

Megaeventos e reurbanização do porto do Rio: cultura como recurso para os projetos urbanísticos e para os atores locais

Caroline Peres Couto¹

Resumo: Baseado em um trabalho de campo antropológico desenvolvido na região portuária do Rio de Janeiro nos anos de 2013 e de 2014, o artigo tem como objetivo principal analisar a maneira pela qual grupos ligados ao carnaval e ao samba locais lidam com o novo contexto de reurbanização. O processo de reurbanização é marcado pela implementação do projeto Porto Maravilha, a maior parceria público-privada (PPP) da América Latina, que aspira transformar a zona em um “novo cartão postal” a ser frequentado por visitantes. Para compreender como os grupos ligados às atividades musicais populares se posicionam nesse novo contexto de reurbanização, nos parece necessário não perder de vista a projeção que o termo ‘cultura’ tem ganhado para a elaboração dos projetos contemporâneos de renovação urbana, claramente influenciados por paradigmas urbanísticos que defendem o papel da cultura na internacionalização da economia. Parece-nos complementar ao objetivo principal analisarmos igualmente como os administradores do projeto Porto Maravilha entendem as atividades musicais locais e como lidam com as demandas sociais e contribuições, ao projeto, que esses atores locais elaboram.

Palavras-chave: Carnaval; Porto Maravilha; cultura; urbanização; etnografia.

O presente artigo, que se baseia em trabalho de campo antropológico desenvolvido na região portuária do Rio de Janeiro nos anos de 2013 e de 2014, tem como objetivo principal analisar a maneira pela qual grupos ligados ao carnaval e ao samba locais lidam com o novo contexto de reurbanização. O processo de reurbanização é marcado pela implementação do projeto Porto Maravilha, a maior parceria público-

¹ Mestra em antropologia pela Universidade de Montreal (UdeM).

privada (PPP) da América Latina², que aspira transformar a zona em um “novo cartão postal” a ser frequentado por visitantes, figurando como um ponto turístico prestigiado, “ao lado do Cristo Redentor e do Pão de Açúcar” (Igrejas, 2012: 40).

Para compreender como os grupos ligados às atividades musicais populares se posicionam nesse novo contexto de reurbanização, nos parece necessário não perder de vista a projeção que o termo ‘cultura’ tem ganhado para a elaboração dos projetos contemporâneos de renovação urbana, claramente influenciados por paradigmas urbanísticos que defendem o papel da cultura na internacionalização da economia, tendo sido o conceito de ‘cidade criativa’, do urbanista Charles Landry (2008), um precursor dessa nova proposição.

Nesta nova perspectiva, cultura e criatividade caminham juntas e servem como recursos capazes de ressaltar e estimular as particularidades e as vocações de uma cidade, tornando-a mais atraente e competitiva em um mundo globalizado e majoritariamente urbano. Um dos focos principais dos projetos urbanísticos passa a ser, portanto, estimular as práticas culturais para, assim, ampliar o coeficiente simbólico da cidade.

Tendo dito isso, nos parece complementar ao objetivo principal analisarmos igualmente como os administradores do projeto Porto Maravilha entendem as atividades musicais locais e como lidam com as demandas sociais e contribuições, ao projeto, que esses atores locais elaboram. Afinal, se a cultura passa a ser um recurso tão importante nesses novos contextos, possivelmente a dita ‘cultura popular’ integraria o conjunto ‘cultura’, principalmente pela chance de ‘agregar mais valor’ devido à sua provável singularidade. Como nos lembra o geógrafo David Harvey, nos contextos de reestruturação das economias capitalistas (base para entender a implementação dos projetos urbanos contemporâneos), aspectos culturais que remetem a singularidade, originalidade e autenticidade seriam percebidos como fontes potenciais de novos lucros, mercantilizando a cultura por meio do arrendamento do seu monopólio, conceituado como *monopoly rent* (HARVEY 2012)³. Desta forma, sublinhamos a relevância de

² Ver reportagem: “As Parcerias Público-Privadas (PPP) no Brasil e na América Latina: Desafios e Perspectivas”. Site de planejamento do governo brasileiro.

³ Segundo Harvey (2012: 212), *monopoly rent* seria o controle exclusivo de negócios que são únicos e não replicáveis.

analisarmos a inserção dos grupos ligados ao samba e carnaval nos novos contextos que se apresentam e conhecermos como são percebidos por aqueles interessados em tornar o porto atraente, transformando-o em um polo de negócios e turismo.

Os nove grupos que fizeram parte da pesquisa foram: 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 e Terreiro de Breque. A escolha destes grupos foi orientada pela percepção de que eles possuem um eixo em comum, assentado na identificação de que a região seria o ponto de origem da cultura carioca, o ‘berço’ do samba e do carnaval. Tal perspectiva histórica, como demonstramos anteriormente (COUTO, 2009), teria fornecido os contornos de uma valorização urbana espontânea antecessora ao processo oficial de reurbanização, impulsionada principalmente pela revigoração do carnaval de rua, a partir dos anos 2000.

Nossa análise pauta-se pelo entendimento de que os atores sociais, atentos à emergência de um novo contexto, em que a cultura figura como um importante recurso, estruturam discursos e organizam estratégias de atuação. O conceito de cultura como recurso é emprestado do político cultural George Yúdice (2006), que afirma que o advento da concepção de capital cultural⁴ – como complementação do desenvolvimento econômico – e a consequente proliferação das diversas organizações agenciadoras de cultura terminaram por submeter as manifestações culturais a critérios de utilidade, para que pudessem acessar os investimentos sociais. Mas cultura como um recurso, para Yúdice, é mais do que uma compreensão de cultura como mercadoria, tal como proposta por Harvey; é entendê-la como absorvida por uma racionalidade econômica ou ecológica muito semelhante à que torna a natureza um recurso, especialmente porque tanto cultura como natureza são negociados como moeda da diversidade (YÚDICE, 2006: 13). O trabalho de campo nos permitiu observar que tanto reelaborações sobre memória e pertencimento local como o conhecimento sobre história do porto e

⁴ Esta concepção de capital cultural se aproxima daquela sustentada por Pierre Bourdieu, apesar de duvidarmos que o emprego aqui seja o mesmo, tendo em vista que para Bourdieu entende capital cultural enquanto o conjunto de recursos culturais que indivíduo dispõe e que são dependentes das condições materiais e simbólicas acumuladas no percurso da trajetória educativa (1979 : 670). Ou seja, a perspectiva mais ampla num projeto urbanístico parece estreitar-se quando voltada para a produção de subjetividade dos indivíduos. Entretanto, empregaremos aqui o conceito no sentido bourdieusiano justamente por acreditarmos que este abarcará tanto as tendências macro como as estratégias de ação individual.

patrimonialização da cultura – incluindo a legislação relativa – são mobilizados pelos atores sociais na intenção de se empoderarem e fazerem frente ao processo de reurbanização. Atentos à potencialidade da cultura local, os atores igualmente elaboram tanto definições sobre a ‘cultura popular’, como propostas sobre gestão e conservação da cultura local, em um contexto de forte transformação urbana.

Haja vista a centralidade da cultura para os projetos contemporâneos e também que os atores sabem mobilizá-la intencionalmente, evidencia-se a relevância de compreendermos não só os posicionamentos dos atores, mas também a relação que estabelecem com administradores e como estes lidam com as demandas locais. É relevante sublinhar que o Porto Maravilha deve destinar, segundo a lei municipal complementar n. 1.001/2009, ao menos 3% de toda a verba do projeto à cultura local. Um percentual de 3% sobre, até o momento, cerca de 2 bilhões de reais. Os atores estão conscientes desta obrigação legal e podemos imaginar o cenário de tensão e disputa que vem se armando localmente para atender aos critérios de seleção determinados pelo projeto.

Cultura como recurso nos projetos urbanísticos

A urbanista Patrícia Machado Igrejas (2012), em sua análise sobre a implementação do projeto Porto Maravilha, argumenta que este possui a lógica de recriar novos espaços e novas significações para o porto, inspirado em projetos internacionais que transformaram seus respectivos *waterfronts* em polos de negócios e turismo, como são os exemplos de Inner Harbor, em Baltimore; Puerto Madero, em Buenos Aires; e Port Vell, em Barcelona (Igrejas, 2012: 40). Essas referências internacionais são também encontradas no material de marketing oficial, visando legitimar este projeto que, de forma sincronizada com os fluxos de capitais globais, pretende colocar o Rio no mesmo nível de outras cidades globais, ainda mais tendo em vista o processo de "turistificação" que megaeventos como a Copa e as Olimpíadas poderá ocasionar.

Igrejas (2012) considera que essas políticas de desenvolvimento urbano apresentam, no contexto global, um *modus operandi* muito semelhante, que reflete a apropriação capitalista da cultura local, e pressupõe a produção de espaços que causam impactos relevantes na configuração dos fluxos urbanos (Igrejas, 2012: 37-40). Os incentivos

concedidos para realização de construções gigantescas, a promoção de megaeventos e a busca por atender a um público com um nível de consumo mais alto seriam alguns exemplos que poderiam caracterizar o projeto como um fomentador de um processo de gentrificação, evidenciando a emergência de uma política de desenvolvimento urbana provisória e pontual.

Entre os paradigmas que influenciam os projetos contemporâneos, tais como *city marketing* (SÁNCHEZ, 2003; Vainer, 2000) e *city branding* (KAVARATZIS, 2006), destacamos aquele de cidade criativa, do urbanista Charles Landry, principalmente pela influência que parece exercer, amplamente, nos projetos urbanos que servem de inspiração para o Porto Maravilha. Charles Landry figura como um principal expoente desta tendência de urbanização, tendo sido até mesmo convidado recentemente pelo governo do Estado do Rio de Janeiro para palestrar sobre o tema na inauguração da sede do projeto Rio Criativo⁵.

No nível urbano, a proposição inovadora do conceito de cidade criativa é superar velhas diretrizes de urbanismo moderno, que atrelariam criatividade às produções de arquitetura e da engenharia. Criatividade não estaria somente ligada à inovação das infraestruturas físicas da cidade, aquilo que Landry chama do lado *hard* do planejamento. Conforme a crítica de Landry, as construções urbanas sob a égide da modernidade teriam sido sim pensadas e planejadas criativamente por um corpo de profissionais especializados, porém longe de uma comunicação com as pessoas da cidade. Para superar esses velhos modelos, Landry é taxativo quanto à importância da infraestrutura *soft* das cidades, ou seja, tudo aquilo que inclui as expressões artísticas e produtivas em geral⁶. que as diferenciem entre si. Não há dúvidas quanto ao fato de que o elemento vital da cidade, a fonte de criatividade primordial são as pessoas que ali vivem, 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: 35). Desta forma, a infraestrutura *soft* inclui principalmente a maneira pela qual as

⁵ Site da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro: ‘Rio Criativo inaugura nova sede no Centro da cidade’.

⁶ Apesar de o foco de pesquisa se concentrar sobre a produção musical de artistas locais, reconhecemos que o conceito de ‘cidade criativa’ é mais abrangente, pois visa capturar e definir a potência de interação entre diversos setores tais quais industriais, científicos e artísticos (COHENDET et al, 2009). A indústria cultural, assim como toda sorte de práticas artísticas constituiriam, nessa perspectiva, um subconjunto de produções que se enquadram num conjunto mais amplo da indústria criativa.

peças se encontram, trocam ideias e tecem suas redes. Contudo, Landry não oblitera a importância do papel da economia, do sistema político e da burocracia 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.

As definições sobre cultura como recurso criativo pretendem dar conta da infraestrutura *soft*, ou seja, das práticas culturais e seus possíveis tratamentos por parte da história, da antropologia, da psicologia etc. (LANDRY, 2008).

Além de ser central no projeto do Porto Maravilha, o paradigma de cidade criativa parece possibilitar tanto uma horizontalização nos projetos urbanísticos, ao incluir dinâmicas locais, como apresentar alguns pontos de comunicação com a antropologia, ao enfatizar a importância das práticas culturais locais. Porém, na nossa avaliação, assim como na de outros pesquisadores (ARANTES, 2000; CHATTERTON, 2000), tal teoria urbanística, quando posta em prática, tem evidenciado a inviabilidade de gerenciar e planejar estrategicamente a espontaneidade com a qual práticas e identidades culturais são externadas, sobretudo quando consideramos que a agenda de programas criativos (habitualmente elitista, pois voltada para a gentrificação) costuma não considerar os processos criativos de grupos marginalizados.

Segundo a filósofa Otilia Arantes (2000), a relação entre a esfera cultural e as esferas da política e da economia não é algo novo nos planejamentos estratégicos do urbanismo, pois já nos anos 1960 existia uma abordagem que Arantes denomina de "culturalismo de mercado". Aquilo que difere o atual *cultural turn* dos idos anos 1960 seria o evidente foco no gerenciamento da dimensão cultural para fins mercadológicos: "No centro, para variar, a cultura, cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo, é a melhor garantia de que o clima para os negócios é saudável" (Arantes, 2000: 29). Igualmente para George Yúdice (2006), o gerenciamento é central no entendimento da cultura como recurso. Ao ser absorvida por uma racionalidade econômica, a cultura perde sua transcendentalidade e passa a ser administrada por gestores sociais, com "reserva disponível" (YÚDICE, 2006: 25). Ou seja, o fazer cultural assumiu atualmente uma legitimidade baseada na utilidade que, aos poucos, deslegitimou a crença na liberdade artística. Consequentemente, o espaço onde a arte e a criatividade se desenvolvem é alterado, causando um impacto no papel desempenhado

pelos artistas, que passam a assumir também um papel de gestores, se inserindo em uma lógica de performatividade. A performatividade diz respeito às ações dos atores culturais nesse novo contexto composto por um “campo multidimensionado do social e de relações institucionais” (YÚDICE, 2006: 69) que exerceriam condicionamentos e imporiam normatizações aos comportamentos e produções de conhecimento. Porém, como veremos, performatividade não significa uma passividade por parte dos atores, bem o contrário.

Cultura como recurso para os atores locais

Apresentamos anteriormente o contexto em que ocorre a performatividade dos atores, porém não explicitamos o significado deste conceito. A performatividade baseia-se na encenação das normas sociais estipuladas pelo contexto e também na exteriorização de suas críticas. Yúdice (2006) considera que os agentes realizam “uma prática reflexiva do autogerenciamento frente aos modelos [...] impostos por determinada sociedade ou formação cultural” (p. 64). A partir desta prática reflexiva:

emergem 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. Essa performatividade subversiva pressupõe enfatizar o papel ativo do sujeito em seu próprio processo de constituição, complementando-o com a apropriação que o “autor” (na concepção bakhtiniana) elabora sobre “outras vozes e perspectivas” que encontra em sua cultura (Lopes, 2009).

Assim, consideramos, em nossa pesquisa no porto, a performatividade e a prática reflexiva dos atores, que reconhecem, naquele dado contexto, o potencial do ‘capital cultural’, criticam e questionam os modelos estabelecidos e também ‘encenam’ as normas, quando lhes convêm. Em nossa avaliação, as práticas reflexivas estariam imbricadas no agenciamento dos atores e a agência, por sua vez, possui eficácia quando os atores estão empoderados o suficiente para barganhar, em uma negociação. De maneira sucinta, sustentamos que a agência é fruto de uma ampliação do conhecimento/capital cultural e a criatividade é saber aplicá-lo em contextos novos (SEWELL JR., 2005); o empoderamento se deve a uma relação direta entre o agenciamento (ampliação do conhecimento/do capital cultural), as relações sociais

estabelecidas (capital social)⁷ e a legitimidade das ações por parte de outros agentes sociais. O reconhecimento e a consequente legitimidade dos grupos será resultado da composição desses elementos no contexto espaço-temporal onde todos os atores se inserem.

Vejamos, pois, como isso se configura no caso da Região Portuária. Observamos que a maioria dos integrantes dos grupos se utilizam de um conhecimento relativamente aprofundado sobre a história do porto, que lhes permite localizar suas atividades musicais em relação a um passado recente ou distante, muitas vezes mítico. Esse conhecimento parece ter sido forjado para além da utilização de fontes consideradas tradicionais – tais como a memória coletiva – como através de fontes historiográficas, que permitem a elaboração de uma ‘consciência histórica’⁸ (RÜSEN, 2007). Um exemplo disso é o grupo Escravos da Mauá, que desenvolveu o CD-ROM ‘Circuito Mauá: Saúde, Gamboa e Santo Cristo’, no qual apresentam dados de pesquisa sobre a história da Zona Portuária desde a colonização até meados do século XX com recursos de textos, vídeos, áudios e imagens. A elaboração das informações históricas foi complexa e contou com a participação de um corpo de pesquisadores especialistas na história dos bairros portuários⁹.

Ao reunir e organizar essas informações, os Escravos da Mauá difundem a relevância do porto para a formação social e cultural do Rio de Janeiro, reforçando sobretudo que, no que diz respeito à vida musical e festiva da cidade, o carnaval e o samba teriam ali suas raízes. Além disso, ao reforçar igualmente a preciosidade da arquitetura local, que remonta a vários séculos do passado e ainda se encontram preservados, na maioria das vezes devido ao estado de abandono em que se acham, os

⁷ Tomamos mais uma vez o sentido empregado por Bourdieu, que define capital social essencialmente como o conjunto de relações sociais que dispõe um indivíduo ou grupo e cuja detenção implica um trabalho de manutenção das relações, ou seja, um trabalho de sociabilidade: convites recíprocos, lazeres em comum etc. (Bourdieu, 1979).

⁸ A a consciência histórica seria uma forma específica de memória histórica. A memória histórica é fundada na aprendizagem da história enquanto disciplina, a memorização de eventos e personagens marcantes. A consciência histórica é uma forma de memória histórica pois é claramente guiada pela cognição, ou seja, pelo aprendizado de informações históricas específicas. Contudo, os dois conceitos se diferem quando a consciência histórica “representa o passado em um interrelacionamento mais explícito com o presente(...). O processo mental da consciência histórica pode ser descrito como o significar da experiência do tempo interpretando o passado de modo a compreender o presente e antecipar o futuro” (RÜSEN, 2007: 168).

⁹ Entre aqueles que contribuíram com pesquisas na produção textual encontram-se a arquiteta Nina Rabha, os historiadores Lia Calabre, Carlos A. Addor, Roberto Moura e Sérgio Lamarão.

Escravos da Mauá ressaltam que o passeio pelos bairros portuários é “imperdível para qualquer carioca que se preze”, em um desejo claro de valorizar e reinserir o porto no mapa da cidade. Nesta mesma linha de saudar o passado do porto e reverenciá-lo como ‘berço’ do samba e do carnaval estão o Cordão do Prata Preta, o bloco Fala Meu Louro, o Afoxé Filhos de Gandhi, a Roda de Samba da Pedra do Sal e o Terreiro de Breque.

Outros grupos parecem estar mais alinhados em saudar um passado recente, que remonta aproximadamente há meio século, mais conectado à(s) memória(s) coletiva(s) de antigos moradores. O Coração das Meninas, a Banda da Conceição e o Pinto Sarado, por exemplo, parecem estar comprometidos em enfatizar a organização de ações comunitárias, evidenciar o processo de segregação urbana e de favelização, a organização dos trabalhadores e das associações locais etc¹⁰. E, ainda, por ser percebido como local de origem do samba e da cultura afrobrasileira regional, tanto o passado distante como o recente deste mundo musical é frequentemente reverenciado, com as homenagens aos baluartes do samba, afoxé, da marchinha etc., mesmo que estes não tenham possuído uma relação direta com a região. Isso poderia se explicar pela presença necessária da ‘retórica da tradição’ existente nas culturas populares, enfatizando a reverência aos ‘ancestrais’, tornando este um princípio fundamental que organiza ritos e ordena as relações sociais.

Além do conhecimento relativo à história e à cultura locais, os atores também parecem dispor de um entendimento sobre patrimonialização da cultura, identificando como um direito a valorização e o reconhecimento daquilo que fazem. Sendo assim, muitos dispõem de informações sobre a legislação que vigora no país, para o setor cultural. Consequentemente, estão conscientes de que há uma obrigação legal do Porto Maravilha de investir no setor e nas atividades culturais locais, tendo por vezes até mesmo a sensação de que esta obrigação financeira do projeto se configura mais como uma sanção compensativa frente a outras perdas sentidas, sobretudo quando os atores são também moradores locais.

Tendo todo esse capital cultural a sua disposição – depois de se debruçarem sobre a(s) história(s) do porto e se engajarem na sua valorização –, certos grupos reconhecem a qualidade de suas pesquisas históricas e musicais e parecem querer se

¹⁰ Apesar da polarização que determinamos aqui, reforçamos que os grupos estão conscientes e conectados com esses ‘dois’ passados.

distinguir daquilo que a indústria musical determina, uma maneira clara de fazer frente e até mesmo subverter as normatizações. Por exemplo, o grupo da Roda de Samba da Pedra do Sal, além de samba, procura executar durante suas apresentações alguns ritmos menos visitados pela indústria musical, como o tambor de crioula, o coco, o jongo e o lundu. Periodicamente, rendem homenagens a alguma personalidade conhecida do samba, buscando transmitir para o público o que consideram ser a história desse gênero musical e que não teria divulgação na grande mídia.

Podemos dizer que os grupos constroem suas identidades pautados pela política da diferença, ou seja, são um produto de diversas conectividades no tempo e espaço, em que diferenças e identificações vão sendo elaboradas a partir das tensões resultantes das relações sociais. Assim, procuram destacar aquilo que consideram ser sua singularidade como grupo em oposição aos outros e/ou se alocando numa hierarquia ‘ancestral’ entre os grupos musicais locais, pois existe o reconhecimento de que alguns grupos como o Coração das Meninas, o Fala Meu Louro, o Afoxé Filhos de Gandhi são mais tradicionais que outros e merecem ser respeitados e lembrados. E, ainda: a construção da diferença se dá entre argumentações que transitam entre um entendimento sobre a cultura de massa, a indústria cultural e também a cultura erudita, cada qual construindo seus significados acerca da cultura popular em oposição ou aproximação com essas ideias, o que por vezes gera tensões entre os próprios grupos. Contudo, podemos entrever que há ao menos uma percepção relativamente consensual entre os grupos: se for deixada sob o controle de um só agenciador (no caso, o Porto Maravilha), a cultura local vai perder sua pluralidade e se tornará homogênea, seja no sentido de massificação (com a perda significativa da qualidade), seja no sentido da erudição (representando um acesso limitado).

Finalmente, cabe considerar o potencial de empoderamento que esses atores são capazes de alcançar, levando em conta seus capitais sociais e o contexto espaço-temporal em que se inserem. Como já discutimos em outros trabalhos (COUTO, 2009; 2014), há uma relação direta entre a valorização e o reconhecimento das manifestações culturais ligadas ao samba e ao carnaval com um aumento da estima pelos bens culturais e históricos, seja no âmbito regional ou no nacional, por parte de certas camadas e setores sociais. Este aumento da estima seria influenciado por um novo momento de entusiasmo e otimismo que vigora no país a partir dos anos 2000. Não nos parece coincidência que seja justamente neste período que há um aumento imódic do número

de blocos de carnaval de rua na cidade – este número chegou a 425 blocos espalhados pelos bairros, em 2012, arrastando um total de 5,3 milhões de foliões, que fizeram o Rio se consagrar como o maior carnaval do país¹¹. Se nos anos 1980/1990 a emergência de blocos de rua refletia o processo de redemocratização do país e a urgência política de se reunir, se manifestar e ampliar a cidadania através das manifestações da cultura popular (BARROS, 2013), dos anos 90 em diante parece haver uma difusão mais ampla destas reivindicações ao passo que cresce ainda mais a estima pelos bens culturais e a crença nas identidades coletivas. Ainda é preciso considerar que esta valorização cultural espontânea possui impactos econômicos consideráveis, fazendo com que o carnaval de rua passasse a ser não só de interesse de foliões como também de comerciantes e empresários dos mais diversos portes¹².

Considerando este contexto macro, podemos dizer que as manifestações culturais que hoje os grupos apresentam no porto possuem ressonância (GONÇALVES, 2005) junto a públicos e setores sociais de várias procedências. Ressonância significa dizer que a determinação de um patrimônio não deve atender somente à ordem institucional ou econômica, mas ser capaz de evocar no expectador forças culturais complexas das quais o patrimônio seria justamente representante (GONÇALVES, 2005). Ou seja, existe um reconhecimento, por alguns setores da sociedade, da legitimidade dos grupos locais. A ressonância deve ser compreendida, portanto, em um contexto espaço-temporal de entusiasmo ante o futuro coletivo e a consequente valorização da cultura popular.

A relação entre atores locais e o Porto Maravilha

Em geral, os grupos musicais avaliam que a reurbanização trará mais vantagens que inconvenientes para os habitantes da localidade e artistas do setor. De acordo com eles, o projeto é potencialmente capaz de atrair novos públicos e ajudar a renovar a cena musical e artística. Além disso, como estão conscientes da obrigação legal do Porto Maravilha de investir na cultura local, eles o veem, em geral, positivamente como uma fonte de recursos para a realização de suas atividades. Por outro lado, a maioria dos

¹¹ Ver reportagem Riotur: “Carnaval do Rio se consagra como o maior carnaval do Brasil”.

¹² Ver reportagem Época Negócios: “Carnaval de rua do Rio cresce e tem nova cota de patrocínio de R\$ 3 mi”.

entrevistados criticam a qualidade dos trabalhos urbanos, as intervenções no espaço que não respondem às necessidades populares (como o teleférico no morro da Providência, que tomou a quadra da comunidade, os bancos que foram retirados das praças etc.), questionam o caráter arbitrário de algumas decisões tomadas pela administração (como a não inclusão do bairro do Caju no projeto, a criação do bloco ‘Porto Novo’ e as remoções de moradores) e muitos reconhecem que eles mesmos não serão os verdadeiros beneficiários da empreitada.

Os atores identificam no projeto a centralidade do turismo e temem que a reurbanização possa ter como consequência a perda das características culturais ‘genuínas’ da Zona Portuária. Temem que o porto venha a se tornar somente um local onde os artistas ‘ganham a vida’ e não mais um espaço de convivência ou de identificação profunda com todos os eventos históricos ali desenrolados.

No que diz respeito aos administradores do projeto, estes parecem conscientes da valorização recente das atividades culturais e estão dispostos a contribuir para sua manutenção. Contudo, cultura nos projetos urbanísticos, como havíamos sugerido anteriormente, não diz respeito meramente a cultura popular, mas a cultura criativa de tornar o local num polo de atração de capitais transnacionais. Consequentemente, isso faz com que o enfoque cultural seja de caráter inovador (apesar de na prática ser prosaico, por copiar os *cases* de sucesso *à la* Barcelona), na capacidade de gerar capital e de fortalecer a região como polo empresarial e turístico.

Sucintamente, a oposição observada entre administradores e atores locais seria, então, esta: enquanto os administradores do projeto selecionam e financiam artistas locais principalmente pelos critérios de utilidade e capacidade de geração de renda local, os atores buscam atender a esses critérios, ao passo que tendem a celebrar certos valores locais, principalmente memória e patrimônio histórico, além de ‘regras’ de convivência pautadas principalmente pelo respeito à antiguidade de alguns grupos. Esses valores e regras parecem compor para eles a base da identidade da região, que eles pretendem enaltecer, preservar e difundir.

Conclusão

Identificamos com nossa pesquisa que, apesar de todas as orientações teóricas urbanísticas de incluir a dinâmica da vida cultural cotidiana nos projetos contemporâneos, há um descompasso entre a produção de significados locais pelos atores sociais e a produção do porto como produto de alcance global pelo Porto Maravilha. A ânsia por tornar o porto e a cidade atraentes para capitais estrangeiros, sobretudo considerando a promissora oportunidade proporcionada pela realização dos megaeventos, pode ter como nefasta consequência à transformação do porto em mero ‘parque temático’, revelando a subsequente supressão da ‘alma’ da região, assim como argumentou um dos atores locais. Avaliamos que investir na valorização espontânea (COUTO, 2014), a que acontece a partir das práticas dos habitantes da cidade, e entender em profundidade as transformações culturais recentes são as chaves que poderão consolidar alguma base de real transformação para o porto e torná-lo de fato interessante para ser visitado. Porque, como constatam em pesquisas de antropologia do turismo, a perda da ‘sinceridade’ das expressões culturais por parte dos atores – ou seja, quando suas atividades se tornam meramente um ‘ganha-pão’ – são muitas vezes identificadas e criticadas por olhares exógenos (TAYLOR, 2001). Se o interesse é pela circulação de capital, principalmente pelo viés do turismo, é preciso compreender qual experiência cultural os turistas esperam ter no mundo atual, principalmente em uma cidade plural como o Rio de Janeiro. Se o espetáculo ainda é um importante pilar de sustentação no processo de atração de pessoas e capitais nas cidades, a vida cotidiana local tem se configurado uma fonte de experiências turísticas muito mais provocativas e significativas para os visitantes.

Acreditamos, ainda, que fortificar a valorização interna dos bens culturais, ou seja, incentivar os habitantes do Rio a continuarem a consumir e difundir seus bens, é uma maneira de assegurar que a região não se tornará refém da "turistificação", pois a atividade turística se caracteriza principalmente pela sazonalidade e pela “elasticidade da demanda [...] que devem ser levadas em consideração quando do planejamento turístico de qualquer território” (IGREJAS, 2012 : 100). Nesse processo de fortificação cultural interna, parece relevante pôr em prática as contribuições de Landry e incluir os atores locais como colaboradores e/ou participantes ativos na construção de um novo espaço urbano, além de entender suas performatividades e as maneiras que se utilizam da cultura como recurso.

Referências:

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos B.; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 75-103, 2002.

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. de. **Blocos: Vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Fundação Getulio Vargas: Rio de Janeiro, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. London: Routledge and Kegan Paul, 1979.

CHATTERTON, Paul. Will the real Creative City please stand up?. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 4:3, 390-397, 2000.

COHENDET, Patrick, Laurent Simon, F. Sole Parellada et J. Valls Pasola. *Les villes créatives : Une comparaison Barcelone - Montréal / Creative cities: Comparing Barcelona and Montréal / Ciudades creativas : Una comparación Barcelona – Montréal*. *Revue : Management international / International Management / Gestión Internacional*. **Erudit**, Volume 13, número hors série, p. V-XXI, 2009. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/037501ar>> DOI : 10.7202/037501ar> Acesso em 20/05/2013.

COUTO, Caroline P. E. O samba serpenteia pelas ruas da Mauá: os Escravos da Mauá e a revalorização cultural espontânea da região portuária do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFF/ Biblioteca Central do Gragoatá. 145 páginas, 2009.

_____. *Culture comme ressource : des groupes musicaux populaires au sein du processus de réaménagement urbain à Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Montreal, 2014.

GONCALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, porto Alegre, v. 11, n. 23, Junho de 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 09/08/2014.

HARVEY, David. **Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution**. London: Verso, 2012.

IGREJAS, Patrícia. **Reinventando espaços e significados : propostas e limites da urbanização turística no Projeto Porto Maravilha**. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPPUR. Acervo on-line Minerva, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/18sKayI>>. Acesso 15/05/2013.

KAVARATZIS, Michalis. From city marketing to city branding: Towards a theoretical framework for developing city brands. In: *Place Branding*, 2004. 1, 58–73; doi:10.1057/palgrave.pb.5990005. Disponível em: <<http://bit.ly/3kMfES>> Acesso 20/10/2013.

LANDRY, Charles. **The creative city: A toolkit for urban innovators**. London: Earthscan. 240 páginas, 2008.

LOPES, José Rogério. Resenha: A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 31, p. 331-335, jan./jun. 2009.

RÜSEN, Jörn. *How to make sense of the past—salient issues of Metahistory*, 2007. Disponível em: <<http://dspace.nwu.ac.za/handle/10394/4014>>. Acesso 27/10/2013.

SÁNCHEZ, F. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Ed. Argos, 2003.

SEWELL JR., William H. **Logics of History: Social Theory and Social Transformation**. University of Chicago Press, 2005, pp.376.

TAYLOR, John P. Authenticity and sincerity in tourism. **Annals of tourism research** 28.1: 7-26. 2001.

VAINER, Carlos B. Os liberais também fazem planejamento urbano? Glosas ao "Plano Estratégico da Cidade do Rio de Janeiro". In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos B. e MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 105-120.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Sites de internet:

ÉPOCA NEGÓCIOS. *Carnaval de rua do Rio cresce e tem nova cota de patrocínio de R\$ 3 mi*. Disponível em: [<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2012/11/carnaval-de-rua-do-rio-cresce-e-tem-nova-cota-de-patrocínio-de-r-3-mi.html>] Acessado 28 de outubro de 2014.

MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO. *As Parcerias Público-Privadas (PPP) no Brasil e na América Latina: Desafios e Perspectivas*. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/hotsites/ppp/conteudo/eventos/seminarios/seminario_bahia.html>. Acessado 28 de outubro de 2014.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Site **RIOTUR**. *Carnaval do Rio se consagra como o maior carnaval do Brasil*. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?article-id=1615704>>. Acessado 15 de julho de 2014.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Site de notícias. Matérias 02.07.2014: *Rio Criativo inaugura nova sede no Centro da cidade*. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/rio-criativo-inaugura-nova-sede-no-centro-da-cidade>>. Acessado 15 de julho de 2014.