



06

v. 3 :: n. 2 :: fev./jul. :: 2018



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens  
Instituto de Artes e Design :: UFJF





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens  
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 3	n. 2	p. 1-225	fev./jul..	2018
------	--------------	------	------	----------	------------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2018  
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA



**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN - IAD / UFJF**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA UFJF  
CEP 36036-330 - JUIZ DE FORA/MG  
TELEFONE: (32) 2102-3362  
revista.nava@ufff.edu.br

PROJETO GRÁFICO  
Alexandre Amino Mauler

IMAGEM DA CAPA E DIAGRAMAÇÃO:  
Alisson Soari de Sousa Quintino

Imagem da capa:  
Beth Moyses  
("Diálogos", 100x67cm foto adesivada em Metacrilato)

Online - [www.ufff.br/revistanava](http://www.ufff.br/revistanava)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

---

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --  
v. 3, n. 2 (fev./jul. 2018)- .-- Juiz de Fora :  
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,  
2017-

Semestral  
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

---



**Universidade Federal de Juiz de Fora**

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



**Instituto de Artes e Design**

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profª Dra. Eliana Bettocchi Gordinho

**Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens**

Coordenadora: Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio

Vice-coordenador: Prof. Dr. Felipe Muanis

**Editor Executivo**

Prof. Dr. Christian Pelegrini

**Comitê Editorial**

Profª. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos/UFJF

Profª. Dra. Raquel Quinet Pifano/UFJF

**Equipe Editorial**

Alisson Soari de Sousa Quintino

Clecius Campos

Giovanna Marques Guisard Restivo

Henrique Grimaldi Figueredo

Rogério Caetano

Tamara Hagar

Tiago Santos Paula Gabina

**DOSSIÊ: Encontros da arte: entre a tradição e a experimentação**

Organização: Profª. Drª. Raquel Quinet Pifano/UFJF e Profª. Drª. Renata Maia Zago/UFJF

**Conselho Científico**

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idalgo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profª. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profª. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profª. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profª. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Didier Guigue (Universidade Federal da Paraíba)  
Prof. Dr. Fernando Iazzetta (Universidade Estadual de São Paulo)  
Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)  
Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)  
Profª. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)  
Profª. Dra. María Isabel Baldassarre (Universidade de Buenos Aires)  
Profª. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)  
Profª. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)  
Profª. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)  
Profª. Dra. Rita Morais de Andrade (Universidade Federal de Goiás)  
Profª. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)  
Profª. Dra. María Isabel Baldassarre (Universidade de Buenos Aires)  
Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

O Dossiê Políticas Públicas para Arte e Cultura foi organizado pelas professoras: Sabrina Parracho Sant' Anna (Universidade Rural do Rio de Janeiro) e Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto).

Queremos deixar um agradecimento especial a artista Beth Moyses que nos cedeu a obra *Dialogs* para imagem da capa.



Endereço para correspondência

**Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens**

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário  
Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330  
Telefone: (32) 2102-3362

[revista.nava@ufjf.edu.br](mailto:revista.nava@ufjf.edu.br)

# Sumário

## Dossiê: Políticas Públicas para Arte e Cultura

### **Apresentação : Novos desafios das políticas públicas para as artes e culturas contemporâneas**

**Sabrina Parracho Sant'Anna e Paula Guerra**

22

**Rui Saraiva e Sofia Sousa**

A cidade é um livro aberto: uma reflexão acerca do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

43

**Célia Ferreira e Vera Diogo**

Co-working spaces in Porto, Portugal collaborative economy

58

**Roney Gusmão**

A imagem mítica das celebridades na construção da cultura pós-moderna

71

**Simone Amorim**

Criativa e maravilhosa para quem? Como as cidades estão transformando a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global

95

**Carlos Vinícius Pereira Lacerda e Thiago Pereira Alberto**

Experiências estéticas, identidades de gênero e mídiatização cultural

114

**Gleyce Kelly Heitor**

Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque

134

**Mariano Martín Zamorano**

Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015-2018): avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente

156

**Paula Guerra**

Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa

179

**Susana Januário**

Expressões, manifestações e atores das artes e culturas portuguesas contemporâneas

208

**Normas Para Submissão de Trabalhos**

## Apresentação

**Novos desafios das políticas  
públicas para as artes e  
culturas contemporâneas:  
apresentação**



# Novos desafios das políticas públicas para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra<sup>1</sup>  
Sabrina Parracho Sant'Anna<sup>2</sup>

**New challenges of public policies for contemporary arts and cultures: presentation**

Bloom, ele, de facto, procurará o impossível:  
Encontrar a sabedoria enquanto foge;  
Fugir enquanto aprende. (TAVARES, 2010: 1-39, p. 42)

**T**omando em consideração as temáticas de fundo da KISMIF Conference 2018 — o género, as diferenças artísticas, as identidades múltiplas e as suas relações com as culturas artísticas urbanas, este Dossier reúne um conjunto de artigos que equacionam as políticas públicas para as artes e culturas contemporâneas como um fator fundamental para o desenvolvimento numa lógica integrada de cultural planning. Tal equivale a dizer que se aquilata que a qualidade de vida e o bem-estar das populações podem ser promovidos e melhorados com e através da cultura e das artes (BIANCHINI, 1999). Simultaneamente, o Dossier aqui apresentado também remonta a novas emergências das artes e da cultura contemporânea, nomeadamente quando nos reportamos ao carácter simbiótico e compósito das identidades culturais, despoletando novas ênfases, novos atores, novos contextos, novas metodologias e novos cruzamentos disciplinares (FORTUNA e LEITE, 2009).

Como referimos anteriormente, a cultura associa-se inequivocamente a diversas dimensões e, nomeadamente, ao desenvolvimento sustentável: eficiência económica, equidade social, qualidade ambiental, participação cívica, cidadania e expressão identitária, numa perspetiva de coesão territorial e intergeracional. Nessa perspetiva, importa relevar a importância da cultura e das artes enquanto aglutinadoras de identidades e construtoras de memória coletiva, etc., mas também, concomitantemente, o papel

1

Doutora em sociologia pela Universidade do Porto, é professora na Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade. É investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália, do Centro Investigadora do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT) e do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como *Critical Arts*, *European Journal of Cultural Studies*, *Journal of Sociology*, *Cultural Sociology*, *Sociologia – Problemas e Práticas* ou *Revista Crítica de Ciências Sociais*. É editora (em conjunto com Gláucia Villas Bôas) da *Revista Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*. E-mail: <pguerra@letras.up.pt>, <paula.kismif@gmail.com>.

2

Doutora em sociologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Atualmente, é pesquisadora visitante na Universidade de Barcelona, onde desenvolve investigações para estágio pós-doutoral. Coordena, juntamente com Lígia Dabul e Maria Lúcia Bueno, o Grupo de Trabalho em Sociologia da Arte da Sociedade Brasileira de Sociologia. É autora de *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (2011) e de diversos artigos publicados em periódicos. E-mail: <saparracho@gmail.com>

3

Para mais detalhes, consultar <<http://www.kismifconference.com/en/>>



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

que, nas relações e nos impactos, a cultura e as práticas culturais têm nos sistemas territoriais onde se desenvolvem, e na forma como as atividades culturais beneficiam e prejudicam os ecossistemas culturais e criativos onde estão embebidas (BENNETT, 2005; ZUKIN, 1989 e 1995).

É neste âmbito, de entendimento multidimensional da cultura e da arte, que Tia DeNora (2004) defende uma linha de maturação da sociologia que conduziu a uma “re-materialização da cultura”, em termos de práticas contextualizadas e relacionais (resolvendo a ligação cultura-estrutura numa não homologia rígida e simplificadora). Num entendimento fiel à de relatividade dos campos sociais, o trabalho artístico é sobremaneira prático e decorre em espaços intersectados pelos planos biográfico dos artistas e da realidade social mais vasta em que se situam. De facto, a subjetividade produz-se e revela-se mediada pela arte. A arte e a cultura facultam um importante fundo sobre o qual podem ser levadas a cabo, performativamente, estratégias subjetivas de afirmação identitária. Desde meados da década de 1990 do século passado, temos vindo a assistir à crescente centralidade da chamada viragem cultural como foco de interesse no âmbito da sociologia, o que traz à discussão as relações entre públicos, recursos culturais e vida quotidiana. Não se perspetiva uma negação dos constrangimentos estruturais no dia-a-dia dos indivíduos, mas começa a ser considerada a capacidade dos mesmos na negociação dos constrangimentos, encontrando uma identidade e construindo um estilo de vida que vão para além desses condicionalismos (CRANE et al., 2002; CRANE, 1992).

Neste cenário de viragem cultural, crê-se que os indivíduos têm capacidade de exercer reflexividade e de conseguir um distanciamento crítico em relação à sua identidade social e à gestão do seu quotidiano. David Chaney (1994) defende que as anteriores formas de autoridade cultural baseadas na classe, na comunidade e na tradição, são substituídas por novas formas de autoridade, como os media e as indústrias culturais, pois os seus produtos têm uma influência cada vez maior no dia-a-dia. Desta feita, o gosto ou as preferências culturais constituem formas de expressão reflexivas através dos quais os indivíduos constroem a sua identidade, e não um produto determinado estruturalmente pelas circunstâncias sociais. Está aqui vincada a conceção do indivíduo como um agente reflexivo na escolha



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

de um gênero musical e sua incorporação numa estética e num estilo de vida. Os condicionalismos externos funcionam como ponto de referência e produzem respostas múltiplas às artes e não uma única resposta (GUERRA, 2015 e 2013).

Todas estas questões decorrem, em grande medida, das mudanças operadas no mundo artístico traduzidas, em traços largos, na democratização da cultura, na culturalização da sociedade e cosmopolitização artística e materializadas em manifestações alternativas e/ou underground que rompem com lógicas instituídas, corporizando novas formas de criação, mediação, receção, convenções e canonizações (CERTEAU, 1990; ELIAS, 1993).

A invenção e a improvisação artísticas têm possibilitado inúmeras redefinições dos mecanismos de diferenciação e identificação social que caracterizam o mundo contemporâneo, assumindo-se como veículos e textos fundamentais de identidade, de pertença e de enraizamento. É neste sentido que se privilegiou, neste compêndio, um conjunto diversificado de artigos que conjugassem teoria e empiria, demonstrando a vivacidade que estes debates e questões têm alcançado no mundo de língua portuguesa. Estas preocupações são tão mais importantes quanto estamos a falar de sociedades marcadas por transições e sobretudo, em tempos recentes, por crises económicas e sociais, no âmbito das quais as manifestações artísticas parecem cada vez mais assumir-se como plataformas de questionamento, refundação e revivificação identitárias (SILVA, GUERRA e SANTOS, 2018; GUERRA, 2018).

Uma das dimensões que não podemos dissociar da complexidade que reveste o mundo da cultura e das artes assenta na questão do território urbano, sendo esta crucial para a compreensão do objeto artístico, uma vez tomada a cidade/urbano como um fenómeno intrinsecamente cultural. Efetivamente, as cidades assumem-se como importantes polos de criatividade, inovação e eferescência. Crane (1992) salienta a relevância das cidades nesta âmbito, uma vez sendo no seu âmago que proliferam os estilos de vida em diversidade suficiente, os quais se constituem como demonstradores expressivos da concentração de práticas sociais e culturais, tradutores e resultado dos processos de individuação e de liminaridade,



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

facilitados pelas maiores mobilidades e o menor controlo social, da busca de lógicas distintas, ou da afirmação de identidades que tendem a ser mais transitórias, reflexivas e plurais. A territorialidade orgânica provida pela cidade ou contextos urbanos manifestos em processos identitários significativos, remete-nos para um conceito igualmente incontornável – o de cena. Este conceito é tanto mais importante quanto a imanência de uma organicidade fundida entre identidades, vivências e estilos de vida e o espaço/território, este potenciador das mesmas e, indubitavelmente, só possível na reticularidade que caracteriza a urbanidade.

Esta abordagem sobre cultura e artes, na contemporaneidade, não se completaria sem a referência a uma dimensão que a releva e se assume como incontornável – a economia criativa. Em 2008, quando a crise financeira assolava o mundo com perspectivas de contração das principais economias internacionais, a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento apostou no conceito de economia criativa para alavancar o desenvolvimento mundial. Segundo o relatório da UNCTAD publicado naquele ano: “a interseção entre a criatividade, a cultura, a economia e a tecnologia (...) tem potencial para gerar renda, emprego e ganhos para a exportação, promovendo a inclusão social, a diversidade cultural e o desenvolvimento humano” (UNCTAD, 2008). Assim descrito, o conceito de economia criativa, que já vinha sendo debatido no âmbito da academia, foi posto na ordem do dia e alçado ao centro dos debates de policymakers. De facto, desde 2008, a criatividade entrou na agenda de debates mundiais como produtora de um valor intangível com efeitos concretos no valor de mercado de produtos. Assim também, as cidades criativas foram vistas como polos centralizadores da indústria cultural e espaços ideais para a proliferação de uma classe criativa, atraindo turismo e dinamizando a economia (MATEUS & ASSOCIADOS, 2016). Conforme D’Ovidio e Morató:

“A esfera cultural foi ampliada pela incorporação de toda uma nova gama de atividades com laços cada vez mais fracos com o núcleo original das artes clássicas, por exemplo, cinema, fotografia, música popular e produções mediáticas. Adicionalmente, o setor público e, mais recentemente, o terceiro setor consolidaram



## Novos desafios das políticas públicas para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

sua presença neste campo. Todas essas mudanças foram acompanhadas por uma profunda transformação socioeconômica envolvendo uma enorme expansão no ensino superior, a terceirização da economia, bem como o desenvolvimento do capitalismo corporativo e do estado de bem-estar social.”. (D’OVIDIO e MORATÓ, 2017: 4)

Do ponto de vista econômico, o conceito de economia criativa deu relevo a setores antes pouco visíveis na vida política. A cultura e a arte ganharam, assim, centralidade e foram também alçadas ao centro do debate sociológico. De facto a expansão de pesquisas em Sociologia da Arte tem sido notada em diferentes frentes, tendo sido objeto de crescentes investigações sociológicas (Bueno, Sant’Anna, Dabul, 2018). Centrada em âmbito local, a ênfase na criatividade transformou as cidades no palco, por excelência, das políticas orientadas para a cultura (SILVA, BABO e GUERRA, 2015 e 2013), mas também no cenário onde se desenrolaram as disputas em torno do uso do espaço público, dos produtores autorizados e dos protagonistas dos processos de produção e difusão dos bens de cultura. Se a cultura se tornou capital na produção de cidades globais (COSTA, 2017) protagonizando políticas de criação de polos de criatividade e especulação sobre o valor do solo em políticas de valorização do espaço urbano (HARVEY, 1985), agentes da classe criativa também se tornaram críticos dos processos de que eram protagonistas, colocando em questão planos de gestão urbana e dando origem a movimentos da própria classe criativa que recusa políticas levadas a efeito em seu nome (D’OVIDIO e MORATÓ, 2017).

De forma muito interessante, os contributos para este Dossiê dispõem-se em dois conjuntos de artigos. Um primeiro conjunto de pesquisas centra-se nas políticas culturais para e nas cidades contemporâneas abrangendo instrumentos de planeamento e projetos de intervenção, agendas culturais e abordagens transdisciplinares das políticas culturais. Incidem nomeadamente na existência e ação de redes locais de influência social e política, nos contributos para a política local provenientes do meio artístico e cultural local, nos programas regionais, nacionais suprarregionais





Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

disponíveis; mas também na ação e influência de consultores e outros peritos de planeamento e políticas públicas, no lugar e modo de integração da política cultural no conjunto das políticas locais, nos modelos de governança (governance), nos discursos políticos e culturais sobre a política cultural e nos seus resultados.

Um segundo conjunto de artigos situa-se na abordagem dos desafios e consequências das artes e das culturas nas cidades e na forma como estas, eventual e potencialmente, devem integrar políticas culturais presentes e vindouras: estamos a falar de culturas do-it-yourself (DIY), de propostas híbridas/compósitas/orgânicas de intervenção cultural, de espaços de co-working, da redefinição das identidades culturais de género, da pressão da cultura mediática na fabricação de acontecimentos culturais e na importância das novas ferramentas comunicacionais na ativação das políticas culturais. Estamos a falar de cruzamentos artísticos, disciplinares, de contexto e de temática. Um dos aspetos mais interessantes que importa destacar – e a título exemplificativo – prende-se com o facto de o feminismo ter sido apropriado pela cultura popular. Aqui, a questão não é tanto a presença das jovens em subculturas dominadas por rapazes, mas sim a forma como elas se relacionam entre si em subculturas próprias. Um exemplo é a subcultura teenybopper, muito centrada em revistas, rádio e televisão, e que girava ao redor das estrelas pop. Está-se a considerar uma subcultura que permitia às jovens serem ativas, já que “oferecia às jovens uma oportunidade de se definirem a elas mesmas como diferentes, quer dos seus conhecidos mais novos e velhos” (MCROBBIE e GARBER, 1997, p. 120), o que, para as autoras, traduz a possibilidade de mesmo numa cultura completamente manufaturada, estandardizada e massificada se encontrar processos de negociação e resistência.

No quadro do primeiro conjunto de artigos, dedicado às políticas culturais para e nas cidades contemporâneas abrangendo instrumentos de planeamento e projetos de intervenção, agendas culturais, e abordagens transdisciplinares das políticas culturais, o artigo de Mariano Martín Zamorano intitulado “Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018): avances y limitaciones dos proyectos



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

convocación constituyente” discute a crescente importância em Madrid e em Barcelona das políticas culturais locais, nomeadamente no seu papel na projeção internacional das cidades e dos projetos de regeneração urbana associados. Neste processo, a harmonia de forças entre a cidade criativa e a democratização cultural é desequilibrada, nomeadamente pelo aparecimento de externalidades negativas, tais como, a gentrificação e a turistificação. Importa, pois, perceber quais são as modalidades, processos e ferramentas de reativação da participação local e do acesso igualitário à cultura.

Depois de Madrid e Barcelona, detemo-nos em Lisboa com o artigo “Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa” de Paula Guerra. Neste artigo, a autora reflete sobre os novos desafios que se colocam à política cultural local na cidade de Lisboa, bem como as estratégias culturais levadas a cabo pelo município a esse respeito. Parte de um registo que visa a compreensão do desenvolvimento das políticas culturais portuguesas a partir do marco histórico basilar da História contemporânea portuguesa – a Revolução Democrática de 25 de Abril de 1974. E, tendo por base o relatório Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016 e as Agendas Culturais de Lisboa referentes ao ano de 2015, leva a cabo uma dupla abordagem: um olhar para as práticas culturais locais em Lisboa nos últimos anos; e um foco incidente nos vários setores do campo cultural lisboeta, aferindo, de forma mais fina, as respostas emergentes perante os novos desafios que têm surgido na capital portuguesa.

A próxima paragem: Rio de Janeiro. Simone Amorim com o seu artigo “Criativa e maravilhosa para quem? Como as cidades estão transformando a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global” apresenta uma significativa discussão sobre novos desafios que se colocam às políticas culturais, considerando que os movimentos de redesenho das cidades na contemporaneidade têm seguido uma tendência de monumentalização urbana desencadeada a partir de aspetos culturais e que nem sempre tem em conta o património histórico e cultural dos territórios e dos grupos sociais na sua estratégia. O efeito disso é percebido na rutura da temporalidade dos bens de cultura da cidade e na conseqüente adoção de um novo parâmetro que os tomadores de decisão defendem como o modelo capaz de inserir a cidade no circuito mundial da cidade global. Este artigo analisa estes



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

e alguns outros aspetos presentes no maior processo de reestruturação urbana que a cidade do Rio de Janeiro já experimentou, iniciado a partir de 2009 e ainda em curso. O Projeto Porto Maravilha transformou a região portuária, através de um conjunto de iniciativas no sentido de recuperar e revitalizar a região, especialmente no âmbito do lazer e do turismo, interferindo diretamente nas formas de uso urbano. Foi desenvolvido com base em três pilares: revitalização urbana, desenvolvimento imobiliário e capacitação económico-social.

Nathalia Vianna e Sabrina Parracho Sant'Anna fazem-nos permanecer no Rio e abrem as portas do Museu do Amanhã com o seu artigo "Futuro e passado no Museu do Amanhã". Neste texto, as autoras fazem uma pertinente e urgente análise do Museu do Amanhã, tanto do ponto de vista do discurso dos atores envolvidos no projeto, como do ponto de vista do discurso expresso na exposição permanente da instituição. Se, por um lado, o museu se apresenta como sustentável, e isso o remete ao futuro, em contrapartida o museu não faz nenhuma colocação quanto à memória. É fundamental, portanto, pensar como de forma indireta a memória está presente no local. Desta forma, uma reflexão sobre os conceitos de passado e futuro para a construção de memória se torna importante para entender a perspetiva do Museu do Amanhã, tendo como plano de fundo da sua construção representações de nacionalidade para receção das Olimpíadas, assim como uma incontornável tendência de operacionalização das políticas culturais nas grandes metrópoles contemporâneas.

Voltando a Portugal, e mais propriamente ao concelho da Póvoa de Varzim, situado no Norte de Portugal e integrante da Grande área Metropolitana do Porto, Rui Saraiva e Sofia Sousa apresentam-nos um caso importante e muito bem-sucedido de operacionalização de políticas culturais locais: "A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim". O artigo tem como objetivo analisar o papel que o Festival Correntes d'Escritas possui num contexto alargado espacial, nomeadamente a cidade de Póvoa de Varzim, bem como os impactos que o mesmo poderá ter causado ou que poderá provocar neste território. O principal foco é o de estabelecer uma relação entre o Festival e os conceitos teóricos inerentes às políticas públicas e/ou culturais; entrecruzar o Festival com o papel que a Autarquia e os aparelhos culturais



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

que têm vindo a ser construídos e possuem para a realização deste evento; e, por fim, identificar os principais segmentos de públicos de Festival.

Regressando ao Brasil e a Recife mais propriamente, Gleyce Kelly Heitor apresenta a o seu texto intitulado “Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)”. O Museu da Beira da Linha do Coque é uma iniciativa comunitária de articulação e difusão de memórias. Criado em 2013, pelo Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque no Recife, tem como objetivo desmistificar os estereótipos sobre a Comunidade do Coque, que figura entre as mais violentas, nas narrativas e no imaginário da cidade; dado que serviu como critério para entrada da comunidade no Programa Pontos de Memória. Neste artigo, Gleyce Kelly Heitor analisa os contextos de resistência e luta pela cidade que impulsionaram a criação do Museu da Beira da Linha do Coque e propõe, a partir de suas dissidências e disputas, uma leitura deste museu como prática política e experiência de re-significação das formas de luta por memória, cidade e território.

Encabeçando o segundo conjunto de artigos – dedicado aos desafios e consequências das artes e das culturas nas cidades e na forma como devem integrar políticas culturais presentes e futuras – Susana Januário apresenta-nos o artigo intitulado “Expressões, manifestações e atores das artes e culturas portuguesas contemporâneas”. Decorrente da democratização, da festivalização da cultura e da cosmopolitização artística, assiste-se, em Portugal, a partir do final da década de 1980, ao surgimento de diversas manifestações artísticas cujas lógicas, sobretudo de emergência, rompem com as instituídas. Estas manifestações, entendidas como alternativas e/ou underground, têm vindo a corporizar novas formas de criação/mediação/receção/convenções/canonizações artísticas. Ou seja, iniciativas que assentam, designadamente, em novas práticas de trabalho segundo lógicas DIY, nas quais os artistas/criativos assumem, nomeadamente, papel de produtores/gestores, e os gatekeeperse os processos de criação de reputações se assumem-se como fundamentais na provisão/atração/fruição destas atividades. A autora tem no objeto da sua investigação de doutoramento a emergência e a consolidação destas



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

manifestações a partir da análise de conteúdos produzidos por um conjunto de dispositivos mediáticos considerados relevantes no que respeita à produção, à mediação e à divulgação cultural e artística, de forma a obter o mapeamento das manifestações artísticas em estudo.

Dentro deste segundo grupo, Célia Ferreira e Vera Diogo com o artigo intitulado "Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy with incipient capitalism reforms or anti-capitalist experiences?" demonstram a vitalidade da economia criativa e alternativa para a revivificação da cidade contemporânea. Os espaços de co-working são práticas de economia colaborativa que têm vindo a ganhar visibilidade nas cidades europeias na última década. No Porto, estas práticas são, na atualidade, bastante populares. Nesta pesquisa, as autoras procuram representar cartograficamente e caracterizar os espaços de co-working da cidade do Porto, analisando a sua distribuição espacial bem como as perceções, motivações e opiniões dos seus proprietários/gerentes. Com base na análise de conteúdo de páginas web e na realização de três entrevistas semiestruturadas a gerentes e proprietários de espaços de co-working, é proposta neste artigo uma nova abordagem ao assunto, de forma a compreender que dimensões do capitalismo – orientação para o lucro; estrutura organizacional; autonomia profissional e responsabilidade – são transformadas ou anuladas nestas atividades económicas.

Roney Gusmão, através do seu texto "A imagem mítica das celebridades na construção da cultura pós-moderna", problematiza a construção mítica de celebridades pós-modernas, compreendendo-a como produto da troca simbólica de um tempo. Para construção deste estudo, recorreu a análises teóricas sobre pós-modernidade, mitos e celebridades de modo a perceber a inter-relação que se estabelece entre o universo de sentidos em análise e o tempo histórico.

Também Thiago Pereira Alberto e Carlos Vinícius Pereira Lacerda com o seu artigo "Experiências estéticas, identidades de gênero e midiaticização cultural" almejam (des)construir aceções acerca da potencialidade do corpo do cantor Liniker no ambiente sócio mediático e suas reverberações como dispositivo político, considerando a experiência estética advinda da performance do artista. Para tal, situaram a presença do cantor como





Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

produto mediático nos tempos atuais e demonstraram implicações dessa corporeidade na discussão sobre a identidade de gênero. O artigo reflete o Liniker como artista representativo das configurações culturais e artísticas contemporâneas, quer no cenário da indústria cultural/fonográfica e das interações mediatizadas intensificadoras de relações sociais que conectam diferentes sensíveis (seja de produção, seja de consumo), quer no sentido de constituição de um sujeito político, aspeto notado na sua produção e experiência estética.

**Referências:**

- BENNETT, Andy. Culture and everyday life. London: Sage Publications, 2005.
- BIANCHINI, Franco. Cultural planning for urban sustainability. In: NYSTROM, L. (ed.). City and culture: Cultural processes and urban sustainability. Karlskrona, The Swedish Urban Environment Council, 1999.
- BUENO, Maria Lúlia, SANT'ANNA, Sabrina Parracho; DABUL, Lígia. Sociologia da Arte: breve histórico da construção de uma disciplina. Revista Brasileira de Sociologia, v. 6, p. 266-289, 2018.
- CERTEAU, Michel de. L'invention du quotidien. Vol. 1: Acts de faire. Paris: Union Générale d'Éditions, 1990.
- CHANEY, David C..The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history. London: Routledge, 1994.
- COSTA, Pedro (coord.). Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016. Lisboa, CML, 2016.
- CRANE, Diana. The production of culture – Media and the urban arts. Newbury Park/London/New Delhi: Sage Publications, 1992.
- CRANE, Diana; KAWASAKI, Kenichi; KAWASHIMA, Kobuko (eds.). Global culture: media, arts, policy, and globalization. New York: Routledge, 2002.



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

DeNORA, Tia. Historical perspectives in music sociology. *Poetics*. 32, pp. 211 – 221, 2004.

D'OVIDIO, Marianna & MORATÓ, Arturo Rodríguez. Introduction to SI: Against the creative city: Activism in the creative city: When cultural workers fight against creative city policy. *City, Culture and Society*, vol. 8, p. 3-6, 2017.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um génio*. Lisboa: Asa, 1993.

FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério P. (orgs). *Plural de cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina, 2009.

GUERRA, Paula (org.). *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.

GUERRA, Paula. E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*. V. 13, n. 1, pp. 195–214, 2018.

HARVEY, David. *The urbanization of capital*. Oxford: Blackwell, 1985.

MATEUS, AUGUSTO & ASSOCIADOS. *A economia criativa em Portugal Relevância para a competitividade e internacionalização da economia portuguesa*. Lisboa, Augusto Mateus & Associados, 2016.

MCROBBIE, Angela; GARBER, Jenny. *Girls and Subcultures*. In GELDER, Ken e THORNTON, Sarah (orgs.). *The subculture reader*. Londres: Routledge. Cap. 13. pp. 112-120, 1997.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Sciences*, Vol. 12, n.º2, p. 195-209, 2015.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, N.º 78, p. 105-124, 2015.



Novos desafios das políticas públicas  
para as artes e culturas contemporâneas: apresentação

Paula Guerra  
Sabrina Parracho Sant'Anna

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula; SANTOS, Helena. When art meets crisis. The Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, N.º 86, p. 27-43, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

UNCTAD. *Creative Economy Report. The Challenge of Assessing the Creative Economy: Towards Informed Policy-making*. Washington, DC: UN, 2008.

ZUKIN, Sharon. *Loft living: Culture and capital in urban change*. Nova Iorque. Rutgers University Press, 1989.

ZUKIN, Sharon. *The cultures of cities*. Cambridge: Blackwell, 1995.

Recebido em 02/04/2018

Aprovado em 22/06/2018

**Dossiê**

---

# A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva<sup>1</sup>  
Sofia Sousa<sup>2</sup>

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar o papel que o Festival Correntes d'Escritas possui num contexto alargado espacial, nomeadamente a cidade de Póvoa de Varzim, bem como os impactos que o mesmo poderá ter causado ou que poderá provocar neste território. O principal foco será o de estabelecer uma relação entre o Festival e relacionar com conceitos teóricos inerentes às políticas públicas e/ou culturais, o papel que a Autarquia e os aparelhos culturais, que têm vindo a ser construídos, possuem para a realização deste evento e, por fim, uma relação com o(s) público(s).

**Palavras-chave:** Póvoa de Varzim, Correntes d'Escritas, políticas públicas, autarquia, públicos.

## Abstract

This paper aims to analyze the role that Festival Currents d'Escritas has in a spatial context, especially that of the city of Póvoa de Varzim, as well as the impacts it has caused or may cause in this territory. The focus will thus be to establish a relationship between the Festival and theoretical concepts interrelated to public and/ or cultural policies, as well as the role that the autarchy and the cultural devices that have been built, have for the realization of this event and, finally, a relationship with the public (s).

**Key Words:** Póvoa de Varzim, Correntes d'Escritas, public policies, municipality, audiences

1

Mestre em Sociologia pela  
Faculdade de Letras da Universidade  
do Porto.

2

Mestre em Sociologia pela  
Faculdade de Letras da Universidade  
do Porto.





A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

**P** Para uma verdadeira compreensão das Políticas Públicas de uma cidade, é primeiro necessário seguirmos uma ordem crescente na sua especificação, nomeadamente partindo do micro para o macrossociológico. Podemos interrogarmo-nos como isso é possível, e no decorrer deste artigo, vemos que tal exercício é de facto exequível. Logo, numa primeira instância é necessário definirmos, e compreendermos, o que é a cidade, partindo para um caso mais específico, nomeadamente o da cidade de Póvoa de Varzim e as suas políticas culturais.

Neste sentido são vários os autores que refletem o conceito de cidade e o que é possível compreender sobre este, contudo não iremos definir e explorar as múltiplas nuances que o próprio conceito tem em si, não se tratando de um artigo que procura explorar as diversas ramificações do conceito, pelo contrário, procuramos assumir uma definição que seja bem aceite, e a partir dessa exploraremos uma das variantes que este conceito tem, ou seja, as políticas culturais.

Ao propormos um caminho que se especifica cada vez mais, tal assume uma importância tremenda em todo o artigo, mas em especial neste primeiro ponto de contextualização geral ao tema, bem como uma contextualização teórica. Não se tratando de um artigo que aborda o conceito de cidade, mais sim um artigo que usa a amplitude desse mesmo para explorar um caso específico, da cidade de Póvoa de Varzim, através da compreensão de algumas ideias de autores clássicos da Sociologia, percecionando rapidamente a nossa vontade de utilizar uma das ramificações que anteriormente falamos.

Assim, segundo Lefévre (1972) uma definição verdadeira do que é a cidade deve comungar com a análise das relações com a sociedade no seu conjunto, uma vez que a sociedade está em constante mudança (LEFÉVRE, 1972). Ao mesmo tempo esta ideia denota o facto de as cidades não poderem ser encaradas como fechadas, encerradas em si mesmas, uma vez que se tratam de espaços expressivos e espontâneos que percorrem diferentes patamares (ruas, praças, entre outros), ao mesmo tempo que são espaços abertos à representação identitária, bem como do imaginário individual, igualmente são espaços de simbolismo e de significância.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Aliado a esta mesma interpretação o próprio autor afirma ser necessário entender o facto da cidade ser um amolgamento de fatores que a constituem, nomeadamente fatores políticos, económicos e culturais, criando assim uma dissolução morfológica da cidade. Esta compreensão morfológica denota o ponto anterior que falamos, ao analisarmos a Póvoa de Varzim podemos fazê-lo por uma vertente política, que não interfere com o seu caráter social, bem como com o seu caráter económico, sendo até possível salientar um ponto de âmbito espacial. Lefébvre (1972) propõem uma análise destes fatores a três níveis, logo se ao primeiro nível corresponde uma análise global, materializada no poder político do estado - sobre o caso mais específico da autarquia da Câmara Municipal de Póvoa de Varzim -, como é o caso das políticas territoriais, o segundo nível pressupõem uma análise mista, de acordo com as funcionalidades da cada cidade, uma vez que podemos remeter essas sobretudo a ofícios ligados ao mar e ainda sobre a questão de uma identidade local, fortemente enraizada no mar e na terra – interligação com os ofícios -, bem como nos serviços e agentes urbanos, e por fim, um terceiro nível relacionado com a habitação. Tratando-se assim de uma análise que procura compreender as extensões das políticas culturais, na cidade de Póvoa de Varzim os contributos de Lefébvre (1972) são basilares para avançar na análise, a par com um conjunto de outros autores – abordados ao longo do artigo.

Compreendido o facto de a cidade não ser estanque, o presente trabalho assume uma posição e uma intenção de ligar uma análise sociológica à influência que a autarquia tem sobre a cidade e as características que a precedem. Ao perceber a teoria de Lefébvre (1972) sobre a cidade podemos, em certos casos estabelecer uma ligação com a teoria de Carlos Fortuna (1995), mas tal ligação – apesar de peculiar para alguns - tornasse mais clara quando são interiorizadas as nuances e formas como as cidades são interpretadas.

Os contributos de Carlos Fortuna (1995), vêm a seu tempo espelhar as noções sobre aspetos turísticos da cidade, sendo que estes são influenciados e simultaneamente influenciadores das e pelas autarquias locais, nacionais e regionais, bem como pelo jogo de peões que se estabelece de políticas aplicadas através de programas específicos como o Plano Diretor Municipal.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Ora a interpretação que Fortuna (1995) dá sobre a questão do turismo e da autenticidade, reflete em si as ideias que Lefébvre (1972) aponta sobre o sentido amplo e mutável da interpretação das cidades. De acordo com Fortuna (1995), as mudanças territoriais e culturais influenciam a nossa construção identitária e por sua vez, vemos que estas transformam as identidades locais, ou seja, a criação de uma relação mútua, em que a cidade é um espaço social, que se sujeita a mudanças sócio espaciais, produzidas e constantemente alteradas pelos indivíduos que percorrem esse mesmo espaço.

Contudo a questão do turismo parece não se encaixar sobre a dinâmica da cidade, deste modo, para que melhor seja estabelecida essa relação devemos ver a cidade como um mercado, sobre o seu sentido figurativo em que verificamos, por um lado, o vendedor e o comprador que, por sua vez, estabelecem uma relação de compra e venda de produtos nesse mesmo lugar sócio espacial. Perante tal sentido figurativo, a relação que se procurou estabelecer, isto é, entre a teoria de Carlos Fortuna (1995) e de Lefébvre (1972), afigura-se na seguinte explanação: por um lado, vemos o vendedor como aquele que habita no mercado - assumido aqui como sendo a cidade - e, por oposição, vemos do outro lado, que o comprador é o turista, em parte porque este procura criar trocas a seu favor, seja pelo conhecimento da cultura local e identitária, seja por satisfação própria. Sobre o qual Fortuna (1995) afirma

Ao mesmo tempo, esta lógica de satisfação do consumidor tem efeitos não desprezíveis sobre os locais de destino turístico, desde a submissão à lógica mercantil de numerosos aspetos materiais e não-materiais da sociedade, da economia e da cultura locais, até à alteração da fisionomia ambiental e morfológica dos lugares. (FORTUNA, 1995, p.15)

Ao compreendermos esta citação de Fortuna (1995), é facilmente visível a ideia do turismo como uma máquina voltada para um mercado vasto, que não apenas liga as questões físicas - como espaços e serviços - como igualmente estabelece uma relação com a morfologia não física -



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

sendo esta, iniciativas e propostas de diferentes órgãos institucionais. Existe assim um sentido bidirecional subjacente, em que o turismo pode ser visto como uma moeda de troca, mas também de investimento, pelas palavras do próprio autor “[...] o turismo é também objeto do desejo e de investimentos simbólicos vários por parte de um número crescente de indivíduos que veem nele um recurso de auto valorização” (FORTUNA, 1995, p.15).

Assim deveremos encarar este fenómeno social como um investimento, que gera um efeito vicioso nele mesmo, como uma espécie de eterno retorno em que a criação de mais oportunidades reflete uma preocupação que, por sua vez, terá impacto no espaço que o mercado ocupa, lembrando que o mercado, até agora, tem sido interpretado metaforicamente como a cidade logo, tem de criar múltiplas formas de adquirir a capacidade de atração e incentivo a novos turistas, para que nele consumam.

Deste modo, torna-se apurável a ideia do capitalismo que procura a obtenção dos lucros e da sua constante aptidão, para se transfigurar em novas e melhores formas de o gerar, contudo esta ideia de uma organização capitalista e até mesmo de um turismo organizado, dá lugar a um turismo desnormalizado (LASH e URRY, 1987) que serve de exemplo para o caso proposto a estudo. Podemos afirmar que “[...] o chamado capitalismo desorganizado assenta em grande parte na produção de bens não-materiais (simbólicos), privilegia o consumo e confere centralidade a novas preocupações (ambientais, cultural, por exemplo)” (FORTUNA, 1995, p.16), ora o Festival Correntes d'Escritas – estando inserido na cidade de Póvoa de Varzim – promove esta forma de turismo desorganizado, dado que assistimos à produção dos ditos bens não materiais através do conjunto de significados e simbologias que a ele são associadas e que, por conseguinte, trespassam para um território que se preocupa cada vez mais com aspetos culturais e de desenvolvimento local, social, económico, político e artístico.



### **Festival Correntes d'Escritas: das Políticas Públicas ao(s) Público(s)**

Primeiramente é essencial tentar explicar o contexto organizacional em que o nosso objeto de estudo, nomeadamente o Correntes d'Escritas<sup>3</sup> surgiu, sendo que este mesmo pertence ou insere-se, a um nível alargado, no Gabinete de Projetos Culturais e por conseguinte, devido à existência de uma estrutura organizacional, na Divisão de Desenvolvimento Local (DIAS, 2013, p.14). Além da criação de Projetos como o que será analisado, esta Divisão tem a seu cargo uma série de instrumentos ou aparelhos culturais que ainda hoje desempenham, na cidade de Póvoa de Varzim, um papel fulcral no que toca à dinamização deste território no campo das iniciativas de carácter cultural,

[...] Cabe à divisão de Desenvolvimento Local a preparação e programação das atividades municipais no domínio socioeconómico, colaborando com entidades públicas ou privadas no desenvolvimento de ações no âmbito da cultura, desporto meio-ambiente, saúde e segurança social (DIAS, 2013, p.15).

Estas questões organizacionais e divisões existentes são importantes nesta fase inicial de redação do artigo em causa, dado que posteriormente iremos refletir, em termos teóricos, sobre o papel das autarquias na criação e promoção de políticas culturais que podem ser encaradas como sendo políticas públicas. Além, e a par da dinamização em termos económicos que estas iniciativas promovem, não podemos deixar de equacionar os impactos nos indivíduos que habitam e usufruem deste espaço físico e social, “[...] Aliás, todas as atividades sociais e recreativas que estão ligadas à cultura, às artes melhoram a qualidade de vida dos cidadãos” (DIAS, 2013, p.15).

Voltando-se assim para o objeto de estudo que propusemos anteriormente analisar, as Correntes d'Escritas teve a sua primeira edição no ano 2000 (DIAS, 2013, p.20) tendo sido o primeiro festival deste género organizado em Portugal e adquiriu ao longo do tempo a característica internacional, uma vez que esta abarca países Sul Americanos e da

3

Composição do Projeto Correntes d'Escritas, de acordo com o ano da edição, para uma compreensão do Festival em si. Informação acessível através do site da Câmara Municipal de Póvoa de Varzim. Disponível em: <http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-descritas-2018>





A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

comunidade PALOP<sup>4</sup>. Após a Câmara Municipal de Póvoa de Varzim ter abraçado este projeto tomando-o como uma iniciativa inovadora, o mesmo foi-se desenvolvendo ao longo do tempo, contudo o objetivo principal que presidiu a realização no ano de 2000 da sua primeira edição, foi o de divulgar os livros e a Literatura Ibérica (DIAS, 2013, p.14) aliando uma meta de promoção e construção de uma rede de partilha e de discussão, entre escritores e o público que atendia o encontro em questão.

O festival é realizado numa altura específica do ano, muito devido às características sazonais que a cidade tem vindo a ser alvo - isto é, no mês de fevereiro pois é o mês do ano que menos movimento se associa à cidade da Póvoa de Varzim (GUERRA, 2016; GUERRA et al., 2017). Atualmente a cidade apenas ganha agitação e vida na época balnear, assistindo a um boom do turismo e do comércio local, sobre o qual é rapidamente visível a multiculturalidade que a cidade assume tanto de dia como de noite, algo que - como referimos anteriormente - contrasta visivelmente com períodos menos movimentados, como por exemplo nos meses de novembro, dezembro e até fevereiro, notando-se uma certa *monotonia cultural*<sup>5</sup>, (conceito adaptado pelos autores). É de ressaltar que o festival não teve apenas o apoio e a dinamização por parte do Pelouro da Cultura e das entidades competentes na Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, tendo também contado com o apoio, auxílio e divulgação/ dinamização dos meios de comunicação social, sendo que os mesmos são essenciais no desenvolvimento local, na medida em que são o meio mais rápido e eficaz de transmitir a realização de iniciativas deste género. O primeiro ano em que este festival se realizou contou com uma fraca adesão por parte de audiência e público, contudo este tem vindo a aumentar ao longo de 20 anos de festival (até à data da redação deste artigo).

Como referimos ainda há pouco, o papel que os meios de comunicação social representam em iniciativas deste género, procuramos entender qual a ligação ou articulação entre a autarquia e o festival e, por conseguinte, qual o peso dos meios de comunicação social na divulgação deste projeto e, para tal, foi efetuada uma análise – ainda que superficial – ao relatório da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, respetivo ao ano de 2018 e aos dados estatísticos apresentados. Inicialmente, e apelando em certa medida

4

Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. Estes países são a Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau.

5

Relativamente a este conceito, os autores deste artigo atribuem-lhe como definição, um contraste que é possível ser observado entre a época balnear e restantes meses do ano. Como referido um maior movimento em alturas específicas do ano devido a iniciativas que a Câmara Municipal de Póvoa de Varzim promove, tais como as festividades de São Pedro – uma festa popular de grande dimensão -, e festivais de música que tendem a decorrer no Parque da Cidade. Estes dois exemplos são os que mais atraem, muito em parte pela influência e visibilidade que adquiriram ao longo do tempo, mas também, por uma característica migratória dos próprios habitantes. Sem ser na época balnear, os restantes meses são caracterizados por esta dita monotonia, a cidade torna-se quase invisível e irreconhecível se estabelecermos padrões de comparação entre ambas as épocas. As obras de Albrecht Dürer mencionadas ao longo do texto estão disponíveis no site <[www.albrecht-durer.org](http://www.albrecht-durer.org)>. Acesso em: 5 jan. 2014.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

ao senso comum – previamente à pesquisa e elaboração deste artigo em questão – os autores consideravam que a maioria da divulgação feita ao festival tivesse raiz ou motivação em jornais locais, isto é, jornais da cidade em causa, contudo apercebemo-nos que, em termos estatísticos, a maioria dos jornais que tiveram a presença de notícias relacionadas com o Festival são Nacionais, cerca de 75, sendo ainda de considerar o papel que os sites tiveram neste campo pois “[...] num mundo cada vez mais dominado pelas novas tecnologias, a Internet (sites) surge em terceiro lugar” (RIBEIRO, 2005, p.5). Ainda neste campo dos média, devemos destacar jornais como o Primeiro de Janeiro, o Público, Comércio do Porto e o Diário de Notícias (RIBEIRO, 2005, p.6).

Sendo esta iniciativa pioneira em Portugal aquando da sua criação e uma vez que já fora mencionado que o festival atingiu a vertente internacional, será que esta mesma se restringe a um público e aos escritores que são convidados? Foi isso que procuramos saber e, ainda que pouco significativo em termos de análise de discursos mediáticos, encontramos alguns jornais que acompanharam as ações deste festival, nomeadamente jornais espanhóis, sendo eles o Galicia Hoxe, La Voz Galicia, 24 horas libre e A semana (Cabo Verde), dado que o último jornal mencionado nos remonta para a comunidade PALOP previamente abordada (RIBEIRO, 2005, p.12)

As Correntes d'Escritas são envoltas em misticidade, ambiente de companheirismo, experiências enriquecedoras e até mesmo de amizades entre os participantes e intervenientes. A realização deste Projeto conta ainda com parcerias com outros equipamentos culturais, tais como o Casino da Póvoa – equipamento e estrutura essa que atribui um prémio – a papelaria Locus<sup>6</sup> entre outros (DIAS, 2013, p.22). A par destes prémios que são atribuídos por estas entidades de carácter cultural que existem na cidade, com o avançar e solidificação do projeto, é possível estabelecer e analisar a criação de uma relação importante com as Escolas, principalmente com o ensino Básico, havendo como motivo basilar o fomento pela criação literária e pela leitura em si. Deste modo, se desconstruirmos o festival e tudo o que o compõe, e tem vindo a compor ao longo do seu tempo de realização, aferimos não apenas a existência de uma política ou iniciativa cultural macrossociológica mas sim, diversas políticas a um nível micro

A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

que são direcionadas para vários tipos de públicos, algo que por sua vez vem promover o festival em si e fazer com que o mesmo cresça e ganhe expressão, não só no contexto da cidade de Póvoa de Varzim, mas como no contexto nacional.

Além de todos estes aspetos caracterizadores que já foram mencionados, importa refletir sobre outras possibilidades que a nosso ver devem ser tidas em linha de conta com o objetivo de completar e complementar o nosso raciocínio:

“[...] Historicamente, os festivais têm-se afirmado como importantes formas de participação social e cultural, espaços-tempos de celebração e partilha (de valores, de ideologias, de mitologias, de crenças), fundamentais na estruturação das comunidades e sociedade” (GUERRA et al., 2017, p.1)

É com esta citação que pretendemos demonstrar o valor e o peso que iniciativas como esta possuem atualmente nas cidades e nas sociedades, principalmente pela questão de partilha em diversos níveis, bem como devido à sua função de suporte naquilo que é a estruturação de uma comunidade. Apesar de não possuir a função de festival musical, esta iniciativa inscreve-se igualmente na categorização de ritual público que conta com a participação das comunidades, isto é, pode ser visto como “espaços retirados da vida quotidiana que oferecem uma outra variedade de possibilidades e experimentações” (BENNET et al., 2014). Assim sendo, o festival ao ser o palco onde se cruzam múltiplas dinâmicas relacionadas com os padrões de construção identitária e cultural da época vigente, o mesmo acaba por assumir um papel essencial no âmbito das representações e dos encontros destas ditas dinâmicas, o que por sua vez, faz com que o Correntes d'Escritas se tornem num símbolo inscrito na paisagem política, cultural, económica e social da cidade em que o mesmo se realiza.

“[...] Algo que distingue este encontro de outros é o facto de todas as atividades que compõem o programa serem gratuitas e de livre acesso para todo o tipo de público” (DIAS, 2013, p.24), sendo que este ponto é



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

uma característica essencial das políticas públicas a nosso entender, pois também transmite uma imagem de abertura da cidade a vários públicos, diversos temas e diferentes territórios. Assim, a revalorização cultural pode trazer vida e notoriedade a territórios esquecidos, como é o caso de Póvoa de Varzim que, como já foi referido no mês de fevereiro é uma cidade deserta, conferindo-lhe dinamismo e novas formas de interação (SILVA, BABO, GUERRA, 2013). As Políticas Culturais cada vez mais se preocupam ou têm em consideração os resultados negativos das suas antecessoras, nesse sentido surge a necessidade de os evitar ou contrariar, direcionando as mesmas para a população e para um público alvo em específico.

Decorrendo sobre aquilo que foi referido neste artigo relativamente ao facto deste festival ser direcionado ou ter adesão por parte das comunidades e países PALOP e Sul Americanos, não só pelos seus escritores como pelo seu público que também vem participar desta iniciativa, as atividades culturais acabam por se tornar independentes e autónomas face a um território, isto é, o festival Correntes d'Escritas deixa de ser apenas centralizado e específico a um contexto espacial, expandindo-se e alargando os seus horizontes (SILVA, BABO, GUERRA, 2013). De modo a compreender esta diluição dos centros e das atividades culturais, devemos perceber de que forma este processo acontece ou o que está na génese deste mesmo acontecimento, e para isso devemos entender quais são as diretrizes das Políticas Culturais nesta cidade em questão.

[...] A cidade de Póvoa de Varzim possui uma extensa e diversificada rede de animação sócio-cultural, sendo reconhecida no panorama cultural nacional. O Correntes d'Escritas, a Feira do Livro, a Feira Medieval e o Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim são alguns exemplos disso (DIAS, 2013, p.15).

Esta rede de animação que foi criada pela cidade e pelas suas entidades organizadoras tem como apoio os aparelhos e instituições/ espaços físicos fulcrais, sendo alguns deles a Biblioteca Municipal<sup>7</sup>, o Museu Municipal<sup>8</sup> e o Cine-Teatro Garrett<sup>9</sup> (DIAS, 2013, p.15) que vêm contribuir

7

Disponível em: <http://www.cm-pvarzim.pt/biblioteca/>

8

Disponível em: <https://www.facebook.com/gamuseupovoa/>

9

Disponível em: <http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/cine-teatro-garrett>



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

para o desenvolvimento social da área de atuação dos mesmos e, além disso, não nos podemos esquecer dos fatores políticos que entram neste jogo. Então, outra característica que devemos ressaltar, apesar de já ter sido abordada ao longo deste artigo, é relacionada com a intensidade espacial, podendo ser interpretada de duas formas distintas, isto é, a primeira relativa à concentração – maioritariamente feita – na cidade de Póvoa de Varzim, mas também por outro lado, quase como que aludindo à concentração junto dos palcos principais e secundários dos festivais de música, a intensidade que se assume nos equipamentos culturais e não só, disponibilizados para a realização do dito festival, o que tudo combinado culmina num “impacto veemente no território e sociedade em que ocorrem” (GUERRA, 2010). Especificando as nossas afirmações e procurando estabelecer uma ponte (ou sustentar) entre tal fator e as ilações previamente feitas, a questão do impacto faz-se sentir num nível interno, no que concerne o festival em si mesmo, daí a nossa referência e alusão ao tipo de público, adesão ao festival ao longo do tempo entre outros aspetos, mas também impactos a nível local – Póvoa de Varzim – e ainda, na programação e ocorrência ou incentivo da promoção e criação de mais atividades inovadoras, postulando um desenvolvimento ou reconhecimento a médio/longo prazo dos efeitos deste festival no que toca o desenvolvimento económico local, das suas comunidades e até, nos equipamentos culturais (GUERRA, 2016; PEREIRA, 2017).

Segundo a autora Bianca Dias (2013) e adaptando as considerações que a mesma faz acerca dos contributos de outros autores face às políticas culturais, é que estas eram vistas como atos isolados pois representavam momentos de tensão ou de pacifismo entre aquilo que é o campo político, o campo cultural e o campo artístico, algo que hoje em dia já não se verifica, ao invés assiste-se a uma colaboração entre estes dando origem a institucionalizações de políticas culturais. Simis (2007) refere que se trata de uma escolha de diretrizes que se direcionam para um futuro cuja responsabilidade recai nos órgãos governamentais e que estes procuram satisfazer os interesses públicos, já Durand refere que “[...] a abordagem da cultura como objeto de política e administração pública é, como se diz na gíria, um ‘outro departamento’” (DURAND, 2001, p.66).



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Todas as iniciativas culturais e artísticas que um município ou outra entidade organizacional pretende desenvolver, dependem de uma sustentação a nível económico e institucional, daí a importância já referida dos aparelhos e equipamentos culturais. Assim, o festival Correntes d'Escritas, ao ser um evento de génese cultural, vem inserir-se nesta lógica de políticas autárquicas, interligadas com o campo cultural, tornando-se assim um meio para a ação que visam resultados, uma vez que estes podem estar direcionados para o tipo de público que este pretende atingir ou então como uma ponte de ligação entre as diretrizes políticas da autarquia e a sociedade. Além destes aspetos, podemos ainda associar à realização do Correntes d'Escritas o conceito de "cosmopolitismo estético" (BECK, 2011), sendo que este se refere ao prazer afetivo na experiência de participação do festival, bem como à navegação pela diferença cultural através do consumo e da participação nestes fluxos culturais. A procura pela diversidade pode aqui ser referente ao tipo variado de géneros literários que têm vindo a surgir, mas também a temática da internacionalização dos públicos. É aqui, na perspetiva de perpetuar este cosmopolitismo estético que entram todas as redes que permitem a realização do festival pois, apesar da abertura e da busca pelas influências mantém-se uma valorização daquilo que é local, sempre numa lógica de diferenciação e posicionamento face a outras iniciativas nacionais ou internacionais. Podemos encarar a literatura e a escrita como potenciadora de sociabilidades, como um denominador comum de lazeres, de consumos culturais e de relações sociais (NEWBOLD et al., 2015).

Relacionando a temática das diretrizes políticas de acordo com a autarquia e o papel que estas desempenham na sociedade e no contexto em questão, de acordo com Augusto Santos Silva, Elisa Babo e Paula Guerra (2015) podemos mencionar que desde a década de 1990, que pertence à autarquia a responsabilidade de gerir todos os equipamentos culturais que compõem a cidade (SILVA, BABO, GUERRA, 2015, p.106),

"[...] as autarquias foram ocupando um lugar crescentemente central nas estruturas e dinâmicas culturais locais, à medida que foram aumentando a importância política concebida e os recursos humanos, materiais e financeiros afetados" (SILVA, BABO, GUERRA, 2015:106-107).



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Concomitantemente à intervenção das autarquias devemos ter em atenção os discursos políticos que surgem em torno das políticas culturais, uma vez que alguns teóricos defendem a existência ou associação destas mesmas políticas a determinados conceitos que, para nós e para o leitor, podem ser essenciais para uma compreensão aprofundada do nosso objeto de estudo, ainda mais pelo fator das políticas públicas estarem em voga no seio das cidades e da sociedade em que vivemos e nos inserimos.

Existem diversas e variadas definições para aquilo que é uma política pública principalmente pelo facto deste campo ser multidisciplinar, então estas políticas proporcionam impactos aos mais diversos níveis nas sociedades e na economia dessas mesma cidades e sociedades, logo, para que as políticas públicas se possam concretizar elas necessitam de relações profundas com o Estado, Política, Economia e Sociedade (SOUZA, 2006, p.25). Particularizando, as políticas públicas são feitas de acordo com etapas, nomeadamente a definição de uma agenda, a identificação de alternativas, avaliação das opções existentes, seleção das opções mais viáveis, a própria implementação da política pública e, por fim, a avaliação do impacto dessa mesma (SANTOS, 2017, p.38). Após a enumeração destas etapas e aliando estas mesmas com a breve caracterização e contextualização do festival Correntes d'Escritas, aferimos que ele é de facto uma política pública, sendo que conseguimos rever todos estes passos, desde a identificação de alternativas no que toca por exemplo aos espaços onde este seria realizado, a implementação do Projeto e a avaliação do mesmo, apesar da sua primeira edição não ter tido a adesão esperada, este foi-se metamorfoseando até chegar ao nível como hoje o conhecemos. Por vezes as políticas públicas nascem de uma ideia ou de um conceito e vão amadurecendo ao longo do tempo.

Havendo uma evolução e mutação contínua dos objetivos e teor destas políticas, os conceitos e teorias para as analisar e enquadrar, também eles se alteram. Então, apesar de ser possível definir aquilo que é a cultura através de um mero dicionário, algo desse carácter torna-se obsoleto hoje em dia, ainda para mais quando nos propomos a realizar uma investigação de cariz sociológico.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Refletindo acerca dos contributos de Botelho (2001) a cultura tem na sua composição duas dimensões essenciais de análise, uma delas é a antropológica dado que a cultura é produzida através da interação social, o que leva à criação de sentidos e significados simbólicos, que por sua vez podem ser determinados por origens regionais e locais – “[...] a cultura é tudo o que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando” (BOTELHO, 2001, p.74). No que diz respeito à dimensão sociológica, esta leva-nos para o campo dos espaços e dos territórios, acabando por se relacionar com a dimensão antropológica – a problemática das origens regionais e locais – mas também, aos conjuntos diversificados de instituições, políticas e economia pois “[...] É nesta dimensão que se cria um círculo organizacional capaz de estimular a produção, circulação e o consumo de cultura” (BOTELHO, 2001, p.74). Neste círculo inserem-se as políticas públicas, as autarquias e todos os aparelhos culturais que as suportam e auxiliam, ou seja, em termos práticos, a Câmara Municipal de Póvoa de Varzim, o Projeto Correntes d'Escritas e instituições como a Biblioteca Municipal, o Casino da Póvoa<sup>10</sup>, o Diana Bar<sup>11</sup> entre outros.

Com a apresentação do esquema seguinte, tivemos como objetivo criar um suporte visual que sustentasse a relação que é estabelecida anteriormente relativa ao círculo organizacional inerente às políticas públicas e todos os fatores que a compõem. Tal como iniciamos este artigo, não podemos analisar algo a um nível micro sem partir do macro e para isso, tomamos como ponto de partida a cidade, sendo que daí advém os governos locais – a autarquia – que, por sua vez e como têm esse poder e dever, atualmente, capacitam os territórios procurando desenvolvê-los através de políticas públicas e/ou culturais. Após a criação destas, entramos no território da aplicabilidade e efetivação/realização das mesmas, sendo apresentados os aparelhos culturais mencionados anteriormente. Além disso não podemos esquecer o papel que o público representa, chegando por fim, ao nível microssociológico que é o nosso objeto de estudo, o projeto em si.

10

Disponível em: <http://casino-povoa.com/?lang=pt>

11

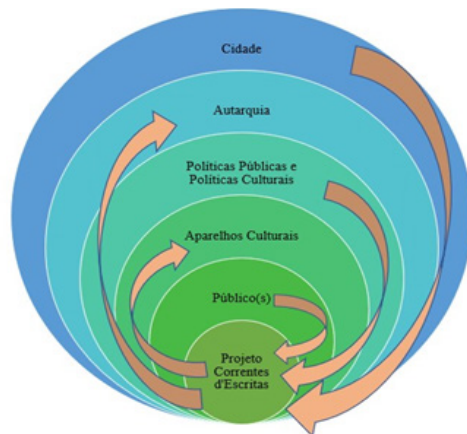
Disponível em: <https://www.viralagenda.com/pt/p/213865651978163>





A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa



A par desta relação decrescente que foi apresentada, sentimos a necessidade de ressaltar que esta ordem não é estanque em si mesma, uma vez que foram estabelecidas relações que, a nosso entender, serão e são importantes ao longo da leitura deste artigo – sendo que podem e devem visitar este esquema – isto é, uma relação a múltiplos níveis desde o projeto em si até chegar à própria cidade.

Consequentemente entramos no domínio daquilo que Maria de Lourdes Lima dos Santos refere e aborda como “novos aspetos da agenda de políticas culturais” (SANTOS, 2010, p.33) no qual podemos aferir a existência ou objetivo de abertura de um espaço novo para a cultura em termos de desenvolvimento, sendo que este novo espaço para os autores pode ser visto como o abstrato, isto é, um espaço não físico que engloba um modelo multidisciplinar e multifacetado de diálogo entre economia, cultura e tecnologia e que, por sua vez, facilitam a implementação de estruturas de governança mais flexíveis. A autora fala ainda de uma articulação entre as políticas culturais e o campo da investigação (SANTOS, 2010, p.33), ponto esse que serve de explicação para a motivação da escrita deste artigo, uma vez que a cidade de Póvoa de Varzim tem vindo a ser cada vez mais um alvo de dinamização em termos culturais, mas que perde ou não adquire a visibilidade de uma cidade como o Porto – apesar deste caso já se ter materializado de formas mais específicas no que se refere à implantação e divulgação de Políticas Públicas de Revitalização – pois não existe esta articulação, ou seja, a informação é escassa, os recursos são diminutos e ainda mais, não existe vontade de criar esta articulação. Se, no entanto, esta



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

articulação fosse feita ou incentivada, a Póvoa poderia ter a capacidade de atingir em alguns aspetos patamares de visibilidade como a cidade do Porto pois, tal como a autora refere “[...] progressiva articulação entre o campo das políticas culturais e o campo da investigação, traduzindo-se num (relativo) aumento da procura de estudos sobre o sector cultural e criativo – processo que vem acompanhando a maior visibilidade do dito sector” (SANTOS, 2010, p.33).

E conjunto com as reflexões face à políticas públicas e políticas culturais em si, e mantendo em linha de conta o nosso objeto de estudo, deve ser feito um breve questionamento teórico e prático no que concerne o(s) públicos envolvidos. Tal como refere Santos (2004) o entendimento mais aprofundado destes ditos públicos envolvidos em atividades ou práticas culturais tornaria possível um melhor entendimento daquilo que é feito, impactos, vantagens e desvantagens, pois iria permitir que “as instituições culturais e as instâncias políticas pudessem encontrar respostas adequadas para a momentosa questão dos novos públicos” (SANTOS, 2004, p.12).

O conceito de público(s) é abrangente na sua génese, daí por vezes ser abordado no plural e não apenas no singular, algo que será utilizado e aplicado ao nosso objeto de estudo devido às múltiplas tipologias que a este conceito podem ser associadas, pois ao contrário do que o senso comum nos pode levar a pensar este festival é direcionado a um público alvo alargado, isto é, não apenas jovens, ou apenas adultos ou idosos, mas sim a todos. A distinção entre o singular e o plural do conceito deve-se em certa parte às relações estabelecidas entre os indivíduos e as instituições criadoras (SILVA, 2009, p.5), pois esta formação de públicos, que foi essencial para a efetivação do festival Correntes d'Escritas, encontra-se em consonância com os géneros culturais existentes, ou seja desde a música, ao teatro e passando pela escrita, mas também existe um casamento entre a dita formação e os locais onde poderá acontecer a falada consonância de género pois podemos especificá-los e categorizar esse(s) público(s). Então, os públicos podem ser categorizados, a nosso ver, (1) pelo género cultural – música, teatro, escrita entre outros; (2) pelo local onde a prática ou atividade cultural é realizada; (3) pelo objetivo que leva os indivíduos a determinadas atividades em detrimento de outras.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Assim, como poderemos de certo modo analisar esta questão do(s) público(s) mas exclusivamente no caso do Correntes d'Escritas? Para tal, verificamos os contributos de Teixeira Lopes (2004), uma vez que o autor enuncia que eles podem ser: habituais, os irregulares e os retraídos. Apesar destes perfis tipo se encontrarem de forma mais direta relacionados com outro tipo de atividades culturais como o teatro ou a música por exemplo – pelo facto de terem ocorrências com maior frequência – o mesmo se poderá aplicar ao nosso objeto de estudo, pelo seu tempo existencial – 18 anos – e pela evolução que tem vindo a acontecer no seio do mesmo.

Os públicos habituais (LOPES, 2004, p.47) por norma são os menos significativos no seio da população, dizem respeito a indivíduos escolarizados e jovens, sendo que as práticas culturais a eles associadas serão mais de entretenimento, lúdicas e de convívio. Estas características são aplicáveis ao nosso caso pois o festival ao ser de carácter escrito, isto é, provendo a discussão, o diálogo e fazendo também a apresentação de livros de várias partes do mundo, os indivíduos são escolarizados e envolvem-se naquele momento, num ato lúdico e de convívio, contudo devemos ressaltar que não apenas os autores convidados se inserem nestas características. Já os públicos irregulares (LOPES, 2004, p.46) são os que remetem para os jovens principalmente e que têm práticas culturais mais de entretenimento e de cultura mediatizada, algo que se comprova com o estudo de Bianca Dias (2013) – a realização de inquérito aplicado aos jovens das escolas que foram convidadas e que participaram no festival – a alta ligação com as novas tecnologias mas que não vem, em certa parte, diminuir o gosto ou a receção ao festival – logo, a escolarização é um fator importante mas não determinante na receção e abertura a práticas culturais – contando com uma taxa de participação de 69.3% comparada a uma taxa de não participação de 30.7% (DIAS, 2013, p.49). Quanto aos públicos retraídos (LOPES, 2004) caracterizam-se pelo baixo capital escolar e por níveis de qualificação inferiores, sendo esta classificação frequente nos indivíduos idosos, porém são os idosos o público que adere ao festival com maior facilidade dado que se alinham as questões de ocupação de tempos livres por serem reformados, mas também são os que têm mais curiosidade para ir conhecer os autores que são convidados. Deste modo, acabamos por aferir aquilo que foi dito anteriormente, que este festival em questão é eclético e alargado em termos de público alvo.



### Referências:

BECK, U. Cosmopolitan sociology: Outline of a paradigm shift. In M. Rovisco, & M. Nowicka (Eds.), *The Ashgate research companion to cosmopolitanism*. Farnham & Burlington: Ashgate Publishing. 2011

BENNETT, A., Taylor, J., & WOODWARD, L. *The festivalization of culture*. Farnham: Ashgate. 2014

BOTELHO, Isaura. *Dimensões de Cultura e Políticas Públicas*. São Paulo em Perspetiva, 15 (2), p. 73-83, 2001.

COSTA, António Firmino da. Políticas Culturais: Conceitos e Perspetivas. *Observatório das Actividades culturais*, nº2, p.10-14, 1997.

DIAS, Bianca Tiago Cardoso. *Política Cultural: Póvoa de Varzim e o Correntes d'Escritas: A influência do Correntes d'Escritas nas Escolas*. 2013. 63. Mestrado em Ciências da Comunicação. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

DURAND, José Carlos. *Cultura como Objeto de Política Pública*. 2001.

FORTUNA, Carlos. Turismo, Autenticidade e Cultura Urbana: Percurso teórico, com paragens breves em Évora e Coimbra. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº43, p.11-45, 1995.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dissertação de doutoramento em sociologia. 2010

GUERRA, Paula; JANNOTTI JÚNIOR, Jeder; LIMA, João Carlos; GELAIN, Gabriela Cleveston; BITTENCOURT, Luiza. A Música em Carne Viva: Dinâmicas Recentes de Festivalização da Cultura Contemporânea. In *Anais 40.º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade Positivo (UP), Curitiba, 4-9 setembro 2017*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

GUERRA, Paula. From the night and the light, all festivals are golden': The festivalization of culture in the late modernity, in GUERRA, Paula; COSTA, Pedro (eds.). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 2016.

LASH, S., & URRY, J. *The end of organized capitalism*. Cambridge/ Oxford: Polity. 1987

LEFÉBVRE, Henri. *Le Droit à la Ville*. Anthropos, 1972.

LOPES, João Teixeira. Experiência Estética e Formação de Públicos, in GOMES, Rui Telmo. *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais, 2004.

NEWBOLD, C. et al.. *Focus on festivals. Contemporary European case studies and perspectives*. Londres: Goodfellow Publishers Limited. 2015

PEREIRA, João. *Where the Things Always Happen: Um estudo sobre festivais de música e desenvolvimento local*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, dissertação de mestrado em sociologia, disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/86658>. 2017

RIBEIRO, Manuela. *Correntes d'Escritas: media value*. Biblioteca Municipal de Póvoa de Varzim. Câmara Municipal de Póvoa de Varzim, 2005.

SANTOS, Diana. *Cultura – Palco de Afirmação Política*. 2017. 73. Mestrado em Ciências da Comunicação. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *Públicos do Porto*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2001.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *Apresentação*, in GOMES, Rui Telmo. *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 2004.



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos; PAIS, José Machado. *Novos Trilhos Culturais: práticas e políticas*. Ed. 04-2010. Imprensa de Ciências Sociais. ISBN 978-972-671-2640. 2010.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Políticas Culturais Locais; os contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº78, p.105-124, 2015.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Cultural policies and local development: The Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Science*, Volume 12, n.º2, p.195-209, 2013.

SILVA, Maria Martins da. *A recepção dos públicos da cultura: uma abordagem sobre os modos de recepção dos públicos d'A Escola da Noite*. 2009. 154. Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

SIMIS, Anita. *A Política Cultural como Política Pública*. 2007.

### Sites Consultados

Biblioteca Municipal da Póvoa de Varzim disponível em:

<http://ww.cm-pvarzim.pt/biblioteca/>

Consultado pela última vez em: 20 de junho de 2018

Camêra Municipal de Póvoa de Varzim, disponível em:

<http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/cine-teatro-garrett>

Consultado pela última vez em 20 de junho 2018

Casino da Póvoa disponível em:

<https://casino-povoa.com/?lang=pt>

Consultado pela última vez em 20 de junho de 2018



A Cidade é um Livro Aberto: Uma reflexão acerca  
do Festival Correntes d'Escritas na Póvoa de Varzim

Rui Saraiva  
Sofia Sousa

Editais Correntes d'Escritas 2018 disponíveis em:

<http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-descritas-2018>

Consultado pela última vez em 20 de junho de 2018

Locus Papelaria disponível em:

<https://www.viralagenda.com/pt/p/213865651978163>

Consultado pela última vez em 20 de junho de 2018

Museu Municipal da Póvoa de Varzim Gam página de Facebook disponível em:

<https://www.facebook.com/gamuseupovoa/>

Consultado pela última vez em 20 de junho de 2018

Viral agenda Diana Bar, disponível em:

<https://www.viralagenda.com/pt/p/213865651978163>

Consultado pela última vez em 20 de junho de 2018

Recebido em 02/04/2018

Aprovado em 22/06/2018

# Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira<sup>1</sup>  
Vera Diogo<sup>2</sup>

Espaços de co-working no Porto, Portugal: economia colaborativa no âmbito  
de reformas capitalistas ou de experiências anti-capitalistas?

## Resumo

Os espaços de co-working são práticas de economia colaborativa que têm vindo a ganhar visibilidade nas cidades europeias na última década. No Porto, estas práticas são, na atualidade, bastante populares. Nesta pesquisa, as autoras procuram representar cartograficamente e caracterizar os espaços de co-working da cidade, analisando a sua distribuição espacial bem como as perceções, motivações e opiniões dos seus proprietários / gerentes. Com base na análise de conteúdo de páginas web e na realização de três entrevistas semiestruturadas a gerentes e proprietários de espaços de co-working, é proposta neste artigo uma nova abordagem ao assunto, de forma a compreender que dimensões do capitalismo – orientação para o lucro; estrutura organizacional; autonomia profissional e responsabilidade – são transformadas ou anuladas nestas atividades económicas.

**Palavras-chave:** Co-working; Porto; Economia colaborativa; Dimensões do capitalismo

## Abstract

Co-working spaces are collaborative economic practices that have been gaining increasing visibility in the last decade in European cities. In Porto, these practices are currently quite popular. In this research, the authors map and characterize co-working spaces in Porto, aiming to analyze their spatial distribution and perceptions, motivations and opinions of their owners / managers. Based on content analysis of web sites and three semi-structured interviews with managers and owners of co-working spaces, we propose in this article a new approach to the subject, in order to understand which dimensions of capitalism profit orientation; organizational structure; professional autonomy and responsibility; organizational responsibility are transformed or abolished in these economic activities.

**Keywords:** Co-working; Porto; Collaborative economy; Capitalism dimensions

1

CEGOT/Faculdade de Letras da  
Universidade do Porto, Porto, Portugal,  
celiamarisferreira@gmail.com

2

Escola Superior de Educação do  
Instituto Politécnico do Porto, Porto,  
Portugal, veradiogo@ese.ipp.pt





Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

**T**his article presents a mapping of co-working spaces in Porto, as an object of discussion about alternative economy and the evolutions of late capitalism. Considering the “ruin of the salary society” (CASTEL, 1998, p. 53), the failure of traditional employment in satisfying human needs and given the unbalance between working hours and the benefits achieved by the workers (ROLLE, 2005a), co-working spaces can be included in the possibilities of worker cooperation and self-organization, which might reaffirm worker rights beyond borders (ROLLE, 2005b). Considered as alternative economic practices — activities that tend to: promote solidarity; generate alternatives to the capitalist system; value collaborative networks; promote social innovation; form spatial concentration of similar activities (MÉNDEZ, 2015a; MÉNDEZ, 2015b) — these spaces represent the initiative of entrepreneurs, self-employed professionals and micro-companies. The research was based on content analysis of web sites and three semi-structured interviews with managers and owners of co-working spaces (one per great area of activity: technology, architecture and technological application and creative industries). On January 2017, 10 spaces of co-working were officially active in Porto, six of which were located in the city centre. In the past 10 years, Porto’s city centre has been a scenery of gentrification which, as well as DIY cultures, can be related to the opening of co-working spaces. In fact, the current urban transformations, particularly in the city centre, were highlighted by the interviewees as a motivator of an atmosphere of entrepreneurship, creativity and innovation (FERREIRA, 2016). This proximity enables a more effective activation of networks, which were significantly valued by the mentors of these initiatives. Two main characteristics of the co-working scenery in Porto are the absence of institutional support and the lack of financial stability of the activities, whose promoters often have to combine them with other sources of income (FERREIRA, 2015). In general, these activities seem to fit the criteria defined by Méndez (MÉNDEZ, 2015a; MÉNDEZ, 2015b), however it is questionable to what extent do they generate alternatives to the capitalist system. This article proposes a new approach to the field, in order to understand which dimensions of capitalism — profit orientation; organizational



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

structure; professional autonomy and responsibility; organizational responsibility  
□ are transformed or abolished in these economic activities.

### Co-working spaces: what are they and what is their meaning?

The promising path to smart growth occurs when cities address societal challenges and simultaneously create new economic activities and benefits (WINDEN, 2015). Kostakis and Bauwens (KOSTAKIS, 2014) state that the current crisis of capitalism is based on the assumptions that the present moment is marked by the increasing importance of data and information and by the privatization of these resources, as well as by the enclosure of the intangible (as is the case of knowledge or culture). The authors present four scenarios that make the scene of capitalism crisis. The "Netarchical Capitalism" and "Distributed Capitalism" scenarios are mostly based on the use of technology platforms to produce and maximize profit. The "Resilient Communities" and "Global Commons" scenarios depart from the idea of resources and "common" wealth. The sphere of "common" refers to natural resources, to creative work, to cultural heritage and to public knowledge that has been accumulated over time. It should be noted that, in the present, a whole set of practices and spaces emerge in the cities linked to the collaborative economy, to the alternative economy, to do-it-yourself (DIY). These phenomena are presented as alternatives to existing social institutions (political, economic, recreational, cultural ...). We are facing the building of communities of practice, affections, sharing, tastes, and achievements of DIY and do it together (DIT). The strength of DIY in the 2000s lies in the ability to be a cosmology of everyday life: people increasingly want to make their own bread, their clothes, their furniture, to cultivate their vegetables and herbs. Associative dimension was transported to the lifestyles (GUERRA, 2017). The idea remains the same: you can build, modify or fix your things on your own, without having to turn to the industry or skilled professionals - you can at most count on the help of a website like DIY Wiki. Nowadays, there are many scientific works focused on economic practices that, assuming varied designations, not all of them consensual, are bottom-up initiatives, born within the communities, deeply embedded in relations of sociability and based on the belief that people can build their own paths. These practices



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

represent a form of resistance to mainstream economic practices that particularly emerge or reinforce themselves during economic crises (LEE, 2004). The international economic and financial crisis of 2008 triggered a set of diversified responses in order to survive in the current capitalist model (KOSTAKIS, 2014). Méndez (2015a, 2015b), in a study on resilience in Spanish urban areas, presents evidence of the reinforcement of a set of activities and economic practices that, with a long tradition but little attention in recent years, were reactivated as a response to the implications of the crisis, constituting strategies of survival, or as initiatives of an alternative model of economic growth that was proved unsustainable in the medium term. The diversity of these practices is at the origin of different concepts that seek to define them (social economy, collaborative economy, solidarity economy, DIY cultures, alternative economy, community economy or economy of the common good, among others). The heterogeneity of these activities and the lack of a concrete definition contribute to their invisibility in the official classifications of economic activities (HERNÁNDEZ, 2017; MÉNDEZ, 2015a; MÉNDEZ, 2015b). According to Hernández (2017), the way to track them is by using academic publications, web pages, social networks (like Facebook), the press and fieldwork. The author defines them as modalities of economic coordination whose participants are guided by principles of autonomy, reciprocity and democracy, promote non-competitive values (such as solidarity, sustainability, cooperation, equity or inclusion), operate at a local level and aim to transform or overcome the variety of hegemonic capitalism within its geographic framework of action (HERNÁNDEZ, 2017). Emerging in 2005 in San Francisco, in the United States of America, co-working spaces are connoted as simultaneously a new business trend and a form of collaborative work, embracing DIY and do-it-together (DIT) (VAN HOLM, 2017). As a relatively recent theme, there are still few studies on the subject (BOUNCKEN, 2016). However, the scientific literature surrounding it has been growing in recent years (GANDINI, 2015; SPINUZZI, 2012). In general terms, it is consensual that these are workplaces shared by different types of professionals (self-employed, freelancers or micro-enterprises) operating in the knowledge industries, which may be of the same or other areas of activity. These professionals rent a cabinet or a desk, having



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

access to a set of associated facilities (wi-fi connection, meeting rooms, laboratory spaces, kitchen, cafe, bar, etc.) (BOUNCKEN, 2016; SPINUZZI, 2012) and may, in some cases, also have access to product development and prototyping conditions (VAN HOLM, 2017). Co-working spaces can take different configurations and differ in terms of ambiances, amenities, location and types of customers (SPINUZZI, 2012). Some are directed to all occupational groups and economic sectors, others are specialized in certain types of activity, technologies, business models or social objectives (BOUNCKEN, 2016). Professionals who use these spaces may find themselves in two different and opposite situations: they may be well-established entrepreneurs or members of successful companies, or they may be workers in precarious situations who see this type of solution as a form of insertion in the labour market (GANDINI, 2015). Spinuzzi (2012), in a study of co-working spaces in Austin (United States of America), concluded that the motivations of co-workers differ: while some see the co-working spaces as places where they can establish profitable networks for their own businesses, others look for a creative space where they can discuss ideas. It is unanimous that these spaces have been proliferating in European cities for more than a decade. This is due to the growing number of self-employed people and to the fact that entrepreneurs are increasingly recognizing the value of this type of work space, which offers shared resources, flexible access and support from other entrepreneurs. One of the fundamental aspects of co-working spaces is to facilitate the creation of social connections - both physical and digital - that can become professional networks and are considered an important productivity factor (GANDINI, 2015). The sharing of physical space and social networks favors communication and learning, exchange of ideas and knowledge and exchange of skills (BOUNCKEN, 2016), although this does not necessarily happen. Often the space manager / owner plays an important role in identifying and empowering fruitful collaborations and identifying opportunities for his co-workers (CABRAL, 2016). Being rooted in local social environments, they allow social relations that foster the sharing of tacit knowledge (CAPDEVILA, 2015). Nevertheless, Brown (2017) draws attention to the fact that very little is known about the the real extent to which these spaces positively affect co-workers.



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

### Approach to the field

The spatial representation of the co-working spaces allowed us to assess the concentration tendency, caused by location factors essential for the performance of these activities. It is difficult to identify these spaces in the official statistics of economic activities, since the situations are diverse: there are businesses that formally open as co-working spaces and there are other businesses that associate co-working spaces with other types of activities (GANDINI, 2015). Alternative economic practices, as described in scientific works, cannot be identified through official databases because they are not uniquely identified in the classification systems of economic activities. Therefore, our research is based on content analysis of web sites and three semi-structured interviews with managers and owners of co-working spaces. The realization of semi-structured interviews with the entrepreneurs of the co-working spaces CRU - Cowork, OPO'Lab and Porto I/O was important to contextualize and characterize these activities. In a comprehensive approach (WEBER, 1944), it was considered important to perceive the motivations and perceptions of the entrepreneurs who opened these spaces. Therefore, three interviews were conducted in February and March 2017, with representatives of initiatives with different target audiences: Porto I / O, mainly focused on more technological areas; OPO'Lab, an architecture and design space with a strong application component of innovative technologies; and the CRU - Cowork, more oriented to creative sectors.

### Co-working spaces in Porto

In the city of Porto, entrepreneurs present nowadays new habits, assigning greater importance to the symbolic dimension, to values like share and collaboration. These trends are framed in a post-crisis context where the economy has new contours, notably by reinforcing old economic practices (as example fairs and the municipal markets), or by reconfiguring them in new, more modern formats with high capacity for attracting people and boosting public spaces (so-called "urban markets") (FERREIRA, 2015). This context reveals an appreciation for the sharing economy (reflected in the greater awareness of the spaces of co-working, among other activities).



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

In fact, the current urban transformations, particularly in the city centre, marked by urban rehabilitation and very positive economic dynamics, act as motivator of an atmosphere of entrepreneurship, creativity and innovation (FERREIRA, 2016).

In January 2017, the city of Porto officially had 10 co-working spaces, presenting a relative concentration, since they were distributed only by three parishes of the city: Union of the Parishes of Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau and Vitória (six spaces), Bonfim (two spaces) and Paranhos (two spaces). Of the ten spaces, six were located in the central area (Figure 1).

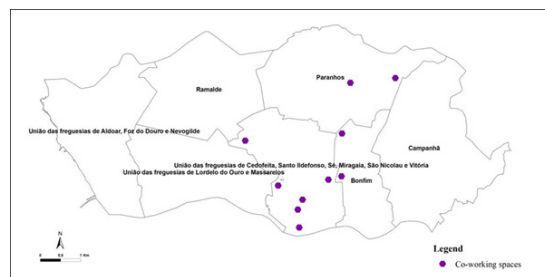


Figure 1. Co-working spaces in Porto (January 2017)

Source: <https://classic.mapme.com/scaleupporto/places/category/Start&Scale>, page consulted on January 4th, 2017.

There are co-working spaces that exist with this and only this purpose and there are establishments that complement the main economic activity with the provision of co-working facilities (GANDINI, 2015). In line with scientific studies (confront with Bouncken & Reuschl (2016), Gandini (2015), and Spinuzzi (2012)), Porto co-working spaces are frequented by different types of entrepreneurs, from freelancers to micro-enterprises. In terms of conditions, and according to the evidence presented in other academic works, all these spaces provide individual work areas and collective work areas such as meeting rooms, laboratory spaces, in some cases, or exploitation of technologies, in others, and areas of social interaction (kitchen, lounge area, bar, etc.). Internet and telephone service, electricity and water supply networks are the responsibility of owners / managers of spaces. Porto I/O,



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

Typographia-Cowork and Uptown Guest Office (other two co-working spaces of city centre) welcome co-workers from any professional area; the OPO'Lab is directed to creative activities (in the area of architecture, design and construction) with a strong application of innovative technologies; and the CRU - Cowork, hosting any type of activity, is directed mainly to creative activities, being located, for this reason, in the creative neighborhood of Miguel Bombarda, which allows them to be close to what they consider to be a strong creative ecosystem in the city, populated by art galleries and related industries.

The three spaces whose managers/owners were interviewed (Table 1) were created from the personal and professional experience of the interviewees. The OPO'Lab has emerged in 2009/2010 from another project (a Fab Lab) and is associated with a company. It mainly receives micro-enterprises and some foreigners working remotely and traveling from place to place (digital nomads). The CRU - Cowork was created in 2012, by a couple, and is associated with a collaborative store that sells clothing, accessories and jewelry from national designers. It welcomes freelancers and self-employed people. Like OPO'Lab they also receive many digital nomads, but their goal is to target Porto's creatives (namely at the level of prices charged and the conditions offered). The founder of Porto I/O was a co-worker and managed a co-working space in Barcelona. When he returned to Porto, he decided to open a similar space that would function as a community, facilitating business processes. Porto I/O has facilities in two locations in city centre: the building at Rua Cândido dos Reis opened in October 2014 and in May 2016 opened the space near Ribeira. They welcome freelancers and people that work for national and international companies.

It is consensual among the three interviewees that the location is very important, being an intentional factor. They emphasize, first and foremost, the transformations that are occurring in the city, in general, and in its central area, in particular, which, being promising, contribute to the creation of an environment conducive to entrepreneurship, creativity and innovation. The location in central area is considered privileged because it favors access to a set of equipment and services that support their activity, as well as a greater proximity to a high concentration of people and, particularly, professionals



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
 Vera Diogo

who seek these spaces. Considering their activities, the three spaces seek to organize workshops and events and establish collaborations that facilitate the exchange of experiences, to promote good practices and provide advice to the development of the business of their co-workers.

Concerning the perception of the interviewees about the success of companies or professionals, there are some consensual ideas, namely the lack of institutional support for the creation, implementation and follow-up of the business plan and the low level of entrepreneurs' investment capacity, together with the lack of investment by other entities in their business. In order to understand which dimensions of capitalism - profit orientation; organizational structure; professional autonomy and responsibility; organizational responsibility - are transformed or abolished in these economic activities, we analysed not only the discourses of the interviewees, as well as the messages and communication forms included in their websites. The following table presents the self-presentation of the three co-working spaces that were object of a more in-depth analysis.

Co-working spaces	Description
OPO'Lab	A multidisciplinary center dedicated to thinking and exploring the creative use of new technologies in architecture, construction, design and other artistic fields, promoting research, education and culture. It has important partnerships with other social actors such as public authorities, schools and various associations.
CRU – Cowork	Leases several workspaces, promoting sharing and collaboration, mainly directed to creative activities. This concept allows optimized management of space and resources and results in low-cost workspaces, while ensuring basic services and comfort.
Porto I/O	A great place to work with an incredible environment and a talented community that offers amenities and services suitable for entrepreneurs from the digital world. Organization of numerous events to share ideas and facilitate a creative community.

Table 1. Self-presentation of the co-working spaces whose managers/owners were interviewed

Source: Web pages of co-working spaces (consulted in January, 2018).





Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

In the self-presentation of OPO' Lab, there's a strong focus on technology and creativity associated with the areas of activity that are promoted by this organization, whose partnerships are considered relevant. CRU – Cowork's self-presentation highlights the services that are made available, the promotion of sharing and collaboration and the low-cost of the workspaces. The message of Porto I / O also strikes the services provided and the value of a community where creativity can be enhanced. The professional and organizational responsibility demonstrated by owner of CRU – Cowork it's relevant. However, it's not always possible to follow and support a coworker the way she wants to – due to the mobility of these professionals, sometimes to another co-working space of the city, sometimes to other cities or even countries. This results, for example, in the lack of information about the rate of (in)success of coworkers' businesses. The founder of CRU - Cowork does not always follow their coworkers' businesses development long enough to draw conclusions. Nonetheless, about those who sell products in the collaborative store she has the perception that the insuccess is high: about 50% to 60% of the entrepreneurs don't survive. She believes that creatives have many gaps in skills to run businesses and that the small size of businesses is a factor that hampers growth. The Porto I/O community manager also ignores the success rate because, like the founder of CRU - Cowork, this initiative does not follow the businesses long enough. This ignorance is in no way connected with a strictly capitalist, profit-oriented logic. On the contrary, interviewees are concerned about the success and performance of their co-workers, developing relationships of true spirit of comradeship towards them. Nevertheless, it should be noted that, among these spaces, OPO'Lab is part of a more capitalistic and profit-oriented trend. This co-working space was created to support the company of its owner, therefore co-workers are seen as potential collaborators of the company, for they contribute to the development of company's products and services, while gaining experience and support from the company in the development of their own products and services. CRU-Cowork and Porto I / O are more in line with a tendency to transform capitalist practices in benefit of the professional autonomy and business growth of co-workers. Considering the balance between the focus on profit and the focus on the



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

needs of the co-workers, CRU - Cowork is particularly closer to DIY and DIT cultures. Such tendency is shown in their communication, for example it is the only organization that has its website in Portuguese language (OPO LAB and Porto I / O have their websites in English); and CRU- Cowork has a community map and ID photos of their co-workers in their website. The organizational structure of CRU-Cowork is an adhocracy, given that mutual adjustment is the main form of work coordination between the two managers, and between managers and co-workers, among which events are planned collectively. Networks are considered fundamental. In this sense, these initiatives seek to stimulate networking among co-workers and between co-workers and other partners. They encourage entrepreneurs to talk about their business with other professionals and to collaborate with each other. Informal networks and partnerships are particularly valued and considered to be much more effective than formal networks. Institutional partnerships generally present difficulties that the interviewees would like to overcome, declaring that they would appreciate more support from the local institutions. At this level, situations are diverse. The OPO'lab is the only one of the three that has an established partnership with the Porto City Council. The CRU - Cowork would like to have more effective support, namely in the promotion of these spaces. The responsible of Porto I/O states that the support would be welcome, however the initiative is self-sufficient, so in practice that support would not be a condition for success.

### Conclusion

Since they emerged in 2005 in the USA, co-working spaces have spread throughout Europe, taking on a new business trend and collaborative work. This has also occurred in Porto, although we do not have information to analyze its evolution over time. In January 2017, there were officially ten co-working spaces in the city, which focused mainly on the central area. By analyzing the existing spaces in Porto, and taking into account their description of Internet pages, we can argue that co-working in Porto is directed to different areas of activity, from the most technological to the most creative, passing through situations of spaces that do not have a specific orientation and that welcome any professional. There are a set of



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

conditions that are, in general terms, common to the different spaces: they have individual spaces of work, collective spaces and spaces specifically designed to social interaction. By conducting three semi-structured interviews, we noticed that these spaces are associated with other activities, indicating that it is not yet possible to survive only from co-working in the city. With regard to associated activities, the three spaces seek to organize workshops and events and establish collaborations that contribute to the development of the skills and business of their co-workers. There is consensus among the three interviewees regarding the lack of institutional support for the creation, implementation and follow-up of the business plan. It is also stated that the reduced investment capacity of entrepreneurs is aggravated by the lack of investment by other entities in their businesses. Networks are considered to be key, particularly informal networks and collaborations that are valued and considered to be much more effective and profitable than formal partnerships. All interviewees consider that having more support from the city's institutions would be beneficial to the co-working activity and to the co-workers. The spaces analysed fit into a scenario of economic development based on resilient communities (KOSTAKIS, 2014). Of the three spaces, one is more profit-oriented while the other two show signs of strong concern about the performance, needs, and expectations of their co-workers, their professional autonomy and responsibility. Therefore, in these two cases we can perspective a DIY and DIT ethos (VAN HOLM, 2017) of worker cooperation and self-organization, which might reaffirm worker rights beyond borders (ROLLE, 2005b). This conclusion raises a theoretical question: can for profit organizations be framed under anti-capitalist logics and have anti-capitalist practices? Our hypothesis is that if they don't aim to reduce costs at all costs in order to increase revenues, if they do not participate in the exploitation of natural and human resources, if they recognize the use-value (MARX, 1990) and the action-based logic before the exchange-value and the instrumental logic (WEBER, 1944), they can. This may seem as contradictory; however such contradictions are a significant part of reality in late capitalism, given the erosion of boundaries between the State, the Market and Social Economy (EVERS, 1996; HESPANHA, 2011).



### Acknowledgments

We thank to Foundation for Science and Technology (Fundação para a Ciência e Tecnologia, in the original) the support to this work through the project "Urban polycentrism, knowledge and dynamics of innovation" (PTDC/CS-GEO/105476/2008).

### References

BOSCHMA, R., & FRENKEN, K. (2006). Why is economic geography not an evolutionary science? Towards an evolutionary economic geography. *Journal of Economic Geography*, 6(3), 273-302. doi:10.1093/jeg/lbi022

BOUNCKEN, R. B., & REUSCHL, A. J. (2016). Coworking-spaces: how a phenomenon of the sharing economy builds a novel trend for the workplace and for entrepreneurship. *Review of Managerial Science*, 1-18. doi:10.1007/s11846-016-0215-y

BROWN, J. (2017). Curating the "Third Place"? Coworking and the mediation of creativity. *Geoforum*, 82, 112-126. doi:10.1016/j.geoforum.2017.04.006

CABRAL, V., & VAN WINDEN, W. (2016). Coworking: an analysis of coworking strategies for interaction and innovation. *International Journal of Knowledge-Based Development*, 7(4), 357-377.

CAPDEVILA, I. (2015). How Can City Labs Enhance the Citizens' Motivation in Different Types of Innovation Activities? In MCFARLAND, D. & AIELLO, L. M. (Eds.), 6th International Conference on Social Informatics, SocInfo 2014 (Vol. 8852, pp. 64-71): Springer Verlag.

CASTEL, R. (1998). La centralité du travail et cohesion sociale. In KERGOAT, J., BOUTET, J., JACOT, H., & LINNHART, D. (Eds.), *Le monde du travail*. Paris: La Decouverte.

EVERS, A. (1996). Part of the Welfare Mix: the Third Setor as an Intermediate Area. *Voluntas*, 6(2), 159-182.

FERREIRA, C., SÁ MARQUES, T., & GUERRA, P. (2015). Feiras e mercados no



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

Porto: velhos e novos formatos de atividade económica e animação urbana. GOT – Revista de Geografia e Ordenamento do Território (8), 75-102.

FERREIRA, C. M. F., MARQUES, T. S., & GUERRA, P. (2016). Bottom-up Initiatives of Economic and Symbolic Innovation in Oporto City Centre. In NORONHA, T., & PINTO, H. (Eds.), *Innovation for resilience* (pp. 149-168). Faro: University of Algarve.

GANDINI, A. (2015). The rise of coworking spaces: A literature review. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 15(1), 193-205.

GUERRA, P. (2017). Just Can't Go to Sleep. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 16 (3), 283-303.

HESPANHA, P. & SANTOS, A. (2011). *Economia Solidária: Questões Teóricas e Epistemológicas*. Coimbra: Almedina.

HERNÁNDEZ, J. L. S. (2017). Las prácticas económicas alternativas en perspectiva geográfica (pp. 67). Retrieved from [http://saladeprensa.usal.es/files/Las\\_pr\\_\\_cticas\\_econ\\_\\_micas.pdf](http://saladeprensa.usal.es/files/Las_pr__cticas_econ__micas.pdf).

KOSTAKIS, V., & BAUWENS, M. (2014). Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy (pp. 87). doi:10.1057/9781137406897.0001.

LEE, R., LEYSHON, A., ALDRIDGE, T., TOOKE, J., WILLIAMS, C., & THRIFT, N. (2004). Making geographies and histories? Constructing local circuits of value. *Environment and Planning D: Society and Space*, 22(4), 595-617. Doi: 10.1068/d50j.

MARTINS, L. S. (2004). *Espaços de Lazer e de Turismo no Noroeste de Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.

MARX, K. (1990). *O Capital*. Livro Primeiro, Tomo I (1ª edição 1890). Moscovo-Lisboa: Edições Progresso-Editorial «Avante!».

MÉNDEZ, R. (2015a). Redes de colaboración y economía alternativa para la resiliencia urbana: una agenda de investigación. *Biblio3W*, XX(1.139), 24.

MÉNDEZ, R. (2015b). De la globalización capitalista al desarrollo territorial:



Co-working spaces in Porto, Portugal: collaborative economy  
within capitalism reforms or anti-capitalist experiences?

Célia Ferreira  
Vera Diogo

por una geografía económica socialmente relevante. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. [En línea]. XIX(522(2)). Retrieved from <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-522-2.pdf>.

ROLLE, P. (2005a). El trabajo y su medida. In LAHIRE, B., SAUNIER, P., STROOBANTS, M., ALALUF, M., & POSTONE, M. (Ed.), Lo que el trabajo esconde. Materiales para un replanteamiento del análisis sobre el trabajo. Madrid: Traficantes de sueños.

ROLLE, P. (2005b). Asir y utilizar la actividad humana. Calidad del trabajo, cualificación y competencia. In LAHIRE, B., SAUNIER, P., STROOBANTS, M., ALALUF, M., & POSTONE, M. (Ed.), Lo que el trabajo esconde. Materiales para un replanteamiento del análisis sobre el trabajo. Madrid: Traficantes de sueños.

SPINUZZI, C. (2012). Working Alone Together: Coworking as Emergent Collaborative Activity. *Journal of Business and Technical Communication*, 26(4), 399-441. Doi:10.1177/1050651912444070.

VAN HOLM, E. J. (2017). Makerspaces and Local Economic Development. *Economic Development Quarterly*, 31(2), 164-173. Doi:10.1177/0891242417690604.

WEBER, M. (1944). *Economía y Sociedad*. (1st edition 1922). México: Fondo de Cultura Económica.

WINDEN, W. v., & CARVALHO, L. (2015). New Urban Economies: Challenges Ahead. In URBACT (Ed.), *New Urban Economies: : How can cities foster economic development and develop 'new urban economies'* (pp. 51-53). Saint-Denis: URBACT.

Recebido em 02/04/2018

Aprovado em 22/06/2018



# A imagem mítica das celebridades na construção da cultura pós-moderna

Roney Gusmão<sup>1</sup>

---

## Resumo

No presente texto debatemos a construção mítica de celebridades pós-modernas, compreendendo-a como produto da troca simbólica de um tempo. Para construção deste estudo, recorremos a análises teóricas sobre pós-modernidade, mitos e celebridades de modo a perceber a interrelação que se estabelece entre o universo sógnico e o tempo histórico. A partir disso, notamos que celebridades pós-modernas expressam uma forte carga valorativa associada ao tempo atual, fato aqui analisado, não pelo prisma economicista, mas pelas múltiplas possibilidades de existência num tempo marcado pela ambiguidade.

**Palavras-chave:** Mitos. Celebridades. Pós-modernidade. Signos.

---

## Abstract

In the present text we debate the mythical construction of postmodern celebrities, understanding it as the product of the symbolic exchange of a time. For the construction of this study, we used theoretical analyzes on postmodernity, myths and celebrities in order to perceive the interrelation between the sign universe and historical time. From this, we note that postmodern celebrities express a strong value load associated with the present time, fact analyzed here, not by the economic prism, but by the multiple possibilities of existence in a time marked by ambiguity.

**Keywords:** Myths. Celebrities. Postmodernity. Signs.

1

Pós-doutorado em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Professor e Investigador da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil.



**A**s celebridades expressam o intercâmbio de significados num tempo histórico, fato que nos permite interpretá-las como arquétipos de uma sociedade. Nesse sentido, o debate sobre a construção mítica de estrelas no atual cenário oferece pistas para interpretação da pós-modernidade, especialmente porque a excepcional concatenação de imagens neste período é oportuna para a difusão de apelos imagéticos de personagens notáveis da cultura contemporânea.

Para entendimento das celebridades no atual contexto, recorremos aos debates em torno da pós-modernidade, o que nos tem permitido ancorar a construção mítica contemporânea ao movimento dialético de forças sociais que compõem o fetichismo do estrelato. A isso é válido acrescentar que as celebridades personificam as próprias contradições do sistema que são agudizadas na pós-modernidade (LIPOVETSKY, 2004), fato que gera muito dissenso entre acadêmicos que analisam expoentes da cultura contemporânea: Seria Madonna legítima representante da cultura subversiva da comunidade gay? Michael Jackson acentuou a visibilidade da identidade afro-americana? Anitta pode ser interpretada como fiel defensora da identidade cultural da favela? Beyoncé dá voz ao neofeminismo? As respostas para estas questões estão longe de ser unânimes, pois depende do lugar político e social que se opte por analisar os nomes supracitados e também porque, em se tratando de pós-modernidade, qualquer certeza é negligente e qualquer consenso é questionável.

Essa ideia também é constatável por que celebridades pós-modernas dão voz a grupos minoritários, sem, contudo, isolarem-se do ethos hegemônico. Assim, não raramente, ícones da cultura dos guetos pairam entre a subversão do sistema e simultânea adequação aos moldes éticos e estéticos dominantes. Nesse intercâmbio de signos, as celebridades personificam essa desconstrução de hierarquias simbólicas, aderindo complexidade às análises teóricas sobre o campo cultural na pós-modernidade.

É também por meio das celebridades que se tem observado a explicitação de formas bastante peculiares de alteridades no cenário pós-moderno, pois, ao emprestarem corpo e voz à produção de apelos





sensoriais, estrelas reificam desejos incontidos por experiências estéticas em gerações fixadas em prazeres fugazes. Com isso, há que reconhecer que o sentimento de pertencer ao grupo é tão transitório que coexiste com o desejo por prazeres individuais não mediados pela sociabilidade. Assim sendo, ao mesmo tempo em que as celebridades personificam esse individualismo narcísico de um modelo comportamental hedônico, elas também representam novas formas de sociabilidade, agora muito mais mediadas por experiências estéticas (MAFFESOLI, 1998).

Diante do exposto, o presente texto consiste num debate teórico acerca de celebridades pós-modernas, objetivando ancorar dialeticamente a imagem mítica de estrelas ao movimento histórico do nosso tempo. Para tal, problematizações sobre mitos e pós-modernidade se tornaram fundamentais aqui, permitindo reconhecer a troca simbólica como elemento potencializado no atual contexto.

### O contexto pós-moderno

É sabido que não existe consenso epistemológico entre teóricos das humanidades sobre o emprego da pós-modernidade como categoria de investigação científica. Tal fato é motivado, principalmente, pela tentativa de evitar etapismos da história, que negligenciam as múltiplas interpenetrações e reminiscências dialéticas contidas no transcurso do tempo.

Não obstante, ao recorrermos ao conceito de pós-modernidade, a nossa pretensão é reconhecer correlação da reestruturação produtiva, aplicada ao sistema capitalista em meados do século XX, a diversas esferas da sociedade. Ademais, admitimos que características contidas em períodos precedentes demonstraram refrações no tempo pós-moderno, mas é certo dizer que a ação ostensiva do capital flexível amplificou as influências da estrutura produtiva no campo cotidiano das relações sociais.

Por conta da necessidade de salvaguardar a produção diante das instabilidades do mercado, a reestruturação do capital a partir dos anos 1960 adensou a transnacionalização de corporações com progressivo aceleração do ciclo produtivo. Para tal empreitada, fazia-se necessário



modificar as relações de consumo (HARVEY, 1992), tanto pela rigorosa equalização da produção às demandas do mercado, como, e sobretudo, pelas estratégias de sedução propagadas ao consumidor.

Assim sendo, com o intuito de dinamizar o consumo, o campo sógnico se tornou alvo da empreitada capitalista, perceptível tanto na diversificação de mercadorias ofertadas, como na obsolescência planejada e perceptiva dos produtos lançados no mercado. Nesse momento, seduzir se tornou imprescindível para a dinamização do capital, realçando o papel do consumo nas relações sociais, não apenas como um ato de suprimento racionalizado, mas como forma de realização modulada pelo fetichismo da mercadoria e pela troca de signos.

A pós-modernidade consiste, portanto, na interconexão de fatores econômicos, sociais, políticos e culturais, não hierarquizados entre si, mas simultaneamente contidos no tempo histórico verificável a partir da segunda metade do século XX (JAMESON, 1996). Em debate sobre o tema, Featherstone (1997) confere três características principais ao período pós-moderno: i. Dissolução de hierarquias simbólicas, reduzindo distinções entre a alta cultura e a cultura popular; ii. Estetização da vida cotidiana, num esforço de desconstruir fronteiras entre aparência e realidade, associada à massificação do consumo pelo viés simbólico; iii. Adensamento de jogos de imagens, apelos simbólicos e experiências sensoriais na vida diária dos sujeitos. Para o autor, a cultura opera de forma análoga ao capital, não subsumida a este, mas através de interconexões que complexificam a participação de ambas as esferas no cenário atual.

É nessa conjuntura que a estetização da vida cotidiana se torna uma necessidade concreta para o desenvolvimento do capitalismo avançado. Obviamente, no século XIX a espetacularização do consumo já era preponderante ao ciclo produtivo, mas nada comparado ao contexto pós-moderno, uma vez que os incrementos das tecnologias, associados à mundialização do capital, incitaram a ampla massificação de imagens e seduções de consumo como jamais observado (ROCHA, 2005).



A imagem mítica das celebridades na construção da cultura pós-moderna  
Roney Gusmão

Nas últimas décadas, a indústria cultural possibilitou a multiplicação dos espetáculos por meio de novos espaços e sites, e o próprio espetáculo está se tornando um dos princípios organizacionais da economia, da política, da sociedade e da vida cotidiana. A economia baseada na internet permite que o espetáculo seja um dos meios de divulgação, reprodução, circulação e venda de mercadorias. A cultura da mídia promove espetáculos tecnologicamente ainda mais sofisticados para atender às expectativas do público e aumentar seu poder e lucro (KELLNER, 2004, p. 5).

Num cenário de competitividade ferrenha no mercado global, a sobrevivência das grandes corporações é condicionada à difusão de suas imagens e marcas capazes de persuadir consumidores. Para cumprimento dessa tarefa, as logomarcas têm sido ofertadas em plena associação a modelos de vida, personalizadas por figuras iconográficas do show business. Oportunamente, o espetáculo se torna estratégia para difusão códigos e desejos, fazendo de celebridades uma vitrine de marcas que as utilizam como personificação do conceito que se pretende propagar.

Para Kellner (2004), a construção midiática de personalidades é fundamental nesse quadro social porque faz uma interligação entre o campo mitológico e a vida cotidiana. Noutros termos, ao darem corpo às marcas e evocarem conceitos estéticos de um tempo, as celebridades garantem a interação entre o universo ideal e as possibilidades concretas de existência. A própria produção que envolve esse processo compõe essa "superpersonificação" que sugestiona estilos de vida pelo espetáculo, servindo de arquétipos de um tempo histórico.

A maquiagem, que diminui a eloquência da face, lhe confere uma nova eloquência. Se despessoaliza a estrela, é para superpersonalizá-la. O seu rosto pintado é um tipo ideal. Essa idealização, adocicada ou não, é o fardo que a pintura impõe à verdade. A maquiagem acentua, estiliza e realiza definitivamente a beleza sem falhas, harmoniosa e pura (MORIN, 1989, p.29).



Com isso, é possível afirmar que a produção e o consumo de celebridades obedecem à mesma lógica das mercadorias (MATTA, 2012) e, a partir dessa premissa, o metabolismo social contemporâneo impõe à fama as mesmas condições de transitoriedade que regem as relações de consumo no âmbito pós-moderno. Por conseguinte, a reinvenção se torna uma necessidade vital para celebridades que almejam uma carreira longa, rendidas, tanto à transitoriedade de estilos, como também a artifícios para renovar a apreciação quase mimética dos espectadores.

Assim, para as celebridades, a perpetuação da fama na contemporaneidade se tornou uma missão árdua, recrutando um complexo aparato midiático para este fim, além da sincronia com tendências de um mercado altamente metamórfico. Semelhantes à cadeia produtiva das mercadorias, os mitos pós-modernos necessitam, não apenas conferir diferenciais à própria carreira, mas também ofertar experiências sensoriais, capazes de fisgar a atenção do público e, conseqüentemente, acentuar a estetização da vida (CONNOR, 1992). Diante do exposto, é útil salientar que essa efemeridade que adjectiva o mercado pós-moderno é avigorada pela sobreposição dramática de imagens disseminadas através de artifícios tecnológicos que, articuladas a tendências fugidias, tornam-se capazes de insinuar experiências individuais carregadas de afeto (FEATHERSTONE, 1997).

Diante dessa complexa realidade, a transitoriedade se tornou condição sine-qua-non da cultura pós-moderna, principalmente porque desejos, tendências e identidades nunca antes foram tão fugazes. Se por um lado, essa sensação de perda geral de referência agoniza camadas sociais mais conservadoras, por outro as identidades instáveis podem apontar para uma desconstrução de formas hierárquicas perpetradas na história. Para melhor tratar dessa questão, no item seguinte problematizaremos a construção mítica de celebridades, a forma como grupos minoritários nelas são projetados e, por fim, as possibilidades de resistência contidas nessa relação dicotômica perpetuação/revolução inerente à pós-modernidade.



### Mitos pós-modernos: entre a hegemonia e a resistência

Com o fim de driblar a perecibilidade do mercado cultural pós-moderno, os artistas necessitam reinventar os estilos de suas performances. Uma das estratégias mais eficazes para cumprimento dessa estratégia tem sido o uso das identidades culturais guetificadas, pois dentro destes grupos é possível encontrar inspirações que, depois de adocicadas com produção midiática, entram para um amplo ciclo de massificação e consumo.

Os grupos responsáveis pela reforma radical do significado cultural são aqueles que existem à margem da sociedade, como os hippies, os punks e os gays. Tais grupos inventam um significado cultural muito mais radical e inovador do que seus parceiros de status elevado na liderança da difusão de significados. Com efeito, esses grupos inovadores representam uma ruptura em relação às convenções culturalmente constituídas (MCCRACKEN, 2007, p. 196).

Dentre as consequências desse intercâmbio de sentidos estéticos entre grupos marginais e a sociedade, é possível citar o aprofundamento da construção mítica dos artistas que mediam esse processo. Isso ocorre porque as celebridades, que recorrem a identidades subalternizadas como mecanismo de reinvenção, personificam o confronto de valores, algo tão comum na conjuntura pós-moderna. No fim, a impressão que se tem é que a figura mítica adquire status messiânico quando empresta sua personalidade à fala das minorias, principalmente porque a construção do mito ocorre pelo ofuscamento de qualquer intencionalidade ideológica que o contorna.

Em observação oportuna sobre esse tema, Roland Barthes (2013) considera que o mito jamais deve ser estudado fora do contexto, uma vez que, para ele, é na relação dialética com a história que residem intentos eclipsados pela fascinante imagem mítica. Também para o autor, mito é a transformação de linguagem em forma, cujas nuances podem ser observadas apenas pela articulação entre seus dizeres e as relações de poder que consubstanciam o ethos a ele imputado.



Desse modo, concordamos com Barthes ao salientar a relevância do contexto histórico que permeia a construção mítica, principalmente porque o jogo de signos que o envolve perpassa por racionalidades inscritas na negociação de sentidos em determinado contexto histórico. Entretanto, é interessante acrescentar que, conquanto forças poderosas insinuem ideologias ao serviço da “ordem” hegemônica através do mito, formas de resistência não são anuladas pelo tráfego de sentidos sugeridos nas/pelas figuras míticas; ao contrário, quando fazem uso de estéticas segregadas, mitos pós-modernos podem fomentar a eclosão de movimentos subversivos pela arte. Afinal, o que seria o mito senão a personificação de discursos?

Outro elemento que também precisa ser acrescentado a essa análise é a desconstrução de hierarquia e sistemas de valores, tão comum ao período pós-moderno. Bauman (1998) sugere que a arte pós-moderna contém a subversão como uma das características mais preponderantes.

O significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado mais exatamente, revelando o segredo do significado, o segredo que a moderna prática teórica tentou firmemente esconder ou deturpar. Esse significado só “existe” no processo da interpretação e da crítica e morre completamente com ele. É isso que transforma a arte pós-moderna numa força subversiva – em sentido oposto às acusações muitas vezes anunciadas (principalmente por Habermas) de conservadorismo (BAUMAN, 1998, p. 136).

Assim, concordamos que a poderosa disputa de grupos hegemônicos no campo sócio-cultural, bem como seu mascaramento pela mitificação de ícones construídos no cenário pós-moderno, não revoga a contestação de códigos entre segmentos marginalizados na sociedade, especialmente num contexto marcado pela aceleração das trocas simbólicas. Em comparação à mitologia em sociedades primitivas, Baudrillard (1995) também defende que a existência do mito não necessariamente opera pela alienação, mas revela a comunicação de sentidos.



Assim como os mitos das sociedades primitivas não são “falsas” histórias que as consciências se contam, mas sim um código de signos que se trocam, integrando o grupo por essa mesma circulação e não pela força dos “conteúdos” míticos sobre as consciências, assim também o código fundamental das nossas sociedades, que é o da economia política (forma/mercadoria e forma/signo), não opera pela alienação das consciências nos conteúdos: racionaliza e regula a troca, faz comunicar, mas sob a lei do código e sob o controle do sentido (BAUDRILLARD, 1995, p. 149).

Decerto, o “ideal” de homem pós-moderno se realiza mediante o desenvolvimento de valores individuais, interpostos pelo bem-estar próprio e consumo hedonista, contudo essa obsessiva realização solitária pode potencializar a insatisfação e revolta contra os obstáculos que impedem o alcance das aspirações individuais (MORIN, 1997).

Aliado a isso, também lembramos que alguns personagens míticos podem servir de projeção para extratos sociais específicos, principalmente quando seduzem as massas para um estilo de vida recomposto a partir de sentidos estéticos subterrâneos. Mesmo que tal identificação seja intermediada pela ideia de consumo, o compartilhamento de códigos estéticos pode estimular o empoderamento de minorias. Tem-se, portanto, uma relação ambígua entre perpetuação do nexa mercadológico e simultânea eclosão de movimentos contestatórios de grupos encorajados pelo estímulo à alteridade. Por efeito, também acreditamos que, mesmo parecendo “triumfar os valores do americanismo ou do individualismo burguês sobre o globo, a cultura de massa contribui para solapar a dominação burguesa e a predominância americana” (MORIN, 1997, p. 162).

Reforçando a ideia de que a pós-modernidade é marcada pela dissolução de hierarquias simbólicas e pela supressão do binarismo alta x baixa cultura, a lógica do mercado de consumo difunde modelos estéticos frequentemente inalcançáveis para alguns extratos sociais, mas capazes de trincar demarcações de identidade (JAMESON, 1985). Motivado por esse debate, Kellner (2001) chega a supor que a identidade no contexto pós-



moderno não passa de uma ilusão, já que o próprio tráfego de sentidos gera instabilidade a muitos dos laços identitários. Por conseguinte, é possível supor que a tolerância à diferença pode residir no reconhecimento coletivo da permeabilidade e falseamento das fronteiras que delimitam as identidades, o que, em tese, tornaria a perda de referências um dos legados mais positivos e, ao mesmo tempo, mais angustiantes da pós-modernidade.

A partir das ideias aqui esboçadas, é possível afirmar que estamos diante de relações conflitivas cada vez mais complexas, uma vez que movimentos de resistência não necessariamente se opõem ao trânsito de apelos estéticos incorporados aos grupos que lutam pela visibilidade. Obviamente, as respostas aos questionamentos aqui provocados passam longe de serem unânimes, pois a ambivalência é a marca mais nítida da arquitetura ideológica pós-moderna. Talvez não estejamos diante nem da generalizada alienação provocada pelas seduções de consumo e nem diante da plena legitimação dos direitos à diferença, o que podemos identificar é a coexistência dos muitos modos de vida ainda por construir, uma vez que a grande novidade trazida pela pós-modernidade é a iminência de novas formas de resistência para velhos objetos de reivindicação.

A teoria social crítica, dessa forma, se depara com novos desafios no mapeamento teórico e na análise dessas novas formas de cultura e de sociedade e de que forma elas devem conter novas formas de dominação e de opressão, bem como a potencialidade para a democratização e a justiça social (KELLNER, 2004, p. 14).

### Considerações Finais

No início do texto apontamos brevemente as imprecisões epistemológicas em torno da pós-modernidade, e aqui cabe acrescentar que estas nebulosidades provocam discordâncias sobre o individualismo, como modelo comportamento contemporâneo, tornando objeto de preocupação em recentes debates de ciências econômicas, sociais e humanas. Maffesoli (1998), por exemplo, reconhece o individualismo como





um traço comportamental pós-moderno, mas adverte sobre o reducionismo que esta ideia tem provocado no meio acadêmico. O individualismo, segundo o autor, se tornou uma espécie de sésamo explicativo para diversos campos de análise, fato que mascara as novas formas sociabilidade.

É nesse teor que Maffesoli sugere a existência de um neotribalismo que, distintamente de outros períodos, é altamente marcado pela fluidez, por reuniões pontuais e pela dispersão. Também o que distingue esta nova forma de sociabilidade é a crucial participação do “paradigma estético”, já que, no atual contexto, a experiência estética se torna condição legitimadora de identidades fluidas que congrega os indivíduos.

Por meio dessa constatação, o autor entende as figuras míticas como “tipos sociais que permitem uma estética comum e que servem de receptáculo à expressão do ‘nós’” (MAFFESOLI, 1998, p. 15). Disso resulta que os mitos personificam discursos identidade, contribuindo para o sentimento de distinção que atrai e interliga os grupos sociais, mesmo que pontualmente.

O que há de útil no discurso sobre individualismo é constatar que este é um atributo consensual das míticas celebridades pós-modernas, fato que também as associa dialeticamente ao tempo histórico em questão. Os grupos que têm nas celebridades a personificação ética e estética de sentidos identitários transitórios, utilizam o agrupamento como artifício de uma sociabilidade fugidia, o que não recruta envolvimentos para além de uma experiência sensorial momentânea (GUERRA, 2018). Aqui grupos coexistem, identidades se mesclam e demarcações se tornam pura arbitrariedade.

É no epicentro dessa eclosão de grupos que situa a imagem mítica das celebridades pós-modernas. Ao transformarem sentido em forma, mitos retroalimentam grupos na medida que visibilizam identidades subversivas e ratificam alteridades. Portanto, falar de celebridades no atual contexto é reconhecer a incoerência do devir pós-moderno, sobretudo porque hegemonia e subversão estabelecem uma relação de coexistência, aglutinação e, ao mesmo tempo, oposição. Por fim, é válido ratificar que as celebridades são aqui tratadas, não como meros substratos ideológicos dos ditames econômicos, mas como produtos de formas múltiplas de existir num contexto, cuja troca simbólica opera sim pelos jogos de poder, mas também pelas possibilidades de contestação.



## Referências

BARTHES, R. *Mitologias*. 7. ed. Trad.: Rita Buongiorno & Pedro Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BAUDRILLARD, J. *Para uma crítica da economia política do signo*. Trad.: Anibal Alves. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad.: Mauro Gama & Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

FEATHERSTONE, M. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

GUERRA, P. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia & Antropologia*. V.08.02, pp. 375–400, 2018.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad.: Iná Camargo Costa. São Paulo, Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. (1985) Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad.: Vinícius Dantas. *Novos Estudos CEBRAP*, vol. 12, São Paulo, 1985. pp. 16-26. Disponível em: <http://dtlhc.fflch.usp.br/node/626>. Acesso em 19/08/2018.

KELLNER, D. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. Trad.: Rosemary Duarte. *Líbero*. Ano VI, vol. 6, num. 11. Porto Alegre, 2004. Disponível: <http://www.revistas.univerciencia.org/> Acesso 12/07/2017.

KELLNER, D. *A cultura da mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad.: Ivone Castillo Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.



LIPOVETSKY, Gilles (2004). Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. In: LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien (orgs.), *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004. pp. 49-104.

MAFFESOLI, M. O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad.: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MATTA, J. O. S. Cultura da mídia e celebridades (midiáticas) do contemporâneo: Madonna e Avril Lavigne. In: *Anais... TecCom Studies: Estudios de Tecnología y comunicación*. Madrid, núm. 3, ano 2, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://plataformarevistascomunicacion.org/2014> Acesso: 09/06/2017.

MCCRACKEN, G. Cultura e consumo: uma explicação teórica da estrutura e do movimento do significado cultural dos bens de consumo. *RAE – Clássicos*, São Paulo, jan./mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rae/v47n1/a14v47n1.pdf> Acesso 09/06/2017.

MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad.: Marcus Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ROCHA, M. E. M. Do "mito" ao "simulacro": a crítica da mídia, de Barthes a Baudrillard. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 10, Dez. 2005. p.117-128.

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

# Criativa e maravilhosa para quem? Como as cidades estão transformando a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global

Simone Amorim<sup>1</sup>

## Resumo

Movimentos de redesenho das cidades na contemporaneidade têm seguido uma tendência de monumentalização urbana desencadeada a partir de aspectos culturais e que nem sempre observa o patrimônio histórico e cultural dos territórios e dos grupos sociais em sua estratégia. O efeito disso é percebido na ruptura da temporalidade dos bens de cultura da cidade e na consequente adoção de um novo parâmetro em que os tomadores de decisão aderem como o modelo capaz de inserir a cidade no circuito mundial da cidade global. Aquela capaz de atrair investidores, gerar desenvolvimento e por conseguinte melhorar as condições de vida de suas populações. Diante desses parâmetros os planos de reestruturação urbana têm dedicado um espaço ampliado à cultura, mas por outro lado, e por paradoxal que se apresente, têm impactado decisivamente o conjunto de práticas culturais tradicionais de determinados espaços. A metáfora do progresso abrindo caminho para o novo e legando ao tradicional um espaço estático na construção do simbólico na cidade nunca esteve tão presente. Este artigo analisa estes e alguns outros aspectos presentes no maior processo de reestruturação urbana que a cidade do Rio de Janeiro já experimentou, iniciado a partir de 2009 e ainda em curso. O Projeto Porto Maravilha legou importantes conquistas para a cidade, inclusive no plano das artes e da cultura e igualmente operou marcantes omissões à memória de um espaço icônico, que como maior porto mundial de comercialização de escravos da história teve a memória dos negros subalternizada no projeto de monumentalização em curso.

**Palavras-chave:** Política Cultural, Cidade Criativa, Patrimônio, Rio de Janeiro.

## Abstract

Redesigning cities movements in contemporary times have followed a trend of urban monumentalization triggered from cultural aspects that does not always observe the historical and cultural patrimony of territories and social groups in their strategy. The effect of that is perceived in the rupture of the temporality of cultural goods in the city and the consequent adoption of a new parameter in which decision makers adhere as the model able to insert the city in the global cities circuit. The one capable of attracting investors, generating development and therefore improving the living conditions of their populations. With these parameters, urban restructuring plans have dedicated an expanded space to culture, but on the other hand, and paradoxically, they have had a decisive negative impact on the set of traditional cultural practices of certain spaces. The metaphor of progress paving the way for the new and bequeathing to the traditional a static space in the construction of the symbolic in the city has never been so present. This article analyses these and some other aspects present in the largest urban redesigning process that the city of Rio de Janeiro has experienced, starting from 2009 and still in progress. The Porto Maravilha Project made important achievements for the city, including the arts and culture, and also made important omissions to the memory of an iconic space, which as the world's largest port of slave trade in history had the memory of blacks subalternized in the project of city monumentalization on going in the last decade.

**Keywords:** Cultural Policy, Creative City, Cultural Heritage, Rio de Janeiro.

1

Gestora Cultural, Doutora em Políticas Públicas, Investigadora de Pós-doutorado na Linha de Pesquisa "Cidades e Territórios" do Centro de Estudos sobre Mudança Socioeconômica e Territorial DINÂMIA/CET-IUL. xsimoneamorimx@gmail.com



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

**M**undialmente conhecida, a cidade do Rio de Janeiro é um importante destino internacional. Com uma população de cerca de seis milhões e meio de habitantes, é o maior destino turístico internacional no Brasil, na América Latina e em todo o hemisfério Sul<sup>2</sup>, a capital fluminense é a cidade brasileira mais conhecida no exterior, funcionando como uma vitrine do Brasil. É a segunda maior metrópole do país. Parte da cidade foi designada Patrimônio Cultural da Humanidade, sob a epígrafe “Rio de Janeiro: Paisagem Carioca entre a Montanha e o Mar”, classificada pela UNESCO em 2016 e a primeira cidade do mundo a receber o título na categoria Paisagem Cultural, um reconhecimento das obras combinadas do homem e da natureza e que ilustram a evolução da sociedade humana ao longo do tempo, em relação ao ambiente natural e às sucessivas forças sociais, econômicas e culturais (PIO, 2017). É um dos principais centros do país, sendo reconhecida por diversos ícones culturais e paisagísticos, como o Pão de Açúcar, o morro do Corcovado, o Cristo Redentor, as praias de Copacabana e Ipanema, o Maracanã, a Lapa, o Theatro Municipal, além das festas como o réveillon de Copacabana, o carnaval de rua, o samba e a Bossa Nova.

Em 2009, tem início o mais ambicioso projeto de revitalização urbana pelo qual a cidade já passou. O Projeto Porto Maravilha (PPM), transformou a região portuária, através de um conjunto de iniciativas no sentido de recuperar e revitalizar a região, especialmente no âmbito do lazer e do turismo, interferindo diretamente nas formas de uso urbano (PEREIRA, 2014, p.11). É desenvolvido com base em três pilares: revitalização urbana, desenvolvimento imobiliário e econômico social. Este último pilar é implementado através dos programas Porto Maravilha Cultura e Porto Maravilha Cidadão. O primeiro trata de restauro de bens preservados e incentivo às atividades culturais da região, o segundo, ações para a produção de habitação de interesse social, capacitação profissional, inserção no mercado de trabalho etc.

Este artigo busca analisar aspectos da instrumentalização dos bens de cultura, em específico as expressões das artes do patrimônio histórico-cultural, para fins que não lhes são intrínsecos, simultaneamente à operação

2

Dados da consultoria  
Euromonitor International, referentes  
a 2017. Acessado em 2/08/2018.  
Disponível em: <https://blog.euromonitor.com/2017/01/top-100-city-destination-ranking-2017.html>



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

de apagamentos no que lhe é peculiar na implementação do PPM. Questionamos a ideologia consolidada no que se convencionou cidade criativa, bem como o circuito mercantilista que faz com que as cidades cerquem-se de uma série de atributos, que lhes conferem competitividade, como condição necessária à chancela de cidades globais, aquelas capazes de atrair investidores, gerar desenvolvimento e por conseguinte melhorar as condições de vida de suas populações. Nada nesse circuito escapa à artificialidade de sua cadeia de causalidades. Nessa linha, compartilhamos a diatribe quanto ao processo de monumentalização da cidade, quase sempre acoplado ao apagamento da temporalidade de seu patrimônio histórico-cultural. Uma prática que fabrica monumentos que já nascem com a 'função' de ressignificar a cidade; o que tentamos descrever como a instrumentalização da cultura na reestruturação urbana contemporânea, ao atribuir-lhe uma incumbência exógena ao campo cultural.

### **Premissas culturais do Projeto Porto Maravilha**

O Projeto Porto Maravilha é um plano arrojado de cerca de 5 bilhões de dólares destinados a revitalizar o distrito portuário industrial da cidade, criando um destino atrativo para a orla e desencadeando o desenvolvimento da região. O componente mais importante desse esforço foi a substituição de uma via expressa elevada ao longo da beira-mar por um túnel subterrâneo para melhorar a conexão entre pedestres e a orla marítima.

Outros elementos além da demolição do elevador da Perimetral incluíram: a construção do túnel Rio450 (4,8 quilômetros de túneis); a implantação de 17km de ciclovias e de bicicletários para alugar (BikeRio) e estacionar as bicicletas; o plantio de 15 000 árvores na região, além das compensações das retiradas no processo das obras, de acordo com as especificações da Secretaria Municipal de Meio Ambiente (SMAC); a implantação de 28km de trilhos do VLT do Rio de Janeiro (Veículo leve sobre



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

trilhos); a reurbanização de 70km de vias e 650 000 metros quadrados de calçadas; a reconstrução de 700km de redes de infraestrutura urbana (água, esgoto, drenagem); o Museu do Amanhã; o Museu de Arte do Rio (MAR); a urbanização da Frente Marítima; a implantação da TELECOM (Comunicação de Alta Velocidade por Fibra Ótica); o Cais do Valongo e da Imperatriz; os Jardins Suspensos do Valongo; a via Binário do Porto; a nova sede do Banco Central do Brasil; o Teleférico da Providência; o AquaRio (aquário municipal do Rio de Janeiro); a construção de memorial nas ruínas do Cais do Valongo. Entre outras iniciativas.

A operação Urbana para o Desenvolvimento da Região Portuária do Rio de Janeiro foi sancionada pelo então prefeito Eduardo Paes, em novembro de 2009. No plano normativo, foi possibilitada por um conjunto de quatro leis que oficializaram a sua realização (MARQUES, 2017):

**Lei Complementar nº 101, de 23 de Novembro de 2009:** Institui a Operação Urbana

Consociada do Porto do Rio (OUC); Cria a Área Especial de Interesse Urbano (AEIU) da região do porto, que corresponde a cinco milhões de metros quadrados; Possibilita a Outorga Onerosa do Direito de Construir (OODC) e a alteração de uso do solo; Regulamenta a utilização do Certificado de Potencial Adicional de Construção (CEPAC) que compreendem valores mobiliários emitidos pela Prefeitura do Município do Rio de Janeiro por intermédio da Comissão de Valores Imobiliários (CVM), que possibilita uma construção acima do que já se tem estabelecido pela legislação; bem como, expandiu os limites e parâmetros construtivos para a região, possibilitando a instalação de prédios de até cinquenta andares em alguns setores e deu outras atribuições.

**Lei Complementar nº 102, de 23 de novembro de 2009:** Criou a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) a quem cabe gerir a OUC do Porto, pelo prazo de trinta anos. Pela lei a CDURP goza de todos os direitos de prerrogativas do poder público no que tange a gestão dos serviços essenciais tais como: paisagismo,



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

limpeza urbana, coleta de resíduos e sólidos, drenagem de águas pluviais, iluminação pública, conservação de logradouros e de equipamentos urbanos e comunitários, dentre outros. Para além destas funções a CDURP, também, é a responsável pela gestão de seus recursos patrimoniais que, a partir da criação do Fundo de Investimento Imobiliário da Região do Porto, passaram a ser geridos conjuntamente com a Caixa Econômica Federal.

**Lei Complementar nº 5.128 de 16 de dezembro de 2009:**

Concedeu isenções e benefícios fiscais para diferentes ações desenvolvidas na OUC do Porto dos quais destacamos: IPTU (Imposto sobre a Propriedade Predial e Territorial Urbana), Imposto sobre a Transmissão de Bens Imóveis (ITBI), Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISS).

**Lei Complementar 105 de 22 de dezembro de 2009:** Institui o Programa Municipal

de Parcerias Público-Privadas (Propar-Rio), destinado a disciplinar e promover a realização de Parcerias Público-Privadas (PPP) no âmbito da Administração Pública do Município. Este programa possibilitou à CDURP realizar a concessão dos serviços obras de revitalização da região portuária, pelo prazo de quinze anos, à Concessionária Porto Novo, que é formada pelas empresas Norberto Odebrecht, Construtora OAS e Carioca Engenharia. O valor dessa PPP é o maior de todos os tempos, correspondendo a 7,6 bilhões de reais.

Criada pela Prefeitura para coordenar a operação, a CDURP implantou o Programa Porto Maravilha Cultural. Conforme dados divulgados na página eletrônica do Projeto na internet: os recursos são aplicados na restauração de bens tombados, em ações do poder público e no apoio a iniciativas de valorização do patrimônio da região. Para implementar as ações, trabalha em parceria com instituições públicas, sociedade civil e empresas e tem como principais linhas de ação<sup>3</sup> :

- Preservação e valorização da memória e das manifestações culturais;
- Valorização do patrimônio cultural imaterial;

3

Disponível em: [http://portomaravilha.com.br/porto\\_cultural](http://portomaravilha.com.br/porto_cultural), acessado em 8/8/2018.





Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

- Produção e difusão de conhecimento sobre a memória da região;
- Recuperação e restauro material do patrimônio artístico e arquitetônico;
- Exploração econômica dos patrimônios material e imaterial, respeitados os princípios de integridade, sustentabilidade, inclusão e desenvolvimento social; e
- Realização de diagnóstico sobre o patrimônio histórico, cultural e arqueológico.

Na prática, o braço cultural do PPM desenvolveu até o momento o seguinte conjunto de ações com o intuito de entregar os macro-objetivos contidos nas 5 linhas de ação elencadas pela CDURP:

**Prêmio Porto Maravilha Cultural**, cuja primeira edição aconteceu entre 2013-2014 e contemplou 34 projetos culturais com atividades na Região Portuária. Ao todo foram R\$ 3,8 milhões distribuídos a pessoas Física e Jurídica, no fomento a cursos, shows, oficinas, festas, publicações e documentários, todos realizados na região.

**Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana**, que além da sinalização, prevê ações para ampliar o conhecimento da história da Diáspora Africana (visitas guiadas, publicações e atividades de divulgação) num conjunto de 6 monumentos de celebração do patrimônio e da memória de várias dimensões da vida dos africanos na Região Portuária: o Cais do Valongo e da Imperatriz, representa a chegada ao Brasil; o Cemitério dos Pretos Novos, que mostra o tratamento indigno dado aos restos mortais dos povos trazidos do continente africano, o Largo do Depósito, que era área de venda de escravos; o Jardim do Valongo, que simboliza a história oficial que buscou apagar traços do tráfico negreiro; a Pedra do Sal, ponto de resistência, celebração e encontro e; por fim, a antiga escola da Freguesia de Santa Rita, hoje Centro Cultural José Bonifácio, um centro de referência da cultura negra.



**Construção e restauro de 5 equipamentos culturais**, os 5 projetos prioritários do Porto Maravilha Cultural<sup>4</sup> : a construção do Museu de Arte do Rio (MAR), descrito como uma das âncoras do Projeto, um conjunto arquitetônico de 2 prédios, em que um foi construído do zero e outro restaurado (Palacete Dom João VI, de 1916) e do Museu do amanhã, megaprojeto do arquiteto catalão Santiago Calatrava, o novo ícone da região; o restauro do Centro Cultural José Bonifácio, um edifício inaugurado por D. Pedro II, em 1877, como a primeira escola pública da América Latina, dos Galpões da Gamboa, marco da riqueza do Ciclo do Café, após quatro décadas desativado, o espaço de 18 mil m<sup>2</sup> foi restaurado com o objetivo de oferecer estrutura para manifestações e eventos culturais na região Portuária, e, por fim, da Igreja de São Francisco da Prainha, construída em 1696 e doada para a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em 1704, a igreja é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como monumento artístico da cidade.

**Outras atividades de difusão da cultura e do patrimônio histórico da região**, como a implementação de um Calendário Cultural Local e de Visitas Guiadas ao Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana, em especial ao Cais do Valongo, um sítio arqueológico dos vestígios do antigo cais de pedra construído pela Intendência Geral de Polícia da Corte do Rio de Janeiro para o desembarque no Rio de Janeiro de africanos escravizados a partir de 1811. Em julho de 2017 foi reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela Unesco.

De acordo com os dados públicos divulgados na página do Projeto, até o ano de 2016 os recursos destinados ao Programa Porto Maravilha Cultural (cerca de 123 milhões de reais), isto é, os 3% que a Lei Complementar 101/2009 estabeleceu que deveriam ser aplicados em ações de valorização do Patrimônio Material e Imaterial, foram investidos nas seguintes proporções: 73% na construção e gestão dos dois novos equipamentos icônicos da região, 15% no restauro dos equipamentos históricos, 5% em ações de fomento às expressões de cultura local (Prêmio + Edital de ações locais), 4% ao Circuito da Herança Africana, menos de

4

Destaca-se que os recursos mencionados ao final desta seção não compõem a integralidade dos orçamentos desses projetos, advindos de outras fontes, como a própria PMRJ, empresas privadas etc.



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

1% em ações de difusão cultural (outras atividades) e 2% em atividades de gestão do Programa. A desproporcionalidade desse investimento será tratada adiante.

### Cidade criativa global

O conceito de cidade global aponta para as imbricações dos espaços (local e global) no contexto globalizado em que as sociedades convivem na atualidade, entendendo que essa conjuntura está fortemente conectada e com implicações diretas nas duas direções. Remonta às representações teóricas desenvolvidas pela socióloga holandesa Saskia Sassen, na década de 1990. Para a criadora do termo "cidade global":

Os sociólogos têm demonstrado uma tendência a estudar as cidades abordando a ecologia das formas urbanas, a distribuição da população e os centros institucionais ou focalizando as pessoas e os grupos sociais, os estilos de vida e os problemas urbanos. Essas abordagens já não satisfazem mais. A globalização da economia, acompanhada pelo surgimento de uma cultura global, alterou profundamente a realidade social, econômica e política dos Estados-Nação, das regiões transnacionais e (...) das cidades. Utilizando-me do estudo da cidade como um local determinado onde estão ocorrendo processos globais, procuro definir novos conceitos, úteis para o entendimento da interseção do global e do local no mundo de hoje e no de amanhã (SASSEN, 1998, p.11).

A autora localiza o surgimento de cidades globais no contexto em que uma nova gama de instâncias (de reprodução do capital) de escalas estratégicas se aglomeram nas unidades espaciais locais. No caso das cidades globais, alerta que, a dinâmica e os processos territorializados são globais (SASSEN, 2005, p.27), visto que passam a desencadear reflexos transnacionais.



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

Suas hipóteses sobre o modelo de cidade global se assentam no seguinte prognóstico sobre o qual organiza os pressupostos da abordagem: para fazer frente à dispersão geográfica das atividades econômicas, as empresas transnacionais sediam funções de liderança estratégica em escritórios centrais, terceirizando as atividades muito especializadas (contábeis, jurídicas, relações públicas, telecomunicações etc.), que se aglomeram em condomínios de serviços altamente qualificados, demandando a aglomeração de especialistas muito capacitados em um mesmo local, ao mesmo tempo em que as relações (regulamentações, mercados, e o próprio fluxo de capitais) são cada vez mais transnacionais. Essa dinâmica teria provocado uma inflação nas remunerações dessas funções especializadas, na mesma proporção em que legou à informalidade uma série de atividades desempenhadas pela mão-de-obra habilitada a operar nessa nova dinâmica (SASSEN, 2005).

É no contexto dessas relações que as cidades vão se transformando e o planejamento urbano dá lugar ao planejamento estratégico, isto é, a empresa capitalista se sobrepõe à organização do espaço nas cidades. A cidade do pós-guerra, para a qual a funcionalidade do espaço urbano deveria resolver o problema das desigualdades existentes em seu território, dá lugar à cidade global do fim do século XX, cujo principal objetivo é não ser excluída do circuito dos fluxos de capitais mobilizados em seu território, ou mais ainda, atrair cada vez mais empresas para esse espaço. De modo que, o perfil das políticas em torno do redesenho das cidades vai ganhando um contorno, que em sua essência se volta prioritariamente à reprodução econômica, ainda que, no plano normativo, com o objetivo de promover a melhoria da qualidade de vida de suas populações.

Essa virada ideológica, que obviamente não aconteceu repentinamente, certamente provocou uma série de críticas; dentre as mais contundentes, aquelas relativas à comoditização do espaço:

A produção do espaço, em si, não é nova. Os grupos dominantes sempre produziram este ou aquele espaço particular, o das cidades antigas, o dos campos



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

faí incluídas as paisagens que em seguida parecem “naturais”). O novo é a produção global e total do espaço social. Essa extensão enorme da atividade produtiva realiza-se em função dos interesses dos que a inventam, dos que a gerem, dos que dela se beneficiam (largamente). O capitalismo parece esgotar-se. Ele encontrou um novo alento na conquista do espaço, em termos triviais, na especulação imobiliária, nas grandes obras (dentro e fora das cidades), na compra e na venda do espaço. E isso à escala mundial. Esse é o caminho (imprevisto) da socialização das forças produtivas, da própria produção do espaço. É preciso acrescentar que o capitalismo, visando à sua própria sobrevivência, tomou a iniciativa nesse domínio? A estratégia vai muito mais longe que a simples venda, pedaço por pedaço, do espaço. Ela não só faz o espaço entrar na produção da mais-valia, ela visa uma reorganização completa da produção subordinada aos centros de informação e de decisão (LEFEBVRE, 1999, p.140).

E da própria vida social no espaço das cidades:

A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria para os que têm dinheiro, como aconteceu com a própria cidade em um mundo no qual o consumismo, o turismo, as atividades culturais e baseadas no conhecimento, assim como o eterno recurso à economia do espetáculo, tornaram-se aspectos fundamentais da economia política urbana (HARVEY, 2014, p.46).

É nesse contexto das cidades urbanas, agora altamente competitivas e em franco redesenho de seus territórios, que tem lugar uma outra dimensão da cidade global contemporânea: a ideia de que nela, os aspectos criativos e culturais têm um papel fundamental na atração e retenção dos indivíduos em seus territórios e por conseguinte, das empresas transnacionais e dos fluxos de capitais. O que seria uma forma de humanizar os processos em



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

curso, pela valorização desses atributos, desencadeou uma estratégia (nada trivial) de instrumentalização da cultura no quadro de redesenho das cidades.

No Brasil, as atividades criativas representam atualmente 2,64% do PIB, geram um milhão de empregos formais, reúnem 200 mil empresas e instituições e cresceram entre 2012 e 2016 a uma taxa média anual de 9,1%, apesar da recessão. Representam 3,7% do PIB do Rio de Janeiro (FIRJAN, 2016), o segundo maior percentual do país e acima do percentual nacional. Esses números são eloquentes do potencial que essa fatia da economia tem sobre as atividades em território local. O conceito de cidade criativa, posiciona-a como uma alternativa à cidade industrial:

Um elemento essencial do que se tornou a trajetória de cidade criativa, a partir do início dos anos 1980, foi o esforço da comunidade artística para justificar seu valor econômico. Isso eclodiu nos Estados Unidos e em seguida no Reino Unido e na Austrália, tendo se espalhado pela Europa e além, nos anos 1990. A gama de estudos de impacto econômico teve grande influência. Nesses documentos ressaltava-se a importância da criatividade dos artistas para a cidade e a economia. Em paralelo, desde o início dos anos 1970, a UNESCO e o Conselho da Europa começaram a pesquisar as indústrias culturais em geral (LANDRY, 2011, p.7).

Na sequência, tal como destacou o autor, a noção de cidade criativa evoluiu para além de seu foco em atividades artísticas ou em economia criativa. Foram trazidos à baila temas como a dinâmica organizacional para fomentar a criatividade, o que é um ambiente criativo e como estimulá-lo, ou ainda o papel da história e da tradição na criatividade. Análoga a essas ideias vem a premissa (desenvolvida pelo urbanista norte-americano Richard Florida em sua obra "A Ascensão da Classe Criativa", de 2002) de que uma nova classe de trabalhadores do conhecimento, estaria liderando



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

a criação de riqueza nas cidades, e afirma que, para serem bem-sucedidas, as cidades precisam atrair esse grupo. Florida enfatiza o ambiente desses lugares, onde artes, design, cultura e acesso a bons espaços públicos têm um papel fundamental. Lembra aos tomadores de decisão, que as cidades precisam criar um clima para as pessoas, assim como um clima para as empresas. Cidades de todo o mundo disputam a atratividade desse talento móvel (idem). Esses conceitos têm pautado todo um conjunto de estratégias urbanas desde então.

Nessa linha, tomando por base a observação das práticas no âmbito do Projeto Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, a ideia de construir espaços criativos a partir de um conjunto de estratégias de redesenho de cidades tem sido instrumentalizada como uma justificativa para que o uso do espaço urbano seja submetido a uma lógica artificial de atração de capitais para esses espaços. Secundarizando a questão da qualidade de vida das pessoas à criação de espaços competitivos para a instalação de empresas capitalistas. Nossa diatribe vai ao encontro da ideia de que a atração de profissionais altamente especializados, trabalhadores do conhecimento, a quem se confia a capacidade de gerar riqueza na cidade contemporânea, deve ser o efeito de políticas mais aprofundadas e diversificadas que exclusivamente o investimento em processos de reurbanização na cidade (GUERRA, 2018).

Esse constructo teórico tem sido usado mais como uma justificativa para o propósito acima mencionado que como uma constatação empírica de uma conjuntura de fatores que estão transformando as cidades na atualidade. E ainda, o papel da história e da tradição na criatividade, supostamente relevantes nesse contexto, tem sido recorrentemente secundarizado pelos gestores públicos, cuja estratégia principal é a atração de capital para as cidades a qualquer custo. Também aqui, críticas contundentes têm sido feitas às ideias em torno do conceito de cidade criativa e dessa nova classe de pessoas valorizadas como os protagonistas de seu desenvolvimento:

Esse argumento deixa de levar em consideração as complexas inter-relações sincrônicas e diacrônicas que devem estar presentes antes que um ambiente



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

criativo dinâmico possa emergir. Acima de tudo, nas cidades modernas, virtualmente todas as dimensões da vida urbana evoluem recursivamente em associação umas com as outras. (...) As grandes cidades hoje podem abrigar capacidades criativas sem precedentes, mas elas também são lugares onde prevalecem as desigualdades sociais, culturais e econômicas, e não pode haver uma conquista da cidade criativa, onde esses problemas persistam. Não é simplesmente uma questão de distribuição de renda, embora condições econômicas mais justas para todos certamente devam figurar proeminentemente em qualquer agenda de reformas. Envolve também questões básicas de cidadania e democracia, e a plena incorporação de todos os estratos sociais à vida ativa da cidade, não apenas por si mesma, mas também como um meio de fazer emergir livremente os poderes criativos dos cidadãos em geral (SCOTT, 2006, p.15).

De modo que o conceito não pode ser norteador de uma política complexa e multifatorial. Devendo, se muito, ser observado na conjuntura das relações do trabalho no interior do que se convencionou chamar sociedade do conhecimento.

### **Patrimônio, memória e monumento na cidade contemporânea**

A operação de requalificação urbana empreendida pelo Projeto Porto Maravilha ilustra com uma variedade muito farta de elementos, o presentismo questionado pelo historiador francês François Hartog (pode-se viver em uma cidade presentista?); ao estabelecer uma relação mais próxima da monumentalidade contemporânea que da relação com a tradição. Com efeito, “os bens culturais não têm significados imanentes, pois seu sentido depende sempre de um enquadramento temporal e espacial” (PIO, 2017, p.50), porém a transformação operada nesse conjunto de intervenções marca a adesão a um movimento em curso de esvaziamento dos patrimônios pela mercantilização do espaço das cidades.





Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

É nesse sentido que o PPM promove uma grande contradição com o espaço em que se propõe revitalizar, ao ter como eixos estratégicos de sua intervenção cultural, a valorização da memória e do patrimônio históricos e culturais, ao mesmo tempo em que converte esse esforço em um dos mais intensos processos de transmutação da noção de monumento ao qual a cidade do Rio de Janeiro viria experimentar. Resgatamos alguns conceitos importantes nessa nossa assertiva:

Chama-se monumento a qualquer artefato edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações de pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. (...) Tanto para os que o edificam, como para aqueles que dele recebem as advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação. A sua relação com o tempo vivido e com a memória, noutras palavras, a sua função antropológica, constitui a essência do monumento. O resto é contingente, logo, diverso e variável (CHOAY, 2018, p.17-18).

A diferenciação que a autora marca é precisamente a de que “o monumento é uma criação deliberada (gewolte), cujo destino foi assumido a priori e à primeira tentativa, ao passo que o monumento histórico não é desejado inicialmente (ungewolte) e criado enquanto tal” (Idem, p.25), motivo pelo qual ele se configura, a partir do efeito do tempo, como um patrimônio histórico, que mesmo enquanto tal, obviamente, como muitos dos demais bens de cultura, podem vir a sofrer os efeitos de uma instrumentalização e transformar-se em mais uma mercadoria a ser



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

consumida, evitando simplismos, não entraremos exatamente nesse mérito aqui. Para Choay:

Os monumentos e os patrimônios históricos adquirem um duplo estatuto. São obras que facultam saber e prazer, colocadas à disposição de todos, mas também produtos culturais fabricados, embalados e difundidos, tendo em vista o seu consumo. A metamorfose do seu valor de utilização em valor econômico é realizada graças à “engenharia cultural”, vasta empresa pública e privada, ao serviço da qual trabalha uma multidão de animadores, comunicadores, agentes de desenvolvimento, engenheiros, mediadores culturais. A sua tarefa consiste em explorar os monumentos por todos os meios possíveis, a fim de multiplicar indefinidamente o número de visitantes (CHOAY, 2018, p.226).

Já a proposição de Hartog é a de que “a economia midiática do presente não cessa de produzir e de utilizar o acontecimento, (...) com uma peculiaridade: o presente, no momento mesmo em que se faz, deseja olhar-se como já histórico, como já passado” (HARTOG, 2013, p.149-150), um reflexo que pode ser observado, inclusive no plano das cidades:

Aquele que quiser fazer uma experiência presentista, basta abrir os olhos, percorrendo estas grandes cidades no mundo, para as quais o arquiteto holandês Rem Koolhaas propõe o conceito de “cidade genérica”, associado ao de junkspace. Nelas, o presentismo é rei, corroendo o espaço e reduzindo o tempo, ou o expulsando. Liberada da servidão ao centro, a cidade genérica não tem história, mesmo que busque com afincos se dotar de um bairro-álibi, onde a história é resgatada como uma apresentação, com trezinhos ou caleches. E se, apesar de tudo, ainda existir um centro, ele deve ser, “na qualidade de lugar mais importante” simultaneamente “o mais novo e o mais antigo”, “o



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

mais fixo e o mais dinâmico". Produto "do encontro da escada rolante e da refrigeração, concebido em uma incubadora de placas de gesso", o junkspace ignora o envelhecimento: só conhece a autodestruição e a renovação local (Idem, p.15).

É esse o contexto em que o Porto Maravilha Cultural se desenvolve, na medida em que o suposto objetivo de valorização do patrimônio histórico daquele espaço, dá lugar a um expressivo investimento de recursos na construção e restauro de dois megamuseus que passam a simbolizar o triunfo do momento histórico vivenciado pela cidade. Conforme destacou o cientista social Leopoldo Pio, o projeto, finalmente, consegue resgatar uma antiga proposta de gestões públicas anteriores de cancelar a cidade com uma etiqueta de grife que a posicionasse em um outro patamar. É nesse momento em que o patrimônio deixa de ser monumento histórico cultural e passa a contribuir com a monumentalização presentista, objeto de nossa crítica:

A associação do empreendimento ao nome de Santiago Calatrava permitiu a elaboração de um projeto de alta visibilidade e a concretização de um antigo sonho de construir um novo ícone arquitetônico na cidade, seguindo a tendência contemporânea de projetos monumentais com estilos intencionalmente diversos das características encontradas na área de intervenção (PIO, 2017, p.44).

O Porto do Rio de Janeiro, local onde as marcantes intervenções foram realizadas, não foi protagonista somente da chegada da Família Real Portuguesa ou ponto de partida para a colonização e origem do Império no Brasil. A região recebeu da África uma das maiores heranças culturais e étnicas que o brasileiro tem, vindas com os negros escravos que ali davam seus primeiros passos no então novo reinado. Entretanto, a despeito da riqueza histórica e cultural inerente aquele lugar, os negros (e especialmente as suas tradições originárias de herança africana) têm sido sistematicamente



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

removidos do local ao longo dos anos; primeiro para que o Porto desse lugar à realeza e à aristocracia crescente nos séculos XIX e XX e na atualidade para que seja a porta de entrada de turistas na cidade. Importante destacar que museus do amanhã são grandes templos do padrão cultural atual, mas não existe nenhuma razão para operar o apagamento dessa herança e da história passada. O patrimônio cultural é, portanto, um ponto crítico dessas intervenções e não deveria estar subordinado à lógica de preparar a cidade para os megaeventos:

Os discursos sobre a cidade se utilizam dos megaeventos para demarcar uma nova era para a cidade e, ao mesmo tempo, recuperar sua força cultural e capitalidade, obscurecendo o fato de que a escolha de cidades para sediar eventos esportivos não é consequência de competências políticas municipais ou características singulares, mas resultado de decisões de organizações internacionais segundo interesses econômicos muito específicos. Assim, a “conquista” dos megaeventos é geralmente abordada como o resultado de um processo de recuperação e superação da crise ou do esvaziamento político da cidade, quando, na verdade, reflete a adaptação, em termos políticos e econômicos, a certos discursos e tendências culturais globais (PIO, 2017, p.49).

Desde o seu lançamento, a cidade hospedou um calendário de megaeventos que a tem mantido numa sazonalidade de alta, há mais de uma década, como: Jogos Panamericanos (2007), Projeto Porto Maravilha (2009), Jornada Mundial da Juventude (2013), A abertura do Museu de Arte do Rio (2013), Copa do Mundo FIFA (2014), a abertura do Museu do Amanhã (2015), Jogos Olímpicos (2016), reconhecimento como primeira Paisagem Cultural Urbana do mundo, pela ONU (2016). Todos esses investimentos permitiram o reconhecimento do sector e cultural como ativo central no desenvolvimento da cidade como destino turístico. Esses investimentos introduziram uma nova dinâmica naquela parte da cidade, alçando-a ao mencionado movimento global de investidores; importa-nos questionar o tipo de transformação que essa operação está promovendo junto aos



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

patrimônios daquele território e em que medida os supostos objetivos podem vir a ser alcançados a partir desse enorme negligenciamento da história e das culturas tradicionais locais.

### **Instrumentalização da cultura nos processos de reestruturação urbana**

Aqui gostaríamos de retomar um ponto importante: o que é a cultura e afinal para que ela serve? Isto porque em nossa visão, a ação cultural funciona como uma das possibilidades de que, a partir do exercício criativo, os indivíduos participem da construção de novos discursos, recombinem os repertórios de seu cotidiano com criatividade e reinventem suas realidades em cima do que lhes é imposto cotidianamente. Os bens culturais entendidos no conjunto do patrimônio histórico e cultural de uma sociedade constituem o propósito central de uma ação cultural genuína. Ao criticarmos o efeito alienante da mercantilização da arte e da cultura no circuito da estratégia cultural, reforçamos a noção de que:

O objetivo da ação cultural não é construir um tipo determinado de sociedade, mas provocar as consciências para que se apossam de si mesmas e criem as condições para a totalização, no sentido dialético do termo, de um novo tipo de vida derivado do enfrentamento aberto das tensões e conflitos surgidos na prática social concreta (COELHO, 2001, p.42).

Quando por alguma razão os indivíduos perdem a capacidade de participação na vida cultural; de alguma forma a cultura do grupo se vê menos plural e na mesma proporção o indivíduo se enfraquece. De modo que, subordinar a cultura a lógicas exógenas ao campo é criar um arremedo de ação cultural cujo efeito é estranho ao papel das práticas culturais. Quando uma ação cultural qualquer, se compromete a entregar resultados externos ao campo cultural já não enxergamos a cultura e a arte numa perspectiva humanista. O campo cultural tem espaço para muitas funções, mas não acreditamos que deveria perder de vista que o produto de sua



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

atuação não pode ser reduzido a uma mercadoria. Desse modo, o principal norteador de uma atuação realmente criativa e engajada com o que nos parece ser essencial no campo das artes e da cultura, se apresenta, na verdade, como anti-valores a algumas práticas que acabam por escamotear o que deveria ser central numa estratégia cultural, realmente sintonizada com os desafios da contemporaneidade e engajada com o compromisso de ter os indivíduos no centro do processo:

Uma política cultural subordinada à estrita lógica do mercado e das audiências é uma política cultural sem princípios nem valores, que se demite do seu papel estruturante do discurso e da prática políticos e do seu papel ativo na construção da imagem que uma sociedade dá de si própria e ao exterior (MELO, 2002, p.149).

Como mencionado, vivemos o tempo de um retorno ao aqui e agora como territórios do pertencimento, símbolos únicos da coesão pós-moderna, territórios reais ou simbólicos, o pacto tribal pós-moderno estaria fundado, organicamente, na experiência do imediato, do efêmero. Como se esse fosse o único laço possível na contemporaneidade: a partilha sensorial do momento presente das relações, do conhecimento, das interações e dos pontos de vista. A enxurrada de opiniões publicadas para abafar a possibilidade de consolidação de um esfera pública sustentada por opinião pública criticamente constituída; a violência com que as diversidades rasgaram o modelo apoiado num certo consenso como condição para o progresso ou mesmo romperam com o contrato social cínico do século anterior, são as verdades que mais participam do sentido deste momento, os símbolos do tempo presente (MAFFESOLI, 2010).

De modo que nos parece absolutamente pertinente um reenfocamento das políticas culturais na contemporaneidade combinadas a essas estratégias que supostamente atuam de forma coordenada com a premissa do campo cultural de "fazer a ponte entre as pessoas e a obra de



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns” (COELHO, 2004, p.33).

O que se pode perceber no contexto do Porto Maravilha Cultural é que a promoção do patrimônio histórico e cultural daquele território, bem como as estratégias de desenvolvimento social foram instrumentalizadas como um meio de atrair investimentos, no contexto da competição global. Isto é, todo o projeto, inclusive e principalmente as estratégias de intervenção cultural estiveram subordinados à lógica do empreendedorismo urbano, que visa a maximização da extração de lucros no espaço público das cidades. O termo, empregado pelo geógrafo inglês David Harvey tem como sentido:

(...) o padrão de conduta na governança urbana que combina poderes estatais (local, metropolitano, regional, nacional ou supranacional), diversas formas organizacionais da sociedade civil (câmaras de comércio, sindicatos, igrejas, instituições educacionais e de pesquisa, grupos comunitários, ONGs etc.) e interesses privados (empresariais e individuais), formando coalizões para fomentar ou administrar o desenvolvimento urbano/regional de um tipo ou outro (HARVEY, 2005, p.230).

Em que pese, que esse mesmo autor pontue que a “padronização geograficamente articulada das atividades e das relações capitalistas globais” não deveria ser entendida como uma força causal da globalização sobre o desenvolvimento local (HARVEY, 2005, p.230), já que se trata de fenômeno mais complexo no quadro das relações entre o local e o global, na atualidade. Para o autor:

Trata-se de uma questão de determinar que segmentos da população devem se beneficiar mais do capital simbólico, para o qual todos, em seus próprios e distintivos modos, contribuíram. Por que deixar a renda monopolista vinculada ao capital simbólico



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

ser auferida apenas pelas multinacionais ou por uma pequena e poderosa parcela da burguesia local? (...) A indústria do conhecimento e do patrimônio, a produção cultural, a arquitetura de grife e o cultivo de juízos estéticos distintivos se tornaram poderosos elementos constitutivos da política do empreendedorismo urbano, em muitos lugares (ainda que de modo mais particular na Europa). Em um mundo altamente competitivo, a luta para acumular marcos de distinção e capital simbólico coletivo continua. No entanto, isso suscita todas as questões relativas às opções de memória coletiva, estética e beneficiários (Idem, p.235).

Considerando a enorme quantidade de investimento, acredito ser o momento atual uma excelente oportunidade para monitorar e sobretudo questionar a primeira década do Projeto Porto Maravilha e especialmente as estratégias inseridas no Porto Maravilha Cultural, considerando sua real capacidade de contribuir para estimular a criatividade na cidade, especialmente promovendo a diversidade, o respeito à memória e à história, as oportunidades de estímulo à educação, ao conhecimento e à tecnologia, mais do que significando simplesmente uma boa oportunidade para investidores, em sua maioria estrangeiros, ou turistas.

De modo que é fundamental poder medir o impacto não só para o setor turístico da cidade em geral e daquela região em particular – que do ponto de vista da visita de pessoas a um espaço histórico da cidade, representou um enorme ganho, sob qualquer aspecto, sem dúvida, já que desde que a região abriu essa nova área o espaço tem sido constante palco de encontro na cidade; mas é preciso não negligenciar o fato de que cidadão não deve ser limitado ao papel de público, deve lhe ser facultada a possibilidade de sermos atores e indo além, protagonistas. O impacto de um projeto de tal magnitude deve alcançar os moradores, sua vida cotidiana e os vínculos tradicionais e históricos daquele espaço, sob pena de significar um embuste. O que é regularmente o efeito central desse tipo de estratégia, a especulação imobiliária empurra os moradores locais para as margens.





Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

### **Considerações finais: o desafio das políticas culturais, resistências na cidade**

As cidades são hoje fatores críticos de desenvolvimento do que será o modo de vida no futuro, locus privilegiado das reconfigurações em marcha e laboratório de novos modelos, que podem contribuir para que os enormes desafios sociais enfrentados em nível global sejam superados. Apenas a partir da constituição de um corpus crítico aprofundado, de modelos que observem as diversidades culturais, será possível avançar na direção de um paradigma capaz de reduzir as desigualdades e injustiças no plano do direito à cidade e à cultura.

A cultura, na acepção adotada aqui, faz parte do conjunto de elementos fundamentais para a constituição dos indivíduos. É o elemento de coesão entre estes e a possibilidade de constituírem-se numa sociedade. Nesta leitura, “a cultura refere-se aos elementos simbólicos da vida social, ou seja, um conjunto de representações, valores morais e ideais que institui e organiza a sociedade” (PASSANI, ARRUDA, 2017, p.135). Como tal, traduz-se na possibilidade de construção subjetiva de repertórios que permitem as pessoas participarem da vida social.

Em relação ao território descrito neste texto, não nos parece que aspectos tais como autenticidade e singularidade tenham sido considerados no conjunto das ações de intervenção urbana ali realizadas – essa assertiva ficou mais evidente quando comparamos o montante de recursos destinado às ações culturais no conjunto do orçamento de toda operação, e mesmo no conjunto dessas, aqueles investidos na preservação da memória e da diversidade das culturas locais e os aplicados na estratégia de monumentalização do espaço como forma de promover a cidade, embora essa tenha sido a principal vitrine da vertente cultural do PPM: a recuperação e a preservação dos conjuntos históricos locais.

E no entanto, não nos parece que essa deva ser a uma leitura fatalista do modo como a governança das cidades tem tratado desses enormes desafios que opõem as pessoas e o capital, as cidades e o patrimônio



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

cultural. O campo cultural vive um momento bastante profícuo em todo o mundo e mesmo ali podem ser observadas resistências marcantes aos processos de apagamento em curso.

## Referências

- COELHO, T. *O que é ação Cultural?* São Paulo: Brasiliense, 2001.
- COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. 3a Ed. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, 2004.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. 2a Ed. Lisboa: Edições 70, 2018.
- FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. Dezembro, 2016. Disponível em: <http://www.firjan.com.br/economiacriativa/download/mapeamento-industria-criativa-sistema-firjan-2016.pdf>. Acessado em: 13/08/2018.
- GUERRA, Paula (2018) - Ceremonies of Pleasure: An Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals. In Emília Simão & Celia Soares (eds.) - *Trends, Experiences, and Perspectives in Immersive Multimedia and Augmented Reality*. Hershey: IGI Global. DOI: 10.4018/978-1-5225-5696-1.ch006. pp. 122-146.
- HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- LANDRY, Charles. *Cidade Criativa: a história de um conceito* (prefácio). In: REIS, Ana Carla Fonseca, KAGEYAMA, Peter. (orgs.) *Cidades Criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- MAFFESOLI, M. *Saturação*. São Paulo : Iluminuras, Itaú Cultural, 2010.
- MARQUES, Carla Nogueira. *Quais os rumos do projeto porto*



Criativa e maravilhosa para quem?  
Como as cidades estão transformando  
a cultura no ativo mais valioso da empresa urbana global  
Simone Amorim

maravilha? REASU - Revista Eletrônica de Administração da Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, v.2, n.01, 2017, p.81-102, 2017. ISSN: 2594-4479.

MELO, Alexandre. *O que é Globalização Cultural?* Lisboa: Quimera, 2002.

PASSANI, Ênio, ARRUDA, Maria Arminda do N. *Cultura*. In: CATANI, Afrânio Mendes. et al. (orgs). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

PEREIRA, João Vitor Bastos. *Planejamento urbano, turismo e desenvolvimento local: o caso do Porto Maravilha na cidade do Rio de Janeiro*. 2017. 66p. Monografia (Turismo) – Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais.

PIO, Leopoldo Guilherme. *Usos e sentidos do patrimônio cultural no projeto porto maravilha*. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

SASSEN, Saskia. *As cidades na economia mundial*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

SASSEN, Saskia. *The global city: introducing a concept*. Brown Journal of World Affairs, 2005, 11 (2). p. 27-43. ISSN 1080-0786.

SCOTT, Allen J. *Creative cities: conceptual issues and policy questions*. Journal of Urban Affairs, 2006, Volume 28, Number 1, pages 1–17. ISSN: 0735-2166.

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018



# Experiências estéticas, identidades de gênero e mídiatização cultural

Thiago Pereira Alberto<sup>1</sup>

Carlos Vinícius Pereira Lacerda<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo visa construir acepções acerca da potencialidade do corpo do cantor Liniker no ambiente sócio-midiático e suas reverberações como dispositivo político considerando a experiência estética advinda da performance do artista. Para isso, vasculhamos e localizamos a presença do cantor como produto midiático nos tempos atuais e evidenciamos implicações dessa corporeidade na discussão sobre a identidade de gênero.

**Palavras-chave:** experiência estética; identidade de gênero; Liniker; mídiatização, música

## Abstract

This article aims to construct meanings about the potentiality of the singer Liniker's body in the socio-mediatic environment and its reverberations as a political device considering the aesthetic experience derived from the artist's performance. In order to do this, we search and localize the presence of the singer as a media product in the present times and show the implications of this corporeity in the discussion about gender identity.

**Keywords:** aesthetic experience; gender identity; Liniker; mediatization, music

1

Doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense.

2

Mestre em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais



Transcende o marco dois mil/Barco desvela esse mar/ Delta  
desvela esse ar/ Não me digam que estou louco/ É só um  
jeito de corpo/Não precisa ninguém me acompanhar”  
(Caetano Veloso, “Jeito de Corpo”, 1981)

**A**lguns dos versos escritos por Caetano Veloso, na canção “Jeito de Corpo” (presente no álbum “Outras Palavras”, de 1981) são de certa forma, inspiradores para alguns dos vértices que pretendemos trabalhar nesse presente artigo: corporeidade, experiência estética e identidade de gênero na música popular brasileira contemporânea e suas implicações na sociedade, principalmente no que se refere a organização simbólica e afetiva de valores relacionados aos corpos LGBT. Escolhemos aqui, portanto, assumir a potência metafórica dos versos do compositor e nos permitir uma interpretação livre, que delineie algumas de nossas questões, quase a título introdutório.

A noção de “transcender” o marco ano dois mil, nos parece uma alusão ao futuro pensado otimisticamente por Caetano. A etimologia (do latim transcendo de; passar subindo, atravessar, ultrapassar, transpor’) da palavra já dá a ver a ideia de superar, ir além dos limites, possivelmente contextualizado ali na urgência, de superar esse “marco” futurístico dos anos 2000, já fissurado em plena década de 1980, e atravessar as expectativas concretizando uma série de questões no aqui e agora.

Algumas das resoluções imediatas sonhadas por Caetano são suspeitadas aqui: a possibilidade da individualidade perante um processo de abertura “lento e gradual” do Brasil ditadura; seu encanto, no período, pelas possibilidades de gênero e questões relativas a sexualidade e empoderamento de gênero, questões estas liricamente em alguns momentos transmutado no corpóreo (já traçadas em canções de safra próxima, como “Tigresa”, “Ele me Deu Um Beijo na Boca”, “Rapte-me Camaleoa” e em uma possível síntese em “Odara”) e que talvez alcance sua declaração definitiva sobre o tema em “Eu Sou Neguinha?” com seus os versos: “totalmente terceiro sexo/totalmente terceiro mundo”.

São canções que de certa forma mostram um compositor interessado no “corpo aberto lançado no espaço” (como dito em “Menino do Rio”),



climatizado por um Rio de Janeiro mais “desencanado”, panfletariamente falando, mais afeito à política do corpo e à ao trato pop, em oposição aos embates que ele mesmo travou com setores da esquerda brasileira da década de 1970; um espaço que logo logo iria parir trabalhos como os da Blitz e do Barão Vermelho, solares e urbanos e cosmopolitas, inaugurando uma nova geração da MPB. Mas, naquele momento, podemos ler “Jeito de Corpo” como uma declaração ansiosa, a despeito de seu ritmo leve, dançante, a canção, seu tema – um jogo típico aliás, de Caetano<sup>3</sup> e da própria música pop- parece pendular indecisa sobre a sua aceitação coletiva e sobre a sua possibilidade de existência real e concreta.

Essa expectativa, apontada por ele, pode nos levar aos próximos versos, “Barco desvela esse mar/ Delta desvenda esse ar”. O mar e o ar, elementos componentes do mundo, da natureza, do lugar da existência. O barco e a vela são materiais corporificados que desvelam e desvendam o mundo lá fora, corpos prontos para a experiência que possibilitam a significação. Estão nestes corpos a sede da sensibilidade, que, como aponta Merlau-Ponty (1971, apud p.68) é “ao mesmo tempo meio da percepção sensível, da linguagem e de todo tipo de participação na esfera da ação ou da expressão”. Mas que significação é essa? Quais são esses corpos que segredam sensibilidades, em seus eus interiores (o innerwelt) que precisam singrar a natureza, o mundo da vida (lebenswelt)?

Seriam estes corpos indóceis? Sujeitos que tensionam a normatividade de gêneros sexuais e questionam a visão hierárquica de uma sociedade que se desenvolve em condições de normalidade, de correspondências, distinções e sujeitos bem traçados e delimitados. Sujeitos indóceis a certa estabilidade e rigidez, sujeitos que se singularizam, se desprendem, se desobrigam de obedecer a regras específicas.

A possibilidade de autonomizar para, aí sim, se fundar em relação à própria narrativa da vida: se possibilitar híbrido, fragmentário e não fixo, tendente a adentrar o campo das possibilidades do sensível. Assim sendo, “não me digam que eu estou louco”, entra aqui como possível referência aos discursos que atravessam e justificam muitas das questões relativas a identidade. A negativa (“não me digam...”) como um grito, uma possibilidade de visibilidade e combate ante formas de exclusão, muitas vezes associados

3

Elencar outros artistas referenciais historicamente ao uso do corpo como “instrumento da ação” na MPB, como Carmen Miranda, Edy Star, Cássia Eller, Gal Costa, Edson Cordeiro



aos discursos médico, legal e religioso, bem como a possibilidade de voz e movimento em uma sociedade marcada pela universalização dos valores do homem euro-norte-americano, adulto, heterossexual e branco.

A conclusão da estrofe, parece equilibrar o tom entre o escapista e uma declaração explícita de intenções: “é só um jeito de corpo, não precisa ninguém me acompanhar”. Discurso sumarizado no corpo, aqui também como veículo da ação e da expressão, algo muito caro ao ambiente da performance artística, localizada exemplarmente aqui no núcleo da música popular brasileira. Historicamente o maior exemplar dessa expressividade que traduz um sentimento de época, zeitgeist, seja ao próprio Caetano , que junto ao movimento Tropicalista, expõe o corpo em cabelo, trajes, cores como lugar de fala fundamental, como aporte das canções, das letras, e do gesto político. Esse movimento é exaltado, capturado e de certa forma- no que se diz de requinte cênico- ampliado em um nome fundamental para se entender a sexualidade não-normativa na nossa música, Ney Matogrosso. Dentro de um ambiente de extrema codificação lírica, diante do contexto político da época talvez possamos dizer que Ney expunha o peito nu, o torso e rosto maquiados contra o cálice reinante no mundo lá fora.

Essa retranca histórica inicial se configura irresistível no sentido de nos trazer a nossa leitura do agora: a segunda década dos anos 2000 nos trouxe essas experiências do corpo no ambiente da música contemporânea, no qual debates (e embates) a respeito da identidade de gênero estariam à tona, vistas à olho nu, com uma visibilidade midiática potente, que pode gerar vinculações, apoios (e também desagrvos) em que as representações estéticas- as performances- de artistas como Johnny Hooker, Rico Dassalam e nosso objeto de estudo mais aprofundado aqui, Liniker, encontram reconhecimentos de uma audiência não apenas no aporte musical, mas também político. Reconhecemos que estes também são eixos lógicos de formação do discurso de um artista, principalmente se embalsamadas pela ótica pop: como se dissessem não é só um jeito de corpo; você pode (e deve) me acompanhar.



## 1. Liniker: batom, brincos e bigode

Liniker de Castro Ferreira Santos, nome artístico Liniker, é, de certa forma, a materialização de algumas das possibilidades sondadas por Veloso no contexto da música popular brasileira, desde os anos 1960. Nascido em 1995, ele rompe a segunda década dos anos 2000 como jovem artista, exemplar da discussão entre os códigos definidores da sexualidade na contemporaneidade e das possibilidades de novas sensibilidades ascenderem o mundo da mídia. Para além de sua produção em texto (o lado lírico) e musical (bastante filiado a soul music e a black music, em um sentido bastante amplo do termo) o que parece o fazer emergir na superfície do acontecimento midiático é sua performance, seu corpo, sua visualidade e as questões que ele aponta como originárias disto, desde o seu comportamento pessoal até a forma como o mundo parece o enxergar.

A partir, principalmente, de um agenciamento corporal (no qual tensiona os códigos cristalizados da performance masculina e feminina) ele busca visibilidade no mundo, exprimindo uma sensibilidade que encontra vinculação com uma audiência notável. Um comportamento que, mais que reconhecer as várias possibilidades dispostas no mundo da vida, o faz habitá-lo e o torna uma representação estético-política, um senso que ele afirma como genuíno e transparente em relação à sua conduta. Quando questionado a respeito da potência estética do seu trabalho, Liniker parece revelar com nitidez essas questões:

As músicas ficaram muito cênicas, assim como o arranjo e a interpretação. E aí estou de batom, de brincão... Eu me visto assim no meu dia a dia e sentia que precisava mostrar isso para o público, ser o mais transparente possível. Por que colocar uma calça jeans e uma camiseta e mostrar meu trabalho só com a voz? Meu corpo é um corpo político. Preciso mostrar para as pessoas o que estou passando. 'Este é o Liniker, um cara pode usar um batom, turbante e cantar'. Isso não me distancia de nada. Sou um artista deste porte<sup>4</sup>.

4

Entrevista disponível em <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706\\_038108.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html)>.  
Acesso dia 4 de maio de 2017.





Esse corpo político é o lugar da (não) inscrição para o artista, da quebra de normas, da fuga da ordem binária, aquela que define o quarto rosa como o da hóspede feminina; ou da bola e do soldado no departamento de diversões masculino. Liniker 'mistura' batom, turbante, bigode, saias, vestidos, brincos, mas, para além da indumentária visual, acompanha isso com um discurso que vai de encontro com experiências e discussões que notamos como latentes no tecido social de hoje e que carregam como texto principal a identidade de gênero.

Essa discussão transborda na mídia como podemos notar na recente possibilidade de candidatos e candidatas trans poderem utilizar nomes sociais na inscrição do Enem ou mesmo no olhar paparazzi malicioso (no sentido de muitas vezes estar pautado por um julgamento na ordem do pathos, e não uma percepção de saber, logos), como ocorre a cada foto postada por Thammy Gretchen no Instagram. Neste artigo, no entanto, tratamos com Liniker, também do registro de um sensível, espírito dos tempos, que talvez encontre leitura a partir da noção de experiência estética.

### 1.1 Uma nova sensibilidade explicitada no corpo

De início, tomamos experiência aqui menos como a faculdade de receber sensações e mais como a capacidade perceptiva de apreender sensações; experiência sob a baliza kantiana, em um sentido afetivo, para além do cognitivo, o que resulta numa busca por transcendentalidade, possibilidade de deslocamento físico e/ou espiritual. Essa capacidade de apreender o mundo nos leva à leitura de Ponty (1971) em que a sensibilidade atua como uma possível chave de entendimento para o mundo da vida, na qual a visão não é apenas o registro fotográfico, e a audição não é simplesmente a captura do som; e sim atuam como questões que ascendem a possibilidade de instituição de outros e novos sentidos.

Como aponta Valverde (2006, p.61) a capacidade de apreensão do que há no mundo sensível, "não se restringe ao mundo natural e inclui tudo o que nos cerca: objetos técnicos, formas simbólicas"; e adicionamos aqui também manifestações artísticas, performances múltiplas, obras de arte.



Tudo isso de certa forma nos leva ao que Valverde (2006, p.62) chama de “comunicação estética”, que seria tirar a ideia de uma experiência estética do campo do belo, ou da apreensão “dos objetos que são fruto de uma atividade intencionalmente artística” para pensar em uma reunião de sensíveis maleáveis que possam ser base de uma “experiência estável e passível de compartilhamento”.

Portanto o termo experiência sai da associação do conhecimento direto e imediato de algo “dado externamente”, ou seja, a apreensão da realidade por um sujeito (de onde sua avaliação e apreciação estética vai para além do reconhecimento do que é belo ou do “que eu gosto”) para a ideia de experiência de vida, de caráter relacional, que “envolve a participação do sujeito vivo em seu ambiente, a unidade dos momentos vividos por ele e sua interação com outros sujeitos presentes no mesmo mundo” (VALVERDE, 2006, p.64). Nessa interação, reside a lógica da experiência, entre a normalização do conhecido (eu tenho experiência) e o arriscar-se no desconhecido (eu quero ter experiência).

Experiência surge então como o meio que alguém teria para ir além do registro que circunscreve sua identidade pessoal, para se modificar enquanto pessoa, tendo, portanto, que correr o risco de se perder, para poder se afirmar. Ou seja: a experiência exige uma narração na qual é inseparável a interpretação e a avaliação - não necessariamente conectado à uma estética do (bom) gosto do sujeito. Ou como Liniker diz, “cada um é cada um, cada corpo é uma história<sup>5</sup>” .

Notamos em Liniker que sua transcrição da experiência de estar no mundo e seus dinamismos de interpretação são bastante corpóreos, explicitada em suas performances. Está acentuado em seu corpo, como meio performático, a noção de sede da sensibilidade: ao mesmo tempo lugar da percepção (o reconhecimento) e da ação (a representação) em relação ao mundo e si próprio. Portanto, mais do que captar o mundo sensível em si, a sensibilidade e o corpo são meios/mídias (estéticos, semânticos e práticos) da instituição do sentido - “esse longo processo histórico de fundação e sedimentação das partilhas sociais, que devemos reconhecer como possibilidade e limite de toda experiência” (VALVERDE, 2006, p.).

Liniker parece entender seu corpo como veículo fundamental de sua

5

Entrevista disponível em [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706\\_038108.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html)



experiência e sua sensibilidade; destaca a importância do corpo e como ele (o corpo) é capaz de “falar” o que o artista pretende ser. Como o/a artista declara: “O corpo é meu. Eu que tenho liberdade sobre ele. Se tenho minha inteireza, por que você quer colocar seu bedelho em mim? Quem é você para ditar regras que eu tenho que seguir? “. É através do corpo que Liniker quer instituir um sentido para si, ao mesmo tempo em que capta os sentidos disponíveis em seu entorno, já que, inevitavelmente, atribuímos sentido ao mundo nos quadros de uma cultura, de um fluxo de significações que nos constroem; nos conectamos ao espírito dos tempos, aos seus contextos e suas possibilidades.

Como nos lembra Valverde (2006, p.70), é o corpo “esse meio, ao mesmo tempo natural, cultural e histórico de transcendência” que torna presente a possibilidade de toda experiência. Se o corpo é, antes de tudo, prova concreta de existência (da vida e da morte) do sujeito, é nele também que está a aptidão do sujeito para conquistar, por si mesmo, sua própria essência. E, falando com Scott (1995), não é possível pensar o corpo fora da cultura, pois nenhuma experiência corporal existe fora dos processos sociais e históricos de construção de significados. A transcendência - esse impulso de se desamarrear e se desobrigar de qualquer ordem pré-estabelecida - estaria então na relação do existente em si mesmo e no movimento que este assume ao se lançar no futuro, circundado pelo ambiente que habita. Como sumariza Valverde:

Existir como deixar de ser para vir a ser, e isso mostra que a identidade de um existente tem um caráter dinâmico, não lhe pertence previamente, não está assegurada pelo destino, pelas condições geográficas ou socioeconômicas, pelos astros ou pelo código genético, mas é efeito de seu modo de sendo, uma abertura finita a partir de uma situação prévia (VALVERDE, 2006, p.67).



## 1.2 O corpo no centro da discussão da identidade

“Sou bicha, sou preta, mas não sei se sou homem ou sou mulher. Eu estou em processo. Estou sendo o que sou. Fazer o quê? Eu sou assim, não tem como fugir de quem eu sou”, (Liniker em entrevista para a Trip TV)

É no mínimo instigante a declaração de Liniker quando afirma “estar sendo” o que é, ao mesmo tempo que se posiciona como “em processo”. Ora, ele parece assumir a existência do agora como o lugar do dinamismo, de algo que não está previamente assegurado, rumo ao futuro. E nada em sua postura artística deixa isso mais claro que o tema da sexualidade (como confirmado em sua fala: “Não sei se sou homem ou mulher”).

Historicamente, a questão da sexualidade na construção do sujeito levou à proliferação de saberes que tratam do tema (muitas vezes sob uma ótica de desconstrução, outras sob o viés da manutenção biológica ou religiosa) como a psicologia, a psicanálise, e a sexologia. A sexualidade assumirá assim um lugar privilegiado na contemporaneidade. E assim como diversos domínios da vida social – a infância, a família - a própria sexualidade tem sido associada à natureza e retirada da ação humana, tratada como se fossem única e absolutamente cristalizada, sem possibilidades de fragmentações.

O esforço de diversas teorias contemporâneas tem sido justamente o de tomar o sentido oposto desta via, desnaturalizar esses domínios. Acionamos especificamente Judith Butler aqui para tentar entender a questão que perpassa a experiência e a comunicabilidade propostas por Liniker, através de sua abertura existencial, de que o sexo não é algo naturalizado, dado, com uma materialidade indiscutível, pertencente ao corpo e a uma natureza biologicamente definida; o que Butler chama de ficções fundacionistas, que acabam por sustentar a noção de sujeito. Como ela aponta:



Experiências estéticas, identidades  
de gênero e midiatização cultural

Thiago Pereira Alberto  
Carlos Vinícius Pereira Lacerda

O corpo em si é uma construção. E assim o gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; trata-se a de uma assembleia que permita múltiplas convergência e divergências, sem obediência a um telos normativo e definidor (BUTLER, 2006, p.37)

Tomamos aqui como central a crítica da autora à noção de que as pessoas só se tornam reconhecíveis ao ter um gênero em padrões inteligíveis de gênero, o que desconsidera a possibilidade da pessoa se agenciar, de modo específico, através do corpo. Butler clama pela possibilidade do sujeito reivindicar pra si vários papéis e funções, fora de práticas reguladoras de formação e divisão: a identidade não como um “ideal normativo, mas como uma característica descritiva da experiência” (BUTLER, 2008, p.38). O que Butler parece acusar, portanto, é a lógica da normatização como uma força de poder hegemônico que se firma por meio de conceitos estabilizadores e coerentes de gêneros - o que gera a visão do diferente, como uma anomalia, dada sua descontinuidade perante o padrão social, tal como ilustraremos adiante.

Em suma, para Butler, não existe uma “verdade” do sexo: essa matriz exige que certos tipos de identidade não possam existir. O que suscita matrizes subversivas de desordem do gênero, já que, trata-se de uma discussão que inevitavelmente configura um campo político (não à toa Liniker destaca a ideia de um corpo político) que reflete a busca pelo empoderamento identitário dos sujeitos tidos antes como minorias ou marginalidades. Se o sexo passa pela questão do saber, está instituído também na ideia de poder e, como nota Butler (2008, p.18), assim como a representação serve como uma “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria” o que é tido como verdadeiro sobre um determinado corpo social, ela também serve como “termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade” a esses mesmos representados como sujeitos políticos. Ela questiona:



Se identidade é um efeito de práticas discursivas, em que medida a identidade de gênero - entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo- seria efeito de uma prática reguladora que se pode identificar como uma heterossexualidade compulsória? (BUTLER, 2008, p.39).

A regulação binária (masculino e feminino) da sexualidade, para Butler (2008), suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe as hegemonias heterossexual, reprodutiva e médico-jurista. Assim, se o sexo não é uma inscrição meramente cultural, e se o corpo não necessariamente responde a uma noção naturalizada de gênero (onde a ordem compulsória desta lógica seria mantida sempre em dualismos) o ponto do debate é desconstruir essa matriz hetero que estabiliza distinções nítidas. Ao contrário desta norma, ela parte da dissolução do dualismo sexo/gênero para o que chama de "subverter a ordem compulsória", desmontando a obrigatoriedade lógica normatizada entre sexo, gênero e desejo.

Uma das possibilidades apontadas por Butler está no deslocamento, na potência de subversão deste binarismo absolutamente cristalizado no tecido social, e uma saída que ela propõe é justamente a ideia de performatividade - que surge como o processo global da constituição do gênero, da internalização das normas que se estilizam no corpo como uma força de substância e criam um efeito de "eu" a partir de um gênero constante.

Se Butler apresenta o gênero como uma realização performativa compelida pela sanção social, é justamente através dessa possibilidade que o corpo pode atuar contra a reprodução de signos, contra a repetição estilizada de atos que constroem e corroboram noções prévias de gênero. Uma espécie de desconstrução do próprio corpo, ou, como ela define em entrevista à Folha de São Paulo em 2015, "não só dizemos quem somos, mas através da performance, 'fazemos' quem somos e pedimos ao mundo que aceite".

Nesse sentido, a performatividade é um conceito que possibilita



a operação subversiva da identificação; para além, essas configurações culturais de confusão do gênero atuam como lugares de intervenção, denúncia e deslocamento dessas reificações: "ou o gênero está construído e não temos a dizer como vivemos o gênero ou o gênero é radicalmente elegido e podemos fazer o que queremos" (BUTLER, 2008, p. 55).

Ao transformar o gênero em pergunta e não em afirmativas, Liniker não quer ser visto como a impossibilidade sexual de uma identidade: ele topa a convergência e desorganização das regras. Sua atividade performativa, como afirma Diana Taylor (2013), é uma forma de preservação e transmissão da memória, especialmente em comunidades, setores sociais e experiências no tecido social que carecem permanentemente de escrita, de registro e de visibilidade.

## 2. O corpo-político de Liniker como objeto mediado

A repercussão do trabalho de Liniker, acompanhado de sua performance, elucida como há para sociedade algo de importante em seus questionamentos, algo para ser pensado e, quiçá, ressignificado. Se tomarmos a concepção de Rodrigues (1979) sobre sociedade, na qual o antropólogo a define como constituída de sentidos e significações não sendo, portanto, uma "coisa", mas uma construção do pensamento e de construções simbólicas envolvendo crenças, valores e expectativas, podemos vislumbrar um caminho de reverberação política de atuação do cantor.

Segundo Rodrigues (1979), para a organização da sociedade são solicitados alicerces que encontram sustentação por meio de normas e regras criadas pelo homem. Essas são passadas de geração para geração – por mecanismos culturais, como educação, histórias, contos, músicas – que atuam como modelos de comportamento ideal para indivíduos. Uma forma de configuração fixa que repele alterações de sentidos dos objetos sociais, ou melhor, que não negocia sentidos, e é vista como uma tentativa, consciente ou não, do homem de repudiar aquilo que não compreende, o que foge de seu controle, o caos.



No entanto, para Victor Turner (Rodrigues apud Turner, 1979, p. 15) “qualquer cultura está destinada a enfrentar eventos que desafiam os seus limites interiores e exteriores, bem como seus princípios e as definições que estes princípios estabelecem”. Aos sujeitos que representam essa incompatibilidade, Mary Douglas (Rodrigues apud Douglas, 1979, p.15) destrincha em duas vertentes que, mesmo se interpelando, ilustram a presença de Liniker na sociedade: a coisa anômala, aquele que não está de acordo com o conjunto de regras estipulados e a coisa ambígua que, como nome adianta, possibilita interpretações distintas. Talvez possamos dizer que é a anomalia e a ambiguidade, sob essa leitura, circunscritas na performance de Liniker, que potencializam seu corpo como político e o inscreve sob a ótica da transgressividade à prática discursiva que torna a noção de gênero dicotômica, como cita Butler.

Portanto, sob o guarda-chuva da contravenção, Liniker faz parte de um grupo restrito de sujeitos na sociedade que apresentam demandas sociais e de visibilidade em consonância, mas que enfrentam os resistentes alicerces da moral vigente. Nesse contexto, como ressalta Rodrigues, Liniker persiste como tabu na sociedade, característica que enfatiza o entendimento do cantor como um corpo-político e também justifica sua vinculação com outros sujeitos que se reconhecem (ou que reconhecem nessa transgressão) uma discussão candente no tecido social.

O tabu isola tudo o que é sagrado, inquietante, proibido, ou impuro; estabelece reserva, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos. (...) A característica principal do tabu é a de que não existem mediações entre a transgressão e a punição, derivando a segunda automaticamente da primeira. (RODRIGUES, 1979, p. 26)

A performance de Liniker é, considerando a premissa de tabu supracitada, um meio que enfrenta o sagrado, cavando mediações nos processos relacionais sociais. Através de seu corpo, ele se faz ver da maneira que, sob a lógica de uma sociedade que isola a margem, representa um





desvio de normas. Contudo, devido a proeminência das questões ligadas à identidade de gênero e da repercussão gerada nessa sociedade cuja mediatização está em vias de se tornar o processo interacional de referência, como aponta Braga (2006), tende a suscitar uma reflexão (contestadora ou não, vale notar) das normas vigentes.

Em “Experiência Estética e Mediatização” (2010), Braga estabelece pontos de articulação entre as estruturas da experiência estética e das interações sociais mediatizadas, percebendo nesse processo um deslocamento de foco: a obra em si como referência fundamental para a fruição dá lugar para a experiência estética, tornando-se, dessa forma, essencialmente relacional e enfraquecendo a percepção ontológica que reduz o estético ao artístico.

A reflexão proposta, acentua o autor, coloca a experiência estética próximo à mediatização devido (1) a vida cotidiana estar rodeada por produtos midiáticos que promovem interações comunicacionais e, por conseguinte, atuam como vetores da experiência estética e (2) porque a mediatização torna-se um processo interacional de referência (BRAGA, 2006), ou seja, está em processo de se estabelecer em nossa sociedade como principal forma de interação comunicacional. Ressaltamos aqui o conceito proposto por Braga não se restringe a comunicação mediada por produtos da mídia, mas pela possibilidade de circulação da produção de sentidos do próprio receptor. Como ele suspeita:

A transição da ênfase na “obra” para uma construção do objeto enquanto vetor possível de experiência estética viabiliza nos perguntamos sobre as possibilidades de o produto mediático corresponder a esse vetor - ou mais exatamente, sobre como o produto mediático se inscreve ou pode se inscrever nessa processualidade. (BRAGA, 2010, p. 75)

Dessa forma, a relação entre criador e obra também se modifica à medida que as funções do objeto não estão mais atreladas à necessidade de cumprir requisitos para tomarem-se imbuídas de valor, mas sim de provar uma experiência estética por meio de afeto, tal como afirma o autor na seguinte passagem:



Experiências estéticas, identidades  
de gênero e mediação cultural

Thiago Pereira Alberto  
Carlos Vinícius Pereira Lacerda

(...) o ato de criação desse objeto ocupa também uma função relevante – é o gesto que transfere uma síndrome complexa de afetos do autor (síndrome que também é experiência estética, ainda que difusa ou com uma constância de “estado de espírito” para materiais sensíveis que podem circular nessa sociedade. (BRAGA, 2010, p. 78).

Seguindo a perspectiva proposta por Braga (2010), os produtos midiáticos enquanto objetos estéticos estariam dispostos em uma lógica de circulação (produção e alta demanda) e não mais na lógica de seletividade e restrição, como em momentos em que a interação social não era em vias de se tornar hegemonicamente mediada. Há também uma mudança de escala de abrangência - no sentido de uma comunicação pós-massiva, mais dialógica e difusa- que permite um potencial dispersivo (no sentido de não circunscrito e sim em rede) das experiências estéticas em uma sociedade em que “todo o processo relacional entre pessoas e objetos, situações ou acontecimentos pode ser assumido como gerador probabilístico de efeitos estéticos.” (BRAGA, 2010, p. 78)

Nesse sentido, Liniker, com sua aparição no cenário da música popular brasileira, ascendeu como produto mediado decorrente também de uma sensibilidade de época que, além de possibilitar interações em rede de forma quase inescapável, coloca em pauta temas como a discussão da identidade de gêneros, que durante muito tempo foram escanteados dos chamados grandes veículos de mídia de referência. Assim, além de entrevistas recorrentes a jornais de grande abrangência e/ou respeitabilidade, como a “Folha de São Paulo”, “El País”, a revista “Trip” e diversos blogs especializados, o cantor tem forte presença em redes sociais; em ambos os espaços, majoritariamente circundado pela questão da identidade de gênero.

É essa vinculação - que de certa forma denota um caráter de comunidade - que o artista consegue nas redes sociais que nos leva a um terceiro aspecto pontuado por Braga, acentuando ainda mais o caráter de Liniker como ‘produto’ mediado. Segundo o autor, no viés comunicacional, “a experiência estética é a experiência estética compartilhada” (BRAGA,



2010, p.82), ou, como afirma Valverde (2010, p.63), “antes de ser uma troca de mensagens, a comunicação é uma comunhão sensível, pela qual compartilhamos formas, sentidos e valores, que nos antecedem e nos constituem”.

É esse compartilhamento que produz uma circulação de sentido decorrente da manifestação do produto midiatizado: a troca de experiências se dá por meio desse processo, no qual nas relações com os afetos gerados por outros sujeitos (seja em uma música, em uma fala, em uma performance) que pode desenvolver o substrato necessário para repassar uma sensibilidade ao outro. No caso de Liniker, essa vinculação é notável: no Facebook, sua página conta com mais 217 mil seguidores; no YouTube, somente em seu canal oficial, há mais 62 mil inscritos e, somados as visualizações dos vídeos três vídeos que há ênfase na performance, o resultado ultrapassa 6 milhões. Como nos lembra Soares (2015), a partir de Goffman: investigar a permanência do artista no contexto midiático é também uma questão de performance, no que se refere à noções de visibilidade. Talvez possamos afirmar que Liniker tem conseguido, portanto, performar de maneira efetiva no que se refere à vinculação e a sua comunicabilidade.

### 3. Considerações finais

Retomando nossa introdução, os versos de Caetano Veloso, ainda no início dos anos 1980, “vestem” com elegância e poder o corpo de Liniker. Se a canção de Caetano vinha carregada de certa expectativa e ansiedade - além de um certo senso de propósito direcionado ao futuro - artistas como Liniker provam que este futuro sonhado pelo compositor já chegou, mesmo se, obviamente, trata-se de um tempo carregado por discussões e críticas, por tensionamentos de ordem social que revelam pouca tolerância e violências simbólicas e físicas.

Pensamos em Liniker no presente artigo como artista típico das configurações do “marco anos 2000”, tanto no sentido midiático, no qual o cenário da indústria cultural/fonográfica e das interações midiatizadas intensificam relações sociais que conectam diferentes sensíveis (seja de produção, seja de consumo); como no sentido de constituição de sujeito



político, aspecto notado em sua produção e por meio do que apontamos aqui como experiência estética. Ambas questões são urgentes da contemporaneidade.

Como “produto” do mundo da música, o/a artista é símbolo também de uma época em que os registros fonográficos não são mais tão estáveis quanto outrora (a ideia de obra, com CDs e discos parecem mais distantes e fragmentadas), o que notamos como sintomas também das mudanças de relações dos sujeitos hoje com os lugares e possibilidades de expressões indenitárias, que se tensionam, se reinventam, se (pluri)apresentam em plataformas na internet.

Assim sendo, é bastante sedutor pensar em Liniker - e sua performance como artista - pela da ideia do barco que desvela o mar; a delta solta no ar: corpo desobrigado de uma identificação absoluta e estável com repertórios fixos ou à obediência cega a rotas estabelecidas, o que reflete, como oferece Rolnik (2010) uma plasticidade no contornos da subjetividade; experiência esta presente no contexto cultural brasileiro desde o Manifesto Antropofágico, na semana de 1922, que já ambicionava uma abertura para incorporar novos universos, acompanhada de uma liberdade de hibridação (no lugar de atribuir valor de verdade a um repertório em particular); uma agilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias (no lugar de territórios fixos marcados por linguagens estáveis e pré-determinadas) - e tudo isso levado com alegria, ginga e descontração. (ROLNIK, 2010, s/p.)

Alegria, ginga, descontração, elementos de performance: jeito de corpo? Também. Mas que corpo é esse? Ao questionar a ordem heteronormativa (que poderia o posicionar como uma anomalia, um marginal, um louco) inscrita na sociedade via regras e normas institucionalizadas e circunscritas em si mesmas, o cantor paulista convida esse receptor a olhar - não por meio de música, seu produto artístico, mas por sua performance, vale salientar - um produto midiático que tende a provocar uma experiência estética desviante. E, ao nosso entender, afeta, fundamentalmente por meio de seu corpo e sua performance, o receptor de maneira a invocar não apenas fruição artística, mas o convoca a uma negociação de sentidos em relação à identidade de gêneros constantemente repudiada pela heteronormatividade.



Por outro lado, esse mesmo corpo ambíguo provoca o estabelecimento de um elo entre aqueles que reconhecem naquela performance a si mesmo, seus ideais e, por que não, seus desejos para sociedade. O público acompanha, portanto, esse jeito de corpo de Liniker.

Considerando tal contexto, entendemos Liniker e sua performance política-artística por meio de seu corpo como um vetor que provoca reverberações na experiência estética do receptor a qual está vinculada a traços inter-subjetivos, como memória, conhecimentos pessoais, percepção cultural de normas sociais e afins. Suas performances e seu lugar de fala nos convoca a repensar questões de identidade de gênero fazendo uso de seu corpo e de seu potencial midiático: sua atividade performativa, seu corpo-político é, como nos lembra Taylor (2013), também uma forma de preservação e transmissão da existência de outras sensibilidades, especialmente em comunidades, setores sociais e experiências no tecido social que permanecem carentes de escrita, de registro, de visibilidade.

### Referências

BUTLER, J. *Problemas Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008

BRAGA, José Luiz. *Sobre "Mediatização" como Processo Internacional de Referência*. Bauru: 15º Encontro Anual da COMPÓS, 2006.

BRAGA, José Luiz. *Experiência Estética & Mediatização*. In: *Entre o Sensível e o Comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MORAES, Camila. Liniker: "Sou negro, pobre e gay e tenho potencia também". Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706\\_038108.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/cultura/1447331706_038108.html)> Acesso realizado em 10 de julho de 2016.



PASSOS, Urusula. *Sem Medo de Fazer Gênero: entrevista com a filósofa americana Judith Butler*. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683172-sem-medo-de-fazer-genero-entrevista-com-a-filosofa-americana-judith-butler.shtml>>. Acesso realizado no dia 8 de julho de 2016.

RODRIGUES, José Carlos. *A Sociedade como Sistema de Significação*. In: O Tabu do Corpo. Rio de Janeiro: Achiáme, 1979.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*. São Paulo, 2006. Disponível em < <http://transversal.at/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso realizado no dia 5 de julho de 2016.

VALVERDE, M. *Comunicação e Experiência Estética*. In: Entre o Sensível e o Comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SOARES, Thiago. *Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop*. Disponível em < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14155/10727>>. Acessado em 28 de maio de 2016

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018



# Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)

Gleyce Kelly Heitor <sup>1</sup>

## Resumo

O Museu da Beira da Linha do Coque é uma iniciativa comunitária de articulação e difusão de memórias. Criado em 2013, pelo Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque, tem como objetivo desmistificar os estereótipos sobre o bairro recifense, que figura entre os mais violentos, nas narrativas e no imaginário da cidade; dado que serviu como critério para entrada da comunidade no Programa Pontos de Memória. Neste artigo, analiso os contextos de resistência e luta pela cidade que impulsionaram a criação do Museu da Beira da Linha do Coque e proponho, a partir de suas dissidências e disputas, uma leitura deste museu como prática política e experiência de re-significação das formas de luta por memória, cidade e território.

**Palavras-chaves:** Direito à memória; Direito à cidade; Museus Comunitários; Movimentos Sociais.

## Abstract

The Museu da Beira da Linha do Coque [Museum of Beira da Linha do Coque] is a community initiative for the articulation and diffusion of memories. Created by Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque [Place for Culture Free Space of Coque] in 2013, its main objective is to demystify stereotypes about this neighborhood of Recife, which is - in great part of the narratives and the constructed images about the city - one of its most violent areas, information which was used as a criteria for the inclusion of the neighborhood in Pontos de Memória [Places of Memory] Program. In this article I analyze the contexts of resistance and the struggle for the city that have propelled the creation of Museum of Beira da Linha do Coque. I also propose - based on its dissents and disputes - an analysis of this museum as a political practice and an experience of re-signification of diverse fighting modes for memory, city and territory.

**Keywords:** Right to memory; Right to the city; Community museum; Social movements.

1

Doutoranda em História Social da Cultura (PUC-RJ) e professora substituta do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Goiás. Este artigo é o resultado parcial da pesquisa de doutorado "Quando o museu é uma luta! A implementação do Museu da Beira da Linha do Coque (PE) e do Museu das Remoções" (RJ), parcialmente financiado com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



## **N** 1. Notas sobre o bairro do Coque

O Coque é um bairro localizado na região central da cidade do Recife, capital de Pernambuco. Seu entorno é cortado pela Avenida Agamenon Magalhães, ponto estratégico, pela conexão com o Centro, com o bairro litorâneo de Boa Viagem e com o município de Olinda. Sua vizinhança, atualmente, é formada pelos polos médico, hoteleiro, comercial e turístico da cidade, contexto que gera constantes processos de especulação política e imobiliária.

A ocupação desta área, que desde a década de 1980 é denominada Zona Especial de Interesse Social Coque (ZEIS Coque)<sup>2</sup>, se deu de forma irregular e remonta à primeira metade do século XX, com a chegada de populações pobres nas áreas de alagados e mangues, sobretudo pessoas remanescentes do processo de escravização ou proveniente das migrações do interior, que se fixaram no território a partir de estratégias de aterramento.

Sua primeira expansão, por sua vez, é decorrência dos deslocamentos de populações de outras ocupações em diferentes pontos da cidade, devido ao projeto de erradicação dos mocambos, política habitacional do Estado Novo, que promulgou o Código de Obras de 1937. Este código, conforme aponta Magalhães (2013, p.41),

Preconizaria a eliminação das favelas, tornando proibida qualquer nova construção de moradias ou mesmo a melhoria daquelas já existentes, apontando a sua substituição por novas formas de habitação, seguindo as normas de salubridade então definidas.

Mesmo com esse impedimento, por sua proximidade com o centro da cidade, o bairro recebeu, ao longo do século XX, diferentes fluxos migratórios do interior do estado e de ocupações situadas em bairros mais distantes, onde o projeto de erradicação atuou com mais eficácia. Além disso, essas migrações traziam também pessoas que se deslocavam por conta de fenômenos como as secas, ou na tentativa de estarem mais próximas aos eixos de trabalho e acesso aos serviços.





Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

Nesta tensão entre crescimento e ameaças de remoções, seus habitantes enfrentaram diferentes projetos que tinham como proposta a expulsão dos moradores da localidade, para dar lugar a centros comerciais, zonas de administração pública, polo jurídico. Projetos esses enunciados a partir das articulações entre poder público e privado, intercalados com estratégias de desvalorização da área, a partir da ausência de investimentos que, somada à crise de habitação e ao desgaste das cidades, além do recrudescimento da violência e expansão do tráfego nas grandes capitais, fez emergir o estigma de bairro violento, reduto do tráfego e da marginalidade, área de risco. Construção discursiva que teve no jornalismo policial e sensacionalista sua principal plataforma<sup>3</sup>.

Todos esses projetos exemplificam que, não obstante o discurso de violência, a área se constitui como um espaço favorável para investimentos financeiros, devido à sua posição estratégica. Neste sentido, as disputas pelo seu entorno – que passou por diferentes momentos de enobrecimento e verticalização – se acirram, quando a região entra no escopo das reformas preconizadas para o Recife, em virtude da realização da Copa do Mundo de Futebol de 2014.

Algumas zonas são privilegiadas nos processos de renovação urbana preconizadas por eventos internacionais. Essas intervenções são, geralmente, realizadas em nome do desenvolvimento e da modernização, e atraem grandes aportes de recursos e estabelecimentos de parcerias público-privadas. Isso torna a Copa do Mundo uma marca simbólica e concreta de entrada de cidades no circuito dos territórios globais, conforme sinaliza Raquel Rolnik (2012). No livro Guerra dos lugares (2015), esta autora debate minuciosamente o modelo de financeirização da habitação em diferentes países e revela como a moradia tornou-se um item privilegiado de consumo; um ativo promovido por redes de fluxos financeiros, e acessível através de crédito hipotecário em um mercado alegadamente democrático. A consequência disso é que

uma crise global de insegurança de posse marca a experiência de vida de milhões de habitantes do planeta. São indivíduos e famílias que tiveram suas vidas hipotecadas ou que perderam a possibilidade de permanecer nos bairros onde viviam, em função dos booms de preços nos mercados internacionais (ROLNIK, 2015, p. 149).

3

Um dos principais emblemas desta construção discursiva é a matéria veiculada no Jornal do Commercio, no dia 12 de janeiro de 1997, que tinha como manchete: Coque: morada da morte.



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

Por essa lógica, denunciada por Ronilk, abandona-se a ideia da cidade como artefato público – e o conceito de moradia como bem social – por uma economia política da habitação que amplia as fronteiras do mercado e conduz a efeitos urbanos e sociais adversos: ao “destravar” a moradia como ativo territorial, se produz novas dinâmicas de segregação socioeconômica que desterritorializaram os pobres urbanos e seus modos alternativos de habitar a cidade.

Dentre esses projetos e intervenções, dois são de extrema importância para compreender o contexto de emergência do Museu da Beira da Linha do Coque: a ampliação do Viário Joanna Bezerra e o projeto Novo Recife<sup>4</sup>, ambos com impacto direto nas moradias e vidas do Coque.

Em 2008, a área que pertencia ao espólio da Rede Ferroviária Federal formada por armazéns desativados, conhecida como Cais José Estelita, foi arrematada em leilão pelo Consórcio Novo Recife para implantação do empreendimento de luxo para fins residenciais e comerciais. Os questionamentos ao projeto vão desde a lisura do leilão, questionado pelo Ministério Público Estadual e Federal, até a proposta urbanística e os mecanismos de aprovação dos empreendimentos. O que vai desencadear no movimento de resistência popularizado como “Ocupe/Resiste Estelita”.

E é na interface com esses projetos e movimentos e no bojo de políticas públicas para a cidade, de cultura e de segurança que pretendo destacar a criação do Museu da Beira da Linha do Coque como uma forma de resistência nos contextos da disputa pela cidade.

## 2. Reconfigurações conceituais no campo da memória e dos museus

Em nome do desejo de memória, as políticas para a área de museus no Brasil vem incorporando, desde a implementação da Política Nacional de Museus – PNM (2003), relações com o ativismo de comunidades e grupos que historicamente estiveram excluídos das políticas públicas de cultura.

Entre os diferentes gestos que conformam esse campo de disputas, há pessoas, movimentos e entidades empenhadas em demandar das instituições museológicas a acolhida de suas pautas, reivindicando presença, participação, reconhecimento e representação nos museus tradicionais.

4

O Projeto Novo Recife foi formulado por um consórcio que une as construtoras e empresas do setor imobiliário Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos. Empresas que juntas compraram “a área da antiga Rede Ferroviária Federal (RFFSA) por 55 milhões de reais”. O primeiro projeto apresentado e aprovado pela prefeitura do Recife em 2012, previa a construção de 12 torres, sendo sete residenciais, duas comerciais, dois flats e um hotel. Tudo com até 40 andares, além de estacionamentos para aproximadamente 5.000 veículos. No total, o projeto foi orçado em 800 milhões de reais, com custo do metro quadrado estimado em pelo menos 4 mil reais.



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

Paralela e sincronicamente, é possível perceber a emergência e o crescimento de outro movimento, aqui entendido como a disputa pela possibilidade de fazer museus – encampado por minorias sociais como moradores de favelas, grupos indígenas, comunidades quilombolas, comunidades LGBTQ, entre outras.

Michel Pollack (1989) compreende a memória como resultante de disputas sociais e culturais em torno dos significados do passado. O autor fala na existência de “batalhas pela memória”, empreendidas através de lutas simbólicas contra os silenciamentos, por visibilidade e pela instituição de versões do passado. Neste sentido, Pollack nos propõe pensar na coexistência de discursos oficiais com outras narrativas e entendimentos sobre os fatos transcorridos. Essas narrativas e entendimentos são produzidas a partir de fluxos, e as memórias que não aspiram (ou não logram) tornar-se parte do discurso oficial passam a ser transmitidas e preservadas em outros circuitos e redes de sociabilidade afetivas, como amigos, vizinhos, famílias, pequenos grupos, associações e partidos políticos. O autor considera ainda que essas memórias seguem vivas entre essas pessoas próximas e afloram – ou invadem – o espaço público em momentos de crise, reclamando por um espaço social e por legitimidade. Contestam, assim, a história oficial ao fazerem reverberar outras experiências que ainda não puderam ser narradas.

Pensando as conexões entre memória, museus e patrimônios, podemos afirmar que as transformações sociais contemporâneas proporcionaram um conjunto de mudanças nos conceitos e nos entendimentos sobre o valor e a função dos museus para a sociedade. No que diz respeito ao trabalho da memória e ao reconhecimento de patrimônios decorrentes das lutas de minorias no Brasil, é possível afirmar que os museus comunitários tem ocupado, através de diferentes formas e metodologias, um lugar importante na criação de novos circuitos para a tessitura e difusão de discursos que são contrapontos às narrativas oficiais.

Conforme Hugues de Varine (2015), os museus comunitários se diferenciam dos museus tradicionais por servirem “à comunidade e ao seu desenvolvimento”. Cabe ressaltar, portanto, que, assim como problematizado por outros autores<sup>5</sup>, esses museus, mesmo quando intentam romper com modelos já consolidados, são fundados com a finalidade de unir o corpo

5

Sobre os desafios em torno da eleição de patrimônios e do comum nos museus comunitários, ver POULOT (2009), BRULON (2014) e SEGALA (2017).



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

social em torno da ideia de história, memória ou patrimônio comum. O que significa dizer que, nesse processo, as escolhas e o trabalho de sistematização dessas memórias são recortes operados por grupos específicos, internos e/ou externos às comunidades, implicados com um projeto também específico. Como pensar os entrelaçamentos entre luta por memória e por moradia no bairro do Coque a partir dessas mudanças?

É preciso levar em conta que, nas disputas cotidianas pela cidade, pela vida, por moradia e pelo direito à outras representações, o bairro popularmente conhecido como o mais violento e um dos mais pobres do Recife foi escolhido, em 2008, para receber o Programa Pontos de Memória. Inclusão que não se deu por critérios de herança cultural ou relevância do local para a história da cidade, mas pelo fato do Coque figurar entre os menores Índices de Desenvolvimento Humano do Município (IDH-M)<sup>6</sup>, no país.

O programa Pontos de Memória foi criado para suprir a lacuna de políticas públicas que garantissem o direito à memória, aos grupos sociais que foram aliados de narrar e expor suas próprias histórias e patrimônios nos museus. Foi neste sentido que passou a atender diferentes comunidades, em todo território nacional, a partir do critério de vulnerabilidade social em contextos urbanos. Com atividades iniciadas em 2009, envolvendo o contato e identificação de grupos que desenvolvessem ações de memória social, teve início em 12 capitais com o desenvolvimento de ações-piloto<sup>7</sup>.

A metodologia do programa, na sua implementação, previa a atuação de agentes do estado junto a “comunidades carentes, para que tenham condições de envolver-se de forma adequada na preservação da memória local e regional” com o intuito de, “por meio da participação espontânea e das aprendizagens recíprocas, adquirirem autonomia para conduzir, inicialmente, seu processo museológico e, em seguida, consolidar seu museu comunitário” (OEI, 2008, p. 13, 16, 17, grifo nosso).

O programa surge, portanto, como um pacto de segurança, operando a lógica da cultura como recurso, com a finalidade de minimizar os problemas sociais que porventura atravancassem o desenvolvimento das comunidades eleitas. Ele oscila entre protagonismo comunitário, agenciamento social e argumento de autoridade, quando propõe haver uma “forma adequada” dessas comunidades lidarem com suas memórias, o que seria alcançado

6

O IDH-M foi o índice que serviu de base para criação dos critérios e metodologias deste programa, instituído a partir do Programa Mais Cultura e Cultura Viva do Ministério da Cultura (Minc), por meio de cooperação técnica firmada em 2008 entre o Ministério da Justiça (a partir do Programa Nacional de Segurança com Cidadania – Pronasci), tendo por executor o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) a partir de cooperação com a Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI).

7

As 12 comunidades escolhidas para participar da implementação do projeto Pontos de Memória, intitulada como Ação-Piloto, foram: Beiru (BA), Brasilândia (SP), Coque (PE), Estrutural (DF), Grande Bom Jardim (CE), Jacintinho (AL), Lomba do Pinheiro (RS), Pavão-Pavãozinho-Cantagalo (RJ), Terra Firme (PA), São Pedro (ES), Sítio Cercado (PR) e Taquaril (MG) (IBRAM, 2011).



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

pela distribuição de técnicas e verbas que circulariam a partir da presença do Estados e de seus profissionais especializados, designados para atuar nestes contextos.

A entrada do programa no bairro do Coque se deu pelo fomento à criação do Museu Mangue do Coque em 2009, a partir da articulação e formalização de um ponto de memória homônimo. Conforme o previsto pela metodologia<sup>8</sup> do programa, as lideranças locais foram capacitadas para o desenvolvimento do projeto de museu que teria como escopo sistematizar e difundir as memórias do bairro a partir das suas singularidades ecológicas – o mangue – e com isso impulsionar processos de desenvolvimento local<sup>9</sup>. Porém, mesmo afirmando prezar pela escuta, participação e protagonismo comunitários, a metodologia não se mostrou eficiente para mediar a multiplicidade de anseios e acolher os dissensos e diferenças de projetos de comunidade internos, gerando “novos conflitos” (SANTANA, 2016, p.26) em torno das narrativas, formas e conteúdos que comporiam o museu a ser criado.

No ano de 2010 um grupo dissidente cria o Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque e realiza, em 2011, o 1º Encontro da Teia de Memória de Contadores (as) de História do Coque. E como desdobramento – do conflito e do desejo – o Museu da Beira da Linha do Coque foi lançado oficialmente no dia 04 de agosto de 2013, por iniciativa deste ponto de cultura, entre as atividades do evento de mobilização e luta por moradia no bairro, intitulado Coque (R)Existe<sup>10</sup>.

Trata-se, portanto, de um museu que, segundo Santana (2016, p.26), é fruto das “divergências” de parte dos moradores com as propostas e as metodologias do IBRAM, no processo de implementação do Museu do Mangue do Coque – projeto que dividiu as lideranças locais e se desdobrou na criação de duas iniciativas empenhadas na disputa pela “real história do Coque”. O primeiro deles foi criado com o respaldo das políticas públicas oficiais, enquanto o Museu da Beira da Linha do Coque, mesmo que tenha acionado as mesmas nomeclaturas, métodos e tendências presentes nesta política, se construiu em oposição à alguns aspectos desta política.

8

Conhecimento e valorização da memória local; Fortalecimento das tradições locais, da identidade e dos laços de pertencimento; Valorização do potencial local, impulso ao turismo e à economia local; Desenvolvimento sustentável das localidades; Melhoria da qualidade de vida, com redução da pobreza e da violência (OEI).

9

Tais objetivos podem ser lidos e problematizados a partir das análises sobre a emergência da “ideologia do desenvolvimento” (YÚDICE, 2006), vigente desde o início da década de 1970, com o advento da ideia de “cultura como recurso” (YÚDICE, 2006) e elemento catalisador do desenvolvimento humano. Segundo Lima (2014), esta perspectiva se tornou majoritária no campo dos museus, contribuindo significativamente na determinação dos rumos das políticas para o setor no Brasil.

10

A rede Coque REXiste é um coletivo de entidades que atuam no/ com o Coque.



### 3. O Museu da Beira da Linha do Coque como experiência de re-significação da luta pela cidade

Os criadores do Museu da Beira da Linha do Coque o definiram como um museu audiovisual itinerante. Na busca por uma experiência de museu novo e vivo, estruturaram um acervo que foi sendo ora reconhecido, ora inventado juntamente com o projeto. Esse acervo é composto por vídeos e entrevistas coletadas entre moradores, que desde 2009 vinham sendo transformados em contadores de histórias, a partir de outros projetos, que visavam desmistificar os estereótipos herdados ao longo de anos de exclusão e ausências no local; principalmente o estigma de bairro violento – prerrogativa do pacto da cultura com a segurança. Dentre os objetivos do museu, destaca-se também a criação de processos de pertencimento e identificação com o local, como forma de respaldar a permanência dos seus moradores no território. Segundo a página do museu na internet:

a comunidade é discriminada e explorada por pesquisadores, jornalistas, ongs e políticos que se aproveitam da miséria dos moradores sem que eles possam participar dos benefícios de seus trabalhos. A marginalização e falta de oportunidades se torna estigma numa história que tem sido registrada somente por quem olha o Coque de fora, representando-o sempre pela via da miséria e da violência, não nos vendo em outros lugares que não os de ameaças ou de vítimas. (MUSEU DA BEIRA DA LINHA DO COQUE, grifo nosso)

Além de representarem a si mesmos, vemos por esta citação que eles aspiram mobilizar um patrimônio contra a lógica silenciadora da violência presente nas demarcações que conformam a cidade. Por isso criaram suas próprias estratégias de exposição e difusão<sup>11</sup>. Inventaram seus públicos, ao entender que, se as pessoas tradicionalmente não vão ao Coque – devido ao misto de medo e desconhecimento – o museu deveria saber onde encontrá-las e, principalmente, como se comunicar com elas. Para isso a internet, a linguagem audiovisual e as “gambiarras” tem sido importantes ferramentas na construção de exposições e na circulação do museu.

11

Estão à frente de sua implementação os moradores: Rildo Fernandes da Cunha Filho, Adriano Felix de Castro, Carlos Bike, Josivan Cristóvão da Silva (Matuto), Joaquim Carlos de Lima Neto, Leandro da Silva Oliveira, Moisés Francisco, Ricardo Jorge da Silva (Ricardo Coração), Rodrigo Barbosa da Silva (Oseas).



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

Somado ao contexto e às disputas em torno das políticas públicas de memória, patrimônio e museus, o bairro experimentou entre 2010 e 2014 a retomada das lutas por moradia, ameaçada pelo advento do Projeto Novo Recife e do Viário Joana Bezerra. Essa luta, que teve desdobramentos e abrangência para além da comunidade, foi um fator relevante para a iniciativa do museu ganhar espaço e inserção em circuitos que estavam além das fronteiras do Coque.

Esta luta foi unificada no Movimento #OcupeEstelita (#OE), organizado pelo grupo Direitos Urbanos<sup>12</sup>, e fez convergir as múltiplas resistências e os ativistas que aspiravam impedir as obras previstas para o Cais José Estelita e para os Armazéns de Açúcar. O #OE está em sintonia com movimentos e levantes que marcaram o início da segunda década dos anos 2000 e, assim como o Occupy, a Primavera Árabe, o Movimento 15-M e o conjunto de manifestações de 2013 no Brasil, operou uma gramática de resistência que se destaca, conforme afirmam Medeiros & Sá Barreto (2017), por mobilizar grupos e estratégias políticas que se desprendem das formas tradicionais de luta e enfrentamento político. Se contrapondo diretamente ao Novo Recife, a mobilização tinha como mote “A cidade é nossa. Ocupe-a” e reuniu – sem se configurar como um movimento homogêneo – profissionais, ativistas e os moradores das favelas e ocupações que disputavam, principalmente, aquele entorno.

Por falar a língua do direito à cidade e à moradia, e concentrar suas mobilização nas proximidades do Coque, o #OE contou com o comprometimento dos seus moradores que, neste momento, lidavam com mais essa ameaça. Destas confluências, instaurou-se na cidade um ambiente de resistência, marcado por intercâmbios de metodologias e técnicas, trocas de saberes, criação – de arte, modos de usar a cidade e circuitos, políticas de visibilidade e muita organização para denunciar e controlar os avanços do projeto de requalificação da orla. Neste movimento, as experiências de memória que vinham sendo gestadas historicamente pela comunidade serão vistas como uma importante ferramenta de mobilização e reverberação das pautas que o movimento defendia.

As lutas se acirraram com a proximidade da Copa do Mundo de 2014 – evento que, além de tornar urgente os retornos financeiros almejados pelo

12

Sobre o grupo, consultar  
<https://direitosurbanos.wordpress.com/about/>



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

projeto novo Recife, acelerou as reformas de mobilidade urbana previstas para deixar a cidade nos padrões internacionais prometidos para os jogos. E a ampliação do viário Joana Bezerra, passava literalmente por dentro do Coque. Nesse contexto, os encaminhamentos para o desenvolvimento das atividades do Museu da Beira da Linha do Coque também vão tomando as ruas. Ao projeto, vão se somando colaboradores externos, ajudando a concretizar alguns desejos que seus idealizadores nutriam desde os primeiros passos do museu, como o de organizar as entrevistas dos moradores “antigos” em plataforma digital, criar um website, expor para além da comunidade e captar recursos em editais para viabilização de seus projetos.

Um dos exemplos que podemos citar, entre essas políticas de visibilidade, de redes e de impulso ao museu e seu desenvolvimento, é a exposição Museu da Beira da Linha do Coque, realizada na Galeria Vicente do Rego Monteiro, um dos espaços da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), como parte das atividades do programa Políticas da Arte, coordenadas pelo curador Moacir dos Anjos. É possível inferir, a partir dos textos institucionais da mostra, que a Fundaj buscou com essa exposição transpor as barreiras e distâncias entre o bairro e outros espaços da cidade, como forma de amplificar os espaços para as falas e vivências dos moradores para além dos limites da comunidade. Isso exemplifica a extensão e o engajamento do campo cultural do Recife com as pautas do direito à cidade, disputadas no bojo do #OcupeEstelita. A mostra durou 24 dias e ocupou uma das galerias da tradicional fundação – justamente a que fica situada no bairro do Derby, localizado à menos de um quilômetro do Coque. E tinha como gesto curatorial o desejo de aproximar vizinhos que são apartados simbolicamente pela lógica excludente da cidade.

O principal legado da exposição foi, por sua vez, ter impulsionado o Museu da Beira da Linha do Coque a se organizar, materializando suas ações, já que foi possível aproveitar as estruturas técnicas e financeira que a instituição dispunha para imprimir fotografias, organizar dados, editar vídeos, produzir cartografias, estar com outros profissionais em debates e oficinas onde foram se formando e acessando um léxico do universo artístico e cultural que teria desdobramentos futuros, na constituição de um currículo que possibilitou a inserção do Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque no universo dos editais de fomento.





Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

Através deste evento, o discurso do museu foi sendo organizado, se evidenciando e tomando forma, no encontro com o público, na seleção do que mostrar (ou não mostrar), na escolha por como narrar o Coque neste ambiente. Serviu como um canteiro aberto para a sistematização de memórias, nos encontros onde moradores, colaboradores e visitantes iam gestando os conteúdos que viriam, por exemplo, a compor posteriormente a página da internet – que é uma das formas do museu existir. Na Carta de Agradecimento (2014) à Fundação Joaquim Nabuco, assinada pelo coordenador geral do Museu, Rildo Fernandes, é dito que, para os moradores, a exposição significou

“o direito de ver no espelho”, a primeira oportunidade de apresentar ao público uma pequena parte da nossa vida, da nossa história de ocupações, lutas e conquistas no Coque em DVDs, fotografias, recortes de jornais e ofícios de nossas associações de moradores.

Além de tornar público que o Coque tem história, e uma história que estava sendo escrita por seus habitantes, a exposição introduziu as questões da comunidade no circuito de arte contemporânea, por uma perspectiva de produção de sentidos da comunidade, pela comunidade. Esse circuito legitima um dos princípios (e metodologia) do qual o Museu da Beira da Linha do Coque não abre mão – a voz ativa.

Sobre o papel da exposição na amplificação das falas do Museu para além do seu território, Moacir dos Anjos (2014) afirma:

A presença temporária do Museu da Beira da Linha do Coque na Fundação Joaquim Nabuco também implica reconhecer os limites do programa de exposições desta última, inclusive de seu projeto Política da Arte, nos quais mais se fala do outro despossuído do que se concede, a este, um espaço para que enuncie a própria fala. A mesma ressalva já feita também aqui se aplica: não se almeja, com a presença temporária do Museu da Beira da Linha do Coque nesta galeria, remediar tal situação. Já é bastante que esta questão seja trazida



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

para consideração dos que a visitam, e que, de algum modo, alimente a discussão para projetos futuros da Fundação Joaquim Nabuco e de outras instituições.

Não é objetivo deste artigo mapear as transformações que o Museu da Beira da Linha do Coque possa ter promovido na Fundação Joaquim Nabuco a partir de sua presença na instituição. Nem afirmar a necessidade que, porventura, os moradores tenham do circuito de arte, para terem suas pautas legitimadas. Sobre os limites das instituições e do próprio circuito de arte, Rodrigo Nunes (2015) nos convida a perguntar “quem exatamente se beneficia desta visibilidade?” O autor pondera que, nas relações entre arte e política, dar a ver não deve ser um valor por si só. Visibilidade não é, portanto, suficiente se não tiver entre suas consequências a transformação das lógicas e dos regimes de enunciação da arte e suas instituições.

Esse evento, aqui detalhado, ilustra, porém, que a possibilidade de ser visto e de se narrar no circuito estabelecido da arte e da cultura foi, no caso do Museu da Beira da Linha do Coque, além de um impulso, a possibilidade material e a oportunidade para que alguns elementos e estruturas do museu pudessem ser viabilizados. É na exposição que uma ideia de acervo se organiza; que formas de expor são experimentadas; que a campanha de financiamento coletivo para a ciclotela, por exemplo, é lançada. É na sua programação – principalmente de oficinas – que os conteúdos e os materiais do site começam a ser planejados, captados, organizados e curados. É quando surge o cardápio de contadores de histórias, a partir do enquadramento dos moradores em categorias diversas.

A questão da auto-narrativa e da produção de sentido sobre a comunidade será a tônica do Museu da Beira da Linha do Coque, que, desde seus primeiros passos, deseja a articulação entre a história oficial da cidade e uma história do bairro, proferida pelos seus moradores. Conforme afirma Jampa (2014), sociólogo e colaborador externo do Museu, ao transformar os moradores em contadores de histórias – “título honorífico de historiador espontâneo, de referência importante do passado do lugar” – o Coque “passa, assim, a não mais ser apenas o lugar falado e contado pelos outros”. É neste sentido que o cadastro de contadores de histórias é – como convite para que as pessoa se reconhecessem nas categorias pré-definidas – um eixo



estruturante nas funções deste museu, que elege, produz afinidades e elenca os temas e as pessoas autorizadas a falar pelo grupo.

A primeira vez que essas histórias circularam pelo bairro foi no dia de lançamento do Museu, veiculadas na Ciclotela, mistura de bicicleta com aparelhos de projeção que efetiva seu caráter áudio/visual/itinerante e que torna possível andar por diferentes lugares da cidade, e principalmente no próprio bairro do Coque, projetando os vídeos com as histórias dos moradores, apresentados para além da imagem hegemônica de violência, morte e miserabilidade construídos pelas mídias de grande circulação. A viabilização deste que é o principal recurso expositivo do museu foi possível graças a formas distintas de financiamento coletivo: a amizade (o que possibilitou ao mecânico de bicicletas do bairro fazer a junção de várias peças descartadas, criando o equipamento necessário para a circulação das histórias) e o projeto de financiamento coletivo lançado em meio às atividades da exposição Museu da Beira da Linha do Coque, na Fundaj, campanha criada pelos articuladores do museu para a compra dos equipamentos de projeção que seriam acoplados ao veículo. Inserido neste circuito, o Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque conseguiu aprovar, em junho de 2014, o projeto Contadores e contadoras de histórias no Coque, no edital Funcultura Áudio-Visual<sup>13</sup>, prevendo a criação da coleção de entrevistas, denominada Cadastro dos Contadores e Contadoras de Histórias do Coque.

Este museu, ao disputar identidades e passados comuns, visa afirmar sua permanência no bairro e na cidade, através da reescrita da história do lugar e de seus cotidianos pela eliminação de porta-vozes ou intermediários. Na negociação entre visibilidade e precariedade, ele foi organizando suas ações culturais, com o mesmo repertório que usava para organizar suas estratégias de luta por moradia – nas negociações entre estar com e contra o Estado.

#### **4. Considerações finais – ou: embates sobre como resistir e existir como museu**

A esfera pública tal qual proposta por Habermas – como um “espaço” onde a participação política se dá por intermédio da fala; uma arena institucionalizada de interações discursivas distinta do Estado e que possibilita

13

O Edital do Funcultura é uma iniciativa do Governo do Estado de Pernambuco que, através da Fundarpe, incentiva a produção em diversas linguagens artísticas e áreas culturais, através de seleção pública lançada anualmente, possibilitando que produtores e artistas recebam recursos diretos para a realização de projetos



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

a produção e a circulação de discursos livres que podem, inclusive, ser críticos ao Estado – é analisada por Nancy Fraser (1992). Fraser pondera que este conceito, conforme formulado pelo filósofo, vislumbra um espaço aberto e acessível para todos. Segundo a autora, a interação discursiva inerente à essa proposta de esfera pública é marcada por protocolos de estilo definidos por diferenças de status social, por barreiras informais que persistem e que, mesmo quando todos estão formal e legalmente aptos a participar do debate, a participação política de grupos minoritários não está garantida. Os grupos minoritários podem não encontrar os meios necessários para expressar suas ideias e demandas nos meios deliberativos, fazendo com que a opinião dos grupos hegemônicos prevaleça de modo a parecer universal. Algo que ocorre devido à existência de uma única esfera pública, que se pretende acessível a todos os grupos, desconsiderando suas condições sociais. Neste sentido, os membros de grupos minoritários são impelidos a constituir espaços alternativos de deliberação, arenas discursivas onde seja possível inventar e circular contradiscursos. Tais espaços foram nomeados por Fraser (1992) como “contrapúblicos subalternos”, uma vez que permitiriam aos grupos formularem interpretações dos assuntos públicos levando em consideração suas identidades, interesses e necessidades. Porém, conforme a autora, não é por emergir de grupos minoritários que

contrapúblicos subalternos sejam sempre necessariamente virtuosos. Alguns deles são explicitamente antidemocráticos e anti-igualitários, e mesmo aqueles com intenções democráticas e igualitárias eventualmente praticam seus próprios modos de exclusão informal e marginalização (1992, p. 124)<sup>14</sup>.

Em diálogo com o pensamento da autora, Michael Warner (2016) afirma, ao tratar das diferenças e da produção de “públicos” e “contrapúblicos”, que o sentido de público não se refere a um grupo de pessoas compartilhando um mesmo tempo e espaço, muito menos um tipo de totalidade social. Segundo o autor, aquilo a que se pertence, quando se pertence a um público, não configura nenhuma comunidade ou grupo social em sentido estrito. Um discurso público, quando proferido, não se dirige à identidade concreta dos

14

(..) subaltern counterpublics are always necessarily virtuous. Some of them are explicitly antidemocratic and antiegalitarian, and even those with democratic and egalitarian intentions are not always above practicing their own modes of informal exclusion and marginalization. (Tradução nossa)



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

destinatários, mas à sua identificação ou desidentificação com aquilo a que o discurso se dirige.

Mobilizamos aqui esses autores como possibilidade de leitura da criação do Museu da Beira da Linha do Coque, como um episódio no qual se dá a emergência de um “contrapúblico”. Nos interessa, nesta análise, ao invés de focar nas dissidências já mencionadas entre os dois grupos de moradores, olhar como o projeto Pontos de Memória, enquanto política e discurso públicos, imagina e se endereça a destinatários desconhecidos, produzindo-os e conformando-os a partir desses endereçamentos; e em que medida torna-se possível afirmar que os articuladores do Museu da Beira da Linha do Coque (aqui apresentado como exemplo da cisão com o ideal homogêneo de comunidade), atuam neste processo como destinatários “não captados” (WARNER, 2016, p. 5) da política pública. O fazem, em primeiro lugar, por rejeitarem um dos principais pressupostos do programa inicial: a ênfase nos índices de pobreza e violência; sendo interesse do grupo dissidente apresentar um Coque estranho às representações recorrentes na mídia – portanto como culturalmente rico, ativo, resistente. Abrigo de trabalhadores, de artistas, de cidadãos. Em segundo lugar, por refutarem a própria metodologia do programa que, do ponto de vista do grupo, não promovia o protagonismo dos moradores, ali submetidos aos interesses do Estado e ao *modus operandi* dos seus técnicos.

Lembrando as ressalvas de Fraser, não se trata ainda de analisar o caráter virtuoso ou anti-democrático desta ruptura, no que diz respeito às disputas internas que mobilizaram tal dissidência. Interessa, neste momento, afirmar esse projeto como um “contrapúblico” do Estado e sua impossibilidade de acolher e mediar os diferentes projetos de Coque, na esfera pública aberta pelo fomento ao desejo de memória. A atuação do Estado na medida em que opta por uma das iniciativas, gera não só a marginalização do dissenso, como sua sanção, na forma de dificuldades de acesso aos meios e recursos disponibilizados.

A tentativa de estabelecer a memória de um grupo, através de políticas de memória, pode gerar discussões e disputas internas à comunidade, pois compreende-se “que é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros” e “isso mostra que a memória e a identidade são



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (POLLACK, 1992, p.5). Estes confrontos podem ser ilustrados pelo fato de haver Pontos de Memória em determinadas comunidades que não são de conhecimento de pessoas engajadas politicamente com estas localidades; ou, pelo contrário, que pode haver espaços e iniciativas que atuam com memória que não são respaldadas ou reconhecidas pelas políticas públicas. Como mencionado anteriormente, o Ponto de Cultura Espaço Livre do Coque, articulador do museu em questão, não é formalmente um ponto de cultura, pois não possui certificação. Sendo assim, o uso do termo ponto de cultura – bem como das metodologias teia de memória, inventário participativo, entre outras – é uma livre apropriação dos seus integrantes.

Entretanto, mais do que aspirar aos traços formais e oficiais da ideia de museu, o que está em questão no Museu da Beira da Linha do Coque é a perseguição do “rastros da possibilidade de um cruzamento de subjetividades individuais em um compartilhado empreendimento de patrimonialização, de fabricação das memórias coletivas” (SÁ BARRETO, 2014, p. 15). Isso, somado às estratégias de apropriação de saberes, fazeres e procedimentos do museu, revela uma diversidade que não está pronta para ser catalogada, pois é criada e experimentada cotidianamente, nas negociações pelos lugares. Este panorama nos leva ao conceito de culturas plebeias, cunhado por George Yúdice (2017). Para analisar manifestações culturais na América Latina, na área da música, o autor mapeia experiências que fundam novos modelos de gestão de carreira, de relações econômicas e de expressão estética. Emergentes, urbanas e fruto dos hibridismos provocados pelos processos de globalização, as culturas plebeias são, portanto, “práticas culturais das classes de baixa renda e/ou de grupos racializados ou subordinados que não tenham se domesticado ao negociarem sua entrada nas esferas midiáticas nacionais ou globais” (YÚDICE, 2017, p.61). O autor destaca, ainda, que entende por domesticação a

Modificação ou afinação que essas práticas sofreriam para serem aceitas ou patrimonializadas como “expressão do povo” e, portanto, “cultura popular”, por públicos hegemônicos”, ou para serem dignas de apoio financeiro da publicidade que financia o sistema midiático (p.61).



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

Esses conceitos nos ajudam a pensar que, ao usar o termo ponto de cultura, ao se afirmar como museu, ao recorrer a novas e antigas estratégias de financiamento de projetos, ao expor através de práticas ligadas ao imaginário do camelô e ao improvisar um conjunto de entrevistas, os protagonistas do Museu da Beira da Linha do Coque fundam uma museologia que, mesmo na sua informalidade, possibilita às pessoas e coletividades – ancestrais ou temporárias – usar e refazer a noção de museu e de patrimônio cultural não para se perpetuar, mas como licença para existir. Práticas que podem tanto reafirmar o caráter legitimador dos museus, como indicar o acionamento de munição nas negociações por representação e diversidade. Práticas que, sobretudo, são índice da extrema dificuldade de alguns agentes para operar a gramática disciplinadora e normativa das políticas culturais no âmbito dos museus e dos patrimônios, por não corresponderem à critérios essencialistas (YÚDICE, 2016, p.13). O que torna evidente, no âmbito dos museus, as lacunas, os limites e as restrições na garantia de diversidade cultural.

Atualmente, esse é um dos principais desafios para a manutenção, no Brasil, das experiências de museus comunitários, sociais e/ou de favelas, celebrados na implementação da Política Nacional de Museus. Não basta que comunidades ou grupos tenham aderência ao discurso do desejo de memória. É preciso que elas respondam às normas, dominem léxicos e saibam ler as nuances das oportunidades de financiamento e dos dispositivos de reconhecimento das práticas museológicas e patrimoniais, o que torna o discurso da diversidade restrito e pouco poroso à outras formas de organização – ou seja, a outros modos de ser museu.

## Referências

ACERTO DE CONTAS. *João Paulo doa terreno para nova sede da OAB no Coque. Ideia é transformar área em polo jurídico*. Recife, mai 2007. Disponível em: <http://acertodecontas.blog.br/atualidades/joao-paulo-doa-terreno-para-nova-sede-da-oab-no-coque-ideia-e-tranformar-area-em-polo-juridico/> Acessado em: 20 jun 2018.



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

ANJOS, Moacir. *Exposição Museu da Beira da Linha do Coque*, 2014. Disponível em: <http://museudabeiradalinhadocoque.org/exposicao-museu-da-beira-da-linha-do-coque-moacir-dos-anjos-fundaj/> Acessado em: 20 jun 2018.

BERNARDINO, Raquel Ludermir. *Recife-mercadoria e direito à cidade: a operação urbana consorciada Joana Bezerra*. Recife, 2015.

BLOG DO JAMPA. *Quando o Coque decidiu falar de si*. 15 abr 2014. Disponível em: <https://jampapernambuco.wordpress.com/2014/04/15/quando-o-coque-decidiu-falar-de-si/> Acessado em: 20 jun 2018.

BRULONSOARES, Bruno. *Os mitos do ecomuseu: entre representação e a realidade dos museus comunitários*. In: MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.6. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2014.

FRASER, Nancy. *Rethinking the Public Sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy*. In: CALHOUN, Craig. (org. ). *Habermas and the Public Sphere*. London: MIT Press, 1992.

JORNAL DO COMMERCIO. *Coque: a morada da morte. Bairro teve 58 homicídios no ano passado*. Jornal do Comercio, Caderno Cidades. Recife, 12 de jan. 1997.

LIMA, Glauber Guedes Ferreira Lima. *Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia*. In: *Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio/MAST – vol.7, n.2*, 2014.

MEDEIROS, Isabella; SÁ BARRETO, Francisco. *A 'ocupação' como léxico da agência política contemporânea: o caso do Movimento Ocupe Estelita, em Recife, Pernambuco*. In: 41º Encontro Anual da ANPOCS, 2017, Caxambu - MG. Anais do Encontro Nacional da ANPOCS, 2017. v. 1. p. 1-31.

MOVIMENTODIREITOSURBANOS. *Website*. <https://direitosurbanos.wordpress.com/> Acessado em: 23 de mai 2018.

MUSEU DA BEIRA DA LINHA DO COQUE. *Website* <http://museudabeiradalinhadocoque.org>. Acessado em 01 ago 2017.

IBRAM. *Programa Pontos de Memória. Histórico*. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/programa-pontos-de-memoria/> Acessado em: 15 ago 2017.





Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

IBRAM; OEI. *Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social*. Brasília (DF): Phábrica, 2016.

MAGALHÃES, Alexandre. *Transformações no “problema favela” e a reatualização da “remoção” no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

MINC. *Política Nacional de Museus – Relatório de gestão 2003/2006*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. [Brasília] : MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

NUNES, Rodrigo. *Por uma política da contracafetinagem*. In: GOGAN, Jéssica. VERGARA, Guilherme. *Revista Mesa. O sentido de público na arte*. n.3, maio de 2015.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, v. 2, n. 3, pp. 3-15.

PONTO DE CULTURA ESPAÇO LIVRE DO COQUE. *1ª Encontro da Teia de Memória de Contadores de Histórias do Coque*, 2011.

\_\_\_\_\_. *Carta Aberta ao Povo do Recife*. 24 de outubro de 2012. Disponível em: <https://direitosurbanos.wordpress.com/tag/coque/> Acesso em 15 de janeiro de 2018.

\_\_\_\_\_. *Carta de agradecimento*. 04 de abr 2014.

POULOT, Dominique. *A razão patrimonial no Ocidente*. In: *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 197-230.

PROJETO NARRAMUNDO. *Website*. <http://projetonarramundo.wixsite.com/narramundo/o-projeto>

ROLNIK, Raquel (2012). *Remoções forçadas em tempos de novo ciclo econômico*. Carta Maior, São Paulo, 29 ago.

\_\_\_\_\_. *Guerra dos lugares. A colonização da terra e da moradia na Era das Finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SÁ BARRETO, Francisco. *Por uma política de intersubjetividade museal: elementos para uma agenda de comunicação e museus*. In: *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, n. 6, 2014.



Resistência e re-significação da luta pela cidade na  
experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE)  
Gleyce Kelly Heitor

SANTANA, Robson de. *Cidade, Memória e Museologia Social: uma análise sobre a relação entre espaço urbano, museus, museus comunitários e alternativas de resistência*. Monografia de Graduação, Departamento de Antropologia e Museologia, UFPE, 2016. 51p.

SEGALA, Lygia. Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social. In: BRULON SOARES, Bruno; BROWN, Soares Karen; NAZOR, Olga. *Definir os museus do século XXI: experiências plurais*. ICOM, ICOFOM: Paris, 2018, pp. 91-98.

VARINE, Hugues. O museu comunitário como processo continuado. In: *CADERNOS do CEOM / Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina*. Vol.27, n.41, Chapecó: Unochapecó, 2015, p. 25-35.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Aos leitores. In: *Revista Observatório Itaú Cultural* – n.20 (jan/jun2016) São Paulo: Itaú Cultural.

\_\_\_\_\_. Músicas plebeias. In: SCHLEE, Andrey Rosenthal. *Revista dos Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. 36. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2017. p.61-93.

WARNER, Michel. Públicos e Contrapúblicos (versão abreviada). In: HONORATO, Cayo; MORAES, Diogo (ed.). *Periódico Permanente*. nº 6, Fevereiro de 2016.

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018



# Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015-2018): avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente

Mariano Martín Zamorano <sup>1</sup>

## Abstract

Las políticas culturales locales han asumido una creciente importancia en el mundo actual debido a su rol en la proyección internacional de las marcas-ciudad y en los proyectos de regeneración urbanos. Pero este proceso ha venido frecuentemente acompañado de un distanciamiento entre las lógicas y mecanismos de la llamada ciudad creativa y los de la democracia cultural. Se trataría del relegamiento de los objetivos de desarrollo local, que en muchos casos han aparejado externalidades negativas, como la gentrificación y la tematización urbanas. Desde 2015 los nuevos gobiernos de las ciudades de Madrid y Barcelona han desplegado programas político-culturales enfrentados a dicho modelo, que buscan resituar la participación social y el acceso igualitario a la cultura como ejes prioritarios de acción bajo el paradigma del procomún. Este artículo analiza comparativamente estos proyectos con el fin de comprender sus innovaciones y limitaciones en relación con el paradigma de la democracia cultural.

**Palabras clave:** política cultural, ciudades globales, democratización, participación, comunes culturales.

## Resume

Local cultural policies have assumed an increasing importance in today's world due to their role in the international projection of city-brands and in urban regeneration projects. But this process has often been accompanied by a distancing between the rationale and mechanisms of the so-called creative city and those of cultural democracy. This involves the relegation of local development objectives, which in many cases have entailed negative externalities, such as urban gentrification and thematization. Since 2015, the new governments of the cities of Madrid and Barcelona projected cultural policy programs opposed to this model, which have sought to validate social participation and equal access to culture as priority axes of action under the commons' paradigm. This article comparatively analyzes these projects in order to understand their innovations and limitations in relation to the paradigm of cultural democracy.

**Keywords:** cultural policy, global cities, democratization, participation, cultural commons.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

**D**urante los últimos años ha cobrado intensidad el debate sobre la vigencia de la democracia cultural en los países desarrollados<sup>2</sup> (HADLEY y BELFIORE, 2018; WILSON, et al., 2017). Dicho paradigma de las políticas culturales, cristalizado en torno al movimiento cultural de 1968, tuvo como principal bandera la superación de los esquemas estéticos, intelectuales e institucionales elitizantes que subyacían a las políticas culturales desplegadas hasta entonces (URFALINO, 1996). De este modo, abogaba por la ampliación del concepto de cultura ha ser promovido desde el Estado, incorporando otros asuntos sociales, cómo la igualdad de género o el poscolonialismo, y consideraba de modo sistemático las expresiones culturales populares. Dicho esquema colocaba un nuevo acento en las políticas de acceso, mediante la descentralización administrativa, la ampliación presupuestaria y la diversificación sectorial e institucional. Suponía asimismo la integración de diversas demandas progresistas, como la redistribución económica o los derechos laborales, a un horizonte de transformación social basado en la acción artística (KELLY, 1984).

Pero el giro local y emprendedor de la política cultural ocurrido durante los años noventa en los países desarrollados, alejó dicho campo de acción pública de este horizonte democratizador y contribuyó a deslegitimar su capacidad como instrumento de desarrollo social (HARVEY, 1989, BIANCHINI, 1993). Del mismo modo, otros factores relacionados a los nuevos modos de participación social y de consumo en el ámbito cultural contribuyeron al debilitamiento institucional de la democracia cultural. En esta línea, recientemente se ha señalado que las políticas de ampliación del acceso al patrimonio y las artes son insuficientes en términos de democratización (MCGUIGAN, 2004; NEELANDS et al., 2015). Este diagnóstico se relaciona con diversos estudios que evidencian una baja participación cultural por parte de los ciudadanos y un bajo consumo artístico a nivel comunitario (Warwick Commission, 2015, CONCA, 2018; BARBIERI, 2018, p. 182). Asimismo, se ha advertido la persistencia de una clara correlación entre los niveles y las formas de integración al campo cultural y clase social (BROOK, et al., 2018; TAYLOR y O'BRIEN, 2017), situando a la desigualdad económica como un claro límite a la democracia cultural.

En una búsqueda por superar dichas limitaciones, durante los últimos años la política cultural ha incorporado con satisfacción una nueva interpretación vinculada a los "comunes culturales" (BERTACCHINI, et al., 2012; BARBIERI, et al., 2012; GILMORE, 2017). Recogiendo esta línea teórica, la policía cultural "del procomún" ha puesto particular énfasis en el empoderamiento de los ciudadanos como sujetos activos y partes interesadas en las políticas públicas (POLITYCZNA, 2015). Unos aliados importantes de estas políticas son artistas y organizaciones sociales comprometidos con las mismas, participando en diversos ejes de las nuevas políticas culturales urbanas

2

Este movimiento es particularmente intenso en Gran Bretaña. Véase, por ejemplo, la actividad del "Movimiento por la democracia cultural" ("Movement for cultural democracy"), establecido en contra lo que se define como el dominio neoliberal en este campo: <http://culturaldemocracy.uk/>



(BARBIERI, et al., 2012). Bajo el discurso del procomún dichos actores se sitúan como protagonistas de los procesos participativos que legitiman la acción cultural popular (BERTACCHINI, et al., 2012).

El presente artículo busca analizar las innovaciones y limitaciones en el desarrollo de un modelo de política cultural “post- ciudad creativa” y del procomún. Este fenómeno es analizado en base a los casos de las políticas culturales desarrolladas por los gobiernos de las ciudades de Madrid y Barcelona desde el año 2015. En el caso de Madrid se trata de un gobierno dirigido por Ahora Madrid, una coalición liderada por el partido Podemos, con la participación de diversas formaciones políticas. Podemos gobierna la ciudad en alianza con el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), tradicional partido socialdemócrata. En el caso de Barcelona, se trata de un gobierno conducido por Barcelona en Común, una coalición de partidos de izquierda, que también cuenta con la participación de Podemos y de cuyo gobierno también ha participado el Partido de los Socialistas de Cataluña (PSC)<sup>3</sup>. En ambos casos se han implementado políticas culturales urbanas que plantean una gestión de la cultura de orientación colectivista y redistributiva.

La participación de Podemos, partido nacido en 2014, ha sido crucial en estos procesos. Dicha organización se ha situado en una nueva izquierda, crítica con el bipartidismo tradicional y con la deriva conservadora del PSOE, que acompañó las políticas de austeridad promovidas por la Unión Europea. En este contexto, los programas culturales estudiados forman parte de un proyecto político de alcance estatal que persigue la construcción de una alternativa a las políticas de austeridad (SÁNCHEZ MEDERO y TAMBOLEO, 2013; FERNÁNDEZ-ALBERTOS, 2014) y a la crisis territorial del Estado español. Dicho planteamiento emerge en un período histórico, que ha sido calificado como de “crisis de régimen” en relación con el ordenamiento que supone el modelo institucional y territorial plasmado en la constitución de 1978 (PISARELLO, 2014; RENDUELES, 2015). La respuesta social a esta crisis, articulada en parte alrededor del movimiento indignado, adoptó una forma institucional a Podemos (MARTÍN, 2015).

Este artículo persigue analizar, mediante un análisis comparativo de ambos programas culturales, de sus documentos institucionales y una extensa revisión de la literatura, cuáles son las estrategias características de las políticas culturales desarrolladas actualmente en las ciudades de Barcelona y Madrid. Estas políticas han sido recientemente abordadas por Barbieri (2018), quién buscó enmarcarlas al interior del planteamiento del procomún, y por Rius-Ulldemolins y Gisbert (2018), quienes, de



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

modo complementario, han examinado sus distintos ejes de continuidad y cambio. No obstante, el encaje de estas políticas en los modelos y paradigmas de política cultural no ha sido analizado. Con el fin de avanzar en esta dirección, en este trabajo buscamos examinar los elementos diferenciales entre estas políticas y el tradicional paradigma de la democracia cultural. Con este fin, buscaremos definir cuáles son los factores sociales, políticos y económicos que, en ambas ciudades, limitan y facilitan el desarrollo de una nueva gobernanza horizontal, en términos de democratización de la producción, la participación y el consumo culturales.

### Políticas culturales locales, ciudad creativa y democratización cultural

Las políticas culturales surgieron con el fin de reforzar los fundamentos constitutivos favorables al proyecto Estado-nación mediante la construcción y difusión de una identidad nacional específica vinculada al patrimonio y las expresiones artísticas. A mediados del siglo XX esta política se amplió con un apoyo gubernamental más sistemático a los actores y sectores culturales. Ambas estrategias se caracterizaron por un intento de acercar la alta cultura a crecientes grupos de población, un paradigma iluminista compartido entonces por la mayoría del espectro ideológico en Europa y conocido como democratización cultural (URFALINO, 1996; DUBOIS, 1999).

Sin embargo, en los años sesenta surgió un nuevo paradigma, la democracia cultural, que buscó considerar una mayor diversidad social y cultural en la acción cultural pública (URFALINO, 1996). Muchas políticas desplegadas bajo esta filosofía, como la descentralización, la acción participativa y la creación de centros culturales locales (como, por ejemplo, las Maisons de Culture francesas), tuvieron como objetivo reforzar las expresiones de construcción y transmisión popular (NÉGRIER, 2007). El Consejo de Europa y la UNESCO impulsaron el desarrollo de estas orientaciones de las políticas culturales europeas en otras sociedades de América y el mundo (POIRRIER, 2011).

Aunque esta evolución tuvo reflejo en muchos sistemas políticos nacionales, las políticas culturales han estado condicionadas por su contexto histórico y político. Algunos autores han propuesto tipologías complementarias para comparar la política cultural a nivel internacional (CHARTRAND y MCCAUGHEY, 1989). Zimmer y Toepler (1996) destacaron tres modelos en el marco del sistema del estado del bienestar: a) el liberal, un modelo caracterizado por una débil intervención estatal; b) el centroeuropeo, caracterizado por el fuerte apoyo estatal a la alta cultura; y c) el nórdico, con un enfoque comunitario de la cultura. Dichos modelos de política cultural



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

implican también distintos niveles y formas de control de las industrias artísticas y culturales, y suponen diferentes orientaciones estéticas/identitarias en la dimensión “representacional” de la política cultural (es decir, más o menos nacionalistas, etc.). Del mismo modo, existen diferencias entre los modelos liberales y comunitarios en relación con la dimensión territorial de estas políticas, su gobernanza y la capacidad de reflexionar sobre el interés público y fomentar la participación social (BONET y NÉGRIER, 2011).

Por otra parte, durante las últimas tres décadas, el llamado giro local y empresarial de las políticas culturales (HARVEY, 1989), brindó un rol protagónico a las ciudades en la acción cultural pública (MENGER, 2010). Con esto emergieron diversos proyectos de regeneración urbana de los espacios urbanos posindustriales, bajo el paradigma de la “ciudad creativa”. Dicho desarrollo supuso un nuevo proyecto de explotación económica de los bienes culturales y de asociación entre actores públicos y privados. Captando la potencialidad de diversos procesos de regeneración urbana impulsados por profesionales del campo artístico en los años sesenta y setenta (ZUKIN, 1982), las políticas públicas de la ciudad creativa desarrollaron distintas estrategias para la atracción de recursos financieros internacionales y de profesionales altamente educados (FLORIDA, 2002). Los mecanismos distintivos que articularon esta transformación han sido los proyectos de revitalización urbana sobre la base de grandes planes arquitectónicos e instituciones culturales (BIANCHINI, 1993), los eventos espectaculares (GARCÍA, 2004) y la creación de clústeres de industrias culturales (SCOTT, 2010).

La emergencia del proyecto “creativo” de regeneración urbana, buscaba recoger nuevas demandas sociales, así como transformaciones económicas y tecnológicas, integrando a la esfera de las políticas culturales ámbitos tan heterogéneos como el turismo cultural o los videojuegos. Esto dio lugar a una orientación neoempresarial en la política cultural que ha sido coherente con la reconfiguración y la desjerarquización contemporánea del campo artístico y con la aparición de nuevas definiciones de las industrias creativas, que enfatizan el valor económico de la cultura en relación con sus otros múltiples valores (SCHLESINGER, 2009). Este proceso fue favorecido asimismo por la convergencia de competencias y recursos culturales a nivel local en el marco de la expansión de las llamadas ciudades globales (CASTELLS, 2009).

No obstante, en este marco general, la gestión urbana de los ámbitos artístico y patrimonial ha ido adoptando diversos esquemas de gobernanza. Mientras



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

muchos de sus mecanismos han perseguido abrir la acción pública a nuevos actores o fortalecer los procesos deliberativos "bottom up", otros esquemas de asociación público-privado han adoptado formas excluyentes y corporativas (MARTÍ-COSTA y PRADEL i MIQUEL, 2012). Esto se ha reflejado en el diseño de agendas que priorizan objetivos de desarrollo económico-empresarial y por la incorporación de grupos de interés a las dinámicas político-culturales. Dicha dinámica ha debilitado la autonomía de las instituciones culturales, así como favorecido su instrumentalización política y económica (RIUS-ULLDEMOLINS y ZAMORANO, 2015; GRAY, 2007). Así, mientras algunos procesos de regeneración urbana basados en la cultura han incorporado exitosamente un conjunto de necesidades e intereses ciudadanos (MORATÓ y ZARLENGA, 2018), en muchos otros casos han venido acompañados de formas de gobernanza excluyente, y han sido desarrollados bajo criterios de especulación inmobiliaria que han favorecido la exclusión social y la degradación del tejido cultural urbano (PRATT, 2011; SCOTT, 2014).

#### Narrativas y barreras para la democratización cultural local en el Siglo XXI

Según distintos enfoques, la actual democratización de la política cultural supondría superar la elitización derivada del desarrollo de la ciudad creativa, así como la instrumentalización cultural asociada al modelo económico neoliberal (ROWAN, 2016, p. 25; BARBIERI et al., 2012). La activación de la participación social en la cultura y la reducción de la desigualdad en la producción y el consumo culturales, serían dos componentes fundamentales de una alternativa política a las políticas culturales neoempresedoras (BARBIERI, 2018, p. 183). En esta línea, el desarrollo de una política cultural del procomún supone fortalecer el sentido y los mecanismos comunitarios de la cultura (BARBIERI, 2017, p. 183), repolitizando sus estrategias en una orientación de movilización social. Así, la concepción de los "commons"<sup>4</sup> en las políticas culturales se presenta como un instrumento democratizador. Situando la cultura en el ámbito de los "nuevos comunes" (HESS, 2008), donde conviven una serie de sectores y recursos heterogéneos -desde el conocimiento científico hasta las Wikipedias o los tesoros culturales-, se persigue la convergencia de los actores sociales e institucionales en un proyecto compartido bajo unas nuevas normas. Esta filosofía adoptó, por ejemplo, una orientación particular durante la década pasada en las políticas culturales desarrolladas en Brasil y en parte de Sudamérica, bajo el concepto de cultura viva (TURINO, 2015).

Pero la transformación de las políticas culturales en esta dirección se enfrenta a diversas limitaciones institucionales, políticas y hegemónicas, que han sido

4

Cabe recordar que, tradicionalmente, los bienes comunes fueron entendidos como recursos naturales que son accesibles para los miembros de una comunidad y que se sitúan fuera de la esfera privada, como los bosques o los ríos.





Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

abordadas por la literatura (BARBIERI, 2018; RIUS-ULLDEMOLINS y GISBERT, 2018). En este marco, cabe destacar tres factores: los discursivos, aquellos relacionados con el esquema de gobernanza y, finalmente, los vinculados a las transformaciones recientes en la producción y el consumo culturales. En primera instancia es importante señalar que la ciudad creativa ha sido crecientemente legitimada bajo una retórica de sostenibilidad económica y ha integrado el discurso de la inclusión social a proyectos corporativistas (SÁNCHEZ et al., 2013). De este modo, es posible identificar diferentes estrategias para su sostenimiento basadas en narrativas democratizadoras y en estrategias populistas (INFANTINO, 2015). Estos discursos disputan la construcción de una hegemonía alternativa y suelen legitimar una serie de estructuras económicas e institucionales de gran alcance.

En este sentido, la extensión de los proyectos de regeneración urbana basados en la cultura se explica parcialmente por la creciente importancia de los bienes culturales para la economía y la política. Por un lado, el destination branding, que vincula la cultura a unos objetivos de atracción turística, tiene una creciente influencia en la racionalidad aplicada a las políticas públicas (EVANS, 2003). Por otro lado, la capitalización política de los grandes proyectos y eventos culturales ligados a la marca urbana es cada vez más importante para la construcción de poder político a nivel territorial (RIUS-ULLDEMOLINS y ZAMORANO, 2015). En este marco, la política cultural local persigue fomentar la competitividad internacional, tensionando en muchas ocasiones las posiciones de los actores y agentes del "sector creativo" en torno a la explotación económica de la cultura local (ZAMORANO y RODRÍGUEZ MORATÓ, 2015).

En segunda instancia, reformar la política cultural local en una orientación democratizadora representa un desafío desde el punto de vista administrativo. Implica una dificultosa transformación del conjunto de la gobernanza público-privada, así como al interior de las propias administraciones (RIUS-ULLDEMOLINS y GISBERT, 2018). Por un lado, los marcos políticos y legales existentes constituyen unos esquemas burocráticos resistentes al cambio y donde las ciudades presentan competencias limitadas. Estos esquemas se sostienen asimismo en la marcada interdependencia financiera y logística que existe entre las distintas administraciones; un sistema multinivel que va de las administraciones locales al nivel supranacional (RIUS-ULLDEMOLINS, et al. 2012). Los distintos mecanismos institucionales en los que se asienta esta gobernanza vertical de la cultura pueden representar una ventaja en términos de desarrollo social y productivo, pero también suponen también un factor que condiciona el desarrollo de nuevas formas de gobernanza horizontal.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

En tercer lugar, las instituciones y equipamientos dedicados a las artes, que se figuran en espacios fundamentales para los proyectos del procomún en cultura, poseen sus propias inercias institucionales, así como una serie de dependencias en relación a los actores dominantes del mercado cultural (GRAY y WINGFIELD, 2011). Los museos o espacios patrimoniales establecen sus objetivos dentro de una autonomía relativa, y dichos objetivos no siempre se encuentran alineados con programas democratizadores o de desarrollo territorial (BLOMGREN, 2016). En línea con lo anterior, la gobernanza público-privada establecida para el desarrollo de clústeres culturales o en torno a los circuitos de espectáculos y grandes eventos liderados por la gran industria cultural es, en muchas ciudades, decisiva en la orientación de la agenda político-cultural (CHANGWOOK, 2017).

Por último, diversas transformaciones recientes en la producción y el consumo culturales, sostenidas en el desarrollo tecnológico, han debilitado muchos de los mecanismos redistributivos tradicionales de la política cultural (ARIÑO, 2016). A esto ha contribuido fuertemente la expansión de internet como mecanismo de transmisión y construcción cultural, lo que ha promovido fuertes cambios en el consumo artístico (ROOSE, y DAENEKINDT, 2015). Esta reconfiguración exige, entre otras cosas, un replanteamiento del rol del Estado como mediador entre artistas y público, tanto desde el punto de vista de las estrategias de promoción cultural como en relación con aquellas dinámicas que puedan reproducir o profundizar la desigualdad existente, debido a fenómenos como la brecha digital o la discriminación algorítmica.

### La política cultural en España: marco legal y administrativo

El Estado español evolucionó rápidamente del marcado centralismo que lo caracterizó durante la larga dictadura franquista hacia un sistema complejo y descentralizado (COLOMER, 1998). La base plurinacional y pluricultural del Estado forjó el establecimiento de un modelo político-territorial que combinase un alto grado de descentralización con un esquema político-administrativo que incorporase las demandas nacionales de Cataluña, País Vasco y Galicia, sin perder de vista la unidad del Estado (LÓPEZ AGUILAR, 1999). Esto dio lugar a un peculiar modelo político-territorial, el llamado Estado de las Autonomías, que combina un alto grado de descentralización con una orientación cuasi federal.

Se establecieron entonces tres niveles de gobierno, los municipios, las provincias y las autonomías<sup>5</sup>, atendiendo a la existencia de diversas "nacionalidades

5

Actualmente el Estado español cuenta con 17 comunidades autónomas y 2 ciudades autónomas.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

y regiones" (Art. 2 CE). La diversidad político cultural y nacional del Estado se reflejó también parcialmente en la distribución de las competencias culturales entre los distintos niveles de gobierno. Mientras el poder central posee competencias exclusivas en la preservación y defensa del patrimonio cultural nacional, museos y archivos de titularidad estatal (Art. 46, 149, 28), en la protección de la propiedad intelectual, la vigilancia de la libre expresión y las regulaciones de los medios de comunicación, las comunidades autónomas (Art. 148.17), poseen amplias competencias culturales reflejadas en sus propios estatutos. Las mismas abarcan la regulación y gestión de museos, bibliotecas, educación, archivos o de las artes escénicas de su territorio. En cambio, les corresponden a los municipios competencias en la protección y gestión del patrimonio histórico y en la promoción de la cultura y de sus propios equipamientos culturales. Asimismo, aquellos municipios con población superior a 5000 habitantes deben garantizar la existencia de una biblioteca pública, siguiendo la Ley Básica de Régimen Local de 1985 (reformada por la Ley 27/2013). Los Ayuntamientos también pueden gestionar instalaciones culturales de titularidad autonómica y estatal, con las limitaciones impuestas por el artículo 149.1. 28.ª de la Constitución Española.

Durante varias décadas, desde el comienzo de los años ochenta hasta el comienzo de la crisis financiera de 2008, la política cultural del Estado español creció significativamente en importancia social, económica y política (RIUS-ULLDEMOLINS y RUBIO, 2016). Una primera etapa en este proceso se caracterizó por la delegación de competencias y de recursos culturales y educativos desde el Estado central hacia los gobiernos de las recién instituidas Comunidades Autónomas. Las amplias competencias culturales subestatales y la mencionada descentralización administrativa del Estado favorecieron también el consiguiente desarrollo de políticas culturales de carácter local (BARBIERI, et al., 2012, p. 8). En este marco político-legal, las ciudades han constituido una parte fundamental de las políticas culturales en España, teniendo a Madrid y Barcelona como sus casos más relevantes, debido tanto su importancia política para la proyección de los proyectos nacionales de España y Cataluña, como a su base patrimonial e industrial en el ámbito de la cultura (MÉNDEZ et al., 2012).

**La política cultural de la ciudad de Madrid: de la ciudad creativa a los procesos participativos**

La capital del Estado español concentra una parte fundamental del patrimonio y de las instituciones culturales de su historia monárquica, incluyendo el Museo del Prado (1819) o el Teatro Real (1850). Asimismo, confluyen en Madrid distintas instituciones culturales y artísticas públicas -como el auditorio y la orquesta nacionales-,



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

o asociativas y privadas -como los espacios de las fundaciones Telefónica, La Caixa o el Museo Thyssen- que, en muchos casos, son el epicentro nacional de sus respectivos ámbitos sectoriales. En este marco, su política cultural se caracteriza por un fuerte apoyo del Estado en la gestión de estos espacios de referencia y por la utilización de la cultura como mecanismo de proyección internacional para el conjunto del país (RIUS-ULLDEMOLINS y ZAMORANO, 2015).

No obstante, la política cultural de la ciudad posee dos ejes de acción. Por un lado, se encuentran los mecanismos orientados a las instituciones de referencia en la capital, donde existe una concurrencia competencial con otros niveles de gobierno (incluyendo el gobierno central y la Comunidad de Madrid) como su red de teatros, los espacios de promoción artística como Matadero o Conde Duque, y otros orientados a la creatividad y la invasión, como el Medialab Prado. Estos espacios y estas actividades culturales cuentan con una marcada presencia estatal y autonómica (RUBIO AROSTEGUI, 2012). Por otro lado, la ciudad administra una red metropolitana de equipamientos culturales que asumen un rol fundamental para el desarrollo comunitario y la efectiva descentralización de las políticas en este ámbito. Dichos espacios, que comprenden los centros culturales distribuidos por casi todos los distritos de la capital, son administrados exclusivamente por el Ayuntamiento y las juntas distritales.

Desde los años ochenta la política cultural de la ciudad ha basado su modernización en el desarrollo y aprovechamiento de su capitalidad cultural en el campo de las artes (RAMONEDA, 1997). Más recientemente se vio transformada por la hegemonía del Partido Popular<sup>6</sup> (PP), que permaneció al mando de su Ayuntamiento desde 2003 hasta 2015. En esta etapa, el partido conservador siguió los lineamientos del modelo emprendedor de política cultural, mediante la promoción de grandes eventos y clústeres culturales, y agrupó, durante su última etapa en el poder municipal, el conjunto de las iniciativas culturales en la empresa pública Madrid Destino<sup>7</sup>. Esta institución estaba entonces bajo el control del Área de Gobierno de Las Artes, Deportes y Turismo y administraba distintos equipamientos de la ciudad, como el Teatro Español, Matadero Madrid o el Medialab-Prado. De este modo, concentraba más de la mitad del presupuesto en cultura en el año 2014 (Ayuntamiento de Madrid, 2013). Por otra parte, si bien el Ayuntamiento diseñó distintos programas que promovieron la desconcentración de la acción cultural de los barrios centrales de la ciudad y la participación social (Ayuntamiento de Madrid, 2012), su agenda cultural tuvo un acento en aquellos eventos e iniciativas que pudiesen reforzar la marca urbana. Del mismo modo, se mostró contrario a distintos proyectos culturales de base basados en el procomún (RIUS-ULLDEMOLINS y GISBERT, 2018, p. 103).

6

Conformaba el ala derecha del sistema bipartidista dominante desde el retorno democrático en 1978 y profundamente transformado en 2015, con la incursión de Podemos.

7

Este organismo fusionó distintas entidades de promoción empresarial: Macsa, Madrid Visitors & Convention Bureau y Madrid Espacios y Congresos.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

Desde 2015, con la llegada del nuevo gobierno de izquierdas al Ayuntamiento, se produjo un replanteamiento de la política cultural de la ciudad y esta actividad cobró una nueva relevancia política. Dicho proceso se ha caracterizado por la inestabilidad institucional. Como ya señalamos, la política municipal de las ciudades de Madrid y Barcelona y la propia esfera cultural se transformaron en espacios de disputa por la hegemonía a nivel estatal. Esto se reflejó en una creciente tensión entre el nuevo marco conservador impuesto al campo cultural por la política cultural del gobierno central, caracterizado por la reducción presupuestaria y la restricción a las libertades civiles<sup>8</sup>, y el pretendido aperturismo perseguido por la nueva Administración local<sup>9</sup>. En este contexto, Guillermo Zapata, el nuevo Concejal de Cultura del Ayuntamiento, debió dimitir a los días de asumir su cargo. Esto se debió a la repercusión mediática y a la presión política ejercida por diversos partidos opositores en torno a una serie de tweets que había realizado años antes, y que incluían bromas de humor negro sobre la comunidad judía y el terrorismo<sup>10</sup>.

En reemplazo de Zapata, la politóloga Celia Mayer asumió la Concejalía de Cultura y Deportes. En su primer año, el Ayuntamiento estableció diversos mecanismos tendientes a fomentar la participación ciudadana en los procesos de diseño e implementación de las políticas culturales. En 2016 la concejala Celia Mayer presentó los lineamientos de la política cultural de la ciudad en el Pleno del Ayuntamiento. El nuevo plan comenzaba planteando: "los derechos culturales que las administraciones deben garantizar a la ciudadanía no sólo consisten en el acceso y disfrute de los bienes culturales, sino también en la participación." (Ayuntamiento de Madrid, 2016). Y añadía:

Durante los últimos años Madrid ha desarrollado una "estrategia de estado", tanto en materia de política deportiva como en materia de política cultural, a través de grandes eventos, grandes infraestructuras y grandes festejos, la mayoría de ellos en la almendra central de la ciudad, que han desenfocado la esencia misma de la política cultural local: la relación directa y de proximidad con sus habitantes. Los espacios culturales de proximidad (los centros culturales, las bibliotecas y el espacio público de los distritos) distan mucho a día de hoy de cumplir esta función. Son espacios semiutilizados, con un modelo de gestión burocratizado e impenetrable para la mayoría de la gente (Ayuntamiento de Madrid, 2016).

8

La Ley de Seguridad Ciudadana, popularmente conocida como Ley Mordaza, fue aprobada por el gobierno del PP en 2015 y supuso el endurecimiento de penas por delitos leves asociados al orden público. La normativa restringió la libertad de expresión, y fue rechazada por diversas organizaciones internacionales, incluida las Naciones Unidas (ver: <https://www.ohchr.org/EN/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=15597>). Como parte de su aplicación diversos artistas han sido encausados o apresados en los últimos tres años.

9

La gestión cultural en la ciudad estuvo asimismo una marcada presencia en los medios, e incluyó distintas polémicas y casos de persecución a artistas.

10

En 2016 Zapata fue absuelto por la Audiencia Nacional española y de un delito por enaltecimiento del terrorismo, considerando que sus tuits se inscriben en un humor macabro y no constituyen delito.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

El programa abogaba asimismo por ampliar el acceso a la cultura mediante una mayor y mejor utilización de los soportes digitales, dotando a los espacios existentes de infraestructura necesaria. Proponía asimismo “fortalecer la educación como instrumento de acceso y desarrollo creativo de la ciudadanía”, “fomentar y explotar la diversidad cultural existente en la ciudad” y “promover el uso del espacio urbano como modo de convergencia sociocultural” (Ayuntamiento de Madrid, 2016)<sup>11</sup>

Este nuevo plan cultural dio lugar a diversas iniciativas. En 2016 año se realizaron los llamados “Laboratorios”, donde responsables municipales y agentes culturales debatieron los ejes estratégicos de la política cultural local. Aunque dicho proceso no tuvo ni la continuidad ni la repercusión esperada (BARBIERI, 2018), las primeras iniciativas desarrolladas dieron lugar al funcionamiento de una serie de mesas sectoriales durante los siguientes dos años (2017-2018). El Área de Cultura del Ayuntamiento estableció un diálogo continuo con representantes los sectores de artes escénicas, artes visuales, cine, música y libro. Como parte de este proceso, miembros de las mesas sectoriales fueron incorporados a las comisiones de valoración de subvenciones (que se ampliaron a los espacios de creación), intervinieron en la asignación de premios y en los concursos de las direcciones artísticas de los centros, y participaron en la creación de un equipo transectorial dedicado a urbanismo<sup>12</sup>. Distintos procesos participativos cumplieron sus objetivos, como el de la biblioteca de San Fermín, donde organizaciones sociales y de jóvenes del barrio participaron su diseño, actualmente en construcción.

Por otro lado, el Ayuntamiento incrementó en su primer año un 25% más de presupuesto el programa Madrid Activa, con un rol fundamental en la actuación distrital (Ayuntamiento de Madrid, 2016). Este proyecto fue creado en 2013 por la administración anterior, con el fin de coordinar y promover un programa de actividades culturales en los barrios de la capital. El proyecto fue rediseñado con el fin de activar a los actores locales, incluidos Juntas municipales, agentes y actores culturales. Esta línea de trabajo incluyó nuevos procesos participativos y el desarrollo de fiestas populares, y se implementó en colaboración con las juntas de distrito y el Área de Coordinación Territorial y Asociaciones.

Las tareas vinculadas a patrimonio y equipamiento pusieron el foco en la preservación y la mejora de los activos existentes. Además de la gestión de la participación del Ayuntamiento en espacios históricos como el Teatro Real, el Prado o el Círculo de Bellas Artes, desde 2016 se promovió la reforma museográfica y se

11

Este proyecto se articulaba en torno a tres líneas estratégicas: i) Acceso a contenidos, dotaciones y servicios, ii) Democratización, participación y apertura de las políticas públicas (dicha línea de trabajo proponía asimismo reestructurar Madrid Desino, para hacerla más transparente y dinámica en su relación con los equipamientos); y iii) Apoyo al sector productivo y el tejido de base.

12

Como parte de estos procesos participativos en torno al diseño urbano se desarrolló Imagina Madrid. Se trata de un programa promovido por el Área de Cultura con el fin de favorecer nuevos modos de intervención en el espacio público de la ciudad mediante la cultura y favoreciendo su sostenibilidad ambiental y social. El proyecto ha apostado por la revitalización comunitaria de entornos urbanos pauperizados o abandonados.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

produjeron distintas mejoras en diversos equipamientos culturales de la ciudad, incluidos la Capilla del Museo de Historia y el Museo de Arte Contemporáneo (Ayuntamiento de Madrid, 2016). También se realizaron obras patrimoniales -incluidas la Muralla cristiana y la Muralla islámica- y de recuperación de espacios abandonados, como el Teatro Madrid.

El presupuesto cultural del Ayuntamiento de Madrid acompañó esta diversificación de la acción cultural. Dicho presupuesto creció anualmente, y pasó de 133 millones de euros en 2015 a 196 millones de euros en 2018<sup>13</sup>. De este modo, este último año el presupuesto cultural representó el 3,4% del presupuesto total del Ayuntamiento (Ayuntamiento de Madrid, 2018). La distribución sectorial de dicha inversión refleja una orientación relativamente coincidente con el programa cultural democratizador propuesto por Mayer. Esto se hace patente en el aumento del presupuesto dedicado a las bibliotecas y en el gasto cultural distrital (RIUS-ULLDEMOLINS y GISBERT, 2018, p. 107). También se observa durante el período estudiado un aumento en el presupuesto cultural gestionado por los propios distritos de la ciudad, aunque no como porcentaje del gasto cultural (Ayuntamiento de Madrid, 2018). En términos de soporte a la industria cultural, se advierte un cierto acento en la producción aficionada, independiente o autogestionada. Por ejemplo, en 2016 las salas de teatro de pequeño formato contaron con un presupuesto de 400.000 euros (Ayuntamiento de Madrid, 2016).

Por otra parte, se dio una cierta continuidad en el contexto de la acción cultural vinculada a la actividad empresarial y al branding. Madrid Destino, ahora bajo el mando del gestor cultural Santiago Eraso, continuó en la misma línea de acción y mantuvo la misma estructura institucional desarrollada por el gobierno anterior (BARBIERI, 2018, p. 186), incluyendo el área de Centros Culturales y la Dirección de Turismo. Cabe mencionar, no obstante, que Madrid Destino coordinó un programa de mediación en algunos espacios culturales coordinados a su cargo, con el fin de reforzar su tejido socio institucional (Madrid Destino, 2016).

En 2017 la concejal de Cultura, Celia Mayer fue destituida de su cargo como Concejala de Cultura. Tras varias disputas políticas que formaron parte de la mencionada "batalla cultural" que acompañó la gestión, la Alcaldía pasó a ejercer las competencias correspondientes al titular del Área de Gobierno de Cultura y Deportes. Recientemente se ha apostado por la creación de un Consejo de Cultura de la ciudad, que sirva de espacio de participación para la gestión pública de la cultura, teniendo en cuenta referencias como el Consejo de Europa (Ayuntamiento de Madrid, 2018).

13

Ver presupuesto abierto  
en: <https://presupuestosabiertos.madrid.es/es/politicas/33/cultura#view=functional&year=2018>



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

La configuración legal y programática de este organismo fue debatida a puertas abiertas en unas jornadas organizadas por el Ayuntamiento<sup>14</sup>. El consistorio asumió dicho consejo como un espacio estable de gobernanza participativa en el ámbito cultural que brinde continuidad a las iniciativas previas. Esto responde asimismo a una demanda sectorial planteada ya en los Laboratorios de 2016 sobre la descoordinación y fragmentación de los sistemas de desarrollo de políticas sectoriales.

### La política cultural en la ciudad de Barcelona: del Modelo Barcelona al procomún

La política cultural de Barcelona se ha enmarcado históricamente en el llamado Modelo Barcelona, un modelo de desarrollo urbano promovido por el Partido Socialista de Cataluña a partir de los años ochenta, que es frecuentemente caracterizado como un ejemplo de disposición del espacio urbano con objetivos de inclusión social y por el uso de la cultura como recurso de desarrollo socioeconómico (MARSHALL, 2000; SUBIRÓS, 1999). Una primera etapa del programa cultural post-dictatorial desarrollado bajo esta filosofía abarca desde 1982 hasta inicios de los años noventa. En este marco hubo un acento en el desarrollo local de la cultura mediante una red descentralizada de equipamientos, que incluyó los Centros Cívicos y la red de bibliotecas. Bajo el mandato del alcalde Pasqual Maragall (1982-1997), se establecieron distintos proyectos que persiguieron fortalecer las infraestructuras, equipamientos y servicios culturales, y afianzar la cocapitalidad cultural del Estado en relación con Madrid. Este proceso fue impulsado mediante la realización de grandes eventos en el marco de proyectos de regeneración urbana -como las Olimpiadas de 1992- y la ampliación del acceso a servicios culturales, con el fin de alcanzar a sectores tradicionalmente excluidos de los mismos (BARBIERI et al., 2012).

Rius-Ulldemolins (2006) define los equipamientos que se crean en la segunda mitad de los años noventa como "generación olímpica de equipamientos culturales", dentro los cuales destacan el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Un rasgo principal de la política cultural en este periodo el establecimiento de una gobernanza multinivel que vio involucradas entidades nacionales y locales en los equipamientos de la ciudad, además de fomentar la cooperación con el sector privado.

Dando una mayor coordinación al sistema político cultural local, en 1999 nació el Instituto Cultural de Barcelona (ICUB), que aglutinó las instituciones culturales preexistentes en la ciudad y estableció un plan estratégico para el sector. No obstante,

14

Para más información: <https://diario.madrid.es/blog/2018/03/28/un-consejo-de-cultura-para-la-ciudad-de-madrid-inicio-del-proceso/>





desde inicios del Siglo XX sus políticas se fueron orientado crecientemente hacia la internacionalización de la marca urbana, relegando aquellas iniciativas abocadas al desarrollo barrial (SÁNCHEZ BELANDO y RIUS-ULLDEMOLINS, 2015). La nueva proyección global de Barcelona cristalizada en los años noventa, se reflejó en la priorización de los grandes equipamientos culturales por sobre la red descentralizada establecida en los años ochenta.

Desde 2015 el nuevo gobierno local, de Barcelona en Común<sup>15</sup>, persiguió retomar el desarrollo de políticas culturales más representativas y comunitarias, con un relato que rechazaba este giro emprendedor de la política cultural (Barcelona en Común, 2015). Este programa reforzó asimismo distintos ejes barriales y sociales de lo cultural, como por ejemplo la intergeneracionalidad en la actividad de los centros cívicos (Ajuntament de Barcelona, 2015). En esta primera etapa, la gestora cultural e historiadora del arte Berta Sureda asumió como Comisionada de Cultura, ya que el sector no se constituiría como regiduría, lo que le hubiese brindado mayor entidad política. El diagnóstico inicial de su gestión refleja diversos puntos coincidentes con el planteado por Ahora Madrid:

La cultura en Barcelona, sin embargo, mantiene una alta dependencia institucional. En los últimos años, ha sido a menudo instrumentalizada y utilizada como recurso, político o económico, valorada esencialmente por su regreso productivo. Por otro lado, nos encontramos con un tejido profesional cultural de base que vive instalado en la precariedad y su distancia con el entramado de instituciones culturales es enorme. Debemos recuperar la cultura como derecho, como bien común y tenemos que poner en valor, decididamente, el retorno social de la cultura. Debemos luchar contra las desigualdades y por la sostenibilidad (Ajuntament de Barcelona, 2016).

Durante el mandato de Sureda se persiguió reorientar al ICUB hacia el desarrollo local. Para esto se diseñaron una serie de procesos participativos y dispusieron diversas medidas de transparencia para el área. En términos de equipamientos, al igual que en el caso de Madrid, el foco estuvo en la mejora de los activos existentes, más que en la construcción de nuevos espacios (MONTAÑÉS, 2015). Una transformación importante de esta etapa fue la actualización del Decreto 112/2010<sup>16</sup>, que permitió la realización de conciertos de pequeño formato en espacios de ocio de la ciudad y que vino acompañada de una ayuda de 400.000 euros para la insonorización de las salas. La música en vivo se había visto restringida en legislaturas previas y había impulsado aún más la "festivalización" del circuito musical.

15

El partido Barcelona en Común fue establecido en 2015 con el objeto de disputar la alcaldía de la ciudad y tiene a Podemos como uno de sus cinco partidos creadores. Se denominada actualmente Guanyem Barcelona.

16

Véase el Decreto en: <https://www.infoactivitats.com/documents/normativa/decret-112-2010.pdf>



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

Por otro lado, Sureda llevó a cabo una reducción en la carga fiscal a las librerías de la ciudad y ordenó la realización de concursos públicos para la dirección de centros culturales, con la participación de agentes del campo cultural y ciudadanos. Esto ralentizó la toma de cargos en los equipamientos de la ciudad, lo cual fue criticado por diversos actores culturales e instrumentalizado políticamente por la oposición. Distintos procesos participativos coordinados por el ICUB también fueron considerados como potencialmente perjudiciales para la concreción de la acción político- cultural, por parte de diversos agentes culturales y oposición (CIA y MONTAÑÉS, 2016).

Tras un año bajo el mando de Berta Sureda (Barcelona en Común), la cartera de cultura pasó al mando del Partido de los Socialistas de Barcelona, debilitando claramente la incidencia de los "comunes" en el ámbito (RIUS-ULLDEMOLINS y GISBERT, 2018, p. 110). En 2016 se firmó el acuerdo entre el Partido de los Socialistas de Cataluña (PSC) de Barcelona, bajo el liderazgo de Jaume Collboni, y Barcelona en Comú, comandado por la Alcandesa Ada Colau<sup>17</sup>. En la distribución de carteras de gobierno entre los miembros de la alianza, Collboni asumió como Segundo Teniente de Alcalde, y quedó a cargo de las áreas de Empresa, Cultura e Innovación. En este contexto, Collboni estableció una política cultural con diversos puntos coincidentes con los planteamientos de Berta Sureda, aprobando un código de buenas prácticas para la contratación pública en el sector, y desarrollando una serie de iniciativas destinadas continuar con la descentralización de la actividad cultural. Como parte de este proceso, se dio continuidad a la activación de grupos participativos para el diseño cultural.

No obstante, se ha señalado la preeminencia de agentes del ámbito cultural por sobre el resto de los habitantes de la ciudad en estos procesos participativos, limitando su capacidad de incorporar las necesidades e intereses ciudadanos. Asimismo, Collboni brindó una nueva orientación estratégica a la política cultural asociada al ámbito de las industrias creativas, incorporando a su equipo a Xavier Marcé, un histórico gestor de la cultura en el ámbito industrial. La política cultural del Ayuntamiento, en el contexto de estas transformaciones, fue rechazada por un importante grupo de agentes culturales en un manifiesto que rechazaba la continuidad con las políticas neoesempresariales (T treballadors/es independents de la cultura, 2016).

Por otra parte, en línea con lo sucedido en Madrid, la política cultural de Barcelona estuvo atravesada por distintas disputas ideológicas con proyección mediática. En la ciudad catalana tuvieron particular importancia las tensiones discursivas

17

Esto permitió fortalecer la gobernabilidad de este partido en el Ayuntamiento, dado que cuenta con solo 11 de los 41 concejales del consistorio, y que 21 concejales conforman la mayoría absoluta



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

y los incidentes en torno al encaje de la política cultural urbana en el proyecto nacional catalán. Un ejemplo en esta línea fue la polémica debido a la instalación de una estatua del exdictador Franco en los alrededores del El Born Centro de Cultura y Memoria. La iniciativa, que formó parte de la exposición "Franco, Victoria, República", fue cuestionada por distintos sectores nacionalistas y de la oposición, y la estatua vandalizada por grupos de ciudadanos, hasta que debió ser retirada (SEGURA, 2017).

Más allá de los vaivenes institucionales, la política cultural de la ciudad fue puesta en valor en términos financieros. El presupuesto del Ayuntamiento para el ámbito de cultura creció anualmente, pasando de 123 millones de euros en 2015 a 142,07<sup>18</sup> millones de euros en 2018 (Ajuntament de Barcelona, 2017, p. 9). De este modo, representa un 7% del conjunto del presupuesto municipal proyectado para este año (Ajuntament de Barcelona, 2017, p. 9). No obstante, como indican Rius Ulldemonils y Gisbert (2018, p. 111), es posible observar que, durante esta etapa, alrededor de un tercio de este presupuesto se destinó a grandes equipamientos culturales consorciados, con entidades privados y públicas. Por otra parte, la inversión dedicada a la cultura de proximidad, considerando las partidas para Centros cívicos, Bibliotecas, Fiestas y actos populares y Patrimonio histórico y artístico de la ciudad, alcanza un 25% del presupuesto cultural en 2018<sup>19</sup>. Así, si bien la transformación en términos de esfuerzo económico dedicado a la descentralización cultural es limitada, es posible observar un cambio en cuanto a la política de grandes eventos y equipamientos. Por otro lado, se ha avanzado claramente en términos de transparencia institucional. Por ejemplo, todos los presupuestos y documentos que reflejan sus negociaciones están disponibles online.

El pacto entre PSC y Barcelona en Comú se rompió en 2018, y Collboni dejó su cargo como parte de la ruptura en dicha coalición. El encargado del ICUB, Valentí Oviedo, continuó al mando de la institución. Faltando menos de dos años de legislatura, se decidió no interrumpir diversas líneas estratégicas y programas ya establecidos por los socialistas. No obstante, la ruptura entre "Comunes" y Socialistas trajo consigo el nombramiento en de Joan Subirats como Comisionado de la Cultura. Subirats es un politólogo y académico de prestigio, quien ha planteado un programa centrado en los preceptos del procomún. Su propuesta gira en torno a la necesidad de utilizar la educación como recurso democratizador de las prácticas culturales (BLANCO y GRAELL, 2018) y de politizar el campo político-cultural en un horizonte de transformación social.

18

Presupuesto proyectado anual.

19

Véase en presupuesto  
abierto: [http://ajuntament.  
barcelona.cat/estrategiaifinances/  
presupostobert/ca/politicas/33/  
cultura#view=functional&year=2018](http://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/presupostobert/ca/politicas/33/cultura#view=functional&year=2018)



## Conclusiones

Las políticas culturales de los llamados “gobiernos del cambio” en Madrid y Barcelona buscaron reconducir diversos elementos del modelo de ciudad creativa desarrollado desde fines de los años noventa en dichas ciudades. Los programas de ambas administraciones recalcaron la dimensión participativa de la política cultural como un mecanismo ampliación de los derechos culturales. De este modo, se promulgaba una política cultural que perseguiría una ampliación de los postulados de la democracia cultural en la orientación del procomún (BARBIERI, 2018; ROWAN, 2016). Aunque se desarrolla en el marco competencial municipal, este modelo se sostuvo en un cierto replanteamiento general de la política cultural, que perseguía ensanchar y diversificar su base social y sus mecanismos de representación bajo un discurso común (PODEMOS, 2015). Este proceso se enmarcó en la política conservadora desarrollada por los últimos gobiernos del PP (2011-2018), lo cual creó una particular tensión en torno a la política cultural urbana.

Los programas político-culturales desplegados por ambas administraciones planteaban un esquema sustentado la apropiación colectiva de los comunes culturales. En este marco, dichos programas culturales han opuesto discursivamente, en ciertos casos, lo institucional a lo social y han enfatizado diversos elementos antropológicos de la cultura que sirven de sustrato a una transformación que va más allá de lo sectorial. De este modo se proponían afectar el sustrato social que permita dotar de sostenibilidad a un planteamiento colaborativo y de cogobierno en este campo. Por este motivo y por la necesidad de reducir las desigualdades en términos de producción y acceso culturales, se colocó particular énfasis en la educación como instrumento propio de la política cultural.

En su implementación, las políticas culturales estudiadas han compartido su intención de dotar de mayores instrumentos a los sectores culturales, pero sobre la base de una interrelación con los mismos y evitando un corporativismo público-privado excluyente. En esta línea, las dinámicas sectoriales participativas y el co-diseño de las políticas culturales en el teatro, el cine o el ámbito musical en ambas ciudades, han buscado incorporar activamente las voces de los agentes culturales y de la ciudadanía. Así, no se trataría de restar importancia a los instrumentos tradicionales de las políticas culturales, como los grandes eventos o la gestión de grandes equipamientos, sino de dotarlos de un significado para los actores implicados en su desarrollo, mediante la construcción de procesos deliberativos que les sirvan de base.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

Además, ambas políticas culturales han compartido la ejecución de diferentes estrategias que, sin sustituirlo por un modelo alternativo, son opuestas a ciertos ejes fundamentales de la ciudad creativa, como es la nula construcción de grandes equipamientos o elefantes blancos, la limitada realización de mega eventos, y la diversificación de la participación social en el ámbito de la industria cultural. Esta participación ha abarcado asimismo a los instrumentos de regeneración urbana, por ejemplo, mediante Imagina Madrid. Se trata de medidas enfrentadas al corporativismo presente en las políticas culturales desarrolladas durante la década anterior en cada ciudad.

Los llamados procesos participativos y el acento en la descentralización de la actividad cultural formaron una parte central de este proceso. Las políticas analizadas persiguieron la revitalización de los instrumentos culturales existentes a nivel territorial y la cocreación de nuevos activos locales, impulsando, al menos discursivamente, la autogestión. No obstante, en cada caso, dicho proceso se desplegó sobre la base de distintas trayectorias, donde Barcelona poseía una base histórica de descentralización cultural -aunque debilitada en los últimos años (SÁNCHEZ BELANDO y RIUS-ULLDEMOLINS, 2015)-, y Madrid menos recursos en este campo, aunque contaba con ciertos instrumentos heredados del gobierno anterior -como Madrid Activa-, y con espacios con tradición en el procomún, --como el Patio Maravillas o Medialab Prado-. Por lo tanto, si bien hubo avances en la reconstrucción del tejido territorial de la cultura, la filosofía mencionada se materializó en dinámicas diferenciales a este respecto, particularmente en las relaciones centro-periferia.

Otros aspectos destacables de estas políticas han sido sus mecanismos y propuestas de transparencia institucional y rendición de cuentas, tanto aplicados a los concursos y debates públicos, como a la comunicación de la información cultural, incluidos sus presupuestos online<sup>20</sup>. Estas políticas se encuentran alineadas con el planteamiento procomún que enfatiza la concienciación política, el open data y el acceso al conocimiento como mecanismos para empoderar a los ciudadanos y para promover su participación en la gestión comunitaria de forma eficiente. En este marco, las nuevas tecnologías son entendidas como canales fundamentales de difusión cultural y como instrumentos de transformación social. No obstante, cabe mencionar que las políticas culturales basadas en el desarrollo educativo tuvieron escaso desarrollo en los casos estudiados (BARBIERI, 2017, p. 183).

19

Véanse: <http://ajuntament.barcelona.cat/estrategiaifinances/presupostobert/ca/politicas/33/cultura#view=funcional&year=2018> y <https://presupuestosabiertos.madrid.es/es/>



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

Más allá de estos desarrollos en distintos ámbitos de acción político-cultural, cabe analizar cómo este proceso se reflejó en la estructura de la gobernanza y en el cambio institucional, así como en el presupuesto de las políticas culturales. La inversión cultural muestra una revalorización de la política cultural al interior de ambas administraciones, más evidente en Barcelona, y una cierta redistribución presupuestaria orientada a la producción y el consumo locales. Pero todo esto se manifestó tíbiamente en la reorganización administrativa de la gobernanza público-privada en términos de autonomización del campo cultural, tanto con relación a Madrid Destino, como con respecto al rol del ICUB en las políticas de branding, muy presente en Barcelona durante la regiduría del PSC. En este sentido, si bien ambos gobiernos comenzaron su recorrido con planteamientos basados en una filosofía anticorporativa, también expresaron ciertas continuidades con respecto al modelo neoempresarial.

En este sentido, cada ciudad ha presentado sus propios condicionantes a los procesos de participación y de democratización cultural. Uno de los elementos diferenciales entre ambos procesos políticos es su inserción en las dinámicas de disputa a nivel estatal. Madrid es un eslabón fundamental de la proyección internacional de España y cuenta con una marcada intervención del gobierno estatal en el ámbito cultural. En el caso de Barcelona, se trata de la capital de Cataluña, una Comunidad Autónoma nacional que durante el período estudiado ha participado de un conflicto abierto con el Estado. Este escenario se ha traducido en diferentes modos de instrumentalización de la cultura y de las políticas culturales locales, que se reflejó marcadamente en la exposición mediática de la política cultural madrileña. También favoreció una particular atención en las dimensiones internacional y simbólico-identitaria de las políticas culturales locales. Del mismo modo, representó un espacio de reivindicación de modelos de política cultural contrapuestos, que perseguían en el caso de los "Ayuntamientos del cambio" tener proyección estatal (ANTENTAS, 2017). La elevada tensión política detrás de dicha disputa y la debilidad relativa de las coaliciones gobernantes tuvieron como contrapartidas la discontinuidad de los equipos y proyectos institucionales en ambos gobiernos y una menor capacidad política de romper con los esquemas de gobernanza público-privada definidos previamente. Por otro lado, en línea con lo indicado por Peters (1995) en relación con los procesos de gobernanza bottom up, la apertura de procesos de cogestión de los espacios culturales, en diversos ámbitos de gestión institucional, representó una cierta ralentización de diferentes procesos ejecutivos y, en muchos casos, no fue más allá de la incorporación al debate público de grupos tradicionalmente ligados a la alta cultura o la industria cultural.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
 avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
 Mariano Martín Zamorano

En síntesis, como presentamos en la Tabla 1, muchas políticas desarrolladas por los gobiernos estudiados coinciden con la implementación del paradigma de la democracia cultural en su orientación comunitaria, muy vigente durante los años setenta en los países nórdicos (ZIMMER y TOEPLER, 1996). No obstante, algunos acentos diferenciales se advierten entre dicho modelo y la orientación de las políticas estudiadas en la comprensión de la cultura como bien común. Esto se traduciría, al menos teóricamente, en diferentes prioridades o mecanismos en la acción cultural. Por ejemplo, una política cultural procomún debería suponer la convergencia de los actores en la apropiación y explotación local de diversos bienes culturales. Esto implica asimismo una transformación de la política cultural con fines de hegemonía, lo que explica en parte la importancia de las llamadas “batallas culturales” en estos procesos.

**Tabla 1. Democracia cultural y políticas culturales del “del cambio”**

Modelos Variables	Democracia cultural (modelo nórdico)	Orientación de las políticas culturales “del cambio”
Ejes y filosofía	<ul style="list-style-type: none"> <li>Énfasis en la producción y las prácticas culturales, más allá del consumo y la conservación</li> <li>Participación social en las decisiones políticas (rol proactivo del gobierno local)</li> <li>Co-diseño y codesarrollo de las políticas culturales</li> <li>Promoción de la diversidad cultural mediante mecanismos participativos</li> </ul>	
	Igualdad y justicia social (socioliberalismo)	Comunes culturales (colectivismo)
Esquema político-territorial	<ul style="list-style-type: none"> <li>Descentralizado</li> <li>De base local o comunitaria</li> </ul>	
	Gobernanza	Autogestión
Instrumentos principales	<ul style="list-style-type: none"> <li>Condiciones sociales orientadas al acceso universal</li> <li>Centros y equipamientos culturales comunitarios</li> <li>Procesos participativos</li> </ul>	
	Políticas de acceso público	Políticas de acción comunitaria
Ámbitos de acción	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sectores culturales</li> <li>Cultura como modo de vida (antropológico)</li> </ul>	
	Cambio político (socialdemocracia)	Cambio social (hegemonía)

Fuente: elaboración propia.



Políticas culturales y democracia cultural en Madrid y Barcelona (2015- 2018):  
avances y limitaciones de dos proyectos con vocación constituyente  
Mariano Martín Zamorano

Pero, como ya indicamos, las políticas culturales analizadas han encontrado distintas limitaciones sociales e institucionales para fortalecer las dinámicas participativas y de co-diseño cultural. Dichos procesos no han logrado materializarse en proyectos institucionales sostenibles y han tenido resultados limitados, o aislados en distintos proyectos y espacios de Madrid y Barcelona (BARBIERI, 2018; RIUS-ULLDEMOLINS y GISBERT, 2018). Por otra parte, si bien las políticas de participación social en las políticas culturales son un requisito para su efectiva democratización, las experiencias analizadas también revelan cómo pueden favorecer la emergencia nuevos condicionamientos en estos términos. La integración de procesos participativos a diversas políticas culturales, desde el diseño de la política de subvenciones hasta los concursos para la dirección de equipamientos, supone una suerte proceso constituyente general en este ámbito. Si bien esto persigue empoderar a los actores locales y a los agentes culturales, requiere de estabilidad institucional, tiempo de implementación y no es incompatible con políticas de tipo vertical, como se ha observado con la creación del Consejo de Cultura de Madrid. Por lo tanto, si bien se advierten distintos avances en términos de democratización cultural, se observa también una escasa capacidad de proyectar políticas alternativas a aquellas ya desarrolladas bajo el paradigma de la democracia cultural.

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018



## Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa

Paula Guerra<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo procuraremos refletir sobre os novos desafios à política cultural local na cidade de Lisboa, bem como sobre as estratégias culturais levadas a cabo pela autarquia. Importa neste âmbito, e preliminarmente, proceder-se a um breve enquadramento – estado da arte – que vise a compreensão do desenvolvimento das políticas culturais portuguesas a partir do marco histórico basilar da História contemporânea portuguesa – a Revolução Democrática de 25 de Abril de 1974. Em seguida, tendo por base o relatório Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016 e as Agendas Culturais de Lisboa referentes ao ano de 2015, leva-se a cabo uma dupla abordagem: uma primeira, que tem por base uma análise mais geral da realidade das práticas culturais locais em Lisboa e uma segunda que incide nos vários setores do campo cultural lisboeta, para daqui se aferir, de forma mais fina, as respostas emergentes perante os novos desafios que têm surgido na capital portuguesa.

**Palavras-chave:** Políticas culturais; campo e setores culturais; Lisboa.

### Abstract

In this article we will analyze the new challenges faced by the local cultural policies in the city of Lisbon, as well as the cultural strategies carried out by the Municipality of Lisbon. It is important in this context, and preliminarily, to do a brief framework – a state of the art – for an understanding of the Portuguese cultural policies since the major landmark of the Portuguese contemporary history: the Democratic Revolution of April 25, 1974. Then, based on the report Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016, as well as on the Agendas Culturais de Lisboa for the year 2015, we will carry out a double approach: first, a more general analysis of the reality of local cultural practices in Lisbon; then we will take an sectoral approach of the Lisbon cultural field, so that we can measure all the answers and new challenges that have arisen in the Portuguese capital.

**Keywords:** cultural policies; field and cultural sectors; Lisbon.

1

Doutorada em sociologia pela Universidade do Porto, é professora na Faculdade de Letras e investigadora do Instituto de Sociologia da mesma universidade. É investigadora do Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália, do Centro Investigadora do Centro de Estudos de Geografia e do Ordenamento do Território (CEGOT) e do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM). Coordena e participa em vários projetos de investigação nacionais e internacionais, no âmbito das culturas juvenis e da sociologia da arte e da cultura. É autora de artigos publicados em revistas como Critical Arts, European Journal of Cultural Studies, Journal of Sociology, Cultural Sociology, Sociologia – Problemas e Práticas ou Revista Crítica de Ciências Sociais. É editora (em conjunto com Gláucia Villas Bôas) da Revista Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. E-mail: <pguerra@letras.up.pt>, <paula.kismif@gmail.com>.



## 1. Prelúdio

**N**os últimos anos tem surgido uma nova perspetiva sobre a cultura e respetivo papel. Esta abandonou o restrito âmbito da criação artística a que usualmente era remetida, passando a assumir uma visão mais holística, englobando toda uma panóplia de atividades, como modelos empresariais e de consumo, que numa primeira análise sobre o que é a cultura não entrariam na lista. Nesta nova perspetiva, existe uma interpenetração entre cultura/economia e criatividade/economia. Cada vez mais (o turismo é um exemplo charneira), o potencial da cultura, nomeadamente na sua diversificação, é entendido como essencial para uma economia global continuamente mais competitiva.

Esta nova perspetiva foi acompanhada a nível académico. Isso é visível através da proliferação de conceitos como setor cultural, atividades criativas, economia criativa, mercado cultural, indústrias culturais, cidades criativas, entre muitos outros. Não sendo este o local para realizar a destrição de cada conceito, não podemos deixar de salientar que esta proliferação é sintomática da importância que a cultura ganhou no debate público e académico.

Não é, portanto, de estranhar nem de ignorar a essencialidade que é conferida à cultura pelos municípios e governos como alavanca económica. Mas não apenas isso. Cada vez mais a cultura é percecionada como um veículo crucial para o desenvolvimento sustentável das cidades e para o bem-estar das populações.

Assim sendo, considera-se pertinente proceder à análise das políticas culturais públicas e seus impactos, nomeadamente, no caso em apreço, as levadas a cabo na maior cidade portuguesa – Lisboa. A abordagem que aqui se realiza estrutura-se em duas fases: uma primeira, muito breve, que procura enquadrar a evolução e desenvolvimento das políticas culturais portuguesas locais, a partir da Revolução Democrática do 25 de Abril de 1974; e uma segunda, que incide na análise dos vários setores do campo cultural lisboeta (ano de 2015), para daqui aferirmos, de forma mais fina, as respostas emergentes aos novos desafios que têm surgido na capital portuguesa.



## 2. Políticas culturais locais em Portugal: um breve itinerário

Silva, Babo & Guerra (2015), de forma muito clara, referem que não é possível escamotear importância das políticas culturais autárquicas no âmbito do desenvolvimento e evolução da política cultural portuguesa contemporânea. Tanto mais – note-se – que desde a década de 1990 que a principal fonte de financiamento público das atividades e serviços culturais passou a ser detida não por organismos sob tutela do governo central, mas sim pelos municípios (SANTOS, 1998, pp. 92-93; NEVES, 2005). Uma evolução que acompanha o contexto político-económico do país. Vejamos: desde meados da década de 1980 até à década de 1990, em anos de maior incremento orçamental, a despesa cultural autárquica cresceu de forma mais acentuada do que a da Secretaria de Estado ou do Ministério da Cultura; uma capacidade de resistência do financiamento cultural autárquico após uns primeiros sinais de crise nos primeiros anos do século XXI; uma queda abrupta do financiamento cultural autárquico após a crise económica de 2008. Todavia, independentemente das conjunturas, releve-se que a principal fonte de financiamento da cultura continuou a ser as autarquias (SILVA, BABO & GUERRA, 2015, p. 106).

Consequentemente, conforme foi aumentando a importância política concedida e os recursos humanos, materiais e financeiros afetados, as autarquias viriam a ocupar de forma crescente um lugar central nas dinâmicas culturais locais e, por consequência, no campo cultural em geral a nível nacional. Uma situação que nos primeiros anos de democracia pura e simplesmente não existia. Juan Mozzicafreddo et el (1990), por exemplo, constatarem um “grau zero do poder local” ao nível de uma concentração das políticas nas infraestruturas físicas. Este “grau zero” foi ultrapassado em meados dos anos 1980, devido, essencialmente, a dois fatores: a Rede de Leitura Pública, a primeira rede nacional de equipamentos e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986, pelo fluxo de financiamento que daí adveio e que alterou completamente as condições de intervenção autárquica na esfera cultural (SILVA, BABO & GUERRA, 2015, p. 107).



No que respeita à relação das autarquias locais portuguesas com a cultura e respetiva diferenciação, Silva, Babo & Guerra (2015) consideram que a característica dominante desta relação é o que apelidam de consensualismo, apesar de, como nota Luísa Albuquerque (2011), se vislumbrar diferenças conforme os eixos políticos das autarquias e segundo a articulação entre identidade local, expressão cultural e serviço público cultural. Releve-se que este consensualismo depende, segundo Silva, Babo & Guerra (2015), em grande medida do grau de partida muito reduzido das autarquias/municípios em termos de infraestruturas e investimento no setor cultural no imediato pós 25 de Abril de 1974; estávamos perante o referido grau zero ao nível das infraestruturas físicas, a par de um grau máximo ao nível da dependência face ao poder central. Este contexto favoreceu uma lógica incrementalista – construir e desenvolver o mais rápido possível –, transversal a todos os partidos políticos. Por seu turno, não podemos ignorar o facto de a construção e desenvolvimento destas infraestruturas não deixar de se constituir como capital de legitimação política nas lutas políticas locais (SILVA, BABO & GUERRA, 2015, p. 108).

Em suma, e ainda segundo Silva, Babo e Guerra (2013), depois do que podemos apelidar de um período de subalternidade da cultura na hierarquia das preocupações autárquicas, a situação mudou consideravelmente. A intervenção municipal no âmbito da cultura passou a estar estruturada em três eixos: i) a defesa e valorização do património, ii) o desenvolvimento de uma oferta local e iii) a formação de públicos culturais. A mudança foi a tal ponto que atualmente este é o modelo hegemónico em Portugal (SILVA, BABO & GUERRA, 2015, p. 109; SILVA, BABO & GUERRA, 2013; SILVA, 2007).

### 3. Lugares, atores, contextos e cultura: uma abordagem através da Agenda Cultural de Lisboa<sup>2</sup>

Após um brevíssimo enquadramento relativo à evolução e desenvolvimento das políticas públicas locais, centramos o nosso enfoque num caso concreto: Lisboa, a capital portuguesa. Através da abordagem empírica à atividade cultural em Lisboa através da Agenda Cultural de Lisboa, procura-se analisar a atuação do município no campo cultural, a par de uma abordagem setorial ao campo cultural lisboeta, relacionando-a com o sistema de recursos e atividades culturais.

2

A Agenda Cultural de Lisboa é uma publicação mensal da responsabilidade do Pelouro da Cultura - Divisão de Promoção e Comunicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa. Trata-se de uma ferramenta de informação, online e em papel, sobre a atividade cultural mensal da cidade de Lisboa.



Este novo século intensificou algumas questões, bem como trouxe novos desafios para as novas políticas culturais. Falamos, por exemplo, da intensificação do turismo na cidade de Lisboa ou de uma nova política de reabilitação urbana, que tanto têm dado que falar a nível académico e a nível mediático. É exatamente por isso que o argumento primordial do relatório Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016 releva a relação crescente entre cultura e desenvolvimento sustentável das cidades e seus habitantes. Efetivamente, uma nova perspectiva sobre a cultura ganhou corpo nos últimos anos: esta deixa de estar restrita ao que usualmente se pensava, nomeadamente à criação artística, para englobar outros tipos de atividades, como modelos empresariais, modelos de consumo, entre outros, os quais numa primeira análise sobre o que é a cultura não entrariam na lista.

Em parte, isso está relacionado com o avanço da globalização e consequente interdependência internacional, que não deixou de afetar o setor cultural, agora visto como um acelerador da economia de pleno direito. Uma culturalização da economia, por assim dizer (HUTTON, 2016). Um conjunto de fatores económicos e sociais permitiram esta nova configuração do setor cultural, desde a melhoria dos rendimentos médios das famílias, a terciarização da economia, uma crescente diminuição do protecionismo económico, o aumento sustentado da escolaridade das pessoas, a crescente importância dada ao lazer, o próprio multiculturalismo que trouxe consigo novas culturas e modos de vida, e o crescente número de empregos em áreas do setor cultural (AUGUSTO MATEUS & ASSOCIADOS, 2016).

No relatório Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016, a equipa coordenada por Pedro Costa (2017, p. 14) identificou quatro linhas principais no que respeita à relação entre cultura, qualidade de vida e bem-estar. A qualidade de vida e bem-estar podem ser potenciadas por: (i) a fruição cultural, (ii) a capacitação para a expressão cultural e a criação, (iii) a acumulação e preservação de identidade e da memória coletiva, (iv) a regulação dos efeitos externos introduzidos pelas atividades culturais na cidade. Estas são, portanto, as quatro tendências gerais fulcrais que o município de Lisboa deve repensar na sua atuação cultural sobre a cidade, numa lógica de cultural planning (BIANCHINI, 1999).



A abordagem empírica à atividade cultural na cidade através da Agenda Cultural de Lisboa permitir-nos-á discernir sobre a realidade em concreto. Não sendo uma fonte que cubra a totalidade da oferta cultural na cidade, a Agenda Cultural não deixa de se constituir como instrumento a privilegiar com vista ao mapeamento da estrutura e evolução da oferta cultural na cidade, tendo em conta a sua extensividade e continuidade. Registe-se que foram objeto da análise aqui apresentada as Agendas Culturais de Lisboa referentes ao ano de 2015<sup>3</sup>.

Um primeiro aspeto a salientar prende-se com o número e distribuição das atividades artístico-culturais apresentadas nas Agendas Culturais de Lisboa ao longo do ano de 2015. A partir das agendas analisadas, podemos adiantar que o número de atividades se mantém ao longo de quase todo o ano, com um valor superior às 300 atividades, registando-se os picos mais significativos nos meses exatamente anteriores e posteriores ao período das férias de verão (455 em junho e 431 em outubro).

Figura 1. Evolução do número de atividades artístico-culturais ativas enunciadas nas Agendas Culturais de Lisboa — 2015 ao longo do ano (n.º)



Fonte: COSTA (2016, p. 108).

Ainda, verificamos que são os espetáculos (de música, teatro, dança) que predominam no conjunto das atividades artístico-culturais mencionadas nas Agendas Culturais de Lisboa em 2015. No total, contabilizamos 1125 eventos categorizados enquanto espetáculos (39,2%). O facto de se tratarem de eventos de curta duração (designadamente os concertos de música) certamente ajudar-nos-á a perceber o seu domínio. Aos espetáculos, seguem-se as exposições (803 eventos, 28%), com destaque para as exposições de pintura/ desenho/ ilustração (247 eventos) e de fotografia (121 eventos). Em terceiro lugar surgem as aulas/ cursos/ workshops (469 eventos, 16,4%) para

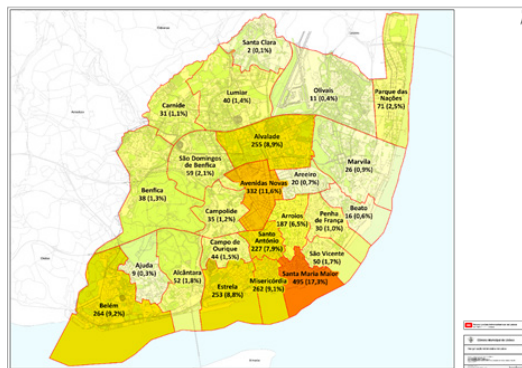
Neste trabalho, foram analisadas as Agendas Culturais de Lisboa referentes ao ano de 2015 (11 agendas no total, sendo que para os meses julho e agosto foi publicada apenas uma agenda). O objetivo consistiu na inventariação de todos os eventos mencionados nas Agendas Culturais desse ano que tivessem um caráter temporário, excluindo-se assim todas as exposições/ aulas/ cursos/ etc. que possuíssem uma lógica permanente num determinado local. Por questões de limitação de tempo, foram também excluídas as atividades catalogadas nas Agendas como sendo atividades ligadas às Ciências, Visitas Guiadas e dedicadas às Crianças. Foi ainda tido em consideração a questão da duplicação de eventos entre as diferentes Agendas (isto é, um mesmo evento pode aparecer em diferentes Agendas), fazendo-se um esforço para a sua eliminação. Finalmente, os eventos designados como Festivais foram tratados como um único evento, não se considerando os seus subeventos para efeitos desta inventariação. Deste trabalho, resultou uma base de dados com 2868 atividades culturais diferentes, para as quais se procurou identificar o seu nome/ designação, o seu contexto (artes/ cinema/ música/ etc.), o seu tipo (exposições/ espetáculos/ workshops/ etc.), a sua data de início e fim e o seu local de realização e respetiva freguesia em que se insere (no caso das datas, locais e freguesias, foi necessário complementar a informação fornecida pelas Agendas por pesquisas na internet de forma a colmatar e/ou aprofundar a informação existente).



as quais, lembre-se, apenas consideramos aquelas cuja realização fosse única/espórádica. Seguem-se os ciclos/conferências/seminários/debates/tertúlias/conversas com 257 eventos (9,0%) e os festivais com 166 eventos (5,8%). Este último número é, de facto, revelador da importância assumida por este formato nos tempos recentes no quadro da programação cultural, sendo de salientar que se trata predominantemente de festivais de cinema (41,6%) e de música (28,3%).

Da análise relativa à distribuição das atividades artístico-culturais divulgadas na Agenda Cultural pelas freguesias do município de Lisboa, em 2015, constatamos: em primeiro lugar, que 13 – das 24 freguesias que compõem o Município de Lisboa – acolheram 50 ou mais eventos cada uma, sendo que todas as freguesias apresentaram pelo menos dois eventos; em segundo lugar, que são as freguesias localizadas no centro de Lisboa que mais eventos albergaram, existindo, portanto, uma tendência para a diminuição dos eventos à medida que nos afastamos do centro; e, por fim, que a freguesia de Santa Maria Maior é a freguesia que notoriamente mais eventos artístico-culturais alberga (495 eventos, o que representa 17,3% do total de eventos aqui tidos em conta), seguindo-se as freguesias de Avenidas Novas, Belém, Misericórdia, Alvalade e Estrela. Em conjunto, estas freguesias acolheram mais de metade dos eventos em questão (64,9%)<sup>4</sup>.

Figura 2. Distribuição das atividades artístico-culturais enunciadas nas Agendas Culturais de Lisboa — 2015 pelas freguesias do município de Lisboa (n.º e %)



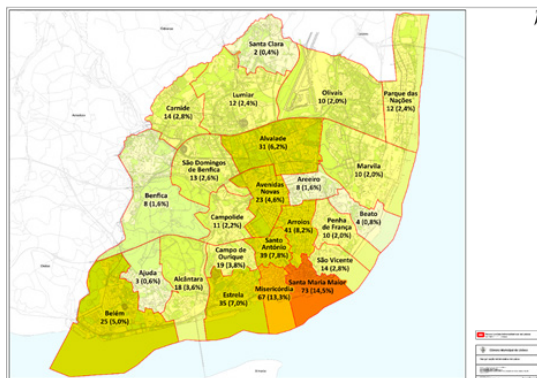
Fonte: COSTA (2016, p. 110).

4

Tratam-se de zonas centrais da cidade e, por conseguinte, com um maior pendor terciário e turístico. A freguesia de Santa Maria Maior, por exemplo, engloba as zonas do Centro Histórico de Lisboa, espaço definido pela CML como “um espaço onde a história e a tradição se cruzam com a vanguarda, a modernidade, a boémia e a cultura de uma forma única” (CML, 2018)



Figura 3. Distribuição dos locais onde se realizam as atividades artístico-culturais enunciadas nas Agendas Culturais de Lisboa — 2015 pelas freguesias do município de Lisboa (n.º e %)



Fonte: COSTA (2016, p. 111).

Ao nível do tipo de atividades, constatamos que na análise às Agendas Culturais de Lisboa de 2015, as artes plásticas/visuais ocupam um lugar de destaque. Assim, relativamente ao contexto dos eventos analisados, mais de um terço insere-se no âmbito das artes mencionadas (1086 eventos, 37,9%), seguindo-se a música (877 eventos, 30,6%), o teatro (313 eventos, 10,9%), a literatura (269 eventos, 9,4%), a dança (175 eventos, 6,1%) e o cinema (120 eventos, 4,2%). Em termos de duração, note-se que quase todas as áreas revelam uma predominância para eventos de curta duração (até sete dias), sendo que nos casos da música e da literatura mais de metade dos eventos dura apenas um dia. A exceção verifica-se na área das artes plásticas/visuais, onde 51,3% dos eventos dura mais de um mês, muito por conta das variadas exposições que no seu âmbito são organizadas.

No que respeita aos locais mais referidos, verificamos que no município de Lisboa são inúmeros os espaços que procuram desenvolver ou acolhem atividades artístico-culturais: foram encontrados 504 espaços diferentes. Neste contexto, não será de admirar que o espaço onde se realizaram mais atividades deste tipo (Centro Cultural de Belém) detenha apenas 6,8% do total de eventos, embora seja de destacar a distância que separa esta instituição das seguintes. Não obstante, é possível destacar o dinamismo de equipamentos diretamente dependentes do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa (CML), como o Museu do Oriente (5,4%), o São Luiz Teatro Municipal (2,4%) ou o Teatro Nacional D. Maria





II (1,5%)<sup>5</sup>, entre outros . A partir da análise da distribuição das atividades pelas áreas artístico-culturais e os seus locais de realização, salienta-se que: na área das artes plásticas/visuais, é o Museu do Oriente e a Fundação Calouste Gulbenkian que mais atividades ligadas às artes promoveram (59 e 32 eventos, respetivamente); na área do Cinema, o Cinema City Alvalade surge como o promotor que mais eventos realizou (12 eventos); na área da Dança, é a vez do Centro em Movimento (CEM) aparecer como o espaço que mais eventos propôs (29 eventos); na área do Teatro, é o Teatro Nacional D. Maria II quem mais atividades promoveu (34 eventos); na área da Música, o Centro Cultural de Belém e a Fundação Calouste Gulbenkian assumiram, em conjunto, a promoção de mais de um quarto dos eventos registados nesta área em 2015 (250 eventos); finalmente, na área da Literatura/ Letras, é a Livraria Bulhosa (Campo Grande) que realizou mais eventos dentro desta área (30 eventos).

#### 4. Tessituras, olhares e focos das políticas culturais de Lisboa na contemporaneidade

Após esta passagem breve sobre as realizações culturais decorridas em Lisboa, em 2015, propõe-se desta feita uma análise setorial, evidenciando o sistema de recursos e atividades culturais desenvolvidas (SILVA, BABO & GUERRA, 2015, p. 118). Analisaremos individualmente os vários setores do campo cultural da cidade de Lisboa: artes visuais e mercado da arte; artes performativas; livros e mercado editorial; bibliotecas e arquivos; museus e património; vivências noturnas de lazer e sociabilidade e, por fim, festivais e grandes eventos públicos.

##### 4.1. Artes visuais<sup>6</sup> e mercado da arte

A imagem que neste momento transparece do setor das artes visuais em Lisboa é de um dinamismo e criatividade crescente, maculado por um mercado frágil e financeiramente pouco poderoso. Parece ser unânime que existe, neste momento, uma geração de artistas em Lisboa talentosa e diversificada, que se distingue das gerações anteriores: aberta ao mundo e viajada, presente em exposições e feiras internacionais, em alguns casos

5

Para uma lista completa dos equipamentos culturais dependentes do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa (CML), cf. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/cultura-e-lazer/equipamentos-culturais>.

6

Por artes visuais entendemos aqui a pintura, a escultura, new media e instalação e a fotografia.



formados no estrangeiro e representados por vezes por galerias não portuguesas (CAEIRO, 2014; COSTA, 2017).

Porém, o mercado de arte em Lisboa, seja o primário como o secundário, continua a padecer de falta de transparência pelo que é complexo assinalar as suas dinâmicas ou estado de saúde financeiro. Se parece evidente que os artistas portugueses e de Lisboa começam a ter uma presença constante nos mercados internacionais, esse trabalho deve-se também às galerias que os representam. Lisboa concentra, naturalmente, o maior número de galerias do país, representando a maior parte dos mais importantes artistas portugueses. Galerias como Cristina Guerra Contemporary Art, Galeria Filomena Soares, Galeria Carlos Carvalho ou a agência Vera Cortez apresentam-se regularmente nas feiras internacionais, contribuindo decisivamente para a difusão do trabalho dos artistas nacionais por si representados.

Do lado da procura, também o mercado e as práticas colecionistas sofreram transformações significativas. Os anos 2000 foram marcados pelo dinamismo colecionista de grandes instituições financeiras. Porém, com a crise financeira e com o colapso de algumas destas instituições, as galerias viram-se na contingência de trabalhar com os magros orçamentos das poucas instituições museológicas que ainda compram para as suas coleções, gerindo as frágeis práticas colecionistas portuguesas.

Nos anos 2000 pressentia-se já a capacidade de atratividade da cidade de Lisboa de artistas internacionais. Esse pressentimento tem-se vindo a tornar realidade com a vinda para Lisboa, não só de estudantes, mas também de inúmeros artistas e curadores. Atraídos pelos custos de vida, pelas condições meteorológicas e uma diversidade cultural e artística rica, instalaram-se em Lisboa nos últimos anos. Intimamente associado a este fenómeno, Lisboa viu surgir, de igual forma, inúmeros espaços de exposição e de residências alternativos<sup>7</sup>, que vieram integrar a vida da cidade de forma natural e orgânica. Um caso deu-se em 2010, quando a CML recuperou e estabeleceu um novo regime de acesso aos ateliers municipais junto ao Palácio dos Coruchéus e nos Olivais, que neste momento acolhem algumas dezenas de artistas. Com efeito, é de salientar o trabalho desenvolvido pelas Galerias Municipais e pelo Atelier-Museu Júlio Pomar, nomeadamente ao nível do apoio a artistas, nacionais e internacionais, a viver em Lisboa.

7

Espaços como o Hangar, o projeto Kunsthalle Lissabon, Atelier Concorde ou o espaço Syntax.



#### 4.2. Artes performativas<sup>8</sup>

Vários estudos salientam a existência de mudanças significativas no cenário das artes performativas na cidade de Lisboa (BORGES, 2007; BORGES & LIMA, 2014; COSTA, BORGES & GRAÇA, 2013). Assim, na sequência da extinção do Ministério da Cultura em 2011 e da redução significativa dos apoios do Estado<sup>9</sup>, a CML assumiu um papel ativo no apoio às instituições de Lisboa, cidade que aloja a maior parte das companhias e grupos de teatro do país. Repensou-se sobre os modos de operar do setor, redefiniram-se os orçamentos, criaram-se novos incentivos à internacionalização. Foram também determinantes para manter uma dinâmica cultural de dança e de teatro na cidade, iniciativas para a promoção de redes de financiamentos alternativas e a implementação de projetos e programas como o BIP/ZIP<sup>10</sup>, que pudessem colmatar situações como a falta de espaços de criação e de produção e ensaios.

A cidade apresenta hoje uma oferta teatral que cruza diversas instituições, de carácter público e privado. Parece haver, contudo, diversos fatores que dificultam ainda a relação dos equipamentos municipais com o setor privado, com o qual é difícil concorrer. Por outro lado, no âmbito da internacionalização, a CML tem vindo a criar novas linhas de programação específicas, designadamente para a formação de redes nacionais e internacionais, através do estabelecimento de parcerias com outras instituições nacionais e internacionais.

#### 4.3. Livros e mercado editorial

A cidade de Lisboa tem tradicionalmente um relacionamento importante com a literatura e com o livro. No entanto, no momento atual, o mercado editorial português, e o de Lisboa em particular, apresenta traços semelhantes aos verificáveis um pouco por todo o mundo: concentração de chancelas num pequeno grupo de conglomerados editoriais, decréscimo do número de empresas cuja atividade principal é a edição de livros, decréscimo do seu volume de negócios, diminuição do número de livrarias de grande dimensão e o aparecimento de algumas pequenas operações editoriais e livrarias independentes. Estas mutações terão que ser enquadradas no fenómeno abrangente e global que é o da digitalização do

8

No setor das artes performativas consideramos o teatro, a dança, a performance, a ópera e outras práticas transdisciplinares.

9

Em 2011, o XIX Governo Constitucional, na sequência de uma política de fusão de ministérios, extinguiu o Ministério da Cultura, que foi relegado a Secretaria de Estado. Em 2015, com o XX Governo Constitucional, o Ministério foi restaurado com o nome de Ministério da Cultura, Igualdade e Cidadania. Com o XXI Governo Constitucional, também em 2015, o ministério voltou à sua antiga designação.

10

O Programa BIP-ZIP – Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa foi criado em 2011 pela CML como um instrumento de política pública municipal através da dinamização de parcerias e pequenas intervenções locais com o propósito de colmatar as necessidades das comunidades.



livro e o das plataformas de distribuição digitais. Em Portugal, as principais editoras estão concentradas em dois grupos: o grupo Leya, com sede em Lisboa, e o grupo Porto Editora, com sede no Porto. Em meados dos anos 2000, apareceram várias pequenas editoras em Lisboa, algumas das quais cresceram e tornaram-se referências do panorama editorial de Lisboa e português. Editoras como a Tinta-da-China, a Aletheia ou a Orfeu Negro são hoje operações dinâmicas e com um plano de lançamentos importante (COSTA, 2009; NEVES, 2014).

No que diz respeito às livrarias e ao retalho em geral, o setor está fragilizado, em resultado de uma sucessão de transformações no mercado que teve o seu início nos anos 1990 e nos anos 2000, com a concorrência que a venda de livros nas grandes superfícies e a rede FNAC veio trazer às pequenas livrarias. Não obstante, assinala-se a sobrevivência de livrarias independentes abertas naquelas décadas. É interessante relevar que estas novas livrarias são mais do que livrarias, são espaços de sociabilidade, de conversa, de tertúlia, de restauração (BEJA, 2011).

Os últimos anos ficam ainda marcados pela irrupção de pequenos projetos editoriais dedicados à literatura infantil, ilustrada ou poesia. Lisboa assiste igualmente a um outro fenómeno editorial que, seguindo uma tendência global, consiste na publicação de livros de artista e de photobooks. Estas publicações, muitas vezes autoeditadas, são por vezes objetos de arte em si, realizados com um cuidado gráfico singular e com tiragens reduzidas. Editoras ou operações editoriais como a Pierre von Kleist, as edições Ghost, Senhora do Monte, Chilli Com Carne ou Dois Dia Edições são exemplos deste dinamismo com sede na cidade. Naturalmente, esta dinâmica assenta num mercado muito sensível, sustentado numa procura altamente especializada.

De igual modo, verifica-se a multiplicação de eventos em torno do livro como a Feira de Edições de Lisboa. É importante realçar que a Feira do Livro, coorganizada pela Associação Portuguesa de Editores e Livreiros e pela Rede de Bibliotecas de Lisboa, continua a ser um momento importante da vida editorial da cidade. Com efeito, a Feira do Livro é o maior evento cultural da cidade, contando com quase meio milhão de visitantes. A par com as bibliotecas é a iniciativa apoiada pela CML mais importante na área



do livro e da leitura, recebendo apoio financeiro e não financeiro muito significativo (COSTA, 2009, 2017).

#### 4.4. Bibliotecas e arquivos

No âmbito do setor das bibliotecas e arquivos salienta-se, desde logo, a transformação estrutural que deu origem à diluição do Departamento de Bibliotecas e Arquivos e à consequente constituição da Divisão do Arquivo Municipal, sob a alçada do Departamento do Património Cultural e da Divisão da Rede de Bibliotecas, que responde diretamente à Direção Municipal de Cultura (DMC). Neste sentido, as bibliotecas têm sido, desde 2012, alvo de um projeto de requalificação, que assenta numa nova visão das bibliotecas, não mais vistas como um mero depósito, mas antes como assumindo um papel catalisador e de liderança nas comunidades locais (CML, 2012; DIVISÃO DE GESTÃO DE BIBLIOTECAS, 2008).

No que concerne aos arquivos, para além da constituição da Divisão do Arquivo Municipal, sob a alçada do Departamento de Património Cultural, há que salientar a integração da videoteca, em 2011. Paralelamente, é reconhecida a melhoria nos sistemas de informação e a aproximação do Arquivo aos diferentes públicos, através da organização de visitas guiadas, dias abertos, festivais, exposições itinerantes ou do trabalho com o público escolar desde o 1.º ciclo. A comprová-lo, é possível destacar a TRAÇA – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares, uma iniciativa da Videoteca, que tem como objetivo dar a conhecer alguns dos filmes amadores e caseiros que o Arquivo tem já no seu espólio ou está a receber através de uma angariação aberta em permanência, oriundos de arquivos familiares, feitos na cidade de Lisboa ou por lisboetas. Todavia, mantêm-se alguns dos problemas já anteriormente detetados, como seja a degradação de equipamentos, os problemas de segurança e manutenção ou a dispersão dos espólios por estruturas precárias e sem condições de conservação adequadas (DIVISÃO DE GESTÃO DE BIBLIOTECAS, 2008).



#### 4.5. Museus e patrimônio

Desde que as Estratégias para a cultura 2009 (COSTA, 2009) foram tornadas públicas que a cidade tem vindo a diversificar a sua oferta museológica. Surgiram novos museus, nomeadamente, o Lisbon Story Centre (2012), o Museu-Atelier Júlio Pomar (2013), o Museu do Aljube (2015) e o novo Museu dos Coches (2015). Estes novos museus vieram complementar um vasto e importante conjunto de museus da cidade de Lisboa, já que é nela que se encontram a maior parte dos museus nacionais, cujas frequências de públicos são das mais assíduas ao nível do país<sup>11</sup>. Lisboa congrega, portanto, dentro das diferentes esferas, escalas e temáticas um número significativo de museus e acervos. E se isso é incontornável, há que neste momento delinear uma estratégia de articulação local, regional, nacional e mesmo europeia no tocante à oferta museológica de Lisboa, potenciando as suas mais-valias e uma mais que justa esfera de afirmação.

Em termos mais pragmáticos, e a partir das conclusões de vários estudos (COSTA et al, 2014; COSTA, PERESTRELO & TEIXEIRA, 2015; NEVES, 2013; EGEAC, 2008) torna-se prioritário dar visibilidade a um trabalho de estratégia para os museus municipais já iniciado e consistente. Estes estudos também vertem que transversalmente aos museus, monumentos e restante edificado patrimonial, existem frequentemente problemas estruturais com os quais estes se debatem: estado de degradação do edificado, associado à escassez de meios financeiros para a sua classificação, preservação e manutenção; insuficientes recursos para a conservação e restauro de coleções e obras classificadas de enorme valor simbólico e estético; não atualização do discurso expositivo e museográfico em termos do seu conteúdo e abordagem linguística e interpretativa; deficientes acessibilidades físicas e ausência de sinalética adequada; não ajustamento do horário de funcionamento e serviços em função do público-alvo e das especificidades do local onde se inserem; e a ausência de uma definição clara de um desígnio para a sua existência, para lá da sua intrínseca importância histórica.

Em paralelo, um outro tema em especial merece ser destacado: o turismo. O seu aumento exponencial, sobretudo nos últimos anos, faz dele uma transformação estruturante e recente da cidade, afetando diretamente

11

Lista completa de museus em:  
<http://www.patrimoniocultural.pt/en/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/>



o setor cultural. Como em qualquer fenómeno de massas, há perspetivas divergentes sobre o seu impacto e contributo para a cidade de Lisboa. No que diz respeito aos museus em particular, o público estrangeiro aumentou e diversificou-se, incluindo turistas e estrangeiros residentes. Contudo, no seio dos museus da Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural (EGEAC)<sup>12</sup>, esta é uma realidade ainda com pouca expressão, embora com tendência a aumentar. A exceção é o Museu do Fado, cujo público é maioritariamente estrangeiro (LOPES, 2011; NEVES, 2013).

No âmbito específico do setor museológico e patrimonial da CML, a maior mudança que se verificou no seio da estrutura interna camarária foi a nova abordagem e posicionamento da DMC. Sob tutela do Pelouro da Cultura, a DMC, ao abrigo de uma nova visão e planeamento estratégico, renunciou à sua missão como programador cultural, tendo transitado essas competências e respetivos equipamentos museológicos para a EGEAC. A passagem dos museus da DMC para a EGEAC teve lugar devido a questões de vária ordem. O principal motivo prendeu-se com o excesso de burocracia existente no seio da CML, o que provocava contantes atrasos processuais e orçamentais na gestão quotidiana dos respetivos equipamentos. Assim, o que se procurou foi agilizar e facilitar processos administrativos, legais e financeiros, dotando os museus camarários de maior eficiência ao nível da gestão. Embora nem sempre consensual, foi uma decisão estratégica vista com bons olhos sobretudo pelas direções dos museus que transitaram para a EGEAC.

#### 4.6. Vivências noturnas de lazer e sociabilidade

Em termos da animação noturna e da sua territorialização, a zona do Bairro Alto/Chiado mantém o destaque assumido há mais de três décadas. A ela soma-se o Cais do Sodré, com a conhecida Rua Cor-de-Rosa, um projeto de intervenção urbana do Atelier do Arquiteto José Adrião para a Rua Nova do Carvalho, pensado no âmbito de uma estratégia de reabilitação de um bairro que anteriormente era um destino de marinheiros e prostitutas – portanto, uma zona de desqualificação social e cultural. Em abril de 2015, um artigo do New York<sup>13</sup> Times vem confirmar o seu reconhecimento a nível

12

Empresa pública responsável pela gestão de vários espaços culturais e pela realização das Festas de Lisboa e de outros momentos culturais de referência da cidade.

13

Artigo disponível em:  
<https://www.nytimes.com/interactive/2015/04/15/travel/europe-favorite-streets.html>.



internacional no que à animação noturna diz respeito, comparando-a com avenidas e ruas em Paris, Berlim, Milão ou Londres. Mais recentemente, a cidade tem vindo a conhecer novos atores em termos da animação noturna, que se afastam destas localizações mais habituais e que se podem até assumir como alternativas à eventual saturação das mesmas. Importa, igualmente, realçar a emergência de novos projetos híbridos, de apelo ao vintage, ao heritage, à retromania. Estes projetos pululam por toda a noite lisboeta e têm um carácter mais ou menos efémero, mas tentam celebrar uma certa identidade cosmopolita (SEIXAS, MAGALHÃES & COSTA, 2012; COSTA & MAGALHÃES, 2014).

Não obstante o alargamento do circuito de animação noturna, quer em termos quantitativos, quer em termos geográficos, é destacada a existência de externalidades negativas associadas à animação noturna que podem, no longo prazo, comprometer a sustentabilidade do setor. De igual modo, existe uma preocupação com os efeitos de gentrificação, na medida em que a subida do preço do terreno comercial em Lisboa faz com que a população autóctone de rendimentos mais baixos tenha de sair da cidade. De igual modo, existe a crítica que a noite é tratada com um conjunto homogéneo, sem haver sensibilidade e distinção entre os locais que se dedicam apenas à venda de álcool e aqueles que são também espaços de concertos, agentes e produtores de cultura. De facto, existe a afirmação de um circuito massificado da noite para os adolescentes fortemente suportado por uma cultura do álcool e do excesso, por contraposição a espaços de fruição noturna assentes numa programação musical cuidada e/ou multidisciplinares. É importante salientar, a exemplo do que tem acontecido em Barcelona, Madrid ou mesmo Milão, que muitos dos interlocutores do relatório Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa 2016 (COSTA, 2017) defendam que deveriam existir apoios aos espaços de fruição noturna em termos de programação cultural, incentivando-se, assim, uma cultura de consumo de cultura na noite (GUERRA & OLIVEIRA, 2015; NOFRE, 2013).





#### **4.7. Tendências em afirmação na oferta e vivência cultural: festivais e grandes eventos públicos**

Nas últimas décadas, assistiu-se a um aumento exponencial de eventos artísticos apresentados fora das programações oferecidas pelas instituições culturais: bienais, festivais, projetos de arte pública, concertos ao ar livre de grande dimensão, entre outros. Estas propostas são caracterizadas por um conjunto de motivações diversas e muitas vezes contraditórias entre si. Esta tendência, verificável um pouco por todas as grandes cidades da Europa, obedece também a preocupações legítimas de criação de laços de proximidade, de criação de dinâmicas territoriais, de animação da cidade, e muito regularmente estes acontecimentos surgem simplesmente de tradições locais.

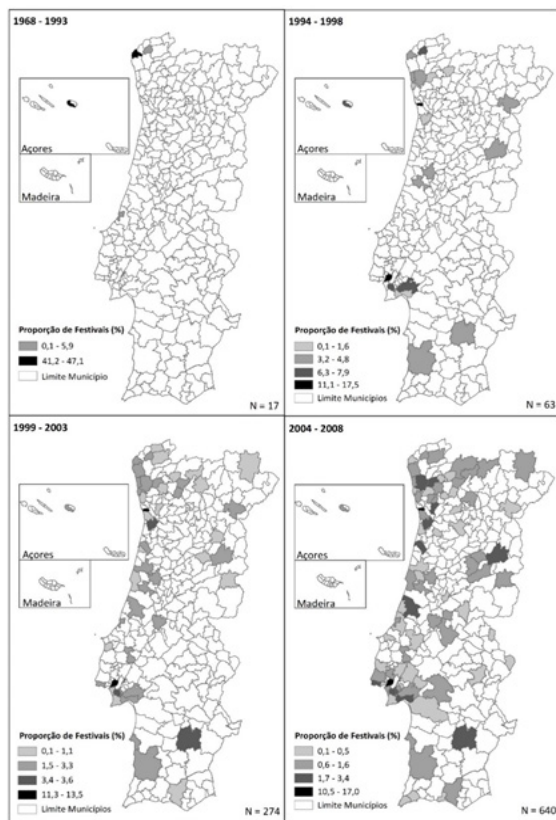
Lisboa parece também acompanhar esta tendência. Em 1994 organizou a Capital Europeia da Cultura e quatro anos mais tarde recebeu a Expo'98, eventos que mudaram, de formas diferentes, a paisagem cultural e não só da cidade. Guerra (2010) comprova-o notavelmente no que respeita ao campo específico da música, ao focar a sua análise nos festivais de música rock. Desde o verão de 1998, com a realização do segundo Festival Sudoeste TMN, que os festivais são megaeventos que materializam, num intenso quadro de interação direta, todas as dinâmicas atuais de globalização, profissionalização, mercadorização e mediatização da cultura, mobilizando milhares de pessoas (GUERRA, 2010). São vários os fatores que se conjugam na explicação desta tendência. Em primeiro lugar, importa referir o maior dinamismo das várias promotoras de eventos, as quais têm aumentado em número e caminhado no sentido de uma maior sofisticação das condições técnicas, logísticas e de transporte, o que contribui muito para o sucesso das iniciativas que promovem. Em segundo lugar, é de destacar o esforço operado por estas organizações em manter e/ou reduzir o preço dos bilhetes dos eventos que promovem, designadamente dos festivais de verão, o que permite uma maior afluência de públicos, constituindo um mercado já bastante significativo deste tipo de eventos em Portugal. Em terceiro lugar, é possível referir que os poderes políticos (nomeadamente, autarquias) estão mais sensibilizados para o potencial que os festivais de



Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa  
Paula Guerra

música representam para a região onde têm lugar, sendo determinantes no tocante à contribuição com recursos logísticos, técnicos e financeiros em prol da sua concretização. Este tipo de eventos, e sobretudo os festivais que atingem uma maior dimensão, são perspetivados como verdadeiros fatores de desenvolvimento económico local (GUERRA, 2016).

Figura 5. Evolução do número de festivais (edições) por concelho, em Portugal, 1968-2008 (%)



Fonte: GUERRA (2010, 2016).

Se o discurso predominante sobre a festivalização ou bialização da cultura é tendencialmente crítico (devido, essencialmente, a excesso de oferta ou sobreposição de eventos propostos e uma excessiva concentração geográfica das propostas), este deverá ser lido também de uma perspetiva mais generosa. Numa altura de atomização agressiva das práticas culturais, das identidades e sentimentos de pertença, da crescente omnipresença



das tecnologias de informação nas práticas culturais dos indivíduos, este tipo de propostas resulta muitas vezes em momentos de convivialidade importantes na vida das cidades. As cidades, ou áreas específicas das mesmas, são transformadas em espaços de experiências, almejando-se não raras as vezes a criação de uma identidade das mesmas através da multiplicação de eventos culturais. Estes surgem como estímulo, e de certa forma como garantia de uma continuidade, das dinâmicas culturais locais e, portanto, como meio de atração de pessoas e de públicos. Para além do espectro cultural, acabam também por ter impacto na esfera social e das sociabilidades, sem esquecer a esfera económica.

#### **5. Espessuras, aberturas e densificações: pistas conclusivas**

Perante o exposto, podemos concluir que cidade de Lisboa, no que respeita às políticas e dinâmicas culturais, se encontra sob o efeito de movimentos conflitantes. Por um lado, é inegável o impacto do investimento nas políticas culturais públicas numa nova imagem da cidade – uma cidade cosmopolita, multicultural e na vanguarda artística – e no efeito de chamamento que isso provocou ao nível do turismo, com a cidade a bater anualmente recordes do número de turistas que a visitam. Ao ponto de o aeroporto da cidade estar a trabalhar em máxima capacidade, o que implicará, a curto/médio prazo, a abertura de um segundo aeroporto para lidar com esta nova descoberta da cidade de Lisboa pelos turistas. Por outro lado, existem problemas e desafios que importa assinalar e sobre os quais refletir, nomeadamente uma evidente centralização das práticas culturais em Lisboa num conjunto de zonas e freguesias lisboetas que praticamente monopolizam as práticas e as infraestruturas culturais da cidade. Estamos, portanto, numa conflitualidade inegável – se por um lado cresce a convicção da importância da cultura não só para o desenvolvimento da cidade, mas também como veículo de inclusão e de reforço de um sentimento comunitário, a verdade é que estamos na presença de uma cidade cultural a duas velocidades, o que potencia todo um conjunto de exclusões sociais.

Por seu turno, nas zonas e freguesias lisboetas em que existe um predomínio das práticas e as infraestruturas culturais, constata-se uma nem sempre fácil convivência entre os autóctones e os novos habitantes/turistas.



Referimo-nos a fenómenos como a intervenção/reabilitação urbana, gentrificação, aumento exponencial das rendas de habitação, bem como conflitos associados ao lazer noturno: barulho, sujidade, etc. No fundo, o sucesso ou insucesso de todas as políticas culturais locais levadas a cabo estará plasmado na capacidade de a autarquia responder prontamente a esta confluência de fatores e evitar que a cultura seja ainda mais um fator de desigualdade urbana neste século XXI.

### Referências

ALBUQUERQUE, Luísa. *A Cultura como Categoria de Intervenção Pública no Tempo e no Território*. 2011. Tese de doutoramento em Sociologia - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.

BEJA, Rui. *A Edição em Portugal (1970–2010): Percursos e Perspectivas*. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2011.

BIANCHINI, Franco. Cultural planning for urban sustainability. In: NYSTROM, L. (ed.). *City and culture: Cultural processes and urban sustainability*. Karlskrona, The Swedish Urban Environment Council, 1999.

BORGES, Vera & LIMA, Tiago. Apoio público, reconhecimento e organizações culturais: o caso do teatro. *Análise Social*, vol. XLIX, n.º 213, p. 926-952, 2014. Disponível em: [http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS\\_213\\_d04.pdf](http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_213_d04.pdf). Acessado em 29 maio 2018.

BORGES, Vera. *O Mundo do Teatro em Portugal*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

CAIERO, Mário. *Arte na Cidade. História Contemporânea*. Lisboa, Temas e Debates, 2014.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (CML). *Programa estratégico Biblioteca XXI: proposta de requalificação da rede de bibliotecas municipais de Lisboa*. Lisboa, CML, 2012.



CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA (CML). Centro Histórico de Lisboa. 2018. Disponível em: <<http://www.cm-lisboa.pt/zonas/centro-historico>>. Acessado em: 29 maio 2018.

COSTA, Pedro & Magalhães, Andreia. Novos tempos. Nova vida. Novo centro? Dinâmicas e desafios para uma vida nova do centro histórico de Lisboa. *Rossio - Estudos de Lisboa*, Lisboa, n.º 4, p. 16-27, 2014. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/9604>. Acessado em 29 maio 2018.

COSTA, Pedro (Coord.). *Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa* 2016. Lisboa, CML, 2016.

COSTA, Pedro (Coord.). *Estratégias para a cultura em Lisboa*. Lisboa, CML, 2009.

COSTA, Pedro. Creativity, Innovation and Territorial Agglomeration in Cultural Activities: The Roots of the Creative City. In: COOKE, P. & LAZZERETTI, L. (eds.). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Development*. Cheltenham, Edward Elgar, 2008. 183–210.

COSTA, Pedro; BORGES, Vera & GRAÇA, Susana. Artistic work and structural organization of theater groups in Lisbon area: five empirical standpoints to inform public policies. *Dinâmia'Cet Working Paper, Lisboa, n.º 2013/02*, 2013. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/5067>. Acessado em 29 maio 2018.

COSTA, Pedro; PERESTRELO, Margarida & TEIXEIRA, Giles. Visiting experiences and behavioural types in cultural audiences: an analysis of two museums in Lisbon. *Journal of Inspiration Economy*, Bahrain, n.º 2, p. 29-45, 2015. Disponível em: <https://journal.journals.uob.edu.bh/Article/ArticleFile/2288>. Acessado em 29 maio 2018.

COSTA, Pedro; PERESTRELO, Margarida; TEIXEIRA, Giles & LATOEIRA, Cristina. *Estudo sobre os públicos dos equipamentos e eventos geridos pela EGEAC – Vol. 1. Lisboa, DINAMIA'CET-IUL*, 2016.



DIVISÃO DE GESTÃO DE BIBLIOTECAS. *Bibliotecas Municipais – Síntese de Desempenho 2005-2008*. Lisboa, CML, 2008.

EGEAC. *Património Monumental, Teatral e Museológico* – EGEAC 2008. Lisboa, EGEAC/CML, 2008.

GUERRA, Paula & OLIVEIRA, Ana. *Transmission*. Noite, consumos musicais e cenas em Lisboa. *Rossio - Estudos de Lisboa*, Lisboa, n.º 4, p. 94-109, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/11415735/Transmission.\\_Noite\\_consumos\\_musicais\\_e\\_cenas\\_em\\_Lisboa](https://www.academia.edu/11415735/Transmission._Noite_consumos_musicais_e_cenas_em_Lisboa). Acessado em: 29 maio 2018.

GUERRA, Paula. 'From the night and the light, all festivals are golden': The festivalization of culture in the late modernity. IN: GUERRA, Paula & COSTA, Pedro (eds.). *Redefining art worlds in the late modernity*. Porto, Universidade do Porto, 2016. 39-67.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. 2010. Tese de Doutoramento em Sociologia - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>. Acessado em: 29 maio 2019.

HUTTON, Thomas A. *Cities and the Cultural Economy*. Londres, Routledge, 2016.

ICA. *Centro de Informação: Exibição e Distribuição*, 2016. Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/pagina-3/>. Acessado em: 29 maio 2019.

LOPES, Eunice. Museus: um recurso para consumo turístico. *APTC News, Revista Digital*, Lisboa, n.º 3, 2011.

MATEUS, AUGUSTO & ASSOCIADOS. *A economia criativa em Portugal Relevância para a competitividade e internacionalização da economia portuguesa*. Lisboa, Augusto Mateus & Associados, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/addict-creativeeconomy/docs/addict\\_economia\\_criativa\\_vf](https://issuu.com/addict-creativeeconomy/docs/addict_economia_criativa_vf). Acessado em: 29 maio 2018.



MOZZICAFREDDO, Juan, et al. O grau zero do poder local. In: AAVV. *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século*. Vol. II. Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia/Editorial Fragmentos, 1990. 613-625.

NEVES, José Soares (coord.). *Primeiro Estudo de Públicos de Museus Nacionais*. Lisboa, DGCP/CIES-IUL, 2013.

NEVES, José Soares. *Comércio livreiro em Portugal. Estado da arte na segunda década do século XXI*. Lisboa, CIES-IUL, 2014.

NEVES, José Soares. *Despesas dos Municípios com Cultura (1986-2003)*. Lisboa, Observatório das Atividades Culturais, 2005.

NOFRE, Jordi. Vintage Nightlife: Gentrifying Lisbon downtown. *Fennia: International Journal of Geography*, Tampere, vol. 191, n.º 2, p. 106-121, 2013. Disponível em: <https://fennia.journal.fi/article/view/8231>. Acessado em 29 maio 2018.

SANTOS, Maria de Lourdes dos (coord.). *As Políticas Culturais em Portugal. Relatório Nacional*, Lisboa, Observatório das Atividades Culturais, 1998.

SEIXAS, João; MAGALHÃES, Andreia & COSTA, Pedro. Os tempos novos do centro histórico de Lisboa. In: FERNANDES, José & SPOSITO, Maria (orgs.). *A nova vida no velho centro nas cidades portuguesas e brasileiras*, Porto, FLUP/CEGOT, 2012.

SILVA, Augusto Santos, BABO, Elisa & GUERRA, Paula. Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Science*, Lisboa, vol. 12, n.º 2, p. 113-131, 2013. Disponível em: <http://pjs.iscte-iul.pt/index.php/pjss/article/view/101>. Acessado em: 28 maio 2018.

SILVA, Augusto Santos. Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, n.º 54, p. 11-33, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65292007000200002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292007000200002). Acessado em: 28 maio 2018.

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018



# Expressões, manifestações e atores das artes e culturas portuguesas contemporâneas<sup>1</sup>

Susana Januário

## Resumo

Decorrente da democratização, da festivalização da cultura e da cosmopolitização artística, assiste-se, em Portugal, a partir do final da década de 1980, ao surgimento de diversas manifestações artísticas cujas lógicas, sobretudo de emergência, rompem com as instituídas. Estas manifestações, entendidas como alternativas e/ou underground, têm vindo a corporizar novas formas de criação/mediação/receção/convenções/canonizações artísticas. Ou seja, iniciativas que assentam, designadamente, em novas práticas de trabalho segundo lógicas do-it-yourself (DIY), nas quais os artistas/criativos assumem, nomeadamente, papel de produtores/gestores, e os gatekeepers e os processos de criação de reputações se assumem-se como fundamentais na provisão/atração/fruição destas atividades. A emergência e consolidação destas manifestações enquadram-se num cenário de aposta e evolução significativa no campo cultural e artístico em Portugal. Efetivamente, a realidade portuguesa, nomeadamente deste século, corporiza, de forma indubitável, a importância conferida à cultura enquanto fenómeno social primordial. A viragem epistemológica da Sociologia para esta essencialidade impõe-se, perante não só a exponenciação das dinâmicas sociais e económicas, como também as intenções políticas, particularmente as encetadas pelos municípios (territorialmente, portanto). A partir da análise de conteúdos produzidos por um conjunto de dispositivos mediáticos considerados relevantes no que respeita à produção, à mediação e à divulgação cultural e artística, procurou-se obter o mapeamento das manifestações artísticas em estudo. Este permite-nos compreender, por um lado, a incidência destas manifestações no território e, por outro lado, a emergência de novas hegemonias territorializadas ou não no que respeita à “agenda cultural/artística” portuguesa e consequentes processos de criação/mediação/receção/canonização.

**Palavras-chave:** manifestações artísticas alternativas; território; mapeamento cultural e artístico.

## Abstract

In Portugal, from the end of the 1980s, as a result of the democratization, festivalization of culture and the cosmopolitanism of art, several artistic manifestations have arisen, whose logics, especially of emergency, have broken with those which were instituted. These manifestations, that we can denominate alternatives and/or underground, have come to reify new forms of creation/mediation/reception/conventions artistic canonizations. In other words, we are considering those initiatives that are particularly based on the new work practices and logics do-it-yourself (DIY), in which the artists/creatives have been assuming the role of producers/managers and in which the gatekeepers and reputations have assumed as fundamental in the provision/attraction/fruition of these activities. The emergence and consolidation of these manifestations are part of a significant evolution in the cultural and artistic field in Portugal. In fact, the Portuguese reality, especially of this century, undoubtedly point out the importance of the culture as a primordial

1

Este artigo resulta da primeira fase de investigação do programa de doutoramento que a autora está frequentar (e realizar) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. A investigação em questão, com o título: ARTOPIA: Trajetos, interseções e circunstâncias das manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo, tem por objeto de estudo manifestações artísticas de pendor alternativo/underground contemporâneas em Portugal. A realização da investigação, sob orientação da Professora Doutora Paula Guerra, docente e investigadora da FLUP e do Instituto de Sociologia da mesma Universidade, encontra-se ao abrigo de uma Bolsa de estudos por parte da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, entidade pública (estatal) de financiamento de projetos e bolsas de investigação em Portugal.





social phenomenon. The epistemological turning of Sociology to this essentiality imposes not only the exponentiation of social and economic dynamics, but also the political intentions, particularly those initiated by the municipalities (territorial authorities). Based on the analysis of content produced by a set of media devices considered relevant for production, mediation and cultural and artistic dissemination, we intent to map these artistic manifestations. This allows us to understand, on the one hand the incidence of these manifestations in the territory and, on the other hand the emergence of new hegemonies (territorial or not) in the Portuguese "cultural/ artistic agenda" and the consequent creation/mediation/reception/canonization processes.

**Key-words:** alternative artistic manifestations; territory; a cultural and artistic mapping.

**D**Desde o fim da década de 1980, assiste-se, sobretudo nos territórios urbanos, ao adensamento de manifestações culturais e artísticas que traduzem, em traços largos, a democratização/festivalização da cultura, culturalização da sociedade e cosmopolitização artística que tem vindo a operar-se em Portugal. Inicialmente explicadas e compreendidas como alternativas e/ou underground, ou ainda como informais, autónomas ou independentes (Jürgens, 2016), são diversas as manifestações que emergem e rompem com lógicas instituídas e corporizam novas formas de criação/ mediação/receção/convenções/canonizações.

A investigação que estamos a desenvolver, a qual sustenta este artigo, incide nestas manifestações complexas e reticulares que remetem para o pluralismo, a experimentação, o ecletismo e a transdisciplinaridade de formas e discursos num quadro cultural transglobal/translocal. A sua força simbólica assenta no facto de se constituírem como novas formas de autoridade cultural (cultural turn, nos termos de Chaney, 1994), invertendo as tradicionais (de classe/comunidade/tradição).

A partir de uma análise documental extensiva de um conjunto de conteúdos produzidos pelos média, tendo como referência uma base temporal de dez anos (2007-2017), procedeu-se à seleção e registo de manifestações em estudo, tendo por base um processo exploratório junto de agentes privilegiados no que toca ao conhecimento e/ou participação do/no subcampo. Privilegiou-se as manifestações/eventos de carácter artístico multidisciplinar, cuja seleção resultou de um processo sistemático de apuramento que se foi consolidando durante a própria recolha de dados.

Assim, o que partilhamos neste momento são alguns dos contornos de uma cartografia de dinâmicas que nos permite proceder a um mapeamento



preliminar das manifestações artísticas em estudo. Deste modo, é-nos possível, por um lado, perceber a incidência destas manifestações no território nacional (localização/densidade espacial) e, por outro lado, aventar a eventual emergência de novas hegemonias no que respeita à “agenda cultural e artística” portuguesa e consequentes processos de criação/mediação/receção/canonização.

Este artigo estrutura-se em dois pontos fundamentais: um primeiro, no qual se apresenta um breve retrato da evolução e dinâmica do campo cultural e artístico português; e um segundo, em que se apresenta um mapeamento de manifestações que esboçam formas e processos artísticos inovadores.

### **1. Da inevitabilidade preliminar de enquadramento: um retrato breve do Portugal cultural contemporâneo**

“Creio (...) que a cultura, e um número de conceitos relacionados, tornaram-se simultaneamente o tópico mais dominante e recurso intelectual mais produtivo de tal forma que conduziu-nos a reescrever o nosso entendimento sobre a vida no mundo moderno” (Chaney, 1994, p. 1).

A partir do final de 1980 assiste-se em Portugal a mudanças relevantes no tocante aos mundos cultural e artístico que traduzem não só a democratização e festivalização da cultura, como também a culturalização da sociedade e a cosmopolitização artística. Estas mudanças fazem-se sentir, já desde os anos 1960, com a emergência da cultura (pop-art) mediática massiva (Adorno, 2001), estendendo-se e reforçando-se nas décadas subseqüentes, no âmbito de um processo mais amplo de desenvolvimento/modernização da sociedade portuguesa (Costa, 2002; Melo, 1994). Neste âmbito, surgem diversas manifestações, assinaladas no binómio cultura cultivada vs cultura popular (Santos, 1998), que rompem com lógicas instituídas materializando novas formas de criação/mediação/receção/convenções/canonizações (Jürgens, 2016).



Estamos a considerar manifestações complexas e reticulares que se consubstanciam, designadamente: em iniciativas que assentam na noção de densidade relacional artística e aglomeração de stakeholders (Costa, 2001; Fortuna & Leite, 2009; Silva et al, 2013); em novas práticas de trabalho segundo lógicas do-it-yourself (DIY), independentes e muitas vezes tidas como informais na sua emergência, nas quais os artistas/criativos assumem, nomeadamente, o papel de produtores/gestores; no papel fulcral que os gatekeepers e os processos de criação de reputações desempenham na provisão/atração/fruição destas atividades (Silva et al, 2013, 2015); numa inscrição territorial urbana, espaço por excelência de confluência de diversos mundos de arte e de cultura (Crane et al, 2002; Thornton, 2009).

Reconhecendo estas manifestações artísticas como espaços sociais relacionais significativos, consideramos estar perante um subcampo social (Bourdieu, 1996, 2003; Guerra, 2015) com relevância e de densificação crescente, cujas condições de produção/difusão/receção artísticas implicam ser compreendidas e interpretadas numa lógica de artworld (Becker, 1984, 2007) e num contexto cultural urbano heterogéneo e segmentado (Crane, 1992; Crane et al, 2002). Estamos a considerar, ainda, manifestações que, embora atravessadas por lógicas de génese organizacional distintas, operam em redes de controlo de acesso e de reconhecimento no mundo da arte, projetando novas carreiras e atores na cadeia de valor artístico nacional com uma tradução territorial orgânica (cenas) (Bennet & Peterson, 2004; Guerra, 2013; Pais, 2010; Straw, 1991). Note-se estarmos perante espaços que proporcionam importantes núcleos/nós de convivialidade (e de sociabilidade/socialização) (Jauss, 1990), cujos processos criativos e atividades culturais podem ser fortemente condicionados por atributos físicos/materiais dos próprios espaços.

Em suma, estamos perante manifestações artísticas assumidas como formas de práticas/vida social, nas/pelas quais os objetos estéticos detêm um papel crucial como árbitros de relações, significado e ações sociais nos quotidianos da modernidade tardia (Jameson, 1991; Zukin, 1995).



Um breve retrato sobre Portugal, a partir da viragem do milénio – desta feita incidindo em três indicadores e visando territórios mais alargados (NUT II<sup>2</sup>) – permite-nos verificar uma tendência positiva no que toca a infraestruturas e orçamentação com a área da cultura. Tal permite-nos, de forma geral, deduzir uma crescente relevância da cultura que, inferida a partir de indicadores mais materiais, seguramente sustenta uma inequívoca importância social da mesma.

Assim, no que respeita às infraestruturas (número de equipamentos/recintos culturais), verificamos uma evolução positiva entre 1999 e 2009; em todas as regiões mais que se duplica o número dos equipamentos existentes, conforme quadro abaixo.

Quadro 1 – Número de Recintos Culturais (1999 – 2016), por NUT II

	1999	2001	2009	2010	2011	2013	2015	2016
Norte	32	39	89	88	83	83	86	88
Centro	40	46	114	92	86	85	82	85
Área Metropolitana Lisboa	61	72	141	98	93	90	95	99
Alentejo	49	55	85	48	47	43	48	49
Algarve	9	8	19	17	17	15	16	15
Região Autónoma Açores	6	9	12	9	7	8	9	10
Região Autónoma Madeira	2	2	10	15	14	16	16	18

Fonte: INE Inquérito aos Recintos Culturais (até 2009) | Inquérito aos Recintos de Espetáculos (a partir de 2010).

A partir de 2010, constata-se uma estagnação e mesmo diminuição (em algumas regiões, como no Alentejo, bastante significativa) do número de recintos culturais, o que se poderá explicar pela crise económico-financeira mundial de 2007-2008 e consequente período político de austeridade que se fez sentir, nomeadamente, na União Europeia; Portugal, a par de outros países, como a Grécia, a Irlanda e Espanha, foi um dos países europeus que mais sentiu a crise como a própria intervenção política que se lhe seguiu. Por seu turno, o aumento que se assinalou (bastante significativo) justifica

2

NUTS – “Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos” – corresponde ao sistema hierárquico de divisão do território em regiões, criado pelo Eurostat (Gabinete de Estatística da União Europeia) com o intuito de harmonizar as estatísticas dos vários países em termos de recolha, compilação e divulgação de estatísticas regionais. Considera-se 3 níveis (NUTS I, NUTS II, NUTS III), definidos de acordo com critérios populacionais, administrativos e geográficos. Em 2015 entrou em vigor uma nova divisão regional em Portugal – NUTS 2013, na qual os 308 municípios de Portugal se agrupam em 25 NUTS III (Entidades Intermunicipais, Região Autónoma dos Açores e Região Autónoma da Madeira), 7 NUTS II (Norte, Centro, Área Metropolitana de Lisboa, Alentejo, Algarve, Região Autónoma dos Açores e Região Autónoma da Madeira), e 3 NUTS I (Continente, Região Autónoma dos Açores e Região Autónoma da Madeira) (PORDATA, <https://www.pordata.pt/O+que+sao+NUTS>, consultado a 15 de julho de 2018).



por si, em parte, ter-se atingido um patamar razoável tendo em conta as características sociodemográficas do país. Assinale-se que no cômputo das regiões, é a de Lisboa a que assume a posição cimeira. Como veremos, esta região, na qual se localiza a capital e a maior concentração populacional do país, é a que apresenta o maior e mais consistente dinamismo em várias dimensões – económica, social e cultural. Ao contrário, as Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira são as que apresentam menor expressão e evolução; o afastamento territorial das mesmas (arquipélagos situados no Oceano Atlântico), as características sociodemográficas e outras explicam este posicionamento. Registe-se que a hierarquia das posições mantém-se, grosso modo, atualmente (2017).

Ainda no âmbito dos equipamentos, refira-se que relativamente ao número de galerias e espaços temporários para exposições assistiu-se igualmente a uma evolução positiva. O ano de 2009 constitui também o ano de maior expressão (ponto alto), a partir do qual se denota um abrandamento e mesmo diminuição do número de espaços em algumas regiões. De relevar é que, entre 2001 e 2017, se assistiu a um crescimento (cerca do dobro) do número dos espaços/equipamentos em consideração, como é visível no quadro que a seguir se apresenta.

Quadro 2 – Número de Galerias e Outros Espaços de Exposições (2001 – 2017),  
 por NUT II

	2001	2009	2010	2012	2015	2017
Norte	142	258	255	230	294	281
Centro	125	190	195	174	251	253
Área Metropolitana Lisboa	179	279	273	222	243	246
Alentejo	2	89	87	98	140	139
Algarve	18	29	27	35	44	45
Região Autónoma Açores	12	19	19	23	32	29
Região Autónoma Madeira	18	21	25	21	33	31

Fonte: INE Inquérito às Galerias e Outros Espaços de Exposições Temporárias.

Registe-se que, uma vez mais, esta evolução – crescimento significativo e abrandamento de seguida – é explicada pela crise do final da primeira década deste século e pelo período de austeridade sequente. Note-se como no ano de 2015 (após o período de contração enunciado) se assiste novamente a um crescimento importante, ao qual se segue uma ligeira diminuição (2017). A tendência de crescimento, uma vez mais, permite inferir da importância crescente e consistente que esfera artística e cultural (manifesta desta feita em exposições/mostras) assume no território nacional.

Atendendo de seguida à evolução das despesas dos municípios em cultura e desporto, verificamos, para o período de tempo considerado, uma tendência igualmente positiva. Uma vez mais, verificamos que ano de 2009 corresponde ao pico de crescimento, ao que se segue um constrangimento assinalável – também já explicado – interrompido recentemente, designadamente a partir de 2015 (cf. quadro abaixo<sup>3</sup>). Uma vez mais, atesta-se a importância dos campos da arte e da cultura, manifesta na valorização do território e no seu desenvolvimento socioeconómico, verificando-se que as estratégias políticas de valorização e de desenvolvimento dos territórios passam, em larga medida, pela aposta ao nível cultural, artístico, a par das esferas de lazer e turismo (Silva, et al, 2015).

Quadro 3 – Financiamento das Atividades Culturais, Criativas e Desportivas, pelas Câmaras Municipais (2001 – 2016), por NUT II (milhões de Euros)

	2001	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
Norte	120 681,0	187 808,4	161 928,6	164 498,8	147 245,8	214 613,3	189 888,4	223 951,3	218 138,8
Centro	121 733,5	116 034,4	113 218,5	102 382,3	167 098,4	141 404,0	166 367,2	154 288,7	66 012,5
Área Metropolitana Lisboa	90 341,6	277 203,7	123 716,7	106 004,1	95 084,9	115 909,1	114 169,4	109 115,3	128 084,4
Alentejo	45 529,2	73 223,2	61 864,8	56 680,8	56 108,2	86 335,0	70 859,1	78 878,1	78 111,2
Algarve	21 369,9	49 046,9	39 484,7	32 001,6	25 922,4	30 606,7	31 637,9	38 543,3	44 324,8
Região Autónoma Açores	*	11 376,0	11 633,8	9 617,8	7 662,4	13 144,9	14 335,3	14 198,3	15 807,1
Região Autónoma Madeira	8 289,5	12 375,8	11 141,8	10 503,5	8 856,0	7 812,9	6 548,0	7 413,3	8 075,1

Fonte: INE - Inquérito ao Financiamento das Atividades Culturais, Criativas e Desportivas pelas Câmaras Municipais.

3

Para este indicador não existe desagregação das despesas da cultura das do desporto, o que, no nosso entendimento, não invalida que se infira da importância da cultura nos orçamentos municipais conforme defendemos.

É no âmbito da tendência indubitável para a crescente importância da cultura – a vários níveis e em várias dimensões – que inscrevemos o trabalho que estamos a desenvolver e este artigo, o qual procura dar conta de um subcampo específico, concretamente no que respeita ao modo como este se espelha nos media portugueses.

## 2. Esboçando um mapeamento cultural e artístico – da emergência das heterodoxias à ortodoxia de novas canonizações

O mapeamento que apresentamos resulta da análise documental extensiva de conteúdos produzidos por um conjunto de dispositivos mediáticos considerados relevantes no que respeita à produção/mediação/divulgação cultural e artística em Portugal. Foi considerado um período de 10 anos, balizado entre os anos de 2007 e 2017. A recolha e registo da informação foram realizados a partir da seleção de notícias/notas/reportagens que referem/respeitam a manifestações mencionadas como alternativas, independentes, informais, underground ou as consideradas, no âmbito do processo exploratório levado a cabo durante a investigação, pelos atores/agentes privilegiados do subcampo em estudo. O processo de seleção foi sendo apurado ao longo do decurso da pesquisa, à medida que que surgiam manifestações que apontavam para lógicas disruptivas (em parte evidenciado pelos próprios conteúdos da informação jornalística). Por seu turno, ainda, e não somenos importante, notamos haver um critério de seleção basilar – o caráter inequívoco de multidisciplinariedade da manifestação artística a considerar.

Assim, tomaram-se como referências os dispositivos mediáticos de imprensa escrita portugueses Ípsilon (suplemento semanal sobre cultura/ artes do Jornal Público)<sup>4</sup>, Time Out (Lisboa e Porto)<sup>5</sup>, Revista E (suplemento sobre cultura e atualidade, indexado ao semanário Expresso)<sup>6</sup> e Umbigo Magazine (arte, cultura, moda e lifestyle)<sup>7</sup>. Foram tidos como critérios de seleção destes periódicos i) o âmbito dos conteúdos, selecionando-se os periódicos cuja referência editorial e de audiência/público é manifesta em epítetos como cultura, tempo livre e lazer, arte e estilos de vida; ii) a diversidade em face do tipo de periódico – suplemento de jornal ou revista

4

O Público é um jornal diário português fundado em 1990, tendo sido pioneiro a publicar artigos colecionáveis, como CDs, CD-ROMs e livros, entre outros. O suplemento Ípsilon é o suplemento de artes do Público, publicado à Sexta-Feira. Substituiu, a 12 de Fevereiro de 2007, os suplementos Mil Folhas, Sons e Y. Tendo em conta que a abrangência temporal da nossa pesquisa remonta a 2007, registre-se que a recolha de informação relativa a este ano incidiu (também) nestes suplementos.

5

Criada pela Time Out Company (com sede em Londres e Nova Iorque), a revista Time Out consubstancia-se em várias edições, cada uma das mesmas dedicada a uma das de diversas cidades do mundo. O objetivo da revista é dar a conhecer aos leitores o que podem fazer na cidade, a nível cultural e de lazer (artes, festivais, gastronomia, roteiros, divertimento,...). Em Portugal a revista possui duas edições, dedicadas às áreas metropolitanas de Lisboa, com a Time Out Lisboa, e do Porto, com a Time Out Porto. A primeira é publicada desde 2007, assumindo há já alguns anos uma periodicidade semanal. A Time Out Porto, com uma periodicidade mensal, saiu nas bancas, pela primeira vez, em Abril de 2010.

6

O EXPRESSO é um jornal português semanal, publicado desde 1973. A “Revista E” – que integra o jornal – foi lançada em 2015 e assume um formato alargado, cujos conteúdos são dedicados essencialmente à cultura, aos comportamentos, às tendências e a grandes trabalhos jornalísticos. Esta revista resulta da fusão de anteriores suplementos, nomeadamente da Revista e do Actual (suplemento que incluía o anterior “cartaz” – roteiro semanal de cultura e lazer).

7

A Umbigo é uma revista de arte, cultura, moda e lifestyle editada em suporte de papel com periodicidade trimestral e online com atualização diária (desde 2013). Nascida em 2002, esta revista tem passado por várias transformações tornando-se, cada vez mais, abrangente; desde 2017 assume-se como uma revista bilingue (português e inglês), ensejando reforçar a divulgação e promoção da arte e cultura portuguesa, a par de uma componente de arte internacional. Parceira da livraria Sã da Costa, a revista conta com apoios do Ministério da Cultura português, da Câmara Municipal de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian.



da especialidade, e iii) a cobertura, privilegiando-se as coberturas nacional e regional. Na dimensão regional, tomou-se como referência a Time Out de Lisboa e Porto, cuja cobertura abrange a Área Metropolitana de Lisboa e concelhos limítrofes e o Norte/Centro do país respetivamente.

Em termos efetivos, optou-se por um levantamento/consulta assente no estabelecimento de alguns marcos, verificáveis no quadro abaixo. Adiante-se que se tomou como referência primordial de registo o suplemento Ípsilon do Jornal Público, pela sua dimensão regular (semanal), a sua especialidade unívoca (a cultura) e pela natureza qualitativa das reportagens, que ultrapassa em larga medida o carácter de agenda geralmente associado aos suplementos dos periódicos da imprensa escrita regular. No quadro poder-se-á igualmente verificar o número de registos decorrente da consulta realizada.

Refira-se, por último, que este registo reporta-se às manifestações consideradas relevantes como um todo (por exemplo, um festival de arte que, por si, resulta de uma condensação de vários eventos singulares de múltiplas artes) e aos eventos singulares (que merecem destaque no dispositivo mediático) promovidos pelas ou no âmbito das manifestações (como por exemplo um concerto ou uma exposição promovidos por uma das manifestações com a maior incidência na recolha realizada: Galeria Zé dos Bois – ZDB (Lisboa), cujo caso merecerá atenção particular à frente).

Quadro 4 – Anos de consulta e número absoluto dos periódicos consultados

Periódico	Anos de consulta	Número de periódicos consultados
Ípsilon	2007; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017	651
Revista E		319
Time Out Lisboa	2007; 2012; 2017	576
Umbigo		14
Time Out Porto	2012; 2017*	146
		1706

\*Note-se que a edição regular da Time Out Porto aconteceu em 2011, o que justifica a não inclusão do ano de 2007 neste caso em particular.





Em análise estão as variáveis: i) o concelho onde decorre a manifestação; ii) NUT III (Comunidades Intermunicipais); iii) a manifestação (designação/qual); iv) o tipo de evento (área artística) evidenciado pelo conteúdo jornalístico.

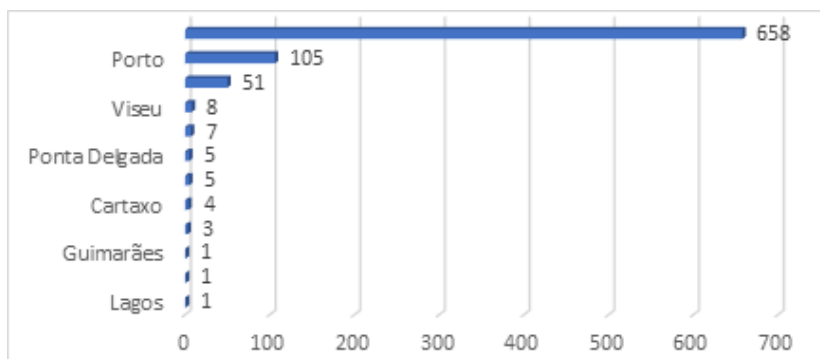
## 2.1. Um mapeamento de manifestações culturais e artísticas

A Arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.

Vladimir Maiakovski

Das 849 ocorrências registadas, pode verificar-se que a maioria das mesmas (manifestações/eventos) sucede na capital do país, Lisboa, no período considerado (2007-2017). Segue-se o Porto (segunda cidade de maior relevância a nível nacional), ainda que o número de registos seja praticamente 1/6 dos verificados em Lisboa, conforme gráfico abaixo.

Gráfico 1 – Número de ocorrências por concelho, entre 2007 e 2017



O concelho de Braga, situado a Norte do país, regista o terceiro maior número de eventos divulgados pelos média. Este facto deve-se, adiante-se, ao espaço GNRation, criado em 2012, no âmbito da Capital Europeia da Juventude<sup>8</sup>, o qual visa a promoção de atividades artísticas em geral e exploração das artes digitais em particular. A dinâmica artística bracarense espelhada nos média – note-se – cinge-se, na prática, às iniciativas deste espaço, apostadas mormente na exploração da música, do vídeo e animação.

8

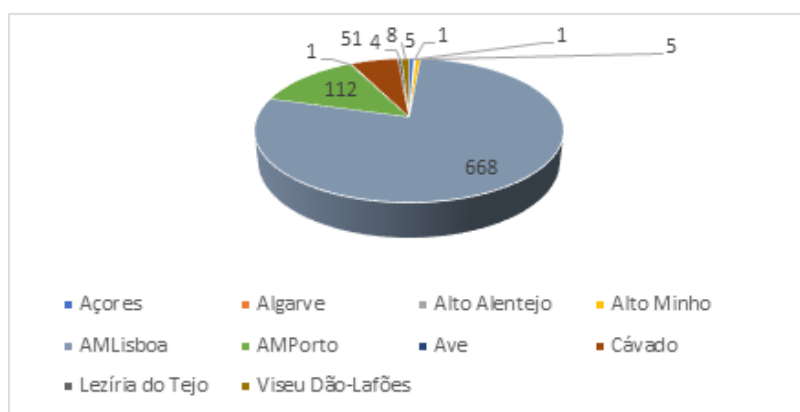
A Capital Europeia da Juventude, iniciativa do Fórum Europeu da Juventude, tem por objetivo o desenvolvimento de iniciativas de âmbito cultural, social, político e económico destinadas aos jovens. Em cada ano, uma cidade europeia recebe a distinção propondo-se desenvolver um conjunto de iniciativas naqueles âmbitos. A primeira Capital Europeia da Juventude foi Roterdão, em 2009.



Expressões, manifestações e atores das artes e culturas portuguesas contemporâneas  
 Susana Januário

Em termos territoriais, seguindo o gráfico abaixo, podemos perceber a distribuição das ocorrências pelas NUT III, ou seja, pelo que podemos designar de “sub-regiões” que, na realidade, correspondem às entidades/comunidades intermunicipais criadas não só para fins estatísticos, mas cuja demarcação aponta também para uma organização, a prazo, com contornos de natureza política e administrativa.

Gráfico 2 – Número de ocorrências por Comunidades Intermunicipais (NUT III), entre 2007 e 2017

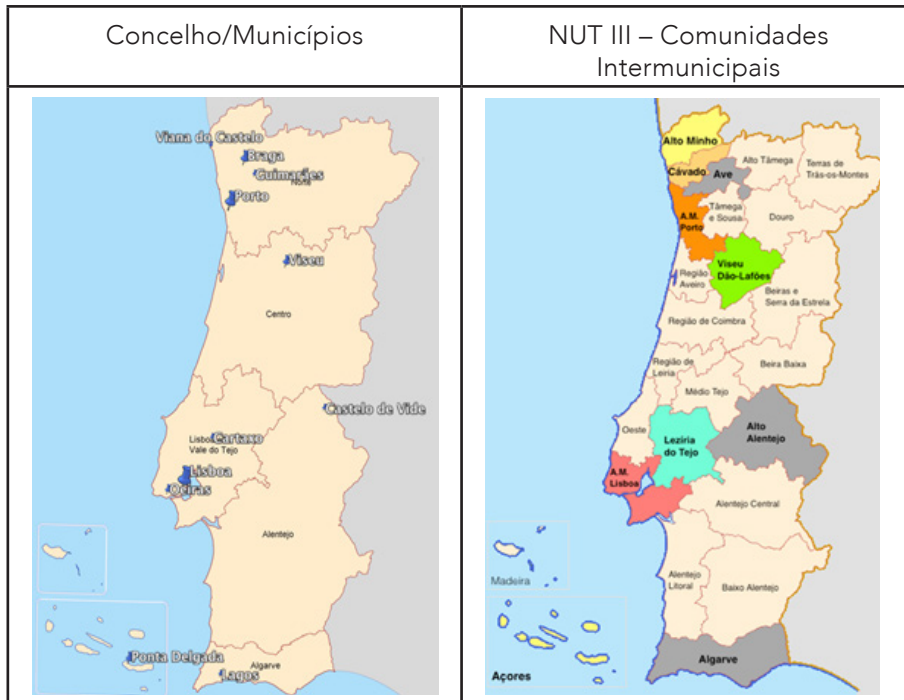


A Área Metropolitana de Lisboa é a que mais se salienta no contexto de análise, seguindo-se a homóloga do Porto. O destaque do Alto Minho em terceiro lugar justifica-se pelo caso já apontado de Braga. A cidade de Viseu, situada na comunidade intermunicipal de Viseu Dão-Lafões (centro interior de Portugal), justifica, na totalidade, as ocorrências registadas nessa “sub-região”, mormente pela manifestação Jardins Efémeros, um festival multidisciplinar que, desde 2014, tem vindo a consolidar-se como uma iniciativa de relevo no território local e regional, mas também a nível nacional, tendo em conta o carácter internacional crescente da mesma, constituindo um motor significativo de atração de públicos de todo o país.

A figura seguinte permite-nos uma visualização mais precisa da inscrição destas ocorrências ao nível do território.



Figura 1 – Mapa das ocorrências, por Concelho e NUT III, entre 2007 e 2017



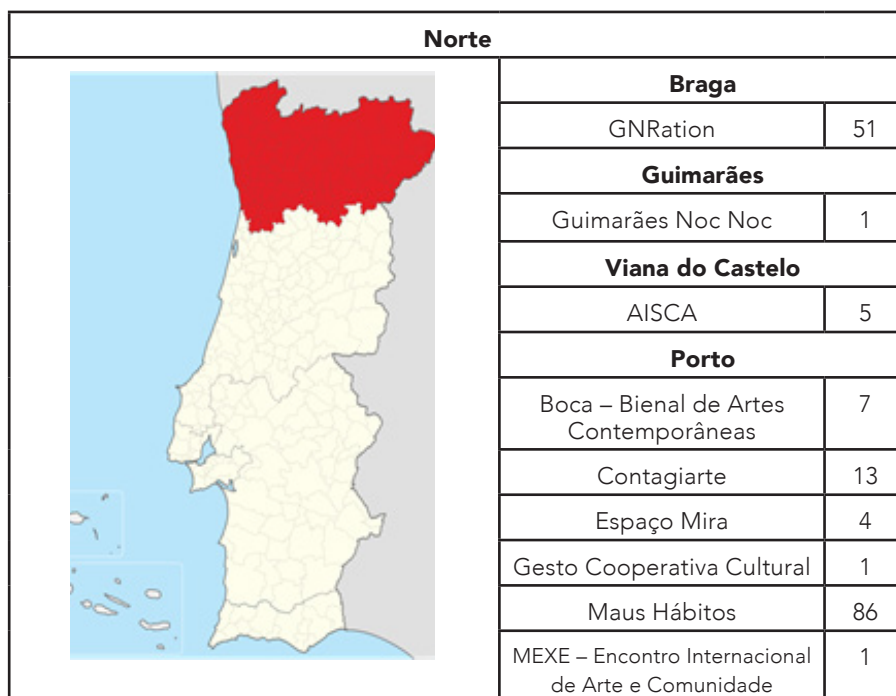
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/NUTS\\_de\\_Portugal/](https://pt.wikipedia.org/wiki/NUTS_de_Portugal/) (editado)

A visualização das ocorrências registadas manifesta a estruturalidade que marca a realidade sociológica portuguesa.

Referimo-nos à macrocefalia, atestada pelo facto da maioria das ocorrências se verificar na Área Metropolitana de Lisboa (e Lisboa ser, dentro desta, o concelho que mais eventos realiza) e na cidade do Porto; o facto de Braga surgir com uma relevância não desprezível reforça, no nosso entendimento, a tendência macrocéfala que ainda marca territorial e sociologicamente Portugal.

No que respeita às manifestações culturais e artísticas propriamente ditas, salientamos como principal regularidade uma relevante distintividade, ao denotarmos que algumas destas manifestações evidenciam-se claramente no que toca aos conteúdos mediáticos. Veja-se o conjunto seguinte de quadros, de onde se destaca as manifestações em estudo que marcam presença nos dispositivos mediáticos consultados. Os quadros estão organizados por região (NUT II) e em sequência Norte-Sul.

Figura 2 – Mapa das manifestações (ocorrências) na Região Norte (NUT II), entre 2007 e 2017



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LocalRegiaoNorte.svg> (editado)

No Norte de Portugal, como já referenciamos, a hegemonia cabe ao concelho do Porto. Esta é a segunda cidade de maior relevância socioeconómica do país e sem dúvida a da região Norte, sendo, desde sempre e atualmente, devido à notoriedade de que tem vindo a usufruir a nível internacional em termos de atratividade turística, o principal motor de desenvolvimento da região. A manifestação que se evidencia é o Maus Hábitos, espaço cultural da cidade, com pouco mais de 15 anos, que surge como alternativo no campo artístico portuense; transdisciplinar por natureza, não só catapultou vários artistas, como promove iniciativas de apoio à produção, de mediação e divulgação artísticas, como se tem vindo a inscrever de forma notória no roteiro artístico e cultural da cidade.

De destacar ainda na região é o já referido caso GNRation em Braga. Não tendo ainda uma década de existência, é um espaço de relevância no âmbito do apoio à produção, mediação e divulgação artística, sobretudo na música e no audiovisual.

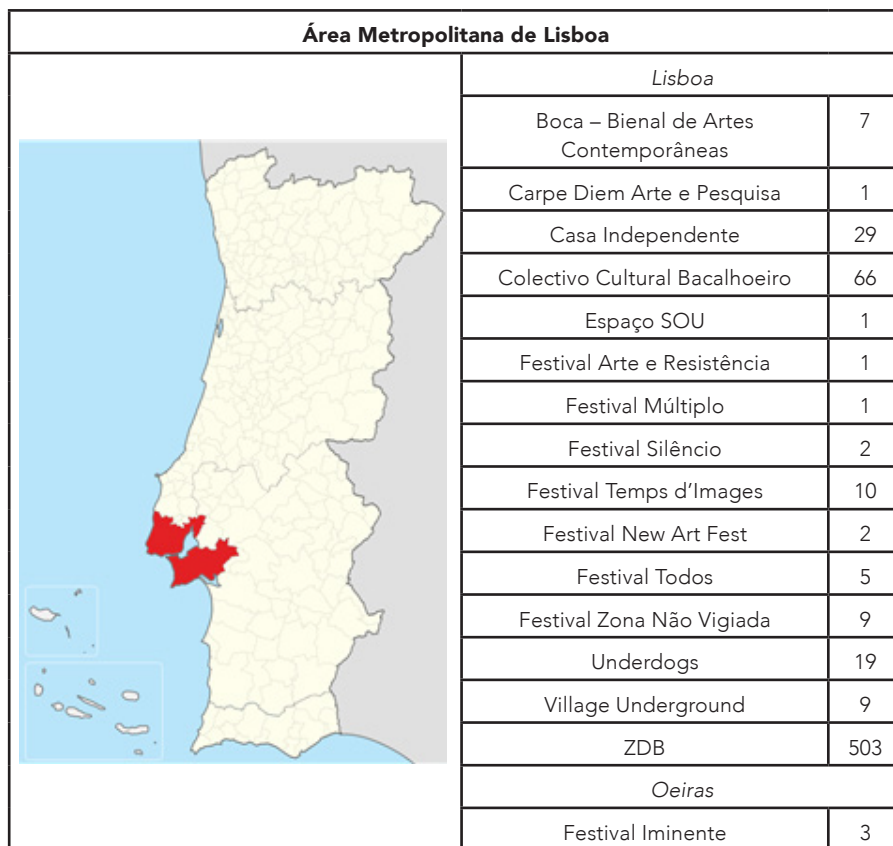
Figura 3 – Mapa das manifestações (ocorrências) na Região Centro (NUT II), entre 2007 e 2017

Centro		
	Viseu	
	Festival cul.urb_viseu.fest	1
	Festival Viseu A	1
Jardins Efémeros	6	

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LocalRegiaoCentro.svg> (editado)

No Centro do país, território do qual se pode destacar cidades/ concelhos como Coimbra, Leiria e Viseu, é nesta última que encontramos referência a manifestações em estudo. Destas, os Jardins Efémeros constituem a manifestação com maior destaque conferido pelos dispositivos mediáticos analisados, conforme assinalado anteriormente.

Figura 4 – Mapa das manifestações (ocorrências) na Área Metropolitana de Lisboa (NUT II), entre 2007 e 2017



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portugal\\_NUTII..svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portugal_NUTII..svg) (editado)

A integração de Lisboa nesta unidade territorial explica em grande parte o facto de estarmos perante o território do país com maior dinâmica artística e cultural. Não constitui de todo qualquer novidade esta tendência – efetivamente a centralidade de Lisboa assume-se como uma marca estruturante indelével do desenho sociológico do país. Como já foi referido, estamos perante um país macrocéfalo a todos os níveis, sendo que o artístico e o cultural não constituem exceção. Foi Lisboa que mais sentiu os “ventos” de mudança que antecederam a revolução democrática de 25 de abril de 1974 e respetiva queda da ditadura política que durou mais de 40 anos. A abertura à “contemporaneidade”, no dealbar da década de

1970, decorreu quase exclusivamente em Lisboa, cuja condição de capital política, económica, demográfica e social permitia um maior contacto a nível internacional; a condição de metrópole do conjunto ultramarino – do qual se destaca o conjunto dos países africanos, como Angola, Cabo Verde ou Moçambique – ajuda igualmente a explicar a fluidez dos intercâmbios a que Lisboa assistia na época. É por esta altura que se começa a assinalar o surgimento transversal e transdisciplinares de estilos artísticos, sentidos na música, nas artes plásticas, no cinema. É neste contexto – e já em fase de consolidação da mudança e, digamos, viragem cosmopolita – que em plena década de 1980 surgem manifestações artísticas e culturais que rompem com as tendências hegemónicas no campo artístico, abrindo lugar à novidade, mas sobretudo à diferença. Começa a apostar-se no apoio à criação (aos novos criadores) em inovadores e distintivos processos/modelos de mediação e divulgação artísticas (Jürgens, 2016; Guerra, 2018). A Galeria Zé dos Bois – ZDB é uma destas iniciativas, sendo a que, inequivocamente, se assume como a que maior número de referências congrega ao nível dos conteúdos mediáticos considerados. Atualmente numa fase de consolidação (e consagração), a ZDB é singular no subcampo em estudo, tendo em conta a sua longevidade (mais de 20 anos) e, sobretudo, notoriedade na esfera artística e cultural não só da cidade de Lisboa, mas ao nível regional e mesmo nacional.

São várias as iniciativas que registamos em Lisboa e nas cidades/concelhos limítrofes; referimo-nos iniciativas que vão desde espaços concretos multidisciplinares de apoio à criação, mediação e receção artísticas até eventos igualmente multidisciplinares com os mesmos fins, como os Festivais. Destes, destaca-se o mais recente, o Festival Iminente, cujas primeiras edições decorreram em Oeiras (concelho limítrofe de Lisboa) e que, em 2018, decorrerá na própria cidade de Lisboa. O Iminente surge em 2016, com curadoria do street artist português mais reconhecido a nível nacional e internacional Alexandre Farto – Vhils e da plataforma/galeria artística Underdogs; caracteriza-se como a materialização de um movimento criativo que une várias “novas” formas de arte, procurando o estabelecimento de diálogos entre a cultura e arte portuguesas e outras formas de expressão e culturas, assumindo-se como uma manifestação de vanguarda.



Um dos casos que merece uma nota é do Colectivo Cultural Bacalhoeiro, que se destacou, sobretudo em 2012, mas que viria a desaparecer em 2014, por falta de condições financeiras. Este caso específico assume-se como paradigmático no que respeita a uma das características que poderá demarcar o subcampo que estamos a considerar na nossa investigação, uma certa fragilidade que marca as iniciativas tendo em conta o seu caráter essencial de independência e autonomia, entendidas estas sobretudo face aos poderes económico e político. Aliás, adiante-se, que dificilmente se encontram iniciativas a este nível cuja continuidade e consolidação não dependam, a partir de determinada altura, de apoios políticos (quer a nível central, quer a nível local, ou seja, quer governamental ou municipal) ou económicos, estes provenientes inclusive de instituições financeiras.

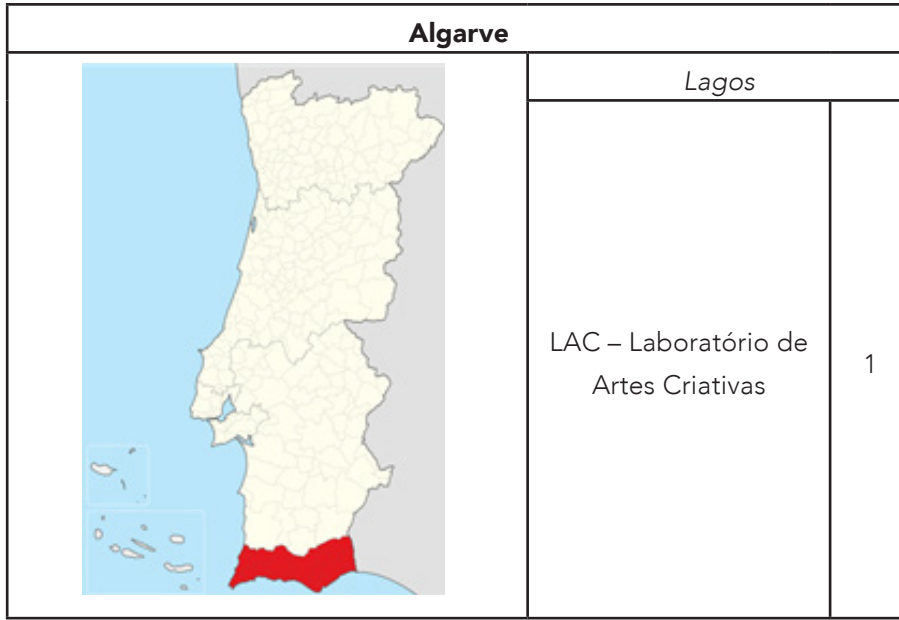
Figura 5 – Mapa das manifestações (ocorrências) na Região do Alentejo (NUT II), entre 2007 e 2017

Alentejo			
	<i>Cartaxo</i>		
	<table border="1"> <tr> <td>Festival Materiais Diversos</td> <td style="text-align: center;">4</td> </tr> </table>	Festival Materiais Diversos	4
	Festival Materiais Diversos	4	
	<i>Castelo de Vide</i>		
<table border="1"> <tr> <td>Festival da Água e do Tempo</td> <td style="text-align: center;">1</td> </tr> </table>	Festival da Água e do Tempo	1	
Festival da Água e do Tempo	1		

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LocalRegiaoAlentejo.svg> (editado)



Figura 6 – Mapa das manifestações (ocorrências) na Região do Algarve (NUT II),  
entre 2007 e 2017



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LocalRegiaoAlgarve.svg> (editado)

No sul do país – concretamente nos territórios do Alentejo e Algarve – destaca-se o LAC – Laboratório de Artes Criativas o que melhor representará as manifestações em estudo, tendo em conta, inclusive, a sua vertente internacional, patente nas residências artísticas que promove e que são destinadas a revelar quer artistas nacionais, quer estrangeiros. O LAC é uma associação cultural sem fins lucrativos, formada em 1995 por um grupo de pessoas das mais diversas áreas artísticas – artes plásticas, música, arquitetura, cinema e outras –, que visa dinamizar e promover a criação artística na região. Ainda, uma nota para o Festival Materiais Diversos. Este, organizado pela associação cultural sem fins lucrativos Materiais Diversos, tem como objetivo principal o acesso e descentralização artística. Existindo desde 2009, dedica-se às artes performativas em geral de onde se destaca a dança e a música e ocorre em três localidades deste território: Cartaxo, Minde e Alcanena.

Figura 7 – Mapa das manifestações (ocorrências) nas Região Autónoma dos Açores  
(NUT II),  
entre 2007 e 2017

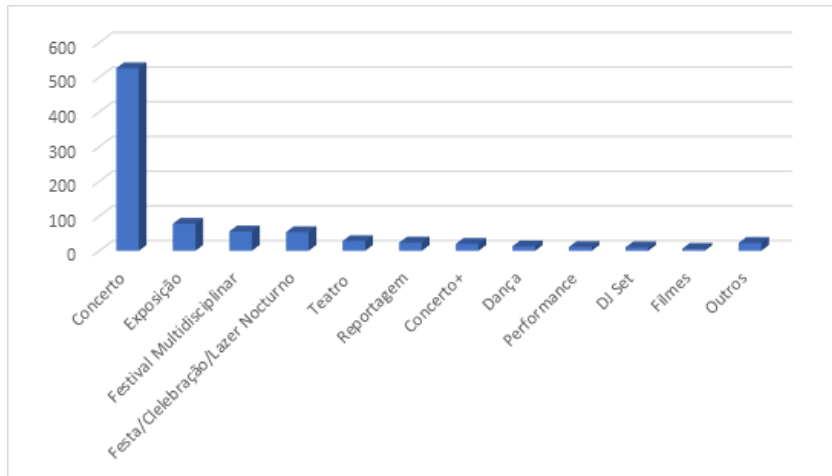


Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portugal\\_NUTII..svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portugal_NUTII..svg) (editado)

Por fim, registre-se um dos casos relativamente recentes, mas emblemático, nos Açores – o Festival Walk&Talk. Fundado em 2011, este festival é anual, inicialmente dinamizado em Ponta Delgada, na Ilha de S. Miguel, foi alargado a uma das outras nove ilhas do Arquipélago – Ilha Terceira. O festival autocaracteriza-se como uma plataforma artística transdisciplinar (artes visuais, artes performativas, arquitetura, design, música, vídeo) que procura incentivar a criação artística em território açoriano, em partilha e comunicação com “o mundo”.

O apuramento da análise permite-nos perceber qual o tipo de eventos que mais emergem no âmbito das manifestações em estudo. Note-se, uma vez mais, estarmos perante manifestações cujos modelos são distintos, ou seja, consideramos simultaneamente espaços físicos que promovem o mais variado tipo de iniciativas que vão sendo divulgadas pelos média (concertos, exposições, performances, etc.) e eventos demarcados temporalmente, como os festivais, que congregam num determinado período de tempo o mais diversificado tipo de iniciativas, merecendo, por isso, uma categorização própria na organização dos dados recolhidos, conforme o gráfico abaixo.

Gráfico 3 – Tipo de eventos/iniciativas promovidos no âmbito das manifestações artísticas alternativas, entre 2007 e 2017

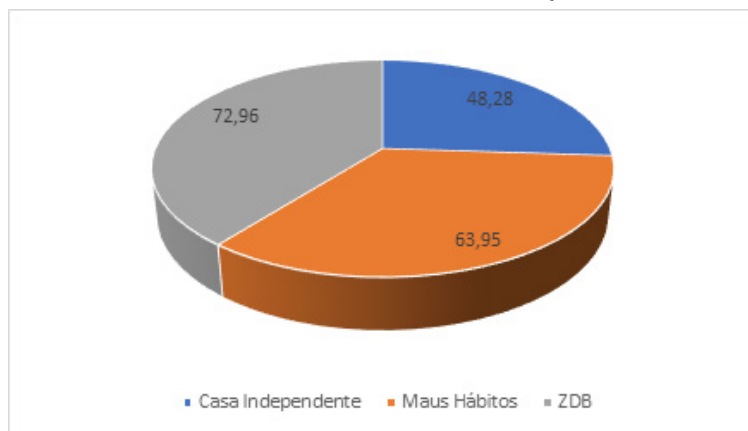


Como podemos verificar, estamos perante uma hegemonia evidente dos concertos. A promoção deste tipo de evento acaba por dominar as ocorrências das manifestações no âmbito dos dispositivos mediáticos em estudo. Na verdade, espaços como a ZDB (Lisboa) e Maus Hábitos (Porto) são, na maioria das vezes, referenciados nos/pelos média a respeito da promoção de um concerto. Aliás, refira-se, que muitos dos concertos (mais propriamente os próprios músicos ou bandas) são motivo de reportagens com alguma notoriedade editorial. Uma das questões a aprofundar na continuidade da pesquisa prender-se-á, sem dúvida, na aferição do real peso deste tipo de eventos na agenda efetiva das manifestações; isto é, será importante perceber se estamos perante uma agenda que, de facto, incide de forma mais consistente na promoção de concertos ou se estes são os mais divulgados quer por quem os promove quer pela iniciativa dos média.

Veja-se, no gráfico que a seguir se apresenta, e a título de exemplo, o peso relativo dos concertos em três das manifestações referenciadas: ZDB, em Lisboa, Maus Hábitos, no Porto e, ainda, a Casa Independente, também em Lisboa. Esta consiste num projeto artístico da associação cultural Ironia Tropical que, desde 2012, aposta em fazer da Casa um local artístico e cultural multidisciplinar com uma programação variada entre concertos, exposições, ateliers, residências artísticas, recitais, saraus e outras iniciativas.



Gráfico 4 – Dimensão relativa dos concertos nas manifestações, entre 2007 e 2017



Em termos de áreas artísticas, podemos então destacar a música como a que mais representa o conjunto das manifestações referenciadas. Segue-se as artes visuais e/ou plásticas (patente sobretudo em eventos como exposições) e uma dimensão multidisciplinar/transdisciplinar, patente não só em iniciativas como os festivais artísticos e culturais, como também em eventos de menor congregação em que a música, por exemplo, surge associada às artes visuais ou artes performativas. A figura abaixo espelha a hierarquia dos eventos registados no âmbito da recolha de dados efetuada.

O mapeamento que se procurou fazer, tendo como enfoque o território a nível nacional, permite-nos inferir um retrato do subcampo que estamos a estudar, cujos alguns dos contornos daremos conta a seguir no breviário conclusivo que apresentamos. Este retrato, encarado como um cenário dinâmico, servirá de base para o prosseguimento da pesquisa, nomeadamente como suporte para a seleção dos casos a estudar de modo mais profundo e intensivo.

### 3. Em fase de maturação – uma proposta de brevíário para reflexão

*A arte tem valia porque nos tira daqui.*

Fernando Pessoa

Do analisado, podemos inferir algumas linhas conclusivas que nos impelem a aprofundar e a estudar, desta feita no terreno, o subcampo objeto da nossa pesquisa. A primeira questão que se salienta, e dado estarmos a tratar de território, é hegemonia (estrutural) das regiões de Lisboa e Porto, notoriamente mais evidente no primeiro caso. Efetivamente, como já afirmamos atrás, estamos perante uma estruturalidade que aponta para a supremacia – chamemos-lhe sociológica – da capital portuguesa, fazendo de Portugal um país essencialmente macrocéfalo, ainda que desponte, num ou noutro território, algumas manifestações artísticas com alguma relevância, atestada, quanto mais não seja, pela sua sistematicidade e regularidade, patente no número de eventos/iniciativas e na sua durabilidade, contando já com algumas edições.

São estas últimas as que mais atestam a importância dos campos da arte e da cultura na valorização do território e no seu desenvolvimento socioeconómico. A marcação das mesmas no território – algo que os média evidenciam – é causa e consequência para que as estratégias políticas de valorização e de desenvolvimento dos territórios passem, em larga medida, pela inscrição dos mesmos nos mapas e agendas culturais, artísticos, mas também de lazer e turísticos (Silva, et al, 2015). O breve retrato inicial incidente nas despesas dos municípios comprovam-no, intuindo, obviamente, que estas representam o custo final das estratégias e opções de natureza política que apostam nas áreas cultural e artística.

Aspeto interessante a salientar da análise mais apurada prende-se com o facto de estarmos perante uma outra hegemonia, desta feita ao nível dos eventos e iniciativas singulares levadas a cabo pelas manifestações que se evidenciaram – a da música, tendo em conta o número de concertos que são promovidos e divulgados. Estamos perante uma hegemonia que pode ser explicada, em parte, pelo processo que alguns evidenciam como característica das sociedades contemporâneas e que designam por



“festivalização” da cultura, mas no sentido amplo, abrangendo a própria vivência do quotidiano (Bennett, 2005). A música, neste processo, assume papel primordial, não só pela ideia de festival lhe estar subjacente, como também pelo facto de se constituir como campo indelével da popularização da cultura, da demarcação de grupos sociais que consubstanciam modos e estilos de vida diferenciadores e distintivos, simultaneamente disruptivos e persuasivos. A verificação da hegemonia da música – mormente patenteada na forma de concerto – é tanto mais interessante quando estamos a considerar manifestações (seleccionadas tendo por base esse pressuposto) multi e transdisciplinares em termos artísticos; ainda, note-se que apesar de haver necessidade de perceber se se está perante uma efetiva hegemonia e não meramente perante um processo de mediação/divulgação (quer seja feito pelos média ou pelas próprias entidades que suportam as manifestações), o nosso conhecimento prévio e de base exploratória aponta para que esta hegemonia (ou pelo menos relevância) da música se verifique quer nas programações das manifestações permanentes (espaços), quer nas das manifestações eventuais, como é o caso dos Festivais artísticos multidisciplinares.

Importa reforçar que existe a clara necessidade de o conhecimento sobre este subcampo, através nomeadamente do estudo de casos mais aprofundado, no sentido de compreender as hegemonias encontradas ao nível das ocorrências de algumas manifestações. Efetivamente, como se demonstrou, existem manifestações cujos eventos/iniciativas são mais evidenciados pelos média. A questão coloca-se em perceber se estamos perante manifestações com uma programação mais intensa ou se, já num patamar de consagração, são as que mais atenção captam por parte dos média ou, ainda, se estamos perante a junção das duas dimensões. A este nível, incorremos na hipótese de observar um efeito de gatekeeping, considerando estar num subcampo onde o papel dos média, à partida não neutro, apresenta-se como crucial para a potenciação das manifestações no próprio subcampo, funcionando, então, como agentes de consagração e consolidação das manifestações. Neste caso, e tal como Bourdieu (1996, 2003) apontava na sua teorização sobre os campos sociais, estamos perante lógicas inalteráveis na luta pela hegemonia, pelo poder, pela notoriedade,



ainda que, na gênese, estejamos perante lógicas que de alguma forma, algures no tempo e no espaço, num outro campo (tangencial ou do qual faz parte, o das Artes em geral), não encontravam lugar.

Ainda no que respeita a esta questão, importa pois avaliar o “comportamento” das manifestações em relação a este papel dos média enquanto mediadores da divulgação, promoção e receção das suas iniciativas; será relevante, então, conhecer até que ponto são deliberadas (e como se processam) as estratégias de comunicação das manifestações, ou melhor, das entidades que as corporizam.

Estamos perante um subcampo fluído – o que não o distingue da totalidade da realidade sociológica contemporânea –, onde a eventual efemeridade da existência (como se verificou com alguns dos casos) se entrelaçam com configurações que ultrapassam fronteiras, entrecruzam processos, lógicas e artes diversificadas, procurando distinguir-se de algum modo, seja na arte, seja no modo de a realizar ou, ainda, seja na forma como a expandem, a defendem e a apresentam. É disto que procuraremos dar conta, em fases ulteriores de pesquisa.

## Referências

ADORNO, Theodor W.. *The Cultural Industry – Selected Essays on Mass Culture*. London and New York: Routledge, 2001.

BECKER, Howard S.. *Telling about society*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BECKER, Howard S.. *Art worlds*. London: University of California Press, 1984.

BENNETT, Andy. *Culture and Everyday Life*. London: Sage Publications, 2005.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século



Edições, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CHANEY, David C.. *The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history*. London: Routledge, 1994.

CRANE, Diana; KAWASAKI, Kenichi; KAWASHIMA, Kobuko (eds.). *Global culture: media, arts, policy, and globalization*. New York: Routledge, 2002.

CRANE, Diana. *The Production of Culture – Media and the Urban Arts*. Vol. 1 Newbury Park/London/New Delhi: Sage Publications, 1992.

COSTA, Pedro. *As atividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão, 2002.

FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério P. (orgs). *Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina, 2009.

GUERRA, Paula. *E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal*. *Teoria e Cultura*. V. 13, n. 1, pp. 195–214, 2018.

GUERRA, Paula (org.). *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of the late capitalism*. London: Verso, 1991.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1990.

JÜRGENS, Sandra Vieira. *Instalações provisórias – independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Sistema Solar/Documenta, 2006.

MELO, Alexandre (org.). *Arte e dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.





PAIS, José Machado. Lufa-lufa quotidiana. Ensaio sobre a cidade, cultura e vida urbana. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social*, Volume XXIV. 101-102, p. 689-702, 1988.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, N.º 78, p. 105-124, 2015.

SILVA, Augusto Santos; BABO, Elisa Pérez; GUERRA, Paula. Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Sciences*, Vol. 12, n.º2, p. 195-209, 2015.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* [em linha], 1991.

THORNTON, Sarah. *Seven Days in the Art World*. London: W.W. Norton & Co, 2009.

ZUKIN, Sharon. *The Culture of Cities*. Cambridge, MA: Blackwell, 1995

Recebido em: 02/04/2018

Aprovado em: 22/06/2018





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens  
Instituto de Artes e Design :: UFJF

## Normas para submissão de trabalhos

A NAVA é uma revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, que publica artigos de temática específica (dossiês), artigos de temáticas livres, resenhas (livros, filmes, exposições, obra musical) e entrevistas de autores doutores ou doutorandos nas áreas ligadas às artes em geral, como artes visuais, música, cinema, audiovisual e moda. A Nava recebe trabalhos através de chamadas temáticas (dossiê) e em fluxo contínuo.

Os autores dos trabalhos apresentados deverão obedecer e estar cientes das normas e diretrizes para publicação, descritas a seguir:

Os artigos, resenhas e entrevistas devem ser inéditos.

Todos os artigos serão avaliados por, pelo menos, dois pareceristas.

Os originais devem ser encaminhados após o autor ter feito revisão cuidadosa.

Ao encaminhar seus trabalhos para apreciação, os autores devem estar cientes de que, uma vez aprovado para publicação, o texto será cedido imediatamente e sem ônus dos direitos de publicação à Revista NAVA.

Ao submeter um texto para publicação, o autor concorda com as normas aqui divulgadas. Caso de plágio ou quaisquer outras ilegalidades nos textos apresentados são de exclusiva responsabilidade dos autores.



Só serão aceitas submissões de artigos de autores Doutores ou cursando o Doutorado. Somente para as resenhas serão aceitos autores Mestres.

Não serão aceitas submissões de artigos de alunos do PPG em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Alunos egressos poderão submeter artigos se já estiver desligado do programa há.

Os artigos devem conter título, resumo (até 250 palavras) e palavras-chaves (até quatro), em português e em inglês.

**Volume do texto:** os artigos e entrevistas deverão ter entre 25 mil e 45 mil caracteres com espaço, incluindo as referências, notas, tabelas e imagens. As resenhas devem ter entre 7,5 mil e 10 mil caracteres com espaço.

**Tamanho e formato do arquivo:** Dois arquivos devem ser enviados à revista Nava, um com o texto e outro com as imagens. O arquivo a ser enviado com o texto deve ser salvo em DOC ou RTF e não deve ultrapassar 2MB. O arquivo a ser enviado com as imagens, caso haja, deve conter imagens em resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF e com as respectivas legendas.

**Título:**

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 14

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento centralizado

Recuo de primeira linha: não

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico

Deve estar em negrito

**Formatação de texto:**

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 12

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado



Recuo de primeira linha: 12mm

Palavras estrangeiras e neologismos devem estar em itálico.

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce.

**Formatação de citações:** usar “aspas” para citações de até três linhas inteiras dentro do parágrafo. Usar ‘apóstrofes’ para citação dentro da citação. Citações longas devem ser destacadas do texto, em parágrafo separado, sendo:

Recuo: 40 mm

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1

Alinhamento justificado

Não usar negrito ou sublinhar termos. Use o itálico para realce e informe se o grifo consta do original ou não, acrescentando, conforme o caso: (AUTOR, ano, p. x, grifo nosso) ou (AUTOR, ano, p. y, grifo no original).

O trecho deve estar separado do texto por parágrafos adicionais (linha branca), um antes e um depois.

**Formatação das referências:**

Fonte: Times New Roman

Corpo (tamanho): 10

Entrelinhas (espaço): 1,5

Alinhamento justificado

Parágrafos com recuo especial de 12mm a partir da segunda linha.

**Livros:**

SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano.

**Capítulo de livros:**

SOBRENOME, Prenome. Capítulo de livro. In: SOBRENOME, Prenome. *Título*: subtítulo. Edição. Lugar: Editora, ano. 1ª página- última página.



#### Artigos em periódicos:

SOBRENOME, Prenome. Título do artigo. *Título do periódico*, Cidade, volume, número, ano, página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x, ano.

#### Citação de internet:

Devem seguir as mesmas regras anteriores para autor e título, sucedida das informações: Disponível em: endereço completo da página acessada (exemplo: <<http://www.ufjf.br/portal>>). Acessado em: dia, mês e ano (exemplo: 24 jul. 2014).

#### Dissertações e teses:

SOBRENOME, Prenome. *Título da obra*: subtítulo. Ano de apresentação. Número de folhas. Categoria (Grau e área de concentração)–Instituição, Local.

#### Trabalhos de eventos:

AUTOR. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número., ano congresso, Cidade. *Nome dos anais* ou apenas *Anais...* Cidade: Editora, ano publicação. página inicial e final da parte referenciada no formato p. x-x.

**Notas:** todas as notas devem ser inseridas no final da página, em notas de rodapé. Indicar, em nota, se alguma versão do texto já houver sido apresentada em congresso, seminário, simpósio etc.

**As referências** devem ser inseridas no sistema autor-data no corpo do texto com o seguinte modelo de formatação: (SOBRENOME, ano de publicação, p. xx).

**Imagens:** devem ser inseridas no corpo do texto com a devida referência de fonte e legenda em tamanho 10, Times New Roman, espaço simples. Além de presentes no corpo do texto, as imagens devem ser enviadas arquivo separado com as respectivas legendas em resolução de 300 dpi em extensão TIF, JPG, JPEG ou GIF.

Havendo dúvida ou casos ausentes nesta norma, deve-se observar a norma da ABNT.

**Autorização de uso de imagens e sons:** Todas as imagens e sons que não sejam de autoria do proponente do texto necessitam de autorização expressa por escrito do autor para publicação na NAVA. O levantamento dessas autorizações é de responsabilidade dos autores e podem ser providenciadas depois da aprovação do texto para publicação.

