ser a marca a ser celebrada e comercializada no carnaval de rua carioca. A Seop funciona como principal articuladora no processo de pôr em prática a hegemonia da marca, credenciando e fornecendo kits com

organizavam a festa reagiram à truculência da Guarda Municipal, agindo em defesa do direito de aquelas pessoas exercerem sua atividade. A Guarda Municipal, por sua vez, recorreu ao uso indiscriminado de suas armas não letais, como as bombas de gás lacrimogêneo e as balas de borracha. A celeuma deixou o saldo de dois detidos e muitas pessoas passaram mal com o gás, além de alguns foliões terem sido alvejados pelas balas de borracha (CONFUSÃO, 2016).

O outro ocorrido foi durante o carnaval, no dia 13 de fevereiro de 2016, com o Tecnobloco. O cortejo, que vara a madrugada, iniciou-se no largo São Francisco, Centro, e fez um trajeto até a praça Mauá. A praça, recém-remodelada para receber as Olimpíadas, estava sendo permanentemente guarnecida pela Guarda Municipal, que recebeu o bloco com truculência.

Por volta das 5 horas da manhã, quando chegavam à praça, os foliões foram impedidos de manter o cortejo, sendo atingidos por balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. No Facebook, um dos foliões publicou foto sua com os ferimentos resultantes – ele apresentava escoriações severas nos glúteos. Indignado, relatava o acontecido com a seguinte chamada de protesto no Facebook “A bunda é minha, e a praça é do povo: manifesto contra a truculência da Guarda Municipal do Rio contra foliões no carnaval de rua”.

Mais uma vez, vemos a defesa de a *praça ser do povo* e disso se depreende uma crítica indireta à praça Mauá como cartão-postal estático, local “de contemplação”, para “olhar passarinho”, na visão de Alberto Silva (2017). Assim como não caberia na praça recém-remodelada, cheia de cuidados com o chão, “um inferno de Réveillon todo dia” ., quiçá o cortejo de um bloco considerado *pirata*.

Ainda no carnaval de 2016, o Teimosos do Porto, bloco de pequenas proporções que conta com a participação de alguns moradores da região portuária, promovia um cortejo com mais ou menos uma dúzia de pessoas. Os foliões se divertiam às margens da praça Mauá quando foram parados por um guarda municipal exigindo a autorização do *desfile*. Em razão da minúscula expressão e de contar com poucos músicos (improvisados, no esquema de *bloco de sujós*), os foliões acharam graça do disparate de o guarda querer parar uma dúzia de pessoas a se divertirem porque estavam no espaço público portuário. Em seus relatos, a intervenção recaía na *dobra* entre o legal e o ilegal: a legalidade dizia respeito ao reconhecido trabalho que a prefeitura teria de planejar e administrar o carnaval e a ilegalidade

em razão da restrição de direitos básicos de ir e vir, expressão, manifestação etc. Se analisamos esse acontecido sob a luz da teoria de Das e Poole (2008), podemos novamente verificar o funcionamento do Estado/regimes de governança na margem, ou seja, como na prática se dá a intermitência entre o legal e o ilegal, o oficial e o extraoficial, podendo a *visibilidade* da dobra, em determinado instante, aturdir aqueles que a testemunham.

No final do ano de 2015, no mês de novembro, o Cordão do Prata Preta e o Boi Tolo, dois blocos da Desliga dos Blocos, organizaram um cortejo com foliões num trajeto que saía da praça XV, no Centro, e seguia até a praça da Harmonia, na Gamboa.

Raphael Vidal, que ali participava como folião, mas terminou por tentar supervisionar a festa, teria tentado controlar os ânimos da turma de foliões, quando esta passava pela praça Mauá. Temeroso de que a multidão pudesse escalar e se empoleirar no monumento público central da praça, onde figura a estátua de Barão de Mauá e, eventualmente com isso, causar a depredação desse equipamento urbano, Vidal tentou circundar, com uma serpentina, os degraus do monumento e impedir sua escalada. Vidal tentou também dissuadir as pessoas de se dependurarem no alto das enormes letras brancas metálicas instaladas na praça com os dizeres: #cidadeolímpica. Do seu ponto de vista, naquele momento crucial da requalificação urbana, qualquer infortúnio teria como consequência a repressão. Sua suposição se demonstrou correta, com o passar do tempo. No entanto, os foliões julgaram extravagante seu comportamento, como uma espécie de responsável público da praça. Consequentemente, seus esforços em nada deram resultado, pois todas as partes da praça haviam sido ocupadas, inclusive o ponto mais alto possível de se alcançar do monumento, como todas as letras que decoravam a praça.

No dia seguinte, a prefeitura, por meio da Riotur, advertiu os blocos quanto à sujeira que eles teriam deixado na praça Mauá por conta da festa, reforçando que aquele cortejo teria ocorrido sem autorização, causando prejuízos ao erário público.

Um mês depois, quando da inauguração do Museu do Amanhã, os organizadores do Cordão do Prata Preta aproveitaram a oportunidade para dar uma resposta à prefeitura, visto que os visitantes do museu deixaram uma quantidade de lixo nunca vista por ali. No perfil do Cordão, no Facebook, foi postada a foto do dia seguinte da inauguração do museu e, dias depois, uma outra com a imagem de um buraco e uma poça na rua *de dentro* da região, que não teria recebido a atenção pública necessária durante a reforma. A rua citada, Leôncio de Albuquerque, é uma das quais servem de trajeto para o cortejo do bloco, durante o carnaval.

Figura 7 – *Screenshot* da postagem do Cordão a respeito da sujeira resultante da inauguração do Museu do Amanhã



Fonte: Adaptado de PRATA PRETA, 2015.

Figura 8 – *Screenshot* da postagem do Cordão do Prata Preta criticando a negligência do Porto Maravilha com a qualidade dos trabalhos urbanísticos ofertados no restante das ruas fora do *roteiro cartão-portal* na região



Fonte: Adaptado de PRATA PRETA, 2016.

Frente aos eventos de repressão e, em especial, ao ocorrido com a Abertura e o Tecnobloco, foliões organizaram uma manifestação, no dia 21 de fevereiro de 2016, chamada “Liberdade, folia e luta: em repúdio à violência diária da Guarda Municipal”. Segundo descrições encontradas em redes sociais, a trajetória da manifestação começaria no largo São Francisco da Prainha e terminaria na praça Mauá, em forma de cortejo de um bloco de carnaval, e teria em sua formação uma ala de *destaque* dos Foliões Machucados, composta pelos agredidos do Tecnobloco. Essa manifestação contou com o apoio e a participação do Ocupa Carnaval e da Desliga dos Blocos, entre outros blocos solidários, como o Teimosos do Porto.

Segundo o relato da foliã Kiev Medeiros⁹⁶, uma das mantenedoras do Cordão do Prata Preta e do Teimosos do Porto, que estava presente no dia dessa manifestação, ao chegarem à praça Mauá os foliões encontraram o espaço fortemente guardado pela Guarda Municipal, que, no entanto, ali estava para encenar uma espécie de trégua, com sua banda marcial tocando alegremente e guardas mulheres – aparentemente destacadas para a tarefa de paz – distribuindo flores aos foliões. Cabe destacar a astúcia da gestão da prefeitura, até então sob o comando de Eduardo Paes – para contornar a situação de conflito e baixar a temperatura dos ânimos dos foliões revoltados. Por mais que muitos deles – assim como foi com Kiev Medeiros – tenham interpretado a situação como uma cartada para causar silenciamento, fato importante é que não houve mais repercussão nesse sentido.

É curioso observar o contraste entre as figuras políticas de Eduardo Paes e Marcelo Crivella e como personagens tão distintos puderam estar conectados na linha sucessória do cargo de prefeito da cidade. Enquanto Eduardo Paes, como já exposto, propagandeava sua imagem de carioca boêmio, amante do samba e do carnaval, Crivella não só é a representação do devoto ascético como voluntariamente tenta se esquivar de abordar a temática do carnaval e, aos poucos, minar a grandiosa festa.

A negligência com a grande festa carioca que é o carnaval de rua, como acusa o MP-RJ, pode não somente produzir transtorno na vida dos cariocas, mas abre margem para acontecimentos mais funestos, de grandes proporções, que resultem em uma fatalidade que marcaria não só o evento, como a cidade perante os olhos do mundo inteiro. Por isso mesmo, é curioso como algumas peças políticas vão servindo de sustentação para edificar uma estrutura social tão diferente daquela vivida durante o governo de Eduardo Paes, apesar de a

⁹⁶ Entrevista concedida presencialmente. Rio de Janeiro, 2016.

tensão latente da época poder ter ajudado a propagar mais rapidamente a reação conservadora acachapante que cria forma atualmente.

Para uma peça política, quero jogar uma luz em especial: aquela da Lei Antiterrorismo (Lei n. 13.260) sancionada por Dilma Rousseff (BRASIL, 2016). Vemos que essa peça se encaixa com a reurbanização do setor do porto para receber as Olimpíadas e, mais adiante, com o recrudescimento do combate às lutas identitárias e com a criminalização dos movimentos de esquerda. A Lei Antiterrorismo passou a prever como crime a realização de atos preparatórios para ataques terroristas e foi a base para a prisão de 10 suspeitos de planejar atos terroristas para as Olimpíadas naquele mesmo ano de 2016 (APROVADA, 2016)⁹⁷.

O texto aprovado pelo Congresso definiu terrorismo como a prática de atos por razões de xenofobia, discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia ou religião, com a finalidade de provocar terror social ou generalizado, expondo a perigo pessoa, patrimônio, a paz pública ou a incolumidade pública (BRASIL, 2016).

A ampla definição do que se encaixa como crime de terrorismo pode, em diversas circunstâncias, incluir o carnaval de rua – principalmente no que se refere à acusação de perturbação da paz pública e exposição a perigo de pessoa e patrimônio. Não seria uma novidade caso a imprensa atacasse os foliões, assim como ocorreu com os manifestantes políticos em 2013, apresentados quase sempre como *vândalos*, promovendo um temor generalizado entre a opinião pública e, conseqüentemente, estimulando o seu combate a qualquer preço.

Não é novidade, por parte da imprensa, a prática da estratégia de selecionar um inimigo e apresentar uma narrativa dividida entre *nós* e *eles*, preparando a opinião pública para estar mais favorável à criminalização e perseguição de pessoas e eventos que possam *ameaçar* a paz pública. A metáfora da guerra (LEITE, 2000) é uma boa expressão dessa prática, alinhada a uma defesa da paz e da segurança – a qualquer custo.

Chatterton (2000) anunciava que, com o início do século XXI, se intensificaram as formas dos aparatos repressivos a determinadas manifestações, enquadrando-as em categorias

⁹⁷ A acusação teria material extraído de conversas em redes sociais de um grupo, no qual se destacavam “discussões sobre o Estado Islâmico, comemorações de atentados na Europa e métodos eficazes de comunicação” (JORDÃO, 2017). Teria havido troca de informações sobre “como fazer uma bomba, mas sem coordenar um uso concreto”, além da proposta extravagante de provocar um ataque bioquímico, contaminando as águas de abastecimento da cidade, a Estação de Tratamento de Águas do Guandu. A investigação teve um trágico desfecho, com a morte por linchamento de um dos acusados na Cadeia Pública de Várzea Grande, Mato Grosso, para onde havia sido transferido. O crime teria sido por causa do “código moral” existente entre os detentos da unidade prisional, que não aceita “terrorista” que “mata crianças e mulheres, que mata gente inocente”, como afirmou o delegado responsável pelo caso, Marcelo Jardim (JORDÃO, 2017).

criminais como “prevenções de atos de terrorismo” e outras novas categorias, turvando o próprio sistema criminal e penal, que passa a ser remodelado para incorporar essa nova realidade classificatória de *crimes* realizados por populares e agitações de massa. Essa criminalização dos movimentos culturais permite pôr em xeque as bandeiras relativas à ética e aos valores sociais das propostas teóricas de cidade criativa (CHATTERTON, 2000, p. 396).

A criminalização crescente dos movimentos culturais – apontado por Chatterton há quase 20 anos atrás, na Europa – parece ser uma orientação de segurança adotada por cidades e países quando inseridos nessa nova dinâmica global, em que a prevenção do terrorismo e o controle das agitações das massas ganham centralidade. Os interesses conflitantes entre *criatividade* e *criminalização* são expostos por Chatterton (2000, p. 396), evidenciando que a dinâmica da criatividade inexoravelmente movimenta o recurso político da crítica, da contestação, enfim, da arte como algo que termina por buscar renovação e abalar certezas sociais. O argumento de Chatterton (2000) se encaixa sem muita dificuldade no cenário do carnaval de rua exposto neste capítulo, no qual os foliões parecem manifestar como argumento central, sem necessariamente proferi-lo, que a cultura é renovação. A busca por revisão da sociedade através da arte parece servir de norte para a maior parte das ações criativas carnavalescas cariocas nos últimos anos.

A discussão sobre o dispositivo da cultura, fulcral para esta tese, se reconecta com o fluxo argumentativo que fecha este último capítulo: a cultura objetificada e transformada em solução social serve tanto para renovar a estrutura capitalista como para fortalecer as práticas artísticas críticas, visando descortinar a assimetria social e contestar a ordem vigente. Contudo, essas práticas contestadoras apresentam uma liberdade de atuação que é, na realidade, ilusória, porque limitada pelo muro muito bem blindado das *boas práticas* de governança e do dispositivo de cultura que atualmente se delineiam. Isso quer dizer que o espectro de abertura crítica por parte dos artistas deve estar ajustado à abertura crítica do próprio sistema social e econômico, que tem se tornado cada vez mais adaptado a assimilar o conflito e o discurso plural, além das críticas reformistas (BOLTANSKI, 2013).

Não há muitos espaços, por exemplo, para a crítica à *cultura como recurso* (YÚDICE, 2006) e o seu conseqüente *mercado do bem* (RIZEK, 2011) e, ao que parece, são poucos os agentes dispostos a questionar a certeza inabalável da cultura como panaceia social. Ser contrário à cultura como motor de desenvolvimento transpareceria uma posição elitista e injusta, pois enfraquece o processo de reconhecimento e valorização de práticas culturais de populações vulneráveis e marginais.

Na prática, contudo, muitos atores sociais esbarram nas dificuldades inerentes de fazer da arte uma fonte de renda, além de nas incongruências presentes na transformação de uma *cultura popular* em uma *atividade profissional*. Percebe-se uma incapacidade do próprio sistema de uma inclusão real de todas as práticas culturais, ao exigir uma série de adaptações técnicas e profissionais a que boa parte dos agentes não consegue atender. Essas exigências terminam por fazer cair por terra a dita boa intenção de valorizar as práticas e os patrimônios culturais dos mais pobres e marginalizados socialmente.

Mesmo diante de movimentações artísticas fortemente críticas, que têm tido como principal campo de disputa as lutas identitárias, o estudo promovido por esta tese aponta para a colonização das subjetividades por parte da lógica da boa governança, guiada por uma racionalidade unidimensional na qual reina o capital cultural como solução para as desigualdades do mundo.

Sugerir, não sem risco, que a percepção que vê na cultura um recurso para o desenvolvimento se origina da mesma *episteme* que aquela que defende que a cultura serviria à contestação política. Ao fim e ao cabo, a cultura é recurso para ambos esses projetos no processo ideológico de colonização de subjetividades em que o que reina é a objetificação da cultura. Se a cultura é um objeto e não parte inseparável da vida humana, ela pode ser instrumentalizada, articulada segundo um planejamento, para obter-se algum fim *prático*, seja ele econômico ou político.

4.5 Efeitos de gestão

A *performance* da máquina antipolítica (FERGUSON, 2006), como vimos, se caracteriza pelo tratamento de um problema social como a pobreza como se ele fosse um elemento técnico, resultando invariavelmente no fracasso da suposta tentativa de combatê-la. Contudo, existem os efeitos secundários dessa intervenção, que podem se sair bastante vitoriosos, apesar do fracasso do objetivo principal. A exemplo do projeto social realizado em Lesoto, na África (FERGUSON, 2006), podemos observar a perpetuação de interesses colonialistas e a ampliação da presença do Estado em certos lugares, por meio de aparatos burocráticos que serviriam para marcar território frente aos grupos contestadores locais.

Questiono, então, assim como propõe James Ferguson (2006), quais seriam os efeitos de Estado (MITCHELL, 1999) ou efeitos secundários das práticas gestionárias lideradas pelo projeto Porto Maravilha.

Se o ponto de entrada era uma atuação em parceria da Porto Novo e Cdurp, a fim de atender com rapidez e qualidade às demandas culturais apresentadas e de gerar desenvolvimento e renda local, o que seriam então os efeitos secundários dessa prática?

Em primeiro lugar, ao analisarmos de perto essas práticas gestionárias, notamos indiscutivelmente uma obscuridade de atuação entre Cdurp e Porto Novo, e essa obscuridade terminou por garantir um maior destaque ao trabalho – posteriormente descoberto como *voluntário* – da Porto Novo junto ao atendimento dos atores culturais. O resultado desse destaque foi um reforço positivo da *marca* Porto Novo, que esteve presente visualmente em boa parte dos eventos em razão da obrigatoriedade de promover seu destaque em *banners* e camisetas. A constante presença da imagem da logo nos eventos culturais promove o que seria um *engajamento zeloso* da Porto Novo, tornando a empresa mais amigável diante do público. Waltz revelou-me, com muito custo, que a *generosidade* da Porto Novo de *contemplar* demandas dos atores culturais da região seria uma forma de conter reclamações dos transtornos ocasionados pelas obras urbanas promovidas pela empresa. Uma reclamação junto ao Ministério Público, por exemplo, poderia embargar a obra por muito tempo, fazendo com que o projeto se arrastasse por muitos anos a mais do que o previsto.

Vemos se delinear, nesse caso, um movimento *de dentro para fora* da empresa Porto Novo, que, apesar de possuir um *status* de empresa privada – e conseqüentemente preocupada com lucros –, ostenta *preocupações* com o bem-estar público e com a coisa pública *como se fosse* Estado.

Não é novidade instituições privadas atuando como se fossem o Estado em suas formas de gerência e governabilidade (*statelike*) (TROUILLOT, 2006), ocupadas em criar resultados sociais da competência que se entende ser do governo. É, contudo, muito particular do caso Porto Maravilha a maneira como se combinam as forças de atuação de gestão governamentais da Cdurp e da Porto Novo, configurando uma aparência de *forma de Estado* bastante própria.

A centralidade da atuação da Porto Novo fez também com que saísse do foco de atenção o fato de que, dos 90 milhões de reais destinados à cultura, somente 2 milhões foram reservados aos atores culturais da região. Enquanto estes se dedicavam a obter destaque no convívio social com os funcionários do Porto Maravilha e a censurar, entre eles, o comportamento uns dos outros com infames acusações, os 88 milhões de reais destinados à

cultura iam se esgotando sem que aqueles atores nem se dessem conta. A impressão de que o recurso dos 3% também seria gerido pela Porto Novo teve como efeito um enfraquecimento do instrumento legal, tendo em vista que este serviria como uma forma de reivindicar o uso do dinheiro público para o fim a que estaria destinado inicialmente.

Raphael Vidal precisou estar por dentro dos trâmites do Museu do Amanhã para se dar conta de que o dinheiro que deveria ser público fora endereçado ao interesse privado, na construção e na manutenção do próprio museu da Fundação Roberto Marinho. Quando percebeu o que ocorria, tentou unir forças coletivas para reivindicar o direito de acessar aquele dinheiro, mas naquela altura já era um tanto tarde: tanto o recurso já teria se extinguido como as relações entre os atores sociais estariam minadas e extremamente desgastadas, resultando que suas tentativas de reunião geraram mais conflito e acusações do que fortalecimento coletivo.

Em segundo lugar, observo ascender como efeito secundário a instituição, como regra, de relações exclusivistas, visto que os aportes financeiros majoritariamente fornecidos pela Porto Novo eram resultado do que chamo de *apoios informais*. Os projetos deviam ser elaborados num formato simples e não seguiam nenhuma forma e conteúdo predeterminados e nem qualquer condição normativa, podendo ser entregues pessoalmente aos funcionários da Porto Novo. Como não havia regra, não haveria também nenhum protocolo por meio do qual um proponente pudesse acompanhar o processo ou qualquer garantia de justiça e imparcialidade nas avaliações. Em razão disso, tornou-se imprescindível para os agentes terem como estratégia o estabelecimento de uma boa relação com os funcionários daquela empresa, além de exibirem, no dia a dia, do modo mais visível possível, sua atuação cultural. Alcançava mais destaque quem fosse capaz de gerir um capital social mais robusto, com uma rede de contatos com pessoas importantes no meio artístico-cultural, de produtores a fornecedores de serviços.

Como expliquei anteriormente, o uso do conceito de *exclusivismo* deriva do fato de que a unidade bidimensional Cdurp e Porto Novo estaria negociando materiais políticos simbólicos na instituição de dependência dos vínculos pessoais. O bom trato no nível pessoal e a assistência concedida criariam uma condição de obrigação, do receptor, de retribuí-los, além de tornar esse receptor daquela atenção dependente de frágeis relações, cercadas de rumores.

A impressão de mescla entre Cdurp e Porto Novo fazia com que tudo de positivo que a Porto Novo fizesse se transformasse também em benefício simbólico para a Cdurp e, conseqüentemente, para a prefeitura do Rio de Janeiro. Nesse sistema que fornece benesses

não haveria espaço para críticas, para posições políticas ou revisões estruturais do projeto. Manifestar qualquer interesse nesse sentido seria causar *decepção* nos funcionários, que contavam com a *confiança* nas relações amistosas que estabeleciam. Decepcionar os funcionários, portanto, exigiria uma posição consciente do agente cultural de que possivelmente não poderia mais contar com relações exclusivistas e, conseqüentemente, com aportes financeiros a seus projetos.

A relação exclusivista e a inexistência de normas preestabelecidas para alcançar o aporte financeiro da Porto Novo geraram a impressão de uma forma de *exclusivismo* de alguns atores, que passaram a ser alvo de críticas por parte de outros agentes e serem acusados de agirem como *atravessadores* ou *coronéis*, ocupando uma forma de posição intermediária entre o poder público e os atores culturais, posição na qual se valorizava o porte de tecnocrata. Os *tecnocratas*, por sua vez, enxergavam seus acusadores como acomodados e incomodados com o sucesso alheio por não quererem *correr atrás*, por não aprenderem a produzir projetos vitoriosos e por não saberem se comportar adequadamente nas esferas de negociação. Em suma, a área cultural, que já era bastante minada por disputas de poder, antes do consórcio, tornou-se um verdadeiro campo de batalha frente às formas de exclusivismo e hierarquização resultantes desse processo. Esse efeito, um desdobramento do dessas relações de poder, parece ser a faceta mais cruel, pois encoraja acusações baseadas em impressões sobre o exclusivismo, gerando intriga, calúnias e difamações que não só assolaram os projetos de coletividade como causaram um mal-estar perene entre muitos dos que moram e atuam na região.

Apesar de essa forma de gestão provocar mais discórdia e desunião do que a preexistente, Waltz reforça que as propostas de *coletivização* eram muito “bem-vindas”, nas suas palavras, pois afinal “barateiam o serviço”. Concentrar os financiamentos em um só evento, ainda de acordo com Waltz, poderia fornecer uma maior qualidade e, pela amplitude, uma maior visibilidade aos artistas. Como mencionei no primeiro capítulo, tanto Daniele Waltz como Alberto Silva expressaram, em suas entrevistas, não saberem os motivos pelos quais as propostas de coletivização não vingaram, sendo mais fácil talvez pensar que as pessoas daquela região eram muito *difíceis*.

O quarto efeito é relativo à centralidade do eixo da cultura como recurso. Se, no plano ideal, o desenvolvimento com o recurso da cultura visa acudir aqueles que estão vulneráveis, gerando-lhes renda e trabalho, no plano das práticas ele reforça a meritocracia e o individualismo, alterando a concepção de desenvolvimento inicial, voltado ao social, para o desenvolvimento profissional individual. Aqueles que marcaram bobeira e não “souberam

correr atrás” e “matar um leão por dia”, como mencionou Waltz, não sem razão ficaram à margem do processo, deixando escapar a oportunidade de alcançar algum sucesso pessoal com a empreitada do Porto Maravilha. Percebe-se, conseqüentemente, uma incapacidade do próprio sistema de promover uma inclusão real das práticas culturais existentes, terminando por fazer cair por terra a alegada boa intenção de valorizar as manifestações e os patrimônios culturais de grupos vulneráveis e mais pobres.

Os atores culturais – inclusive os que *correram atrás* – puderam, contudo, experimentar na prática as dificuldades inerentes de fazer da arte uma fonte de renda, de enfrentar as pesadas demandas da burocracia, além de lidarem com as incongruências de se transformarem em produtores culturais de si mesmos.

O desenvolvimento passa rapidamente de responsabilidade coletiva para ser lido como uma responsabilidade individual de cada um dos atores culturais. Com as suas subjetividades colonizadas pela cultura como solução econômica, muitos atores passam a se empenhar ao máximo para alcançar o prometido sucesso e, com o tempo, percebem que não haveria intenção real de inclusão, mas a existência de uma “curadoria da cultura”, como menciona Vidal. Essa curadoria toleraria algumas manifestações culturais mais robustas, impossíveis de ignorar, enquanto procede com o projeto principal de cuidar da cultura para eles mais ou a verdadeiramente importante, aquela do entretenimento e liderada por grandes empresas promotoras de eventos.

Se o objetivo da atuação em parceria da Porto Novo e Cdurp seria atender com rapidez e qualidade às demandas culturais apresentadas e, conseqüentemente, melhorar a vida local, gerando renda e desenvolvimento, não podemos perder de vista que o Porto Maravilha, como um projeto urbanístico, tinha como objetivo central entregar um espaço urbano requalificado, alinhado aos preceitos internacionais que anunciam a primazia do consumo da paisagem e das arquiteturas-celebridades. Dessa maneira, só é possível continuar acompanhando outros desdobramentos dos efeitos secundários do projeto quando estes são abordados segundo esse contexto especial. Vejamos o caso da Cdurp, que, de maneira oposta à Porto Novo, se movimenta *de fora para dentro*, assumindo posturas empresariais e atuando de maneira *ad hoc*.

Com a criação da plataforma Carioca Digital e o aumento de procura pelo uso do espaço público por produtores de evento de todos os cantos da cidade, se tornou impreterível o respeito das exigências burocráticas no processo de demanda por um alvará em certos pontos da região portuária. O novo espaço urbano renovado exigiria uma série de cuidados,

observando-se as regras de uso de um local que seria, primordialmente, um local para “olhar passarinho” como nos disse Alberto Silva.

Diante da complexidade e da dificuldade que essa burocracia representava para muitos atores culturais, alguns se tornaram ainda mais dependentes das *facilitações* que a Cdurp poderia oferecer como intermediária na relação com a prefeitura. Essa intermediação teria terminado por favorecer negociações de mercadorias políticas, quando um funcionário supostamente usou o conhecimento da máquina pública para agilizar processos no Carioca Digital, com a contrapartida de ter a primazia, em alguns eventos, da venda de suas cervejas artesanais.

O acirramento da burocracia relativa ao requerimento do uso do espaço público responderia a duas consequências: a primeira e mais óbvia, fazer diminuir drasticamente os eventos de rua; e a segunda, tornar ainda mais corriqueiro se recorrer à ajuda dos funcionários da Porto Maravilha diante das dificuldades inevitáveis do processo burocrático. Tanto do lado da Porto Novo como do lado da Cdurp, concluo que as práticas *ad hoc* e as relações exclusivistas promovem a proliferação generalizada de negociações de mercadoria política. Os movimentos *de fora pra dentro* da Cdurp e *de dentro pra fora* da Porto Novo instauram uma forma de gestão equipada por instrumentos para flexibilizar normas e legislação, criando fórmulas de exceção.

Como vimos ao longo de toda esta tese, o Estado é historicamente acusado de ineficiência em razão do peso de sua máquina, excessivamente burocrática, descomprometida com o desempenho e com resultados. A morosidade e a inocuidade que lhe são próprias incentivaria a negociação de mercadorias políticas, atendendo a alguns fora da legalidade enquanto que a maioria do público ficaria no aguardo de ser servido. A adoção das técnicas administrativas empresariais como saída para a obsolescência do modelo gestor do Estado tem se mostrado muito questionável, contudo, como solução ao problema, pois não somente amplia a negociação de mercadorias políticas, por meio de suas práticas *ad hoc*, como essas práticas, em si, por negarem a norma geral de atendimento equânime, mantêm intocadas as desigualdades sociais ao favorecer alguns poucos operadores de grandes capitais financeiros.

A simbiose vivida pelas duas empresas Cdurp e Porto Novo fez *perder de vista* quais eram as atribuições de cada uma e os interesses que ambas representavam. Essa nova forma de *fazer Estado* e gerir o patrimônio público pode até ser justificada pela eficiência, mas certamente gera mais dificuldade na leitura das formas de gestão, além de favorecer o

retardamento do encontro, por parte dos agentes culturais, com os seus direitos e com as formas de defesa destes.

Alberto demonstrou impaciência, durante a entrevista, ao falar sobre essa aparente *dificuldade* dos atores de assimilarem as nuances de atuação dos dois organismos. Disse que verificara essa dificuldade sem entender, contudo, os motivos para tal. Explicou-me que a Cdurp teria organizado, durante os primeiros anos de atuação, várias reuniões para apresentar “tudo” ao público presente e “no outro dia, voltava tudo à estaca zero”. “Eu não entendi também o porquê dessa dificuldade. Você perguntou de alguns erros [do projeto], eu acho que foi a nossa incapacidade de traduzir isso”. A simbiose entre as duas frentes empresariais seria presente somente no imaginário das pessoas e isso surpreendia Alberto, que em algumas oportunidades teria sido identificado como o “presidente da Porto Novo”.

Fica a pergunta se a dificuldade de *leitura* por parte do público é resultado da “incapacidade de traduzir” o papel de cada uma das empresas e/ou se a maneira como atuavam favoreceria a opacidade de linha divisória entre uma e outra.

A rigidez no cumprimento da burocracia relativa ao alvará seria parte do esforço de organizar a agenda cultural e a ocupação do espaço público local, reorientado urbanisticamente ao passeio e à contemplação de paisagens.

Para além do problema de arrumar a agenda, a prerrogativa da triagem, por meio da burocracia, atenderia à conveniência de lidar com as vulnerabilidades inerentes aos eventos de rua, que evidenciam a fragilidade existente entre o legal e o ilegal. Essa vulnerabilidade é bem ilustrada no caso dos eventos de rua quando atraem um grande público e, irremediavelmente, têm de lidar com outros atores que vão ocupar concomitantemente o espaço a fim de traficar ilegalmente drogas, por exemplo. Caso essa venda e esse uso não sejam minimamente discretos – o que exige um disciplinamento por parte dos líderes do grupo organizador do evento, como vimos ser o caso de Walmir, do Samba da Pedra do Sal, e de Eliane, nas rodas do Escravos da Mauá –, terminam por impelir uma providência da polícia, que, na melhor das hipóteses, faz vigia local. A atmosfera de ilegalidade não se refere, contudo, somente ao tráfico de drogas. Um evento de rua pode incluir o *puxadinho* da luz elétrica, o dinheiro do jogo do bicho e a venda de produtos e serviços sem a devida licença governamental.

Além das problemáticas relacionadas à venda de drogas ilegais, ainda há o entrave de financiar eventos culturais – principalmente em favelas – que podem receber, simultaneamente, recursos e apoios de origens duvidosas e/ou ilegais. Um dos nossos interlocutores insistia em fazer, com o financiamento cultural do Porto Maravilha, uma exposição histórica de sua agremiação, em que orgulhosamente se apresentaria o primeiro

lugar em que apareceria o nome do bloco: atrás de uma folha de jogo do bicho. Acreditando na indulgência social frente aos acordos entre grupos carnavalescos e bicheiros, esse interlocutor falava em homenagem a um dos bicheiros da região, que teria sido *benfeitor* do bloco, como se essa deferência a um contraventor não fosse afastar a possibilidade real de o bloco ganhar destaque na região e, sobretudo, receber verbas do Porto Maravilha.

Não lidar com esses embaraços parece ser uma saída para se manter aparte das vistas públicas que é nas margens do Estado que este elabora continuamente seu processo de refazimento e manutenção, na intermitência entre o legal e o ilegal, o oficial e o extraoficial. A legibilidade de seus processos é provisória e contextual, mas é preciso, para garantir a conservação de sua ideia, manter a ilusão da separação entre Estado e sociedade civil, ordem e desobediência, cidadãos e não cidadãos. Parece ser bastante improvável promover um evento de rua ou uma manifestação cultural nos moldes apresentados pelos nossos atores culturais sem que os gestores não tenham que eventualmente lidar com embaraços e obstáculos resultantes dessa mescla entre a legalidade e a ilegalidade que a rua permite.

Ademais, o contrário de tratar do espaço público como paisagem contemplativa é tratá-lo como local de encontro de variadas pessoas, com origens econômicas, anseios de lazer e projetos de vida diferentes. Ou seja, no nível social, o inverso da paisagem contemplativa é o espaço público como lugar dos contrários, dos conflitos e tensões. Lida pela chave da pobreza, a região portuária seria definida pela prefeitura, de acordo com Walmir, como uma “casa de marimondo”, plena de pessoas insatisfeitas, um barril de pólvora disposto a estourar a qualquer momento .

Quando perguntei a Walmir se a prefeitura via a manutenção da roda do Samba da Pedra do Sal como algo para deter a atuação do tráfico naquele ponto importante para o turismo, Walmir foi decisivo: “a prefeitura não entende nada, fica com medo. Eles [os agentes da prefeitura] não convivem naquela realidade, não é parte da vivência, da memória [deles]” .

Ao mencionar a imagem de *casa de marimondo* para se referir à região portuária, Walmir recordou do dia 5 de novembro de 2013, em que o então secretário de Ordem Pública do Rio de Janeiro, Alex Costa, foi agredido por Eduardo Fauzi, em razão de interdição de um estacionamento qualificado como irregular no Centro do Rio. Fauzi, que dizia ser o procurador do dono do terreno, agrediu o secretário durante entrevista para a televisão gritando “é mentira”. De acordo com Fauzi, o estacionamento não era irregular e a prefeitura estaria cometendo crime de desapropriação “[...] tirando um proprietário que tem registro do local e trabalhava aqui havia mais de 20 anos” (FAUZI, 2013 apud BRITO, 2013). Ainda de acordo com Fauzi, na semana anterior à da interdição, ele teria recebido uma ligação de um

funcionário da prefeitura, ligado à Seop e ao secretário Alex Costa, propondo o valor de 50 mil reais como contrapartida para a prefeitura não acabar com o estacionamento. “Como eu recusei, porque eu não compactuo com este tipo de transação e porque eu tenho uma liminar de posse do terreno, o secretário de Ordem Pública procedeu. Ele arrebentou o estacionamento, expulsou as pessoas que moravam ali” (FAUZI, 2013 apud BRITO, 2013).

Walmir acredita que desde esse ocorrido “[...] a prefeitura tem ojeriza disso aqui [da região portuária], porque sabe que é uma casa de marimbondo. E eu acho ótimo. Porque se lá atrás o Pereira Passos tivesse esse medo, não teria feito o absurdo do que se chama de urbanismo nessa cidade. Então deixa esse medo existir”.

4.6 Estado e novo regime de governança

Não é nova a proposta de um regime de governança que considere como fundamental o *interplay* entre instâncias privadas e públicas, no qual a esfera privada realize o que o Estado não seria capaz de executar, por ser acusado de ser o “reino em morosidade e da ineficiência burocrática, quando não da corrupção pura e simples” (RACO, 2014 apud MICHETTI, 2016). Esse novo regime de governança não suprime o Estado tradicional, como poderia se esperar dos processos de globalização e reformulação do neoliberalismo; mas, exige dessa instância uma diminuição do governo – com enxugamento da máquina e rejeição da burocracia – e uma expansão da forma de “Estado contratual” (RACO, 2010 apud MICHETTI, 2016), abrindo caminho para o poder privado atender, de maneira supostamente mais eficiente, aos interesses da sociedade. Nesse novo regime de governança, se acentua o protagonismo das administrações municipais, fragmentando as instâncias decisórias de poder tradicionais, pautadas pela primazia do Estado nacional.

A implementação desse regime de governança, no caso da OUCPRJ, apresenta como efeitos colaterais a invisibilização dos processos decisórios, práticas de exceção e a instauração de uma atmosfera pós-política na qual se rejeitam “divisões ideológicas e dissensos em nome de uma lógica que concebe a organização social em termos de administração, de gestão pragmática das questões públicas a partir de uma razão técnica” (MICHETTI, 2016, p. 530).

A afirmação de que o modelo de gestão do Porto Maravilha é obscuro em sua atuação não deve ser compreendida, contudo, como uma exaltação indireta das formas tradicionais de

gestão estatal, posto que nem uma, nem a outra apresentam, em suas estruturas, uma legibilidade *a priori*. Por mais que se busque, não haveria na forma de Estado qualquer esquema racionalizado de regras que responderia aos imponderáveis da vida real ou uma equipe treinada de forma a sempre responder às demandas com equilíbrio, imparcialidade e ponderação, obtendo resultados consistentes, justos e previsíveis.

Corroborar com a existência de um modelo de Estado pseudo-hermético seria admitir como verdadeiro o ideal de coerência, de independência e de propósito que se fortaleceu num imaginário sobre o funcionamento do Estado, imaginário esse propalado por ideologias que mascaram, na realidade, que Estado existe não como “entidade asséptica” (ABRAMS, 1988), livre do contágio do cotidiano, mas construído ininterruptamente pela dimensão política dos conflitos, das lutas inerentes a todo o processo de formação do Estado. O Estado é constituído pela “[...] proliferação de práticas de poder diversificadas, que se sustentam em discursos e em artifícios semânticos e simbólicos potentes, capazes de fazer o próprio Estado existir enquanto uma ideia naturalizada e socialmente aceita” (PORTO, 2017, p. 173). Portanto, nos interessa, ao estudar o caso do Porto Maravilha, e mais especificamente as formas de atuação de gestão governamentais, é salientar que estamos diante de uma constituição própria de regime de governança e de uma *forma de Estado*. Observamos a complexa – e invertida – dinâmica expressa pela força privada e pública: enquanto a instituição privada da Porto Novo deve atuar *como se fosse* Estado, as frentes públicas, prefeitura e Cdurp, tentam incorporar, ao máximo, princípios e práticas da via privada. A dinâmica desses movimentos de sentidos opostos comunica a tentativa de complementaridade, a preocupação com as chamadas *boas práticas* e *boa governança*: a aliança, o consenso, a parceria servem para atender com mais efetividade e agilidade às demandas da população e da economia mundial, prezando pelo bem maior que é a reestruturação da cidade.

Como nos alertava Vainer (2011, p. 11), a retórica da crise da cidade não somente fortalece como única saída para as gestões municipais a incorporação dos modelos de sucesso de outras cidades como exige e instaura, “como necessidade emergencial, uma nova forma de constituição de poder na/da cidade”, acarretando muitas vezes situações de exceção e tomada de decisões arbitrárias pelo Poder Executivo.

As formas de gestão *ad hoc* e a prática do exclusivismo terminaram por surtir como efeito a rejeição do *fazer político*, apesar de fazer política ininterruptamente. Como foi depreendido da entrevista com Alberto Silva, o que mais se temia, por parte dos funcionários da Cdurp, era que a crítica e o conflito descambassem para o campo partidário, um setor que, apesar de extremamente conectado às formas de governança, era tratado como um aspecto

menor, um detalhe, que, ao ser trazido à baila, representaria uma implicância *chata*, oriunda das disputas ultrapassadas e enfadonhas da velha *politics*.

Desse modo, interpreto que os trabalhadores da Cdurp, principalmente no período em que a administração municipal funcionava sob o comando do (P)MDB do prefeito Eduardo Paes, se recusavam a associar suas práticas a algo forjado por paradigmas inegavelmente partidários, de que se depreendem premissas econômicas, sociais, gestionárias e políticas. Era como se a magnitude do projeto Porto Maravilha, que prometia benesses sociais e econômicas à população da cidade, tornasse essa intervenção neutra politicamente, por ser, antes de tudo, indubitavelmente positiva.

O regime de governança que se estabelecia no setor do porto não só geraria novas configurações às antiquadas *policys*, ou seja, as políticas públicas, atendendo às demandas no melhor estilo *ad hoc*, como também estaria radicalmente afastada da *politics*: partidos são só sigla pelas quais se luta pelo bem social comum e essa luta não diz respeito ao mundo da gestão do bem público.

Assumir analiticamente essa separação idealizada que aparece nos discursos dos meus interlocutores permite observar os *efeitos de Estado* nesse campo, identificando como o processo de mascaramento produz aquilo que se pensa sobre o que são as formas de governo e como funcionam. De acordo com Philip Abrams (1988) e José Renato Porto (2017), o Estado tem por características mais básicas o seu mascaramento e a sua proteção “através de procedimentos semânticos, discursivos e ludibriadores que tem por objetivo isentar o próprio Estado de cargas políticas e sociais” (PORTO, 2017) e, por isso, é papel do pesquisador debruçar-se prioritariamente sobre esse processo de ocultação, para assim compreender melhor o que está em jogo.

A linha de divisa entre sociedade e Estado não é um perímetro intrínseco de uma entidade que pode ser pensada como um algo independente. Contudo, isso não significa que a linha é ilusória. A atenção deve estar assentada justamente em como a distinção é em si um mecanismo que gera recursos de poder. O Estado, representado pela atuação das duas frentes, Porto Novo e Cdurp, é *performatizado* na região portuária pela condensação dessas duas forças, privada e pública, na rasura de uma linha divisória que, apesar de contrária ao reforço da divisão entre sociedade e Estado, reforça uma imaginação e uma forma de prática específicas, produzindo uma ficção sobre a (nova) máscara do Estado (ABRAMS, 1988) que torna capaz de legitimar relações de poder que de outra forma seriam ilegítimas.

Nesse caso, próximo do que foi afirmado por Mitchell (1999), a sensação de que a instituição pública está em fusão com a instituição privada reforça que o próprio Estado está

deslizando para *fora do sistema político* e permite ocultar seu papel na política internacional, o que ajuda a ampliar a sua força como parte de uma ordem política ainda maior (MITCHELL, 1999, p. 175).

Apesar de se vender como inovadora, a proposta de gestão do Porto Maravilha reproduz a velha ideia de Estado como uma entidade asséptica, afastada da velha política, da disputa social e das definições ideológicas partidárias. Talvez essa forma apresente a assepsia governamental ainda de maneira mais acentuada, isentando, em muito, o seu modelo de gestão das responsabilidades sociais e das tendências políticas arroladas no processo.

Um aspecto curioso analisado foi o da questão burocrática. Desprezada como produtora de morosidade e ineficácia, a burocracia é defendida como antagônica à prática *ad hoc*, considerando-se as premissas liberalizantes dos modelos gestionários em voga. Contudo, a maneira como se entremearam burocracia e prática *ad hoc*, consentimentos e interdições parece ser de grande valia para analisarmos os efeitos de Estado no setor cultural da região portuária. Como vimos, o lançamento da plataforma Carioca Digital, aliada ao aumento de vigilância da Seop, impôs a primazia do cumprimento integral da burocracia a fim de se obter o alvará de uso do espaço público para eventos. A Porto Novo passou então a somente conceder aportes financeiros àqueles que comprovassem completar essa etapa, alegada como uma tarefa quase hercúlea para um agente cultural que não trabalhasse aliado a uma empresa de produção. Contudo, o acirramento dessa exigência burocrática voltava-se somente para alguns espaços: prioritariamente, àqueles destinados a cartão-postal e situados nas proximidades da praça Mauá e Boulevard Olímpico. Ou seja, a burocracia e sua morosidade que emperra a máquina eram acionadas por um projeto que se queria dinâmico, eficaz e flexível, para contemplar alguns propósitos claros: priorizar a agenda cultural de mais visibilidade, manter os cuidados com o espaço urbano reformado, garantir a visualidade da paisagem, enfim, promover uma *curadoria* daqueles espaços, como argumentou Raphael Vidal.

Por outro lado, temos o funcionamento informatizado, que se apresenta como dinâmico e imparcial, da máquina estatal da prefeitura, com o Carioca Digital. A plataforma, contudo, é acusada de promover uma perseguição a determinados atores locais, que não teriam mais suas propostas de realização de eventos sequer analisadas.

Vemos então que a burocracia e seus entraves – por vezes injustificados – não estão fora desse novo modelo, tomando-se somente novas configurações, operando-se igualmente de maneira *ad hoc*. A atuação *ad hoc* tem como um de seus efeitos a invisibilidade dos processos decisórios, mas esse é somente um lado da moeda da falta de transparência

gestionária. Ao que me consta, apesar de a Cdurp ter como atribuição fiscalizar e supervisionar toda a operação, no geral, ela não teria prestado contas (até o fechamento dessa tese em 2019) dos valores repassados pelo Programa Maravilha Cultural, o qual teria sido criado para administrar a verba previamente orçada para a cultura. Quando os meus interlocutores afirmam que não têm ideia do que aconteceu com aquele dinheiro, não estão usando de figura de linguagem: não houve nenhuma transparência, nesse processo.

Cabe por fim questionar, assim como o fez Miqueli Michetti (2016), sobre por que o poder tem se interessado pela cultura a ponto de torná-la central em seus paradigmas econômicos e de desenvolvimento. Para Michetti (2016), a cultura tem sido um meio favorável na busca por manter uma legitimidade de poder, um “domínio privilegiado ao qual se recorre na tentativa de transformar discursivamente interesses particulares em virtudes gerais” (MICHETTI, 2016, p. 515). É em função da prevalência do dispositivo da cultura que uma transformação ocorre, pois se determina um *saber-poder* preliminar sobre a cultura instrumentalizado, que permite facilmente deslizar a dimensão de *direitos* sobre aquela *economicista*. As duas dimensões se fundem no ponto original de positividade.

A legitimidade do poder é mantida sob o véu da proteção do sinal positivo do bem comum, apesar de que a condição para tal é o investimento individual em profissionalização, em empreendedorismo, em técnica, enfim, em formas de ativar a dinâmica produtiva e econômica. Essa manutenção da legitimidade deve passar igualmente pelo necessário afastamento da política, prevalecendo a conciliação e o consenso na busca do bem comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das práticas culturais e da produção de saberes sobre cultura se tornou, ao longo do trabalho investigativo, um campo proveitoso para acompanhar a atuação de um regime de governança, ao enfatizar a relação dialógica entre formas de Estado – representadas, sobretudo pela união da Cdurp e da Porto Novo na OUCPRJ – e as ações dos agentes culturais nos entornos do porto.

A exposição das disputas em torno das narrativas culturais e históricas de que fui testemunha ao longo de todos esses anos de pesquisa não pretende forçar a conclusão do que deve ou não ser exaltado como autêntico e digno de representação no setor cultural, mas traz à tona algo que parece ser muito mais relevante na construção de ambientes democráticos: a reivindicação de direitos e a (expectativa de) participação no processo decisório das políticas públicas, no caso do setor cultural.

O olhar investigativo elegeu o espaço urbano como a arena a ser enfocada, em razão tanto de ser um cenário preferencial de práticas culturais dos grupos circunscritos pela pesquisa como por ser alvo das transformações urbanísticas coordenadas pela OUCPRJ. Oportunamente, a centralidade da dimensão cultural nas novas estratégias de planejamento urbano e a variedade local de manifestações culturais de rua permitiram-me apostar que o setor cultural seria carregado de tensões relevantes para discutir Estado e formas de participação.

Em razão dessa que, para muitos, seria uma discussão circunscrita ao fazer cultural, pude confrontar premissas sobre urbanismo, desenvolvimento, governança e política, acompanhando, na prática, formas de gerenciamento da coisa pública e expressões de diversificadas manifestações culturais.

O modo de governança manifestado no caso Porto Maravilha encontra sustentação em dois consensos fundamentais, devidamente esquadrihados, principalmente no segundo, no terceiro e no quarto capítulos: o consenso a respeito da reestruturação das cidades no *pós-crise*; e aquele sobre a cultura como promotora de melhorias sociais e econômicas. Esses dois pilares, conforme quis demonstrar, estão intimamente relacionados.

Ao longo desta pesquisa, evidenciei que a cultura objetificada como uma panaceia social é eixo central de paradigmas internacionais de desenvolvimento, e sua defesa é manifestada por preceitos econômicos derivados da reestruturação capitalista.

A cidade do Rio de Janeiro, buscando se incluir na dinâmica globalizada do capital, adota para si propostas de reurbanizações *exitosas* que ocorreram nas últimas décadas em áreas portuárias de diferentes cidades ao redor do mundo, sem considerar, contudo, que sua implementação esbarra em restrições objetivas, em razão do fato de se tratar de uma cidade de um país periférico, com problemas urbanos agudos e históricas desigualdades no processo de distribuição de recursos e de atendimento de demandas públicas.

A existência do consenso social a respeito dos benefícios advindos de *janela de oportunidades* que representavam os megaeventos não permitia grandes revisões estruturais do modelo previamente desenhado; era inconteste que grandes fluxos de capital gerariam consideráveis ganhos sociais, inclusive impremeditados. Não seria necessário então investir em outras modificações que não fossem de infraestrutura e visuais: *laisser-faire, laisser-passer*, o capitalismo há de encontrar uma forma de levar benefícios a todos – ou ao menos para os mais *esforçados*.

Por consequência, deixou-se *passar* as formas de gestão *ad hoc*, ou seja, flexibilizada para se adaptar *caso a caso* e alcançar a tão sonhada eficácia, se afastando de vez dos modelos considerados antiquados, de administração estatal. Na ordem do dia estavam a nova gestão pública e uma PPP atuando em uma dinâmica diferente, em que o ente público atua como se fosse o privado e o privado, o público. Tudo em nome da reestruturação da cidade que, doravante, deveria ser abraçada por todos, num projeto suprapartidário, apolítico, indiscutivelmente positivo e favorável.

Os ganhos prometidos pelos megaeventos, contudo, nunca apareceram. Pelo menos não para a maioria da população carioca. O que infelizmente se constatou foi o aumento da desigualdade na cidade, com o aprofundamento de muitos problemas urbanos, como de violência, de moradia precária e de trânsito caótico (RUIZ, 2017). A falha em obter resultados favoráveis pode ser atribuída, em muitos casos, à corrupção generalizada, tendo como ápice a condenação do governador do estado na época, Sérgio Cabral Filho (OLIVEIRA, 2018) e a investigação do ex-prefeito Eduardo Paes (EX-PREFEITO, 2017).

Os casos de corrupção podem ser, contudo, considerados uma consequência de uma *falha* inicial do projeto, que nem se comprometeu com impulsionar políticas de desenvolvimento urbano e habitação, muito menos se engajou em fazer valer a premissa da gestão participativa, prevista no Estatuto da Cidade (BRASIL, 2001).

A falta de transparência e a ausência de planejamento do legado ficam patentes, tanto em casos como do abandono das instalações, construídas especialmente para as Olimpíadas,

que deveriam ser reaproveitadas pela população como no próprio caso da gestão pública na área cultural, analisado nesta tese.

Como apresentei, a OUCPRJ é formada, em sua parte privada, por um conjunto de empreiteiras que atuam sob o nome-fantasia de *Concessionária Porto Novo S/A*. A parte pública é constituída por um órgão da prefeitura, criado para a ocasião, sob o nome de *Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp)*.

A atuação bem-amarrada, na área da cultura, de Cdurp e Porto Novo resultou na impressão de haver uma simbiose entre as duas, criando uma dificuldade de a população discernir o que seria a atribuição de cada uma, além de ela considerar que as verbas que acessava – mesmo quando o fornecedor era a Porto Novo – viriam indubitavelmente da reserva destinada por lei à cultura, firmada na criação da OUCPRJ (RIO DE JANEIRO, 2009a). Se a lei previa que 3% do valor arrecadado com a venda dos Cepacs (90 milhões de reais) deveria ser destinado à finalidade cultural, quais seriam as razões de se manter a Porto Novo como principal fornecedora de financiamentos, sendo que o dinheiro era totalmente de fundo privado e a empresa não se beneficiava com nenhuma forma de isenção?

Concluo que o principal benefício de manter essa impressão ilusória de simbiose é se fabricar um *efeito antipolítico*, pois essa opacidade fragiliza as relações entre atores culturais e aparelho administrativo, na medida em que deposita todas as formas de articulação, ação e reivindicação nos contatos pessoais com os funcionários.

Transferir para a Porto Novo, mesmo que de forma aparente, o cumprimento do direito de acesso ao recurso público possibilitou que a empresa privada estabelecesse uma condução própria, invariavelmente nebulosa, sobre critérios de seleção e motivações das deliberações. Se a Cdurp ficasse responsável por um repasse de verbas aos atores culturais, isso significaria mobilizar uma série de instrumentos legais de transparência, permitindo o acompanhamento público das decisões tomadas na OUCPRJ.

A condução da Porto Novo, nesse processo, instaurou uma atmosfera favorável à prática de relações delimitadas, posto que gerou a percepção pública de que alguns atores se beneficiariam de um *exclusivismo*, ou seja, seriam escolhidos para ocupar posições de acesso privilegiados ao poder público, servindo convenientemente de testas de ferro e de porta-vozes dos funcionários daquela empresa. Esse exclusivismo agravou ainda mais as indisposições entre os atores locais, que fracassaram em levar adiante tentativas de formar coletivos, como foi o caso do ComDomínio e do Conselho de Cultura do Porto.

A centralidade da atuação da Porto Novo teve como efeito secundário tirar do foco a prestação de contas do dinheiro público reservado à valorização cultural da região portuária.

Enquanto os atores culturais se dedicavam a obter destaque no convívio social com os funcionários do Porto Maravilha e a censurar os comportamentos uns dos outros com infames acusações, os 88 milhões de reais destinados à cultura iam se esgotando sem que nem se dessem conta. Essa prática de gestão teve como efeito, enfim, um enfraquecimento do próprio instrumento legal que a lei complementar n. 102/2009 (RIO DE JANEIRO, 2009b) representa, pois afasta os agentes dos aparatos institucionalizados na máquina pública, que garantiriam sua participação e permitiriam acompanhar os processos decisórios.

Mesmo diante de movimentações culturais fortemente críticas, que têm tido como principal campo de disputa as lutas identitárias – sobretudo as questões de gênero e raciais –, o estudo promovido por esta tese aponta para a colonização das subjetividades por parte da lógica da boa governança, guiada por uma racionalidade unidimensional na qual reina o capital cultural como solução para as desigualdades do mundo. Seja como promotora da economia, seja como artifício político, estamos perante um paradigma de cultura objetificada, instrumentalizadora das práticas artísticas, criativas, culturais e que eventualmente pode até ter ação esterilizante de determinadas estéticas não instrumentais.

O imperativo da cultura como recurso, carro-chefe do dispositivo de cultura, ordena a realidade dos saberes e das práticas culturais por todos os lados e permite vislumbrar o ponto em comum a partir do qual partem todas as justificativas culturais.

Acertadamente, Foucault (2008) nos alertava a respeito desse sistema que opera saberes-poderes e que possui atuação sobre os corpos, produzindo subjetividades adequadas aos parâmetros ditados pelo sistema. Esses parâmetros fornecem um enquadramento determinado de realidade quase inescapável, tal como parece ser aquele saber-poder que emerge em torno da cultura como recurso. Vemos que esse enquadramento de realidade reflete um poder sofisticado, que se adapta constantemente para incorporar toda expressão de poder, incluindo as resistências. A crítica radical, forjada a partir do questionamento da cultura como recurso para o desenvolvimento, contudo, parece surgir a reboque das próprias investidas fracassadas de se aplicar a agenda da boa governança, por parte dos agentes culturais. Esse exercício por si tem mostrado o quão frágil é o argumento de cultura como fator de desenvolvimento, pois ele exige do indivíduo – antes eleito como vulnerável – preparação profissional e técnica a fim de ofertar uma produção compatível com aquela prescrita pelas normas do capitalismo financeiro, a saber, aquela encontrada nos eventos de empresas que movimentam uma soma substancial de capital. O desenvolvimento social passa a ser uma tarefa individual: cada agente cultural, artista, produtor fará sua parte de se adequar

aos critérios da cultura como recurso e, todos juntos, ao final, farão, finalmente, a roda da economia e do desenvolvimento girar.

A lógica do empreendedorismo como solução coletiva pode até se firmar eventualmente, como no caso da roda de samba do Moça Prosa, mas apresenta fragilidades inerentes. Mesmo com a visibilidade projetada e a solidez do negócio, a roda de samba do Moça Prosa não foi contemplada nenhuma das duas vezes em que apresentou projetos para o programa de fomento indireto via isenção de ISS pelo município e que funciona na base do incentivo fiscal. Ao que consta, as empresas cariocas não apresentaram interesse em vincular sua marca a uma proposta que, apesar de vitoriosa para o que se projeta, não atinge um público que uma grande empresa promotora de eventos poderia alcançar. Os maiores *incentivadores* da cultura, como nos lembra Michetti (2016, p. 519), se preocupam com associar a sua marca a produções célebres, com público amplo e conteúdo isento de muitas polêmicas, o que, em muito, não inclui o feminismo negro da roda de samba do Moça Prosa.

Para além da conclusão sobre quem é privilegiado e quem fica de fora nesse processo de gestão da cultura, cabe afirmar que a simbiose notada na atuação da Cdurp e da Porto Novo parece ser parte inerente desse próprio regime de governança que carrega o dispositivo de cultura como sua dimensão vital. Isso porque essa forma de poder mescla duas de suas vertentes a fim de preservar sua legitimidade: de um lado o potencial econômico da cultura e de outro a proteção e a promoção de direitos. A facilidade com que uma vertente desliza sobre a outra promove a simbiose na qual a defesa dos interesses particulares se traveste de virtudes universais (MICHETTI, 2016, p. 515).

O paradigma do *laissez-faire* do liberalismo econômico parece ainda mais presente na lógica do capital financeiro, que se arroga fomentador invariável do bem comum. Fazer as coisas circularem se associa, quase de modo automático, a proveitosos resultados sociais.

A racionalidade que objetifica a cultura e edifica o seu dispositivo limita o jogo, estruturando um princípio em comum de *saber-poder* a partir do qual todas as justificativas para as intervenções e manifestações culturais partem de uma aplicação econômica ou política. O dispositivo da cultura, invariavelmente, contribui para a manutenção da legitimidade do poder, visto que garante resguardar em si as próprias formas de resistências possíveis no âmbito dessa gramática, pois estas dificilmente extrapolam a condição básica da objetificação da cultura, que é tê-la como instrumental e positiva.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, P. Notes on the difficulty of studying the State. *Journal of Historical Sociology*, v. 1, n. 1, p. 58-89, mar. 1988.

ABU-LUGHOD, L. *Writing womans word's: Bedouin Stories*. Berkeley: University of California Press, 1992.

AGAMBEN, G. ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, Cidade do México, v. 26, n. 73, p. 249-264, maio/ago. 2011.

ALBUQUERQUE, Ricardo. Prefeitura lança portal de serviços personalizado e abre base de dados do município para o cidadão. *Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1 abr. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2GxiyVc>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

ALFANO, B. Carnaval da treta: cordão da Zona Portuária critica ida de bloco da Zona Sul para o Centro. *Extra Notícias Rio*, Rio de Janeiro, 3 fev. 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/2SnOr9X>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

ALMEIDA, R. S. de. Estrutura espacial dos bairros portuários do Rio de Janeiro: Saúde, Gamboa e Santo Cristo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 111-134, 2004.

ALVES, E. R. Pierre Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais de Bourdieu. *Resenha, Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184, 2008.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 320 p.

ANDRADE, H. Crivella faz discurso de austeridade em evento da Cultura, e plateia esbraveja. *Uol Cotidiano*, Rio de Janeiro, 5 jan. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2SBa6uI>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

APPADURAI, A. *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*. Trad.: Hélène Frappat. Paris: Payot, 2001.

APROVADA em 2016, Lei antiterrorismo permitiu prisão de suspeitos. *Senado Notícias*, Brasília, 21 jul. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2DQmw8s>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

ARAGÃO, Jorge. Do fundo do nosso quintal. In: _____. *Ao vivo*. Rio de Janeiro: Indie Records, 1999.

ARANTES, E. B. A estiva se diverte: organizações recreativas dos trabalhadores do porto carioca nas primeiras décadas do século XX. *Tempo*, Niterói, v. 21, n. 37, p. 22-41, jun. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2TFBuF1>>. Acesso em: 27 abr. 2017.

ARANTES, O. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; VAINER, C. B.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 75-103.

AZEVEDO, A. N.; PIO, L. G. Entre o porto e a história: revitalização urbana e novas historicidades no porto do Rio de Janeiro com vistas às Olimpíadas de 2016. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 19, p. 185- 208, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/XHLZC4>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

BACELLAR, I. *Diálogo entre urbanismo e direito: projeto urbano e eficácia social da norma na operação urbana consorciada Porto Maravilha*. 2012. 215 f. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BARROS, M. T. G. *Blocos: vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro*. 2013. 73 f. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ic5PcU>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

BARROS, M. T. G.; COSTA, Ricardo Sacramento. Redes de afeto e pertencimento no carnaval de rua da região portuária carioca. In: COSTA, Eliane; AGUSTINI, Gabriela (Org.). *De baixo para cima*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2014.

BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BECKER, H. S. Observação social e estudos de casos sociais. In: BECKER, H. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 117-133.

BELISÁRIO, A. A outra história do Porto Maravilha. *Pública*: agência de reportagem e jornalismo investigativo, Rio de Janeiro, 9 ago. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/KDKtLT>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical – a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BESSEN, D. *A estratégia municipal de internacionalização da cidade do Rio de Janeiro de 2009 a 2016: Rio, uma cidade global?*. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BIDOU-ZACHARIASEN, C. Introdução. In: BIDOU-ZACHARIASEN, C. *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de revitalização dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006. 293 p.

BLANC, Aldir; BOSCO, João. O mestre-sala dos mares. In: BOSCO, João. *Caça à raposa*. Rio de Janeiro: RCA Record, 1975.

BLÁZQUEZ, Gustavo. *Fazer cultura. Fazer(-se) Estado: vernissages e performatividade de Estado em Córdoba*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 37-61, 2012.

BLOCOS com cordas estão proibidos no Rio. *Bahia Notícias*, Salvador, 7 fev. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2GyNN23>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

BOLTANSKI, L. Sociologia da crítica, instituições e o novo modo de dominação gestonária. *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 441-463, nov. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2RPhWwm>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

BORGES, A. A roda das rodas de samba. *Giro 0800*, Rio de Janeiro, 21 fev. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2WJjEmq>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

BOSCO, F. *A vítima tem sempre razão: lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Editora Todavia, 2017.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, abr./jun. 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/3Wg8Fn>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1993.

BOURDIEU, P. O capital social: notas provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. *Diário Oficial da União*, Brasília, 5 out. 1988. Disponível em: <<https://goo.gl/ncrkB1>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BRASIL. Estatuto da cidade, lei 10.257/2001. Brasília, 11 jul. 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/Zi8jif>> Acesso em: 14 ago. 2014.

BRASIL. Lei n. 13.260, de 16 de março de 2016. Regulamenta o disposto no inciso XLIII do art. 5º da Constituição Federal, disciplinando o terrorismo... *Diário Oficial da União*, Brasília, p. 1, 17 mar. 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/113260.htm>. Acesso em: 7 maio 2019.

BRASIL. Secretaria Especial da Cultura. *O que é a Lei de Incentivo?* Brasília: Secretaria Especial da Cultura, [20--]. Disponível em: <<http://rouanet.cultura.gov.br/o-que-e/>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

BRISOLLA F.; NOGUEIRA, I.; MARTINS, M. A. Manifestantes invadem a Alerj e entram em confronto com a PM. *Folha Uol*, Rio de Janeiro, 17 jun. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2E9dc0F>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

BRITO, G. Secretário de Ordem Pública do Rio é agredido em estacionamento irregular. *GI Rio*, Rio de Janeiro, 5 nov. 2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2GhYW8u>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

BUCHÉCHA, Bil-Rait et al. *A revolução foi a copa que pariu*. Rio de Janeiro: Comuna Que Pariu, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=btP6YWLzRPo>>. Acesso em: 7 maio 2019.

CARDOSO, E. D. et al. *História dos bairros: Saúde, Gamboa e Santo Cristo*. Rio de Janeiro: Ed. Índex. 1987.

CARNAVAL de rua do Rio movimentará este ano mais de R\$ 2 bilhões, estima Riotur. *EBC Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2HZgXKj>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

CARNEIRO, S. S. Porto Maravilha: política e cultura em disputa. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. *Anais...* Natal: Abant, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/QDswY1>>. Acesso em: 19 jun 2017.

CARNEIRO, S. S.; PINHEIRO, M. L. P. Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 67-86, jan./abr. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/uM3Qcm>>. Acesso em: 19 jun 2017.

CARVALHO, M. de. Cidade global: anotações críticas sobre um conceito. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 14, n. 4, p. 70-82, out. 2000. Disponível em: <<https://goo.gl/oEzMou>>. Acesso em: 19 jun 2017.

CASELLAS, A. Barcelona's urban landscape: the historical making of a tourist product. *Journal of Urban History*, v. 35, n. 6, p. 815-832, ago. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/RwVW2s>>. Acesso em: 18 set. 2015.

CASTELLS, M.; BORJA, J. As cidades como atores políticos. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 45, p. 152-166, jul. 1996.

CASTELO BRANCO, G. *Michel Foucault: filosofia e biopolítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Estudos Foucaultianos).

CERVEJA: as grandes marcas omitem que o que você bebe é milho. *Pragmatismo Político*, Rio de Janeiro, 11 abr. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2SGsZMA>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

CHATTERTON, P. Will the real creative city please stand up? *City*, v. 4, n. 3, p. 390-397, 2000. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/69e4/6dde6c21d082e54ab2607ca03be664bed9f4.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

CHOAY, F. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil, 2006.

CIRCUITOS DO RIO. *Quem somos*. Rio de Janeiro, [200-]. Disponível em: <<https://bit.ly/2Gq2wNQ>> Acesso em: 14 fev. 2019.

CLIFFORD, J. Traditional futures. In: PHILLIPS, Mark; SCHOCHET, Gordon (Ed.). *Questions of tradition*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

- CLIFFORD J.; MARCUS, G. Prefácio. In: CLIFFORD J.; MARCUS, G. (Org.). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj; Papéis Selvagens, 2017.
- COELHO, M. C. Sobre tropas e cornetas: apresentação à edição brasileira de *Writing culture*. In: CLIFFORD J.; MARCUS, G. (Org.). *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj; Papéis Selvagens, 2017.
- COHENDET, P. et al. *Les villes créatives : Une comparaison Barcelone - Montréal*. Revue : Management International/International Management/Gestión Internacional, v. 13, p. 5-21, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2V29D2f>>. Acesso em: 20 maio 2013.
- COMPANS, R. A emergência de um novo modelo de urbanismo no Rio de Janeiro: o “urbanismo de resultados”. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 4., 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: SHCU, 1996.
- COMPANS, R. Cidades sustentáveis, cidades globais: antagonismo ou complementaridade? In: ACSELRAD, H. (Org.). *A duração das cidades: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 121-154.
- CONFUSÃO na abertura não oficial do carnaval do Rio tem dois detidos. *GI Rio*, Rio de Janeiro, 4 jan. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/confusao-na-abertura-nao-oficial-do-carnaval-do-rio-tem-dois-detidos.html>>. Acesso em: 26 jan. 2016.
- CORREIA, M. M. *Capitais Europeias da Cultura como estratégia de desenvolvimento: o caso de Guimarães*. 2010. Dissertação (Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas) – Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010.
- COSTA, E. *Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- COSTA, F. C. da. *Morro da Conceição: uma etnografia de sociabilidade e de conflito numa metrópole brasileira*. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.
- COUTO, C. P. *Da cultura como um dispositivo de governança: uma análise na região portuária do Rio de Janeiro*. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 5., 2016, Toledo. *Anais...* Toledo: Unioeste, 2016a.
- COUTO, C. P. *E o samba serpenteia com o Escravos da Mauá: uma nova perspectiva sobre o porto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mórula, 2016b.
- COUTO, C. P. *E o samba serpenteia pelas ruas da Mauá: a Cidade do Rio de Janeiro e os cariocas da roda de samba dos Escravos da Mauá*. 2009. 145 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

COUTO, C. P. *La culture comme ressource : des groupes musicaux populaires au sein du processus de réaménagement urbain à Rio de Janeiro*. 2014. 196 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Montreal, Montreal, 2014. Disponível em: <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11999>>. Acesso em: 18 set. 2015.

COUTO, C. P. Planos fundamentais da atmosfera do Escravos da Mauá. *Revista Intratextos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 230-246, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Dn4XfQ>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

CUENYA, B. *Megaprojects, changes in the urban core, and conflicts of interest*. Notes on the Argentine experience. Conferência; 2009 ISA-RC21 Sao Paulo Conference. Inequality, Inclusion and the Sense of Belonging; 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/JZpSXX>> Acesso em: 13 jun. 2017.

CUNHA, B. Baile charme na Pedra do Sal, na Gamboa, dá cara nova à Zona Portuária e convida o público a visitar a região. *Extra*, Rio de Janeiro, 8 ago. 2014. Disponível em: <<https://glo.bo/2E0a3jN>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

CUNHA, J. M. P.; BAENINGER, R. A migração nos estados brasileiros no período recente: principais tendências e mudanças. In: HOGAN, D. J. et al. (Org.). *Migração e ambiente em São Paulo: aspectos relevantes da dinâmica recente*. Campinas: Nepo/Unicamp, 2000.

CUNHA, M C. P. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAFLON. R. Começar de Novo. *Revista O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 2010.

DAS, V. The signature of the State: The paradox of illegibility. In: DAS, Veena; POOLE, Deborah. *Anthropology in the margins of the State*. Santa Fé: School of American Research Press, 2010. p. 225-252.

DAS, V.; POOLE, D. El estado y sus márgenes: etnografías comparadas. *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n. 27, p. 19-52, 2008.

DAVID MIRANDA. Responsável da Prefeitura pelo decreto dos eventos de rua não conhece lei do artista de rua. Rio de Janeiro, 21 jul. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2N7V4av>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

DELAÇÃO da Odebrecht: tudo o que foi revelado pelos depoimentos dos delatores. *El País*, São Paulo, Brasília, 17 abr. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/C82WHS>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

DELEUZE, G. Post-scriptum: sobre as sociedades de controle. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. ¿Qué es un dispositivo? In: BALBIER, E. et al. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.

DEPOIS da Lapa, Gamboa vira mania entre os cariocas. *O Dia*, Rio de Janeiro, 17 maio 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2GvAtM5>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

DESLIGA DOS BLOCOS. *Manifesto momesco*. Rio de Janeiro, set. 2010. Disponível em: <<http://desligadosblocos.blogspot.com/>>. Acesso em: 6 maio 2019.

DESLIGA DOS BLOCOS. *Sobre*. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <<http://desligadosblocos.blogspot.com>>. Acesso em: 6 maio 2019.

DIAS, J. Perseguição silenciosa de Crivella à cultura negra impede samba da Pedra do Sal. *Esquerda Diário*, Rio de Janeiro, 6 jul. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2DithzE>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

DISTRITO criativo do porto: Região Portuária é celeiro da economia criativa no Rio com iniciativas de vanguarda. *Top 5 Rio*, Rio de Janeiro, 10 jun. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2I2i8Zz>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

DOCUMENTOS indicam que Roberto Marinho foi um dos principais articuladores da Ditadura Militar no Brasil. *R7*, 19 fev. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2IwsAqZ>> . Acesso em: 8 fev. 2019.

DOIMO, A. M. Povo como sujeito de sua própria história: metáfora de um novo tempo. In: _____. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-1970*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Anpocs, 1995. p. 73-94.

DÓRIA, Palmério; SEVERIANO, Mylton. *Golpe de Estado: o espírito e a herança de 1964 ainda ameaçam o Brasil*. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

DUMAS, G. G. *Estado e democracia: conceitos espoliados pelos liberais para exercício de poder e controle dos sujeitos*. 2018. 19 p. Trabalho final da disciplina Teorias da Democracia II (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. Martins Fontes: São Paulo, 1996.

ECKERT, D.; GROSSETTI, M.; MARTIN-BRELOT, H. The Creative Class to the Rescue of Cities? *La vie des idées*, 28 fev. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/UnsxNe>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

ELIOMAR. Por que a Ambev? Rio de Janeiro, 20 fev. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2GfUZB9>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

ESCOSTEGUY, A. C. Uma introdução aos estudos culturais. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 5, n. 9, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/2E5tUhd>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

ESCRAVOS DA MAUÁ. *Boa companhia faz o dia clarear*. Rio de Janeiro: Escravos da Mauá, 2008. DVD.

ESCRAVOS DA MAUÁ. *Circuito Mauá*: Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Um passeio pelos bairros portuários do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Viamonte Cultural, 1998. CD-ROM.

EX-PREFEITO do Rio Eduardo Paes está entre os alvos de investigações autorizadas por Fachin. *JBFM Notícias*, Rio de Janeiro, 12 abr. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2S8BZ9a>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

FAULHABER, L; AZEVEDO, L. *SMH 2016*: remoções no Rio de Janeiro Olímpico. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FELTRAN, G. de S. Valor dos pobres: a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo. *Caderno CRH*, Salvador, v. 27, n. 72, p. 495-512, dez. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2Sy2FEz>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

FERGUSON, J. The anti-politics machine. In: SHARMA, A.; GUPTA, A. (Org.). *The anthropology of the State: A reader*. Malden; Oxford; Vitoria: Blackwell Publishing, 2006. (Blackwell Readers in Anthropology Publishing, 9.).

FERNANDES, A. dos S. *Escuta ocupação*: arte do contornamento, viração e precariedade no Rio de Janeiro. 2013. 310 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FERREIRA, J.; MARICATO, E. Operação Urbana Consorciada: diversificação urbanística participativa ou aprofundamento da desigualdade? In: OSORIO, L. (Org). *Estatuto da Cidade e reforma urbana*: novas perspectivas para as cidades brasileiras. Porto Alegre; São Paulo: Sérgio Antonio Fabris Editor, 2002.

FIGUEIREDO, D. Cerveja brasileira tem 45% de milho no lugar da cevada, aponta estudo. *Extra*, Rio de Janeiro, 27 mar. 2014. Disponível em: <<https://glo.bo/2Bq6rpQ>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

FLORIDA, R. *The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nova York: Basic Books, 2002.

FREIRE. Q. G. Desfiles da Abertura Não-Oficial do Carnaval do Rio. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 5 jan. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2SaYsCy>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

FREIRE. Q. G. Saldo do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro em 2008. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 6 fev. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2MUTNDG>>. Acesso em: 16 set. 2008.

FREIRE-MEDEIROS, B. A favela que se vê e que se vende: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22, n. 65, out. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2GD0tW0>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

FÓRUM COMUNITÁRIO DO PORTO. *Relatório de Violação de Direitos e Reivindicações* 24 de maio de 2011, Disponível em: <<https://forumcomunitariodoporto.files.wordpress.com/2011/12/relatc3b3rio-mpf-fcp.pdf>> Acesso em: 9 maio 2019.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 217-218.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território e população*: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FUKUYAMA, F. *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris: Flammarion, 1992. (Coll. Histoire).

GARCÍA CANCLINI, N. Ni folklórico ni masivo: que es lo popular? *Diálogos de la Comunicación*, n. 17, p. 4-11, 1987.

GÓIS, Fábio. Multidão de foliões ocupa Aeroporto Santos Dumont e protesta contra Temer e Crivella; veja o vídeo. *Congresso em Foco*, Brasília, 13 fev. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2BG5MjX>> . Acesso em: 18 fev. 2019.

GONÇALVES, J. R. S. *Antropologia dos objetos*: coleções, museus e patrimônios. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais, 2007. (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda*: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan, 1996.

GOOGLE MAPS. *Site de busca*. [20--]. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps>>. Acesso em: maio 2015.

GRAVARI-BARBAS, M. Mondialisation et politiques de singularisation urbaine : instrumentalisation de l'architecture médiatique et positionnement touristique. In: INSTITUT DE RECHERCHE DU VAL DE SAONE-MACONNAIS. *Tourismes et territoires*. Mâcon, 2011. 319 p.

GUIMARÃES, R. S. Introdução: a “revitalização” da Zona Portuária e seus efeitos. In: _____. *A utopia da Pequena África*: os espaços do patrimônio na Zona Portuária carioca. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GURAN, M. *Atenção milton guran re: conselho de cultura do porto*. Mensagem recebida por <carolpcouto@gmail.com> em 2015a.

GURAN, M. *Atenção milton guran re: conselho de cultura do porto*. Mensagem recebida por <carolpcouto@gmail.com> em 2015b.

GURAN, M. *Sei que você...* Rio de Janeiro, 2014. Facebook: nadai.alexandre. Post.

GUTERMAN, B. da C. *Cidade-produto, bairro-marca: como a Lapa está se tornando o mais carioca dos bairros*. 2012. 126 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/42/teses/778244.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2013.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, S. Codificação/decodificação. In: HALL, S.; SOVIK, L. (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 365-381.

HANNERZ, U. The local and the global continuity and change. In: _____. *Transnational connections: culture, people, places*. Londres: Routledge, 1996.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HARVEY, D. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. Londres: Verso, 2012.

HONORATO, C. de P. *Valongo: o mercado de escravos do Rio de Janeiro, 1758-1831*. 2008. 166 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Produto Interno Bruto dos municípios*. Rio de Janeiro, [20--]. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/contas-nacionais/9088-produto-interno-bruto-dos-municipios.html?=&t=pi-b-por-municipio>>. Acesso em: 19 abr. 2010.

IGREJAS, P. *Reinventando espaços e significados: propostas e limites da urbanização turística no Projeto Porto Maravilha*. 2012. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Departamento de Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Índice de Desenvolvimento Humano – IDH*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <www.ipeadata.gov.br>. Acesso em: 20 abr. 2010.

IPP – Instituto Pereira Passos. *Mapoteca*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/ipp/exibeconteudo?id=4477445>> Acesso em: 20 abr. 2010.

ÍRIS, Marina. *Rueira*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018. CD.

ÍRIS, Marina et al. *Lugar de mulher é onde ela quiser!* Rio de Janeiro: Comuna Que Pariu, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S-l3zE1xvHk>>. Acesso em: 7 maio 2019.

IWATA, N. O Rio e o mar: A influência da orla marítima na formação do imaginário da cidade do Rio de Janeiro. *Arquitextos* Rio de Janeiro, 1 maio 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/892>>. Acesso em: 30 jul. 2012.

JORDÃO, R. P. A controversa história das primeiras condenações por terrorismo do Brasil. *El País*, 7 maio 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2S9Whz9>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

KUPER, A. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002.

LANDRY, C. Lineages of the creative city Netherlands Architecture Institute. *Comedia*, 2005.

LANDRY, C. *The creative city: A toolkit for urban innovators*. Londres: Earthscan, 2008. 240 p.

LAVABRE, M. C. *Paradigmes de la mémoire. Transcontinentales*, n. 5, 2007. Disponível em: <<http://transcontinentales.revues.org/756>>. Acesso em: 5 nov. 2013.

LEACH, E. R. *Sistemas políticos da Alta Birmânia: um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: Edusp, 1996.

LEITE, M. P. Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 43-90, out. 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092000000300004>>. Acesso em: 9 maio 2019.

LEITE, M. P. Da “metáfora da guerra” ao projeto de “pacificação”: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Segurança Pública*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 374-389, ago./set. 2012.

LEVY, E. *Democracia nas cidades globais: um estudo sobre Londres e São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel, 1997.

LISBOA, V. Prefeitura do Rio apreende mais de 36 mil bebidas com ambulantes ilegais no carnaval. *EBC*, Rio de Janeiro, 13 fev. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2Gz1jTt>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

LISTA negra dos contratantes de músicos. Uol Blog. Rio de Janeiro, 9 fev. 2012. Disponível em: <<http://listanegra.zip.net/>>. Acesso em: 9 maio 2019.

LISTA de blocos do carnaval 2016 do Rio é divulgada; consulte. *GI*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2016. Disponível em: <<https://glo.bo/1OEi7pz>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

LOPES, J. R. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 15, n. 31, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832009000100014>. Acesso em: 14 mar. 2017.

LUONI, J. P. O empresariamento do carnaval de rua no contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro. *Revista Geo-Paisagem*, v. 12, n. 23, jna./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.feth.ggf.br/CarnavaldeRua.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

MAGALHÃES, M. Editora rebate Eduardo Paes, que chamou de ‘asneira’ livro sobre remoções. *Blog do Mário Magalhães*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/JVzTjK>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

MAGESTE, R. Uma viagem pelo Nordeste através da Feira de São Cristóvão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jul. 2015. Disponível em: <<https://glo.bo/2DqleRg>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca. (Org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 12-53.

MAISTROU, H. Upgrading public space as a tool for the promotion and sustainable development of the historic urban landscape. In: BABALIS, D. (Org.). *Approaching the integrative city: The dynamics of urban space*. Florença: Altralea Edizioni, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/ikJWij>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

MARIELLE FRANCO. *Carnaval sem Assédio*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.mariellefranco.com.br/carnavalsemassedio>>. Acesso em: 6 maio 2019.

MARINI, I. Prefeitura não libera novas licenças para ambulantes no Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2E07kH5>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Relatório Técnico de Identificação e Delimitação da Comunidade Remanescente do Quilombo de Pedra do Sal. In: INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. Pedra do Sal: Relatório Técnico de Identificação e Delimitação. Rio de Janeiro: Incra, 2010. p. 12-92.

MATTOS, R. B. de; RIBEIRO, M. A. C. Territórios da prostituição nos espaços públicos da área central do Rio de Janeiro. *Boletim Goiano de Geografia*, Goiânia, v. 15, n. 1, 1995. Disponível em: <<https://bit.ly/2BxBzU6>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

ME BEIJA que Sou Cineasta e Prata Preta se estranham nas redes sociais. *O Dia*, Rio de Janeiro, 4 fev. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Gk5NOH>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

MELLO, K. Associação com 11 blocos do Rio diz que não desfila mais com atual modelo de financiamento. *GI*, Rio de Janeiro, 23 fev. 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/2Gvgjlj>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

MELLO, K. Prefeito do Rio inaugura Via Binário, e Elevado da Perimetral fecha de vez. *GI*, Rio de Janeiro, 3 nov. 2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2tcucgr>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

MEYOHAS, M. Blocos não oficiais reagem a crítica da Riotur: ‘Festa legítima do povo’. *Extra*, Rio de Janeiro, 22 fev. 2018. Disponível em: <<https://glo.bo/2EZ07s1>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

MICHETTI, M. A Definição privada do bem público: a atuação de institutos empresariais na esfera da cultura. *Caderno CRH*, Salvador, v. 29, n. 78, set./dez. 2016.

- MISSE, M. O delito como parte do mercado informal. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL 'A VIOLÊNCIA NA AMÉRICA LATINA', 2005, Berlim. *Anais...* Berlim: Freie Universitat, 2005.
- MITCHELL, T. Society, economy and the State effect. In: STEINMETZ, G. (Ed.). *State/Culture: State-formation after the cultural turn*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 1999. p. 76-97.
- MOÇA PROSA. *Sobre*. Rio de Janeiro, [201-]. Facebook: mocaprosa. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mocaprosa>>. Acesso em: 23 out. 2018
- MOLICA, F. Blocódromo: a exclusão cultivada. *Blog Pontos de Partida*, Rio de Janeiro, 28 dez. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2MUja8r>>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- MORADORES do Morro da Providência verão derrubada de parte da Perimetral bem de perto. *GI*, Rio de Janeiro, 22 nov. 2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2TDoLmj>>. Acesso em: 19 fev. 2018.
- MOREL, E.; MOREL, M. *A Revolta da Chibata: subsídios para a história da sublevação na esquadra pelo marinheiro João Cândido em 1910*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- MORIN, E. Culture de masse. In: ENCYCLOPÉDIE DE LA SOCIOLOGIE UNIVERSALIS. *Dictionnaire de sociologie*. Paris, 2012.
- MOUCHTOURIS, A. *Sociologie de la culture populaire*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MOVIMENTOS PELA CULTURA RJ. *Cultura não se cala*. Rio de Janeiro, 28 mar. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Swc3Js>>. Acesso em: 6 ago. 2017.
- MULHERES RODADAS. *Mulheres rodadas*. Rio de Janeiro, 11 set. 2018. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/mulheresrodadas/>>. Acesso em: 18 fev. 2019.
- MULHERN, F. *Culture/metaculture*. Londres: Routledge, 2001. (Coleção The New Critical Idiom).
- MUNIZ, M. A. *Intervenções urbanas em espaços de desvalia: transformar para valorizar*. 1. ed. Fortaleza: Bookmaker, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/vjHXDf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- MUXI, Zaida. Episódios da transformação urbana de Barcelona. *Arqtexto*, Porto Alegre, v. 17, p. 104-123, 2010.
- NARCISA SANTOS CONSULTORIA. *Projeto Censo dos Polos: relatório de pesquisa*. Rio de Janeiro, set. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ghf0Hk>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

NASCIMENTO, S. Globo muda tudo no Carnaval do Rio para transmissão em 2017. *UOL*, Rio de Janeiro, 17 maio 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2SDI6Xb>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

O RIO de Janeiro já ultrapassou a cidade de Salvador em número de pessoas que aderem ao chamado Carnaval de rua. *RTP Notícias*, Lisboa, 16 fev. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2ROv0C3>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

OLIVEIRA, B. Sérgio Cabral é condenado, e penas somadas chegam a 197 anos. *R7*, Rio de Janeiro, 3 dez. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2T5mrb6>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

OLIVEIRA, I. C. E. de. *Estatuto da Cidade para compreender...: trabalho realizado pela Área de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente do Instituto Brasileiro de Administração Municipal para a Caixa Econômica Federal*. Rio de Janeiro: Ibam/Duma, 2001.

OUCPRJ – Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro. *Estudo de impacto de vizinhança: caracterização do empreendimento*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <www.portomaravilha.com.br/conteudo/estudos/impacto-a-vizinhanca/III.Caracterizacao.do.Empreendimento.pdf> Acesso em: 10 ago. 2016.

PADDISON, R. City marketing, image reconstruction and urban regeneration. *Urban Studies*, v. 30, n. 2, p. 339-349, 1 mar. 1993.

PASSETTI, E. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, G. *Michel Foucault: filosofia e biopolítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Estudos Foucaultianos).

PASSETTI, E. Transformações da biopolítica e emergência da ecopolítica. *Ecopolítica*, São Paulo, n. 5, p. 2-37, 2013.

PANDOLFO, M. L. M. *Feira de São Cristóvão: a reconstrução do nordestino num mundo de paraibás e nortistas*. 1987. 233 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Filosofia da Educação, Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <<https://bit.ly/2TIFx3B>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

PAVÃO, F. O. *Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

PERIMETRAL para não ser esquecida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/perimetral-para-nao-ser-esquecida-10394243>>. Acesso em: 9 maio 2019.

PLANO POPULAR DE URBANIZAÇÃO DA VILA AUTÓDROMO. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<https://comitepopulario.files.wordpress.com/2012/08/planopopularvilautodromo.pdf>>. Acesso em: 9 maio 2019.

PIMENTEL, J. *Blocos: uma historia informal do Carnaval de Rua*. Relume-Dumará: Rio de Janeiro, 2002. (Coleção Arenas do Rio).

PIMENTEL, Walmir. Entrevista concedida presencialmente a Caroline Peres Couto. Rio de Janeiro, 2013.

PIMENTEL, Walmir. Entrevista concedida presencialmente a Caroline Peres Couto. Rio de Janeiro, 2018.

PIO, L. G. Cultura, patrimônio e museu no Porto Maravilha. *Revista Intratextos*, v. 4, n. 1, p. 8-26, 2013a. Disponível em: <<https://goo.gl/k31Slq>>. Acesso em: 9 jun. 2017a.

PIO, L. G. Novas tendências na revitalização de áreas “históricas”: o caso Porto Maravilha. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013b. Disponível em: <<https://goo.gl/YF29RA>>. Acesso em: 9 jun. 2017b.

PIXINGUINHA; GASTÃO VIANNA. *Yaô*. In: PIXINGUINHA. *Yaô*. Rio de Janeiro: Victor, 1950. 78 rotações.

PORTAL DO INVESTIDOR. *Certificados de Potencial Adicional de Construção - Cepac*. Rio de Janeiro, [20--].

PORTO, M. Y. Uma revolta popular contra a vacinação. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 53-54, 2003. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000100032&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 9 dez. 2013.

PORTO, J. R. S. Notas sobre os efeitos e a ideia de Estado. *Agenda Política*, São Carlos, v. 5, n. 2, 2017. Disponível em: <www.agendapolitica.ufscar.br/index.php/agendapolitica/article/download/138/132>. Acesso em: 9 maio 2019.

PORTO MARAVILHA. *Cidades voltam-se para suas áreas portuárias*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <goo.gl/RXvKg0>. Acesso em: 24 ago. 2016.

PORTO MARAVILHA. *Edital seleciona 100 pequenos negócios*. Rio de Janeiro, 1 jan. 2015. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/4016>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

PORTO MARAVILHA. *Incentivos fiscais garantidos*. Rio de Janeiro: 3 jan. 2013. Disponível em: <goo.gl/6FYGVb>. Acesso em: 24 ago. 2016.

PORTO MARAVILHA. Praça da Harmonia recebe feira de artesanato. *Blog Porto Maravilha*, Rio de Janeiro, 23 nov. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2RQklXo>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

PORTO MARAVILHA. *Programa Porto Maravilha Cultural*. Rio de Janeiro, [201-]. Disponível em: <http://www.portomaravilha.com.br/porto_cultural>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PORTO NOVO. *Perimetral*: remoção total. Rio de Janeiro, [201-]. Disponível em: <<http://www.portonovosa.com/pt-br/galeria/perimetral-remocao-total>>. Acesso em: 9 maio 2019.

PRATA PRETA. *No final de novembro, fizemos o Boi Prata...* Rio de Janeiro, 21 dez. 2015. Facebook: prata.preta.9. Post.

PRATA PRETA. *Não é fácil desfilar nas ruas da Saúde/Gamboa...* Rio de Janeiro, 2016. Facebook: prata.preta.9. Post.

PRATT, A. C. Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, v. 90, n. 2, p. 107-117, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/AaTcJh>>. Acesso em: 9 jun. 2017.

PREFEITURA implanta trajeto paralelo à Via Binário do Porto. *O Dia*, Rio de Janeiro, 30 jan. 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2UOAT3Q>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

REIS, A. C. F. Cidades criativas, turismo cultural e regeneração urbana. *Rede Brasileira de Cidades Médias*, [2009?]. Disponível em: <<http://www.redbcm.com.br/CidadesCri.aspx>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

RENATO. (Nome fictício). *Atenção milton guran re: conselho de cultura do porto*. Mensagem recebida por <carolpcouto@gmail.com> em 2015.

RESENDE, D. Parque dos Atletas, na Barra, será transformado em Arena dos Blocos durante o carnaval. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 dez. 2017. Disponível em: <<https://glo.bo/2TCVWGt>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

REZENDE, D. A.; ULTRAMARI, C. Plano diretor e planejamento estratégico municipal: introdução teórico-conceitual. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 41, n. 2, p. 255-271, abr. 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/p4WWk9>>. Acesso em: 9 jun. 2017.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

RIO DE JANEIRO (Estado). Secretaria de Estado de Cultura. *Rio Criativo inaugura nova sede no Centro da cidade*. Rio de Janeiro, 2 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/a-secretaria>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto n. 322, de 3 de março de 1976. Aprova o Regulamento de Zoneamento do Município do Rio de Janeiro. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 4 mar.1976. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/1976/32/322/decreto-n-322-1976-aprova-o-regulamento-de-zoneamento-do-municipio-do-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 9 maio 2019.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto n. 33.364, de 19 de janeiro de 2011. Altera o art. 1º do decreto n. 32.666 e determina o valor da Cpac. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 20 jan. 2011a. Disponível em: <<https://goo.gl/ajZJKb>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto n. 43.219, de 26 de maio de 2017. Institui o sistema Rio Ainda Mais Fácil Eventos – Riamfe... *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 29 maio 2017a. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2017/4321/43219/decreto-n-43219-2017-institui-o-sistema-rio-ainda-mais-facil-eventos-riamfe-simplifica-os-procedimentos-relativos-a-autorizacao-e-a-realizacao-de-eventos-e-producoes-de-conteudo-audiovisual-em-areas-publicas-e-particulares-no-municipio-do-rio-de-janeiro-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 2 maio 2019.

RIO DE JANEIRO (Município). Decreto n. 43.423, de 17 de julho de 2017. Dispõe sobre os procedimentos de autorização de rodas de samba e dá outras providências. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 18 jul. 2017b. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2017/4342/43423/decreto-n-43423-2017-dispoe-sobre-os-procedimentos-de-autorizacao-de-rodas-de-samba-e-da-outras-providencias?r=p>>. Acesso em: 2 maio 2019.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei complementar n. 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 Município do Rio de Janeiro*, 24 nov. 2009a. Disponível em: <<http://smaonline.rio.rj.gov.br/ConLegis/ato.asp?32670>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei complementar n. 102, de 23 de novembro de 2009. Cria a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro – CDURP e dá outras providências. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 24 nov. 2009b. Disponível em: <<https://goo.gl/wWiKmM>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

RIO DE JANEIRO (Município). Lei complementar n. 111, de 1º de fevereiro de 2011. Dispõe sobre a Política Urbana e Ambiental do Município, institui o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano Sustentável do Município do Rio de Janeiro e dá outras providências. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2 fev. 2011b. Disponível em: <<https://goo.gl/GQIIDt>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal da Casa Civil. Secretaria Municipal de Cultura. Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio De Janeiro. Minuta do edital Porto Maravilha Cultural. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/3832809/DLFE-272827.pdf/MINUTA_EDITAL_PORTO_MARAVILHA_CULTURAL_MINUTA_1.6._0.5._2.0.1.3..pdf>. Acesso em: 13 ago. 2015.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal de Urbanismo. *Áreas de Especial Interesse Urbanístico – AEIU*. Rio de Janeiro, 27 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smu/exibeconteudo?id=4481643>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*: crônicas. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RIO, J. do. As crianças que matam. In: _____. *Cinematógrafo*: crônicas cariocas. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87). Disponível em: <<https://bit.ly/2I6IVVC>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

RIZEK, C. S. *Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 14., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpur, 2011. v. 1. p. 1-21. Disponível em: <<https://bit.ly/2Syyo8F>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

RJTV 1ª EDIÇÃO. MP investiga omissão do prefeito Marcelo Crivella durante o carnaval do Rio. *GI*, Rio de Janeiro, 19 fev. 2018. Disponível em: <<https://glo.bo/2ohFSvC>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

ROCHA, G. Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 108-121, 2. sem. 2006a.

ROCHA, G. Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. *Revista Tempo*, v. 10, n. 20, p. 121-142, 2006b. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ROCHA, L. M. O repertório dos projetos sociais: política, mercado e controle social nas favelas. In: BIRMAN, P. et al. (Org.). *Dispositivos urbanos e trama dos viventes: ordens e resistências*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV; Faperj, 2014.

ROSSI, A. Congresso aprova decreto de intervenção federal no Rio de Janeiro; entenda o que a medida significa. *BBC Brasil*, São Paulo, 21 fev. 2018. Disponível em: <<https://bbc.in/2N5LALd>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

ROUDOMETOF, V. Transnationalism, cosmopolitanism and glocalization. *Current Sociology*, v. 53, n. 1, p. 113-135, jan. 2005.

ROY, A. Ethnographic circulations: Space-Time relations in the worlds of poverty management. *Environment and Planning A: Economy and Space*, v. 44, n. 1, p. 31-41, 1 jan. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2tcFX6z>>. Acesso em: 9 fev. 2019.

RUIZ, J. Rio ficou mais desigual após megaeventos esportivos. *Conexão UFRJ*, Rio de Janeiro, 7 abr. 2017. Disponível em: <<https://conexão.ufrj.br/artigos/rio-ficou-mais-desigual-apos-megaeventos-esportivos>>. Acesso em: 9 maio 2019.

RÜSEN, Jörn. How to make sense of the past—salient issues of metahistory. *The Journal for Transdisciplinary Research in Southern Africa*, v. 3, n. 1, 2007. Disponível em: <<https://dspace.nwu.ac.za/bitstream/handle/10394/4014/Rusen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23 out. 2013.

SAMBA DA SAÚDE. *Sobre*. Rio de Janeiro, [201-]. Facebook: sambadasaude. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/sambadasaude/>>. Acesso em: 23 out. 2018.

SAMBA NA FONTE. *Sobre*. Rio de Janeiro, [20--]. Facebook: movimentosambanafonte. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Samba-na-Fonte-270109233149887/>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

SAMBA NA GAMBOA. Direção: Júlia Favoretto. Apresentação: Diogo Nogueira. Rio de Janeiro: TV Brasil, [2009-2019].

SANCHES, M. Museu do Amanhã no Rio de Janeiro será um espaço dedicado às ciências. *GI*, Rio de Janeiro, 2 nov. 2011. Disponível em: <<https://glo.bo/2N5axbd>>. Acesso em: 23 out. 2018.

SÁNCHEZ, F. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. 2. ed. Chapecó: Argos, 2010.

SANTANA, M. A.; QUEIRÓZ, C. P. de. Trabalho e sociabilidade no Rio de Janeiro: história e memórias de um porto em movimento. In: THIESEN, I.; BARROS, L. O. C.; SANTANA, M. A. (Org.). *Vozes do porto: memória e história oral*. Rio de Janeiro: DP&A Editora; Uni-Rio, 2005.

SANTOS, F.; BARRETTO, C. T. Criativos e coletivos. *Porto Maravilha Notícias*, Rio de Janeiro, 12 set. 2015. Disponível em: <<http://www.portomaravilha.com.br/noticiadetalle/4315>>. Acesso em: 9 maio 2019.

SAID, E. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

SASSEN, S. *The global city*: New York, London, Tokyo. 2. ed. Princeton: University Press Princeton, 2001.

SCHWARCZ, L. K. M. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 49-63, 1995.

SCOTT, J. C. *Seeing like a State: how certain schemes to improve the human condition have failed*. Nova York; Londres: Yale University Press, 1998.

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. *Relatório preliminar de informações sobre práticas estaduais e municipais para micro, pequenas empresas, artesãos e trabalhador informal: informações socioeconômicas da Região Portuária*. Rio de Janeiro, [201-]a.

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. *Tudo o que você precisa saber sobre o MEI*. Brasília, [201-]b. Disponível em: <<https://bit.ly/1Y61LZ3>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

SEWELL JR., W. H. *Logics of history: social theory and social transformation*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. 376 p.

SILVA, T. G. M. Governança mundial e pobreza: do consenso de Washington ao consenso de oportunidades. 148 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SILVA, V. M. da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. 2001. 211 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2DGFZID>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

SINHÔ. O pé de anjo. In: ALVES, Francisco. *O pé de anjo*. Rio de Janeiro: Popular, 1919. 78 Rpm.

SOARES, C. E. L. *Valongo, cais dos escravos: memória da diáspora e modernização portuária na cidade do Rio de Janeiro, 1668-1911*. 2013. 127 f. Relatório de Estágio (Pós-Doutoramento em Arqueologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2ULFzHV>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

SOLANO, E. *Mascarados: a verdadeira história dos adeptos da tática black bloc*. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

SOUZA, E. de. Bloco Ocupa Carnaval faz paródias politizadas de marchinhas; veja vídeo. *GI*, Rio de Janeiro, 13 fev. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/02/ocupa-carnaval-faz-parodias-politizadas-de-marchinhas-veja-video.html>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

STEINMENTZ, G. *State-Formation after the cultural turn*. Edited by George Steinmetz · Ithaca: Cornell University Press, 1999.

TARGET MARKETING. *IPC Target 2011*. Rio de Janeiro, 2011.

TASCA, Luciane. *Porto Maravilha*. Rio de Janeiro, 21 jan. 2013. SlideShare: StevesRocha. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/StevesRocha/porto-maravilha-16106752>>. Acesso em: 9 maio 2019.

TAVARES, H. M. Raymond Williams: pensador da cultura. *Revista Ágora*, Vitória, n. 8, p. 1-27, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/agora/article/viewFile/1927/1439>>. Acesso em: 9 maio 2019.

TAYLOR, E. B. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. v. 1. [S.l.]: Palala Press, 2018.

TAYLOR, J. P. *Authenticity and sincerity in tourism*. *Annals of tourism research*, v. 28, n. 1, p. 7-26, jan. 2001.

THIESEN, I; BARROS, L. O. C.; SANTANA, M. A. (Org.). *Vozes do porto: memória e história oral*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2005.

TORRES, L. Pré-carnaval faz cariocas faturarem com sacolé de cachaça e vodca. *GI*, Rio de Janeiro, 22 jan. 2015. Disponível em: <<https://glo.bo/2Br8o53>>. Acesso em: 1 fev. 2018.

TROUILLOT, M. *The anthropology of the State in the Age of Globalization: Close encounters of the deceptive kind*. *Current Anthropology*, v. 42, n. 1, p. 125-138, fev. 2001.

TURNER, V. *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: Eduff, 2008.

TURNER, V. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, V. Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem. In: _____. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005. p. 137-158.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Creative city network: Barcelona. Paris, [201-]. Disponível em: <<https://goo.gl/zgncPw>>. Acesso em: 12 jun. 17.

VAINER, C. Cidade de exceção: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: Encontro da Associação Nacional de pós-graduação e pesquisa em planejamento urbano e regional, 14., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpur, 2011. p. 1-15.

VAINER, C. Os liberais também fazem planejamento urbano?: glosas ao Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro. In: ARANTES, O.; VAINER, C. B.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2012a.

VAINER, C. Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: ARANTES, O.; VAINER, C. B.; MARICATO, E. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2012b.

VALERIANO, Allan. *Pedalada na Perimetral*. Rio de Janeiro, nov. 2013. Facebook: allan.valeriano. Disponível em: <<https://bit.ly/2SiCjXH>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASSALLO, Simone; CICALO, André. 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, v. 21, n. 43, p. 239-271, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2tkHaZn>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

VAZ, L. F. A “culturalização” do planejamento e da cidade: novos modelos? In: *Cadernos PPG-AU/Faufba*, Salvador, v. 2, 2004.

VELHOS MALANDROS. *Sobre*. Rio de Janeiro, [201-]. Facebook: velhosmalandros. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/velhosmalandros/>>. Acesso em: 23 out. 2018

VIANNA, R. Blocos de rua do Rio atraem mais de 5,3 milhões de foliões, diz secretário. *GI*, Rio de Janeiro, 27 fev. 2012. Disponível em: <<https://glo.bo/2TCSueZ>>. Acesso em: 21 set. 2014.

VIDAL, Raphael. *Atenção milton guran re: conselho de cultura do porto*. Mensagem recebida por <carolpcouto@gmail.com> em 2015.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WANIS, A. A concentração dos espaços culturais na cidade do Rio de Janeiro: uma comparação preliminar entre a formação urbana da cidade e o papel da cultura. In: GAZZANELO, L. M. (Org.). *Espaços culturais e turísticos em países lusófonos: cidade e turismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; FAU; Proarq, 2011.

WANIS, A. A economia criativa e o urbanismo culturalizado: as políticas culturais como recurso. *Revista Lugar Comum*, n. 43, p. 117-128, 2016. Disponível em: <
http://uninomade.net/wp-content/files_mf/142646181400A%20economia%20criativa%20e%20o%20urbanismo%20culturalizado%20-%20Amanda%20Wanis.pdf> . Acesso em: 12 maio 2019.

WANIS, A. Cidade criativa: política urbana e cultural na reconstrução simbólica do Rio olímpico. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL: MEGAEVENTOS E CIDADE, 2., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Ippur, 2014. Disponível em: <
<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Amanda-Wanis.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2019.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ZALUAR, A; ALVITO, M. (Org.). *Um século de favela*. 5. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

ZUKIN, S. *Landscapes of power: from Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press, 1993.

ZUKIN, S. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Iphan*, Brasília, n. 24, p. 205-219, 1996.