

UFRRJ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
SOCIAIS

DISSERTAÇÃO

A CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA ZONA PORTUÁRIA DO RIO DE
JANEIRO: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM INTERVENÇÕES
URBANÍSTICAS E NO MUSEU DE ARTE DO RIO

GEANE DA SILVA ROCHA

2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS
SOCIAIS**

**A CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA ZONA PORTUÁRIA DO RIO
DEJANEIRO: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM
INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS E NO MUSEU DE ARTE DO RIO**

GEANE DA SILVA ROCHA

Sob a Orientação da Professora

Sabrina Parracho Sant'Anna

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de concentração em Ciências Sociais.

Seropédica,
RJ Outubro
de 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

GEANE DA SILVA ROCHA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/10/2020

Dra. SABRINA PARRACHO SANT'ANNA
PPGCS-UFRRJ
(Orientadora)

Dra. ELISKA ALTMANN
PPGCS – UFRRJ

Dr. GUILHERME MARCONDES DOS SANTOS
PPGS-UECE



Emitido em 04/03/2021

TERMO Nº 227/2021 - PPGCS (12.28.01.00.00.00.91)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 05/03/2021 08:45)

SABRINA MARQUES PARRACHO SANT ANNA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)

Matrícula: 1716266

(Assinado digitalmente em 04/03/2021 17:47)

GUILHERME MARCONDES DOS SANTOS

ASSINANTE EXTERNO

CPF: 059.276.817-19

(Assinado digitalmente em 18/03/2021 17:53)

ELISKA ALTMANN

ASSINANTE

EXTERNO CPF:

024.450.667-19

Para verificar a autenticidade deste documento
entre em <https://sipac.ufrrj.br/documentos/>
informando seu número: **227**, ano: **2021**, tipo:
TERMO, data de emissão: **04/03/2021** e o
código de verificação: **e731751f40**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R672c Rocha, Geane da Silva, 1993-
A cultura afro-brasileira na Zona Portuária do Rio de Janeiro: a construção da memória em intervenções urbanísticas e no Museu de Arte do Rio / Geane da Silva Rocha. - Seropédica, 2020.
83 f.: il.

Orientadora: Sabrina Parracho Sant'Anna.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, PPGCS/ Mestrado em Ciências Sociais, 2020.

1. Zona Portuária. 2. Cultura Afro-Brasileira. 3. Museu de Arte do Rio. 4. Intervenções urbanísticas. 5. Construção de memória. I. Sant'Anna, Sabrina Parracho, 1980-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. PPGCS/ Mestrado em Ciências Sociais III. Título.

Muita coisa foi dita sobre a perplexidade e a solidão do homem depois que o Céu desapareceu da crença ativa. Sabemos que o vazio neutro dos céus e sabemos dos terrores que este acarretou. Mas pode ser que a perda do Inferno tenha sido o deslocamento mais severo. Pode ser que a transformação do Inferno em metáfora tenha deixado uma lacuna formidável nas coordenadas de que a mente ocidental se dispõe para a localização, para o reconhecimento psicológico. Não ter Céu nem inferno é ficar intolerantemente carente e solitário em um mundo que se tornou plano. Dos dois, o Inferno demonstrou ser o mais fácil de recriar. (George Steiner. No Castelo do Barba Azul, 1991)

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela proteção nas viagens semanais entre as estradas de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

À minha mãe, por ter dito sim a todas minhas ideias absurdas e mirabolantes, por sempre incentivar e às vezes por ter se sacrificado pelos meus projetos de vida. Obrigada por não me deixar desistir, por sempre dizer “tenta mais um pouco”, e foi tentando de pouquinho a pouquinho que esse trabalho se concretizou.

À minha querida orientadora Sabrina Parracho, por todo apoio financeiro, acadêmico e emocional. Mais do que isso, agradeço por ter acreditado em mim e por ter me dito “sim” quando pedi para participar do seu projeto de pesquisa em 2014. Obrigada por dizer “não” quando pensei em desistir. Obrigada pelos quase 7 anos de aprendizado.

À minha querida amiga Isabella Barros, por ter me emprestado seu quarto durante os períodos de aula do mestrado e por sempre atender minhas ligações nos momentos de crise. Assim como toda sua família por terem me recebido sempre com uma comida quentinha e sorrisos. Obrigado por toda acolhida, carinho e conversas.

Em especial agradeço à Maria Alzira e à Dona Eni, pelas horas de conversas agradáveis e carinhosas depois de um dia longo de viagem e aulas.

Aos meus muito amados sobrinhos, por encherem minha vida de luz, afeto e alegrias.

Aos meus demais amigos e familiares, pelo sempre presente incentivo mesmo quando nossas opiniões políticas divergem.

Aos meus colegas da turma de mestrado de 2018, por sempre tornarem as longas jornadas de aulas prazerosas. Aprendi muito com a história de vida de cada um de vocês.

E por fim, a todos professores do programa da pós-graduação e da graduação em Ciências Sociais da UFRRJ, com vocês aprendi não só uma profissão, mas como levar uma vida ética e politizada, dentro e fora da sala de aula.

Nada seria possível sem vocês.

Não obstante, esse trabalho é dedicado para todas as mulheres da minha genealogia, por cada espaço e sonhos negados por serem mulheres, indígenas e negras. Por todos os abusos indizíveis que sofreram e por todo trabalho não-remunerado que sustentou toda uma linha de geração familiar. Por seus trabalhos em lavouras, circos, pela coragem de imigrar fugindo da pobreza e pela luta por sobrevivência em meio a um genocídio na Zona da Mata mineira. A luta de vocês permanece comigo.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

RESUMO

ROCHA, Geane. **A cultura afro-brasileira na Zona Portuária do Rio de Janeiro: A construção da memória em intervenções urbanísticas e no Museu de Arte do Rio.** 2020. 83 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2020.

A Zona Portuária do Rio de Janeiro, também conhecida como Pequena África, tem sido palco de diversas intervenções urbanísticas desde a década de 1980. Passando pelos projetos Corredor Cultural, SAGAS, Porto do Rio, e por fim, o Porto Maravilha, a região tem sido colocada como o centro do debate entre memória e identidade da cultura afro-brasileira no município. Esses discursos envolvendo a memória da região vêm sendo utilizada pelos gestores municipais como forma de comercializar a história da localidade. Conflitos e debates com os defensores da cultura afro-brasileira, líderes de movimentos sociais e religiosos, nas gestões de Eduardo Paes (PMDB) e Marcelo Crivella (PRB), demonstram que há conflitos uma tentativa de consenso entre esses agentes na esfera pública. Dessa maneira, projetos culturais e artísticos têm sido colocados como foco desses debates, sendo absorvidos e financiados pelo governo municipal como forma de criação de consenso. Nesse sentido, esse trabalho se propõe a delinear como a região portuária vêm sendo incorporada nas políticas culturais e urbanísticas do município do Rio de Janeiro em diferentes gestões desde a década de 1980 a 2020.

Analiso também o Museu de Arte do Rio – MAR, que aparece como marca do projeto Porto Maravilha, e busca, através de uma política de exposições que debatem questões raciais e políticas, responder e negociar as críticas à instituição. Assim, o museu constrói em seu acervo e através de projetos realizados com a população local, uma imagem conciliadora a partir das críticas ao Porto Maravilha. Imagem que lhe garante manifestação de apoio após conflitos e falta de financiamento com a prefeitura.

Palavras-Chave: Cultura Afro-brasileira; Porto Maravilha; Zona Portuária do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

ROCHA, Geane. AfroBrazilian Culture in Port Zone of Rio de Janeiro: memory construction on urban interventions and Museu de Arte do Rio. 2020, 83 p. Dissertation (Master Science in Social Sciences). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ. 2020.

Rio de Janeiro is a port city. Known as Pequena África (Little Africa), its port district has been changed since 1980 as an initiative of municipal administrations. The region evidences the memory and afroBrazilian identity in Rio. These changes are conceive as urban interventions and put on debate how the memory of the place has been seen and marketed by Rio's governments, through the projects Corredor Cultural, SAGAS, Porto do Rio and the current Porto Maravilha. The conflicts and discussions between afroBrazilian culture representants, social movements leaders, religious leaders, and the last mayor mandates, Eduardo Paes (PMDB) and Marcelo Crivella (PR), have show a mediation attempt amongst those agentes in the public scenary. Therefore, cultural and artistic projects are integrated and financed by municipal government and presented as debates focus. For that, this paperwork discuss how since the 1980's decade until 2020's one the port zone has been incorporated in public politics of culture and urbanismo by diferente city of Rio's administrations.

As a symbol of Porto Maravilha's Project, the Museu de Arte do Rio (MAR – Rio's Museum of Art) develops a exhibition politics that includes races and political issues as way to answer and negociates criticism about the own Museum institution. Thereby, through the museum's collection and projects with the local population is created a concilliatory image. As result, the lack of public funding in the recents conflicts with goverment mobilized a protest in MAR's favor.

Key Word: Afro-brazilian culture; Porto Maravilha; Port Zone of Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: BALANÇO DAS INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS NO RIO DE JANEIRO: OS USOS E CONFLITOS EM TORNO DOS DISCURSOS DE IDENTIDADE	15
1.1. A representação da Zona Portuária no Jornal do Brasil (1980-2009).	20
1.2. O projeto Porto Maravilha	26
1.3 A gestão Crivella e a cultura afro-brasileira	32
CAPÍTULO II: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO IDENTITÁRIO NO MUSEU DE ARTE DO RIO	38
2.1. Exposição <i>O Rio do Samba: Resistência e Reivenção</i>	44
2.2. Mostra <i>A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia</i>	52
CAPÍTULO III: OS CONFLITOS DO GOVERNO MUNICIPAL E A CRISE NO MAR	58
3.1. Mostra <i>Pardo é Papel</i>	61
3.2. A crise no MAR em 2019	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUÇÃO

Desde o início do século XX, a Zona Portuária do Rio de Janeiro, também conhecida como Pequena África, esteve no centro de intervenções urbanísticas na capital carioca, desde a Reforma Pereira Passos (1902-1906), passando pelos projetos Corredor Cultural e Sagas (nas décadas de 1980 e 1990), até o Porto Maravilha (2009-). Os projetos dos últimos quarenta anos possuem algumas características em comum: todos utilizam como argumento o abandono e o vazio territorial da Zona Portuária, além de se apropriarem do discurso do passado histórico e da memória negra da região.

A Pequena África composta pelos bairros da Gamboa, Santo Cristo e Saúde marcam o surgimento da cidade do Rio de Janeiro. Local de desembarque e venda de mercadorias e africanos escravizados, a região foi fundamental para o crescimento da cidade no período colonial e posteriormente com a chegada de imigrantes europeus, japoneses e árabes no final do século XIX e início do século XX. A região ocupada pelos portugueses foi palco do massacre contra indígenas e negros, além de revoltas populares, como por exemplo, a Revolta da Vacina. É marcada também pelo surgimento da primeira favela carioca ainda no contexto da Reforma Pereira Passos, o Morro da Providência, na Gamboa.

Na segunda metade do século XX, após ampliação de portos pela Guanabara e municípios limítrofes ao Rio de Janeiro, a região portuária sofreu com a falta de atenção dos órgãos públicos. Os bairros, então, passam a ser caracterizados por uma diminuição de habitantes e de investimentos públicos. Diante desse diagnóstico, na década de 1980, essa região também é incorporada pelo projeto Corredor Cultural através do Corredor Sul. Como se verá nos capítulos seguintes, o Corredor Cultural teve início em 1979, sob as legislações municipais, Decreto 4.141 de 1983, Lei nº 506/ 84, sendo reformulada pela Lei nº 1.139/87. O objetivo de tal projeto era proteger o patrimônio arquitetônico e renovar determinadas áreas no centro histórico do Rio de Janeiro: Saara, Largo de São Francisco, Praça XV e Lapa-Cinelândia. O Corredor cultural foi a primeira política pública de preservação de sítio histórico desenvolvido no Brasil, e contou com mais de 1.300 prédios preservados. O projeto teve fim em 1993.

Em 1983, foi criado o Projeto SAGAS, que compreendia os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e uma parte do Centro. O projeto foi uma continuação do Corredor Cultural e se consolidou a partir de legislação específica sob o nome de APA (Área de Proteção Ambiental). Em 1992, com a formulação do Plano Diretor Decenal da Cidade, a APA transformou-se em APAC (Áreas de Proteção do Ambiente Cultural).

O Projeto SAGAS, teve como efeito a criação de um outro projeto intitulado Porto do Rio – Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro, lançado em 2001, pelo então prefeito César Maia (PTB/ 2001-2009). O projeto buscava uma requalificação da região, tendo como inspiração intervenções urbanísticas realizadas em outras cidades portuárias do mundo. O carro chefe do projeto era a criação do Museu Guggenheim, com projeto arquitetônico de Jean Nouvel.

Roberta Guimarães em seu livro *A Utopia da Pequena África* (2014), relata os conflitos em torno de um conjunto habitacional no Morro da Conceição. Dentro do contexto do Plano Porto do Rio, uma série de intervenções haviam sido realizadas na região portuária, principalmente ao redor da Praça Mauá. E assim como nos antigos projetos Corredor Cultural

e Sagas, a prefeitura começa a valorizar determinados habitantes, classificando outros como indesejados e categorizando suas habitações como “insalubres” ou “irregulares” (p. 19). A partir da política de tombamento, eram valorizados pela prefeitura o considerado “passado histórico”, imóveis com arquitetura portuguesa preservados. Todavia, como forma de resistência, os moradores considerados indesejados, começaram o processo de reivindicar a localidade como quilombo:

A partir da noção da Pequena África, eles passaram a apresentar demandas de reconhecimento social e de permanência nos espaços do morro, afirmando o que consideravam ser a singularidade de suas identidades e tradições. (...)

Por meio da noção de Pequena África, era idealizada, portanto, uma sociedade aperfeiçoada a partir de um modelo de ancestralidade, identidade e religiosidade africanas, com a valorização da sociabilidade do samba, do trabalho portuário, do candomblé e das formas de habitar em que diversos núcleos familiares cooperavam entre si. Assim, para seus herdeiros, o patrimônio da Pequena África não era um mero emblema identitário: era uma *utopia* (GUIMARÃES, 2014, pp. 21 e 22).

O Porto do Rio, no entanto, é interrompido e não chegaria a ser concluído no mandato de César Maia. Os movimentos de resistência por outro lado, continuaram suas reivindicações após o anúncio em 2009 de um novo projeto urbanístico chamado *Porto Maravilha*. Entendo esses movimentos reivindicatórios da memória africana na Zona Portuária como movimentos sociais. Como classificado por Maria da Glória Gohn (2012), esses movimentos além de possuírem uma identidade em comum, agem com força social carregada de demandas e reivindicações concretas e também atrelados à noção de luta social. Como Gohn (2012) classifica:

Movimentos sociais são ações sociopolíticas construídas por atores sociais coletivos pertencentes a diferentes classes e camadas sociais, articuladas em certos cenários da conjuntura socioeconômica e política de um país, criando um campo político de força social na sociedade civil. As ações se estruturam a partir de repertórios criados sobre temas e problemas em conflito, litígios e disputas vivenciadas pelo grupo na sociedade. As ações desenvolvem um processo social e político-cultural que cria uma identidade coletiva para o movimento, a partir dos interesses em comum. Esta identidade é almagrada pela força do princípio de solidariedade e construída a partir de base referencial de valores culturais e políticos compartilhados por grupos, em espaços coletivos não institucionalizados. (P. 251)

Dessa forma, em 2009, o Plano Porto do Rio foi retomado pelo prefeito Eduardo Paes (PMDB/ 2009-2016), e sob o novo nome Porto Maravilha, teve suas obras iniciadas em 2011 e perdura até os dias de hoje. O Porto Maravilha é uma intervenção na Zona Portuária que ampliou a estrutura viária da região, criou o Museu de Arte do Rio – Mar e o Museu do Amanhã, reformou os antigos armazéns, ampliação da rede de saneamento básico, etc.

Para além das intervenções estruturais, o Porto Maravilha ao contrário dos projetos anteriores, procura absorver e entrar em consenso com as críticas desses movimentos sociais que reivindicam a memória negra da região portuária. Podemos citar como exemplo, a criação do *Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro* e o apoio financeiro a projetos sociais e culturais da região. No entanto, questiona-se até onde vai esse processo de negociação, após a prefeitura despejar inúmeros moradores da região para a realização de novos parâmetros que “visavam a adequação da área a seu papel de abrigar novos edifícios para compor o ‘skyline’ desejado para a cidade, considerando-se as estratégias de branding do Projeto, assim como para delinear novos usos e usuários para esta área” (SANT’ANNA; XIMENES, 2018, p. 481).

O que se pode interpretar desses projetos que interviam na Zona Portuária é principalmente um processo de comercialização da história e memória da região através do poder público (HUYSSSEN, 2000). Ou ainda como David Harvey (2005) aponta, a cultura se torna em mercadoria, acrescentado valor à renda monopolista, a partir de um discurso que acrescenta características especiais, autênticas e únicas para um produto. Em situações de conflito, como aconteceu na Zona Portuária, a economia em busca de renda monopolista absorve os discursos e os desenvolvimentos de tradições, assim exaltando a singularidade e a pureza de uma cultura local. Dessa forma, o Porto Maravilha acrescenta como característica e singularidade da Zona Portuária, como forma de mercantilizar a memória negra da região.

Dentro de um contexto de duras críticas ao projeto, foi inaugurado o Museu de Arte do Rio – MAR em 2013. Marcado por um protesto e um episódio de violência em sua inauguração, o museu influenciado principalmente pela perspectiva de Clarissa Diniz, uma das curadoras do museu, passa então a incluir em suas exposições discussões identitárias e políticas, além da participação de coletivos locais, especialmente durante o período em que Clarissa esteve presente na instituição.

Em 2017, Marcelo Crivella assume a prefeitura do Rio, provocando uma série de descontinuidades no setor cultural e patrimonial, além de conflitos com o movimento negro carioca. Nesse processo de crise financeira e institucional do Museu de Arte do Rio, analiso três exposições exibidas no museu entre 2018 a 2020: *O Rio do samba: resistência e reinvenção*, *Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* e *Pardo é Papel* (mostra individual do artista Maxwell Alexandre). Essas mostras fazem parte do que classifico como política identitária do MAR, ou seja, são exposições que fazem parte de uma construção política dentro da instituição de incluir não só artistas negros, mulheres, indígenas, fora do eixo Rio-São Paulo, mas também incluir exposições e mostras que debatem questões raciais e sociais em seu acervo.

Destarte, essa dissertação é dividida em três partes: no primeiro capítulo discuto os projetos Corredor Cultural, Sagas e Porto do Rio e como esses projetos influenciaram e tornaram possível a criação do Porto Maravilha, e também como o Porto Maravilha absorve as críticas e o discurso da memória negra da região portuária. No segundo capítulo, analiso o Museu de Arte do Rio e o seu processo de construção de uma política identitária, onde também é realizada uma análise etnográfica da exposição *O Rio do Samba – Resistência e Reivenção* e a mostra *O MAR de Tia Lúcia*. Por fim, analiso a mostra individual de Maxwell Alexandre em *Pardo é Papel*, e a descontinuidade financeira do museu por parte da prefeitura e os conflitos entre a gestão municipal e a instituição. Ainda nesse capítulo, também são discutidos os conceitos de arte afro-brasileira e identidade, através dos trabalhos de Hélio Menezes (2018) e Kabengele Munanga (2019).

Portanto, o objetivo desse trabalho é mostrar como o discurso de memória e identidade são construídos e disputados na arte e na esfera pública. Observamos que mesmo em diferentes gestões de governo municipal, a estrutura burocrática permanece dando continuidade e incentivo a projetos anteriores se tratando do âmbito cultural. Buscamos também analisar como ocorre o debate e o consenso entre os gestores públicos e os movimentos sociais na elaboração do discurso de identidade e memória da região portuária do Rio de Janeiro. Por fim, procuramos mostrar como as exposições de arte se colocam como resistência, frente a uma tentativa de desmonte do governo municipal, ainda que também estivessem financiadas por essa estrutura governamental.

Esse trabalho é fruto da participação do projeto iniciação científica iniciado em 2015, também com a orientação de Sabrina Sant’Anna. Em cinco anos de pesquisa foram realizadas

entrevistas, etnografias, levantamento bibliográfico e documental, além de inúmeras visitas a região portuária e ao MAR.

Nos últimos anos, principalmente a partir de 2013, estamos vendo debates acalorados, instabilidade política, reivindicações de uma identidade nacional tanto pelos movimentos progressistas quanto pelos conservadores, no qual questão racial se mostra central nessas discussões. Acredito que a ascensão da extrema direita (que tem impactado diretamente as políticas culturais no Rio de Janeiro e também nacionalmente), talvez seja uma resposta ao avanço de tantas reivindicações progressistas. É necessário pontuar que o Rio de Janeiro tem sido impactado pelos três poderes no que se refere às políticas públicas.

Como levantado no capítulo III, no século XX temos grandes intelectuais que dedicaram suas vidas a lutar institucionalmente quanto em outras esferas da vida pública por justiça social, podemos destacar Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, Beatriz do Nascimento, Lélia Gonzalez, entre tantos outros. Atualmente, essas discussões ultrapassaram a academia e determinados espaços institucionais, e se popularizaram graças às redes sociais. Deve-se destacar os grandes intelectuais da atualidade como Sílvia Almeida, Sueli Carneiro, Kabengele Munanga, e ainda outros intelectuais estrangeiros que influenciam o debate nacional como Angela Davis, bell hooks, Patrícia Hill Collins e Achille Mbembe. Hoje muito se tem discutido sobre “lugar de fala”, ou seja, do protagonismo de indivíduos de falar sobre sua própria realidade social, termo popularizado nos últimos anos no Brasil pela filósofa Djamila Ribeiro.

Nesse sentido, é necessário pontuar que estou partindo do meu lugar de branquitude para falar sobre as tensões raciais e políticas que estão ocorrendo no Rio de Janeiro. Nesses anos de pesquisa acadêmica, muitas vezes fui questionada pelo meu interesse em discutir questões raciais sendo branca. Entendendo o contexto social e político e a justificativa válida dessas indagações, percebo que é necessário colocar aqui de onde parto.

Acredito que nenhuma pesquisa sociológica e antropológica no Brasil, podem ser realizadas sem um recorte de raça, classe e gênero. Esses três recortes delimitam o local que cada indivíduo irá ser colocado e lido socialmente. Nesse sentido, durante a iniciação científica sobre o Porto Maravilha, a questão racial ainda não era o pressuposto de minha pesquisa, mas bastou algumas visitas a região portuária para entender que as tensões raciais naquele local eram tão evidentes que não poderiam deixar de serem expostas. Mais ainda, percebi que a questão racial era a linha condutora para entender qualquer projeto político realizado e idealizado para a região.

Juntamente com a bibliografia das disciplinas que discutiam questões raciais, durante minha graduação em Ciências Sociais também pela UFRJ. Acrescentou-se ainda meu interesse pessoal pelo debate racial, partindo do meu lugar de miscigenada, assim como a maioria absoluta da população brasileira, onde tensões raciais sempre estiveram presentes em meu contexto familiar e social, ainda que eu não fosse diretamente afetada por ela.

Dessa maneira, me colocando no lugar de alteridade que o cientista social possui, me propus a debater uma questão tão latente e necessária para se compreender o que é o Rio de Janeiro. Não há como falar de Rio de Janeiro e Zona Portuária sem falar de raça. Não há como se entender Brasil e a construção do discurso de identidade nacional sem debater raça.

Assim sendo, esse trabalho se propõe a discutir como a luta e a reivindicação da memória negra na Zona Portuária são usurpadas pelo poder público para serem utilizadas em um processo de mercantilização da região, ao mesmo tempo em que o MAR, busca se colocar no papel de instituição mediadora com a população local, ao ponto de conseguir mudar sua

imagem, de ser recebida com manifestações em sua inauguração a receber um abraço coletivo, após ser anunciada a possibilidade de seu encerramento em 2019.

CAPÍTULO I: BALANÇO DAS INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS NO RIO DE JANEIRO: OS USOS E OS CONFLITOS EM TORNO DOS DISCURSOS DE IDENTIDADE

A cidade do Rio de Janeiro tem passado por profundas transformações desde a década de 1970. As intervenções no Centro da cidade, reacendem o debate sobre a mobilização dos movimentos sociais frente a esses projetos, e sobre o modo como a arte, a cultura e as identidades locais podem ser canalizadas por *policy makers* e incorporadas a seus planos urbanísticos. O Porto Maravilha, criado por Eduardo Paes (PMDB) em 2009, é um projeto de reestruturação na Zona Portuária do Rio, região também conhecida como Pequena África, constituída pelos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, e que também faz parte do centro do município.

Em anos recentes, planejadores urbanos se apropriaram e construíram um discurso baseado na identidade negra local, mercantilizaram a memória da região, criaram e financiaram projetos culturais (ROCHA; SANT'ANNA, 2016). Após as eleições municipais de 2016, entretanto, o projeto ficou como herança para o atual prefeito, Marcelo Crivella (PSB), e sofreu um processo de descontinuidade e uma tentativa de distanciamento desses discursos de memória. No entanto, antes de fazermos o debate sobre o Porto Maravilha e os conflitos com os movimentos sociais da região portuária, voltaremos aos seus projetos precedentes para mostrar como a imagem e os discursos sobre essa região têm sido construídos pelos agentes públicos.

No discurso da historiografia carioca, a Zona Portuária foi de extrema importância para a economia do Rio de Janeiro no século XIX, zona de embarque e desembarque de mercadorias, e também de pessoas, protagonizou a chegada e comércio de africanos escravizados na antiga capital brasileira. Caracterizou-se como área industrial no decorrer do século XX, aumentando a presença operária na região (HONORATO, 2011). Com o crescimento da cidade, essa região passa a ser isolada devido às intervenções urbanísticas promovidas pelo poder público (a construção da ligação entre a Av. Rodrigues Alves e Laranjeiras, passando pelo Catumbi e cruzando a Av. Presidente Vargas), criando assim uma segregação espacial. Com o aumento de tecnologias ligadas às atividades do Porto, a região foi cada vez sendo mais esvaziada, o que pode ser observado na sua progressiva estagnação e na palpável imagem de abandono (MELLO, 2003).

Pode-se dizer que no período do século XX até meados da década de 1970, as políticas públicas de intervenções no Rio de Janeiro, eram pautadas por atuações de renovação urbana. No final dos anos 70, porém, se inicia uma mudança nessas atuações, que a partir daí passam a ser fundamentadas em “políticas urbanísticos-culturais de “preservação” / “revitalização” urbanas”. Na década de 1970 surge internacionalmente uma visão crítica do desenvolvimentismo e seus negativos impactos sobre o meio ambiente e áreas históricas. Essa questão foi incorporada nas Cartas Patrimoniais da Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), especialmente na Recomendação de Nairóbi (1976); Carta de Veneza (1964) e Declaração de Amsterdã (1975), que afirmavam a necessidade de “preservação de conjuntos arquitetônicos de forma integrada ao planejamento urbano e regional baseada em critérios afetivos” (GUIMARÃES, 2016, p.154).

Nesse contexto, em 1979, começa a ser delineada uma política de preservação de áreas históricas, segundo Maria Teresa Barros (2014) a partir de 1980, “começa a se esboçar a redescoberta do centro da cidade através do seu patrimônio histórico” (pág. 71), projeto elaborado e executado por uma equipe técnica com a direção do arquiteto Augusto Ivan

Pinheiro. Dessa forma, o projeto Corredor Cultural do Centro foi uma política municipal de proteção do ambiente urbano, regulamentada entre os anos de 1979 a 1987, durante o mandato de Irsael Klabin (MDB/ 1979 a 1980), e posteriormente de Júlio Coutinho (PMDB/ 1980 a 1983), Jamil Haddad (PDT/ 1983) e Marcello Alencar (PDT/ 1983 a 1986).

Em uma entrevista concedida em 2017 pelo arquiteto Augusto Ivan Pinheiro, responsável e criador do Corredor Cultural, ele relata o início e a execução do projeto:

E aí o que deu certo foi a Praça XV e nesse mesmo momento, por alguma obra, não sei se divina, digamos assim, mas assim é, não sei se espontânea que existiam também seminários, as pessoas se encontravam vários grupos de pessoas trabalhando em vários lugares diferentes, com o tema de preservação, tanto o IPHAN, o INEPAC, o órgão de Patrimônio do Município. Outros do Brasil também tinham seminários sobre esse assunto. Não tanto, mas uma coisa de alguma frequência, então, começamos a perceber [que] começou a aparecer um fenômeno de renovação na Praça XV ligada a reocupação dos prédios mais imponentes, como o Paço Imperial, que não tinha nada a ver com o Corredor Cultural, a não ser que estava inserido na área em estudo, mas o Paço foi uma iniciativa do Governo Federal. (PINHEIRO, Augusto Ivan. Entrevista concedida a Geane Rocha e Sabrina Parracho) ¹

Dessa forma, o sucesso da “revitalização”² do entorno da Praça XV, teve fundamental apoio de outros órgãos da esfera pública, além do apoio da parcela da população ligada às atividades culturais da cidade. O projeto incorporou as reivindicações formuladas pelas associações comunitárias locais, e foi lançado pelos decretos municipais Decreto Nº 4.141 de 1983, Lei Nº 506/84, sendo reformulada pela Lei Nº 1.139/ 87³, e tinham como objetivo proteger o patrimônio arquitetônico e renovar quatro áreas no centro histórico do Rio: Saara, Largo de São Francisco, Praça XV e Lapa-Cinelândia: “a premissa básica do projeto era a de que a dinâmica da renovação urbana deveria respeitar as referências históricas, sociais e culturais da comunidade de modo a preservar a memória da cidade” (COMPANS, 2004, p.50).

Seguindo as orientações internacionais, as iniciativas governamentais de reformas e logradouros e imóveis também foram incorporadas pelo Corredor Cultural. Dos locais protegidos, destaca-se a restauração do Paço Imperial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que o transformou em um centro cultural e requalificou o entorno da Praça XV. Portanto, percebe-se um discurso, já nesse momento, em torno de uma memória da região, ainda que mais limitada a espaços físicos, seus “testemunhos materiais”, como afirma Augusto Ivan. Os espaços materiais garantiriam a permanência da identidade e memória local: “o Projeto Corredor Cultural então, acho que ele está nesse centro de um momento de transformação muito forte na cidade, a população também se interessou mais pelas questões da identidade, da memória, da preservação (...)” (PINHEIRO, Augusto Ivan, 2017).

Com seus resultados positivos em outras áreas da cidade preservadas, suas medidas de proteção foram projetadas especialmente nos bairros portuários da Saúde, Gamboa e Santo

¹ Entrevista concedida em julho de 2017.

² O termo “revitalização”, embora carregado de sentido pejorativo, foi amplamente utilizado nas décadas de 1980 e 1990 para designar processos de intervenção urbana, visando substituição de camadas sociais. Ainda que tenha caído em desuso, será empregado aqui para manter a categoria nativa de urbanistas e planejadores urbanos naquele momento.

³ Disponíveis em, respectivamente:

<<https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/1983/414/4141/decreto-n-4141-1983-aprova-o-pa-10290-e-o-pal-38-871-e-fixa-os-limites-da-area-abrangida-pelo-corredor-cultura>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

<<https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/3b7d15523cc9800a032576ac007388c6?OpenDocument>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

Cristo, através do Projeto Sagas (1983- 1988) e em Santa Teresa (1984-1985):

Em comum, todos esses diferentes contextos de criação de áreas de proteção mobilizaram o sentimento de preservação da memória afetiva das localidades e de seus habitantes. Mas as proteções realizadas nas regiões central e portuária portaram particularidades, pois os discursos de preservação vieram atrelados à afirmação de um suposto processo de “deterioração e ocupação irregular ou indevida” dos imóveis componentes dos conjuntos arquitetônicos. E, conseqüentemente, a uma dita necessidade de implementação de medidas complementares de “conservação” dos aspectos físicos e de “revitalização” de seus usos. (GUIMARÃES, 2016, pp. 156 e 157).

Tanto o Corredor Cultural quanto o Projeto Sagas contaram com a participação e mobilização de associação de moradores, movimentos sociais e instituições governamentais, e resultaram, em 1983, na criação do Grupo de Trabalho Comunitário e Institucional de Proteção e Valorização do Patrimônio Cultural dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo, que era uma série de encontros e seminários, tendo como objetivo apresentar soluções aos problemas levantados pela comunidade. Após a experiência do Projeto Sagas, a política de proteção de ambientes urbanos se consolidou juridicamente, e através de um Decreto Municipal Lei Nº 971, de 04/05/1987⁴, definiu-se os parâmetros legais da chamada Área de Proteção Ambiental (APA). Em 14/01/88 o Decreto de Lei Nº 7.351⁵, limitou a altura das edificações e criou subáreas de proteção ambiental nas quais identificava os imóveis que deveriam ser preservados e proibia a descaracterização de fachadas e telhados. Dessa forma, as áreas que apresentassem “características notáveis nos aspectos naturais ou culturais” ou “valor afetivo e marco histórico da comunidade” foram consideradas passíveis de proteção. O Corredor Cultural limitou-se a uma área total de 1.294.625 m² da região central carioca, através da APAC cerca de 30 mil imóveis foram protegidos⁶. Nesse período, vale ressaltar que a prefeitura passou por várias mudanças de gestão, os prefeitos Júlio Coutinho (1980 - 1983), Jamil Haddad (1983), Marcello Alencar (1983 - 1986) e Saturnino Braga (1986 - 1988), além de participantes do Partido Democrático Trabalhista – PDT, foram todos nomeados pelo governo estadual, na época comandado por Leonel Brizola (PDT/ 1983 - 1987).

Em 1992, na gestão de Marcello Alencar (PDT/ 1989 - 1993), foi realizado o Plano Diretor Decenal, e a terminologia Área de Proteção ao Ambiente Cultural (APAC) passa a ser incorporada às leis municipais. O Plano Diretor Decenal definiu os critérios de proteção e caracterização dos bens preservados, definindo o que seriam aspectos naturais e culturais em diferentes tipos de unidades de conservação. Os conjuntos urbanos definidos como APAC passam a ser classificados como “relevante interesse cultural e características paisagísticas notáveis”. Tal legislação vigora até os dias de hoje⁷.

⁴ Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/lei-ordinaria/1987/97/971/lei-ordinaria-n-971-1987-institui-a-area-de-protecao-ambiental-apa-composta-pelos-logradouros-que-menciona-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁵ Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354515/4107421/centro_dec_7351_88_sagas.pdf>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁶ Machado, Sandra. Corredor Cultural preserva memória do Rio (06/01/15). Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/993-mapa#:~:text=A1%C3%A9m%20de%20preservar%20o%20centro,atuais%2036%20%C3%A1reas%20urbanas%20protegidas>>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

⁷ Fonte: Isabela Bastos. Três décadas após a criação de Apac, desafio é recuperar imóveis (2014). Disponível em: <<https://creci-rj.gov.br/tres-decadas-apos-criacao-de-apac-desafio-e-recuperar-imoveis/>>. Acesso em: 30 de setembro de 2019.

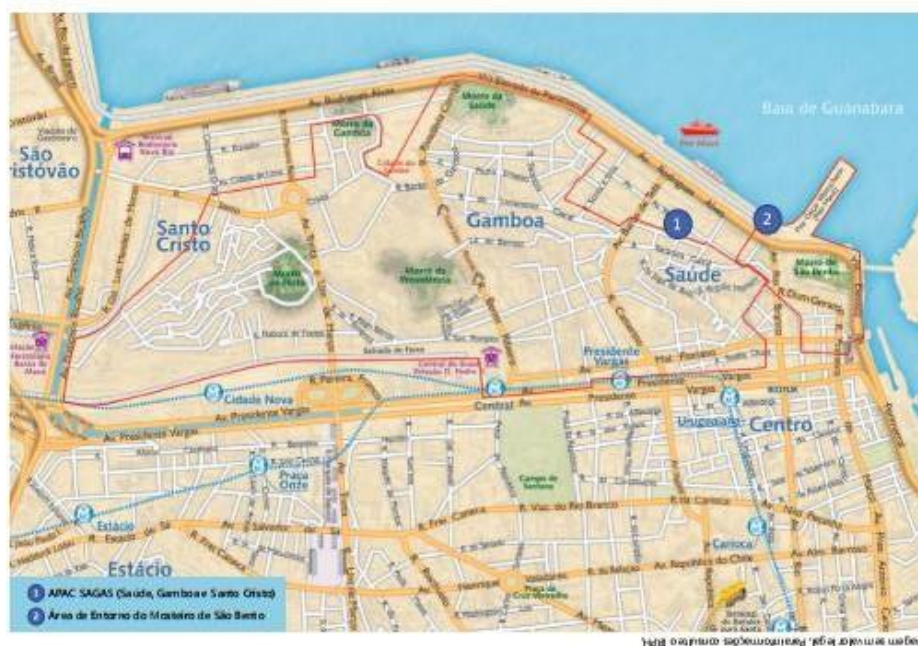


Figura 1: APAC SAGAS (SAÚDE, GAMBOA E SANTO CRISTO)

Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6433361/4172403/guia01.compressed.pdf>>.

Como Guimarães mostra em *O patrimônio cultural na gestão dos espaços do Rio de Janeiro* (2016), em nome da “integração/ordem urbana” e “patrimônio cultural”, a Prefeitura iniciou uma obra de reestruturação na região Portuária com parcerias públicas e privadas. Nessa reestruturação, as classificações patrimoniais do Projeto Sagas serviram, para além da intervenção urbanística, como identificador de valores culturais e produziu novas realidades:

Nesse conjunto de circunstâncias atrelado à implantação de um amplo projeto urbano carioca, a retórica do patrimônio cultural foi, portanto, fundadora da “revitalização” da região portuária. Nos morros da Conceição, da Saúde, do Livramento e do Pinto, onde ficaram todos os bens patrimonializados pelo Sagas, houve então incentivos ao turismo e à atração residencial da classe média, através de ações de recuperação física de casas e sobrados e da identificação de espaços “vazios” e “imóveis arruinados” a serem utilizados residencialmente. E nas suas áreas planas circundantes foram acionados mecanismos de disciplinamento de usos, como a retirada de moradias construídas debaixo de viadutos, a criação ou reforma de praças e largos e a restrição a vendedores ambulantes. (Pág. 160)

O efeito fundamental do projeto Sagas foi a criação do Plano Porto do Rio – Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro, divulgado em 2001 pelo prefeito César Maia. O projeto tratava de uma “revitalização” e “recuperação”, e se inspirava em reformas semelhantes ocorridas em cidades portuárias do mundo. O plano alterou as condições de utilização e ocupação de solo e previa a construção de uma filial do Museu Guggenheim, que não teve sucesso. Porém, os primeiros passos desse projeto iniciaram-se, com o Decreto de Lei de Modernização dos Portos Nº 8.630, de 25/02/93⁸, no primeiro mandato de César Maia (PMDB/ 1993 - 1996), que permitia o arrendamento das instalações portuárias. Portanto, pode-se dizer que o Plano Porto do Rio foi a base fundamental para o projeto Porto

⁸ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1993/lei-8630-25-fevereiro-1993-363250-norma-pl.html>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

Maravilha, realizado na gestão de Eduardo Paes (PMDB/ 2009 - 2017). Como apontam Rocha e Sant’Anna (2016):

O Porto Maravilha, com efeito, retomava não só o projeto Guggenheim, mas também o “Rio cidade” que marcara profundamente os mandatos de César Maia. Em muitos sentidos, o projeto fazia ainda uso dos museus como carro chefe da intervenção urbanística sobre a região. Em lugar da Fundação Guggenheim, era a Fundação Roberto Marinho – financiadora de instituições do mesmo gênero em São Paulo – que vinha ocupando o espaço deixado vago ao fim da gestão Maia. (Pág. 298)

É importante ressaltar o papel fundamental do urbanista Augusto Ivan no decorrer de todo esse processo. Nos anos 1980, era ele quem estava à frente da Secretaria Municipal de Planejamento, formulando as políticas de preservação que visavam a reocupação do Centro. Essas políticas passaram a ser realmente efetivadas a partir dos anos 1990. Ao lado do *Rio Cidade*, ele também introduziu o conceito e trabalhou no Corredor Cultural. No ano de 1993, Augusto Ivan assumiu a Subprefeitura do Centro da Cidade do Rio de Janeiro, onde ficou até 2001, quando assumiu o cargo de Diretor de Urbanismo do Instituto Pereira Passos. Ali coordenou projetos de reestruturações urbanas para a região Central e Portuária do Rio de Janeiro. Em 2010, Augusto Ivan começou a trabalhar na Companhia de Desenvolvimento do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), onde ocupou o cargo de assessor especial da Presidência até 2011. Esteve presente na direção do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), órgão da prefeitura do Rio de Janeiro, durante o ano de 2017, já na gestão de Marcelo Crivella (PSB).

Para Augusto Ivan, houve adaptações no projeto Corredor Cultural. Na Coleção Estudos Cariocas publicado em 2002, o artigo intitulado *Preservar, conservar e modernizar: um novo paradigma para a reabilitação do Centro do Rio*, afirma:

Esta imagem, entretanto, não surgiu do nada, nem de repente, ela precisou ser construída, depois de um longuíssimo período de descaso, abandono e desabono. É curioso notar que o movimento inicial da reabilitação do Centro do Rio originou-se da esfera cultural, embora, diferentemente dos casos estrangeiros, a ação não tenha partido de artistas e grupos alternativos e sim do governo. Este, desde 1984, tenta reverter o quadro de deterioração não apenas dos imóveis antigos da área, como também do espaço público. (Pág. 3)

Na entrevista concedida, Augusto Ivan afirma, ainda, que os projetos urbanísticos no Porto (Corredor Cultural, Sagas, Plano Porto do Rio e Porto Maravilha) não foram pré-determinados, e sim projetos contínuos e complementares, graças ao Plano Diretor:

(...) eu não vejo que seja uma agenda pré-determinada não. Se você for consultar os planos urbanos da cidade, o Plano Diretor, Plano Urbanístico Básico você percebe que há a cada um deles um crescimento das questões ligadas ao meio ambiente, construído ou natural no Rio de Janeiro, os planos vão ficando mais verdes, digamos assim e mais preservacionista, isso é o que mantém essas coisas que aparentemente estão desligadas, ligadas. (...). Então assim, aparentemente é uma coisa descosturada, mas de fato, se você ver com bastante atenção, você vai ver que há uma postura subjacente dado pelo planejamento mais geral. Eu acho que nesse sentido, eles se emendam, não que necessariamente eles foram pensados juntos, mas foram pensados sobre a influência de um mesmo pensamento.

Ainda que ele veja todo esse processo de reestruturação na Zona Portuária como projetos diferentes que se complementaram graças às bases do Plano Diretor, é fácil perceber que a imagem do local vai sendo moldada de acordo com os projetos. Se no primeiro momento o Corredor Cultural e o Projeto Sagas preocupavam-se com o teor preservacionista das fachadas, casarões e igrejas, como um portador da identidade e memória local, o Porto Maravilha a partir de um conceito de economia criativa, busca recuperar uma imagem, uma memória para de certa

forma mercantilizar (CARNEIRO; LEITÃO, 2016) ou comercializar, como apontaria Andreas Huyssen (2000), a história da região.

Segundo David Harvey em *A Produção Capitalista do Espaço* (2005), a cultura se transformou de certa maneira em uma mercadoria. Em sua crítica à renda monopolista, ele afirma que para a materialização dessa renda é necessário “encontrar algum modo de conservar únicos e particulares as mercadorias ou os lugares (...), mantendo a vantagem monopolista numa economia mercantil e, frequentemente, muito competitiva” (p. 224). Para ele, a cultura estaria envolta em uma tentativa de assegurar tal poder monopolista “exatamente porque as alegações de singularidade e autenticidade podem ser melhor articuladas enquanto alegações culturais distintivas e irreplicáveis” (p. 227). É dessa maneira que, em situações de conflito, a economia em busca de renda monopolista absorve os discursos e os desenvolvimentos de tradições, assim exaltando a singularidade e a pureza de uma cultura local. Tais iniciativas locais muitas vezes são utilizadas para alcançar uma escala global, e de tal modo, reelaboram “as configurações local/regional da globalização” (p. 230).

Portanto, esses padrões locais de investimentos têm como propósito “gerar sinergia suficiente no processo de urbanização, para que se criem e se obtenham rendas monopolistas tanto pelos interesses privados como pelos poderes estatais” (p. 232), essas singularidades são usadas como alegações baseadas em narrativas históricas, sentidos e significados de práticas culturais e memórias coletivas, tornando o capital simbólico como marco de distinção vinculado a determinado lugar. Assim, em lugares turísticos, por exemplo, é necessário elevar seu “capital simbólico e aumentar seus marcos de distinção, para melhor basear suas alegações relativas à singularidade geradora da renda monopolista” (p. 233). Nos projetos do Corredor Cultural e SAGAS houve a tentativa de aumentar o capital simbólico da Zona Portuária pelos agentes públicos e jornais, justamente para legitimar e incentivar a reestruturação dessa região. É o que podemos observar através do levantamento realizado no *Jornal do Brasil*, entre 1980 a 2009.

1.1.A Representação da Zona Portuária no Jornal do Brasil (1980-2009)

É interessante notar como as representações da Zona Portuária mudam em relação aos projetos preservacionistas que ocorriam na região. Em um levantamento de reportagens do *Jornal do Brasil*⁹, destaco alguns desses discursos. Na década de 1970¹⁰, as reportagens sobre a Zona Portuária no *Jornal do Brasil*, se concentravam em anúncios de casas, notícias sobre trânsito, policiais e de saúde pública. Houve também muitas notícias em torno de discussões econômicas e administrativas do Porto. Percebe-se que havia um forte interesse financeiro na região no início da década. Em 1972, em uma notícia sobre a região intitulada “*Zona Portuária*

⁹ A pesquisa foi realizada com base nas publicações referentes a Zona Portuária no *Jornal do Brasil*, no período de 1972 a 2009, pelo site da Hemeroteca Digital⁹ da Biblioteca Nacional, observa-se como o olhar sobre a região vai mudando de acordo com o objetivo das reformas urbanísticas voltadas para a localidade. A pesquisa foi efetuada a partir de palavras chaves como: Centro Cultural José Bonifácio; Pedra do Sal e Saúde, Gamboa e Santo Cristo, tendo como resultado 247 referências ao termo⁹. A escolha de trabalhar a partir do *Jornal do Brasil* se deve ao fato de ter sido um dos mais influentes jornais em circulação no Rio de Janeiro, além de na década de 70 (até 2005), ter sua sede situada na Zona Portuária, mais especificamente em um prédio em frente ao Cais do Porto, em Santo Cristo. Em 2010, porém o jornal sai de circulação e passa a atuar somente no meio digital, através de seu site. Os dados desta pesquisa referem-se ao período de circulação impressa do jornal. A partir deles busco compreender como são apresentadas as intervenções na Zona Portuária por um grande e importante jornal localizado na mesma região.

¹⁰ Entre os anos 1970 a 1979 foram encontradas 331 ocorrências sobre a palavras-chave “Zona Portuária”, boa parte delas se referindo a outras regiões, além da do Rio de Janeiro.

*espera em ritmo do passado progresso que futuro trará”*¹¹, relata os problemas dessa região e os projetos viários que a incluiriam:

Não há por parte do Estado, nenhum projeto específico para renová-la. Pelo menos por enquanto. As únicas novidades urbanísticas que ela irá receber nos próximos anos estão ligadas ao plano viário do Grande Rio: ligação Botafogo-Cais do Porto, Elevado da Perimetral e Ponte Rio-Niterói. É espontaneamente a zona portuária pouco tem se renovado. Suas ruas e ladeiras ainda conservam os mesmos problemas, nomes e paisagens do século passado. Fora um grave problema do presente: o Morro da Providência, uma das maiores favelas do Rio, em pleno centro da cidade. É possível que a renovação urbana da zona portuária esteja sendo adiada para um futuro mais distante, quando surgirem soluções mais modernas. O que então a deixará numa situação privilegiada, em relação às partes do centro da cidade já em vias de modernização. (P. 34)

Lilian Newlands escreve em 1983: “*Saúde é um bairro histórico que está doente*”¹², onde fala sobre o evento Debates Sobre o Bairro da Saúde, que ocorreu no Centro Cultural José Bonifácio:

A história do Bairro, sua importância histórica, arquitetônica, cultural e residencial para a cidade, transportes, segurança e policiamento, escolas e áreas comunitárias, iluminação, saneamento, e as razões do esvaziamento e deterioração da qualidade de vida serão debatidos por Darcy Ribeiro, Maria Yeda Linhares, Samir Haddad, Pedro Nava, Sérgio Cabral, Artur da Távila, José Calagrossi Filho e Jô Resende, entre outros, que, junto, aos representantes da comunidade da Saúde, tentarão solucionar os problemas de um bairro enfermo e necessitado urgentemente de ajuda. (P. 29)

Em 1984, um mês antes do tombamento da Pedra do Sal, Joaquim Ferreira dos Santos escreve “*Saúde: os mistérios e a agonia de um velho bairro carioca*”¹³. A esse respeito, vale destacar os seguintes trechos da reportagem: “SAÚDE. Quem terá sido o irônico que colocou esse nome num bairro tombado por mendigos e espremido entre a sujeira do Cais do Porto e o bas-fonds da Praça Mauá? Mistério”; “Poderia ser um bairro imponente se preservasse as marcas de seu passado histórico, mas é pedir demais”; “A Saúde está doente – é como começam as reportagens sobre o bairro. Nenhuma novidade”; “As casas resistem como podem com seus ladrilhos do início do século, mas cada vez mais a Xerox, Lojas Americanas (...) e outras indústrias vão ganhando espaço, derrubando-as para depósitos e escritórios” (p. 7).

Em 1985¹⁴, ano seguinte ao tombamento da Pedra do Sal, a jornalista Vera Perfeito se refere ao local como “*Morro da Pedra do Sal, um doce pedaço do Rio*”¹⁵ (pág. 5), lugar que conservaria “muita coisa do Rio antigo”, a história local passa então a ser ressaltada como “o berço do samba” e “refúgio dos negros” após a Abolição, além da localização de um importante terreno de candomblé.

¹¹ Jornal do Brasil (03/09/72). Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/65800>. Acesso em: 26 de agosto de 2017.

¹² Jornal do Brasil (07/08/83). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/67355>. Acesso em: 07 de novembro de 2016.

¹³ Jornal do Brasil (14/10/84). Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/030015_10/87136>. Acesso em: 07 de novembro de 2016.

¹⁴ Entre os anos 1980 a 1989 foram encontradas 40 ocorrências sobre as palavras-chave “Saúde, Gamboa e Santo Cristo”.

¹⁵ Jornal do Brasil (11/01/85). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/91519>. Acesso em: 14 de novembro de 2016.

Em outra reportagem de 1987, intitulada *Rio começa a descobrir seu passado*¹⁶, o jornalista Bruno This, afirma que a Zona Portuária estaria começando a entrar no século XX, com a atenção do poder público e de empresas privadas voltadas para a região. A partir do tombamento de vinte e cinco imóveis, como cortiços, igrejas e vilas, abriu-se caminho para a reintegração com a cidade, com uma expansão comercial para o Centro e um novo polo de atração turística. Havia, segundo a reportagem, um projeto de requalificação da região, que buscava construir um centro internacional de comércio para o Rio, com escritórios de empresas voltadas para o ramo internacional, além de exibição de mercadorias e shoppings. O projeto, que não foi para frente, revela ainda uma interessante fala da então diretora de departamento geral do patrimônio da Secretaria de Cultura do município, Rachel Jardim:

Ao mesmo tempo, só que no campo histórico-cultural, Saúde, Gamboa e Santo Cristo estão sendo imortalizados por uma coleção de postais de época, organizados pela Secretaria de Cultura do município e por um livro editado pela Construtora João Fortes, que será lançado no final do mês. Uma dupla homenagem que nenhum outro bairro do Rio mereceu até hoje. ‘Se você andar e vir o que existe na Gamboa, na Saúde e em Santo Cristo, saberá o que significa uma cidade carioca’, justifica a diretora do departamento geral do patrimônio da Secretaria de Cultura do município, e autora da série de postais, Rachel Jardim, que selecionou imagens de sobrados, ruas, becos, vilas e cortiços. (Pág. 30)

Ainda na mesma edição o subtítulo “*Carioca tem sua Ouro Preto*”, retrata a Zona Portuária como uma região que se manteve intacta por 100 anos, e como o seu isolamento com o Centro ocorreu. “*Um passeio que leva Brasil-colônia*”; “*Da Praça Mauá ao alto da Gamboa tudo é história*”, são outros subtítulos da mesma reportagem e relatam como a arquitetura da região se manteve a mesma por um século. Na narrativa, o local estava longe das rotas turísticas da cidade. Rachel Jardim sugere um passeio pela região, que começa pela Praça Mauá, passando pela Igreja de São Francisco, Pedra do Sal, Fundação Nilo, Praça dos Estivadores, cortiços na rua Senador Pompeu, Fortaleza da Conceição, Palácio do Itamaraty, Colégio Pedro II, Centro Cultural José Bonifácio, Praça da Harmonia e Igreja Nossa Senhora da Saúde. Segundo ela, o passeio mostraria o “(...) contraste entre o novo e o antigo. O clima é meio de cidade do interior” (This, 1987, p. 30).

Em julho de 1988, uma nova reportagem sobre a Zona Portuária: “*Nem parece o Rio. Um pouquinho de Ouro Preto e violência sob controle na Saúde, Gamboa e Santo Cristo*”¹⁷, de Sidney Garambone, se inicia dizendo que o índice de criminalidade da região é quase zero, e não representaria qualquer perigo. Novamente o texto retrata as particularidades estéticas da região e seu passado histórico:

Juntos eles arrastam também boa parte da história do Brasil por suas calçadas. Não foi por menos que a maioria das comemorações dos 100 anos de Abolição da escravidão aconteceu na Saúde. Antigamente, ali foi mercado de escravos e o lugar é sempre lembrado nessas épocas. Qualquer passeio ou mergulho nostálgico deve começar obrigatoriamente na Pedra do Sal. (P. 16)

Em janeiro de 1990, outra publicação incentivava a visita na região. Em “*Ande pelo Rio. A cidade é sua*”¹⁸ (pág. 7), Neiva Rodrigues escreve ressaltando as surpresas arquitetônicas e

¹⁶ Jornal do Brasil (20/11/87). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/150924>. Acesso em: 14 de novembro de 2016.

¹⁷ Jornal do Brasil (17/07/88). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/168729>. Acesso em: 14 de novembro de 2016.

¹⁸ Jornal do Brasil (31/01/90). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/1898>. Acesso em: 28 de novembro de 2016.

cidadinas da região e o seu passado. No mesmo ano, Celia Abend escreve “*Os encantos do Morro da Conceição*”¹⁹, novamente afirmando que até mesmo escadarias, ladeiras e vielas lembravam o Rio antigo. Além disso, os sobrados antigos contariam a história da cidade “dos tempos da fundação ao início deste século” (pág. 4). A jornalista também faz um importante apontamento afirmando que, ao visitar o Morro da Conceição, seria possível perceber como seria concebível preservar o patrimônio cultural da cidade e garantir a qualidade de vida da população.

Portanto, nota-se que, conforme foram realizadas intervenções urbanísticas na Zona Portuária, modificava-se também o teor das reportagens relacionadas a região. Se entre 1983 e 1984 a Saúde é um bairro doente, necessitando de socorro, após o tombamento da Pedra do Sal (1984), começa a ser tratado como “(...) um doce pedaço do Rio” (1985). Isso se dava já no auge do projeto Corredor Cultural (1979 a 1987) e do Projeto Sagas (1983 a 1988). A partir de então, a região passa a ser apresentada como “Rio começa a descobrir seu passado”; “Carioca tem sua Ouro Preto” (1987); “Um passeio que leva ao Brasil-Colônia”, etc. Na década de 1990, as matérias sobre os bairros de Saúde, Gamboa e Santo Cristo estão voltadas para o incentivo da valorização da região. Além do aumento do número de pedidos de tombamentos, nesse caso o tombamento da Pedra do Sal sempre era citado como exemplo.

Em 1993, o foco da política pública para a região era o projeto de recuperação de fachadas, e a partir de 1994 começavam as publicações voltadas para a intenção da prefeitura de intervir na região. Intenção essa que só seria concluída com o projeto Porto Maravilha quase vinte anos depois. Dessa maneira, pode-se ver como é clara a mudança no modo de como a Zona Portuária vai sendo tratada nesse período de mais de 30 anos. As publicações, que a partir de 1985 exaltam a história e a beleza da região, ignoravam muitas vezes a infraestrutura escassa como é relatado em entrevista com Merced Guimarães²⁰, moradora da região e diretora do Instituto Pretos Novos (IPN).

Como aponta Augusto Ivan Pinheiro (2002), a imprensa teve papel fundamental para a defesa dos projetos urbanísticos:

Aspecto fundamental foi a adesão maciça da imprensa. Nada teria ocorrido se a ideia da preservação não fosse abraçada pela mídia. Não se sabe se a imprensa adotou a causa da preservação porque ela agradou ao público, ou se o público acabou sendo seduzido pela imprensa e apoiou maciçamente a ideia da proteção do patrimônio. O fato é que essa simbiose, essa mistura de elementos dentro de um mesmo projeto, provocou uma densidade muito grande de trabalho e chegou até a criar problemas para alguns governantes ou dirigentes de órgão, que não gostavam muito do projeto, mas não conseguiram extingui-lo (...). Com a presença e o apoio da imprensa, o projeto se entranhou tanto, se enraizou de tal maneira, que foi isso que lhe deu garantias e assegurou sua sobrevivência até os dias de hoje. Não foi apenas a lei. (Pp. 150 e 151)

¹⁹ Jornal do Brasil (27/07/90). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_11/13082>. Acesso em: 28 de novembro de 2016.

²⁰ Na entrevista concedida em 17 de julho de 2015, Merced diz que: “(...) Olha as pessoas daqui já foram embora a muito tempo, os nativos daqui já se foram embora, justamente quando houve um tombamento de preservação das fachadas, os filhos dos portugueses que moravam aqui ou dos estivadores que moravam aqui não queriam morar aqui, eles herdaram casas, mas casas assim, que não tinham, não tinham grana pra você... uma coisa é você ter casario desse aí, que custa quase R\$1.000.000, 00 hoje em dia uma casa dessa, agora se você for comprar se ferra todo, porque você não sabe o que tá comprando, tá comprando gato por lebre porque na primeira chuva você perdeu seu tapete, porque esse telhado... esse Moinho que tá aqui, ele entope todas as calhas, aquela farinha fininha, vai virando uma poeira, vai virando uma poeira.”

Entre os anos de 2000 a 2009, outras 30 ocorrências foram encontradas no Jornal do Brasil, através da Hemeroteca Digital, a partir das palavras chaves “Saúde, Gamboa e Santo Cristo”. Já no ano 2000, começava a se tratar de uma intervenção urbana no Centro e da região portuária como projeto político dos candidatos à prefeitura do Rio de Janeiro para a eleição do ano seguinte ²¹.

Em 2001, começaram as primeiras críticas do jornal aos projetos de preservação ocorridos nas décadas de 1980 e 1990, quando alguns antigos casarões desabaram ou ameaçaram desabar. Iniciavam-se, então, duras críticas à efetividade de tais projetos, já que não havia nenhum tipo de fiscalização do interior desses imóveis, só nas fachadas. As críticas ocorreram nas matérias intituladas “*Preservação que só existe no papel*” ²² (Luiz Ernesto Magalhães e Roberta Jasen) e “*A preservação da polêmica no Rio*” ²³ (Daiela Dariano). Observa-se também o discurso de vazio espacial como justificativa ao projeto de revitalização do Centro, na reportagem de Marcello Gazzâneo “*Centro é opção de moradia. Prefeitura quer inverter tendência que tirou 30 mil moradores da área em 20 anos*” ²⁴.

Em 2009, com o anúncio do projeto Porto Maravilha, a região volta para as páginas principais do JB. Novamente os argumentos utilizados para justificar o Porto do Rio são reutilizados como justificativa para o Porto Maravilha. Além dos agravantes da Copa do Mundo (2014) e a Olimpíada (2016), a prefeitura busca então uma “utilização” para uma localidade “vazia” e abandonada, inspirada em outros projetos urbanísticos em regiões portuárias ao redor do mundo, como por exemplo, Buenos Aires; Barcelona; Boston e Nova Iorque.

Após o fracasso do Plano Porto do Rio, novas matérias surgem já em 2009 no contexto das negociações para o projeto Porto Maravilha. Outra coluna digna de nota é a escrita pelo historiador e então presidente do Observatório Urbano do Estado do Rio de Janeiro, Sérgio Honorato: “*O exemplo de Barcelona nos serve*” ²⁵, na seção de Sociedade Aberta do Jornal. Na reportagem o historiador defende a necessidade da intervenção por conta do vazio urbano e degradação da região:

Realmente, quem transita nas avenidas Rodrigues Alves ou Francisco Bicalho, por exemplo, ou no Elevado na Perimetral, enxerga uma região marcadamente degradada em termos urbanísticos, cheia de vazios urbanos, atulhada de contêineres e frequentada por mendigos, prostitutas e camelôs, compondo um cenário de medo e, até mesmo, de certa repugnância. Na maioria das vezes a reação das pessoas é no sentido de derrubar tudo. (HONORATO, 2009, p. 14)

Destaca-se, nesse texto, um argumento higienista muito frequente nas reportagens desse período e também muito presente nas primeiras reportagens de 1980. A Zona Portuária é sempre ressaltada como um lugar vazio, sujo, cujas construções históricas devem ser protegidas para fomentar o turismo. Mas, ao falar do cotidiano, o abandono é sempre destacado. O “vazio” é

²¹ Jornal do Brasil (04/09/2000). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_12/18941>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

²² Jornal do Brasil (03/08/2001). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_12/41752>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

²³ Jornal do Brasil (27/07/2003). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_12/84079>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

²⁴ Jornal do Brasil (15/08/2002). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_12/68312>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

²⁵ Jornal do Brasil (24/05/2009). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_12/264920>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

composto por 48.664 habitantes no ano de 2013²⁶, número de moradores semelhante ao do Leblon, 46.044, o bairro mais caro do Rio de Janeiro e também considerado o mais caro do Brasil. A Zona Portuária é, assim, frequentemente retratada com frases cheias de preconceitos convenientes para o uso político que a ela querem dar.

Além disso, Honorato também afirma que o projeto ocorrido em Barcelona em 1992 nos serviria como exemplo:

Em todo o mundo, desde os anos 1980 as administrações públicas começaram a adaptar as regiões portuárias às novas demandas do setor, além de darem uma nova destinação aos territórios anteriormente fundamentais para a atividade e que se tornaram sucatas urbanas. Dentro os inúmeros exemplos, merece destaque o de Barcelona que, aproveitando o fato de sediar as Olimpíadas de 1992, fez uma radical cirurgia urbana redefinindo a destinação dessas sucatas urbanas. Armazéns e demais construções sem nenhum valor arquitetônico foram derrubados, com a criação de novos prédios para a atividade empresarial e residencial, fazendo com que surgisse uma nova cidade. (HONORATO, 2009, p. 14)

Desse momento em diante, uma série de matérias valorizando o projeto do Porto Maravilha seriam divulgadas no Jornal. Na ocasião, sete reportagens anunciaram as primeiras discussões e negociações. Há inclusive uma palestra promovida pelo próprio Jornal do Brasil. Na conferência *A revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro*, foi reiterado o interesse da iniciativa privada no Porto Maravilha, que contou com a presença do vereador Alfredo Sirkis (PV) e o então secretário municipal de obras Luiz Antônio Guaraná. A defesa do Jornal do Brasil em torno do projeto, pode ser vista na fala do diretor geral do jornal, Eduardo Jácome: “No momento em que o PIB volta a crescer e o Rio pode ser escolhido sede da Olimpíada de 2016, vejo de forma muito positiva que, após ouvir falar por anos de revitalização da Zona Portuária, a gente começa a ver a coisa a andar”²⁷ (SOUZA, 2009, p. 14). Pode-se dizer que as reportagens do Jornal do Brasil é uma valorização das ruínas como diria Walter Benjamin.

Com o apoio massivo da grande mídia que financiou e apoiou o projeto, nota-se que as discussões sobre a real efetividade e intenções do projeto, no primeiro momento ficou mais concentrada em discussões de grupos políticos, movimentos sociais e de moradores da região. Outro levantamento realizado pelas pesquisadoras Nathália de Paula Bernado Vianna e Analine Molinário Procópio, apresentado no artigo *Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã: os atrativos da renovada Zona Portuária do Rio de Janeiro*, mostra as notícias publicadas pela mídia, blogs e sites oficiais sobre o Porto Maravilha entre os anos de 2011 a julho de 2013, centralizando nas publicações sobre Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio (MAR). Os resultados obtidos mostram que a partir de 124 conteúdos coletados (entre matérias e artigos), apenas seis críticas foram encontradas, e se concentraram em mídias de média visibilidade e blogs. A maior parte das reportagens publicadas na grande imprensa, eram em boa parte veículos de comunicação ligados à Fundação Roberto Marinho, Grupo Abril e Folha de São Paulo, onde o projeto Porto Maravilha é apresentado de forma favorável.

Tais críticas realizadas por esses movimentos passam a ser absorvidas pelo projeto, provocando modificações nas intervenções principalmente no âmbito cultural. Projetos

²⁶ Castro, Rodrigo Machado Gecele Castro; Cunha, Erika Conceição Gelenske. Turistificação de Espaços: como os moradores da zona portuária enxergam a turistificação de seus bairros (2014). Disponível em: <<https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/turistificacao.pdf>>. Acesso em: 09 de setembro de 2020.

²⁷ Souza, Fernando. “Empresas privadas embarcam em novo porto. Iniciativa privada expõe interesse pela Zona Portuária em palestra promovida pelo JB”. Jornal do Brasil (16/09/09). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_12/272354>. Acesso em: 16 de maio de 2017.

culturais locais passam a ser incentivados e financiados pelo Município, como será discutido no próximo tópico.

1.2. O projeto Porto Maravilha

O efeito fundamental do projeto Sagas foi a criação do Plano Porto do Rio – Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro, divulgado em 2001 pelo prefeito César Maia. O plano alterou as condições de utilização e ocupação de solo e previa a construção de uma filial do Museu Guggenheim, que não teve sucesso. Porém, os primeiros passos desse projeto iniciam-se, com o Decreto de Lei de Modernização dos Portos Nº 8.630²⁸, de 25/02/93, no primeiro mandato de César Maia (PMDB/ 1993 - 1996), que permitia o arrendamento das instalações portuárias:

A partir dela, a Companhia Docas desenvolveu o Projeto de Desenvolvimento e Privatização Aplicado ao Complexo Portuário do Rio de Janeiro, no qual previa, além da privatização dos terminais de carga e descarga, a desativação do cais da Gamboa e a disponibilização do patrimônio imobiliário, a fim de gerar receitas que poderiam ser utilizadas em investimentos para a modernização das instalações restantes, no cais de São Cristóvão e no cais do Caju. (COMPANS, 2004, p. 55)

Os argumentos utilizados para esse projeto era de que as atividades portuárias estavam constrangidas pelo crescimento do Centro da cidade e a obsolescência de um projeto portuário. Além disso, o projeto motivou a elaboração de um Programa de Revitalização, como afirma Compans. O consórcio RIOPORTO contava com a participação do setor privado, constituído por instituições financeiras, órgãos governamentais, docas, proprietários de terrenos, empresas imobiliárias e a comunidade com o objetivo de coordenar o projeto de intervenção.

Posteriormente o projeto idealiza a construção de uma filial do Museu Guggenheim no Píer Mauá, que tinha como expectativa ser um catalizador de investimentos privados e públicos e consequentemente fazer deslanchar o Plano de Revitalização e Reestruturação da Zona Portuária.

O Plano de Revitalização e Reestruturação da Zona Portuária englobava:

Reestruturação do sistema viário; implantação de VLT (Veículo Leve sobre Trilhos) e sistema cicloviário; recuperação de imóveis preservados; construção de equipamentos culturais e de lazer; alteração da legislação para incentivar o uso habitacional e de serviços; criação de linhas de microcrédito para estimular a economia local. Propõe-se a formação de uma “sociedade de interesse específico” – formada exclusivamente por organismos públicos – com o objetivo de gerenciar a implementação do plano e atrair investidores privados. A área territorial abrangida pelo projeto é de 3.177.000 m², e são previstos investimentos de cerca de R\$ 3 bilhões. (COMPANS, 2004, p.56).

Dessa forma, o Porto Maravilha surge como uma continuidade do projeto Plano Porto do Rio, criado na gestão de César Maia (PTB) em 2001. O projeto que não é realizado, e é retomado por Eduardo Paes (PMDB) em 2009. Apesar das semelhanças entre os projetos, o projeto do Porto Maravilha busca se afastar e corrigir os erros do Porto do Rio, principalmente em relação ao fracasso do projeto do Museu Guggenheim. O Porto Maravilha torna-se então a principal marca da gestão de Paes.

²⁸ Disponível em: <[26](https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1993/lei-8630-25-fevereiro-1993-363250-norma-pl.html#:~:text=Lei%20dos%20Portos%20(1993)%3B,portu%C3%A1rias%20e%20d%C3%A11%20outras%20provid%C3%A1ncias.&text=Veto%3A,Veto%20Parcialmente>”. Acesso em: 14 de setembro de 2020.</p></div><div data-bbox=)

O audacioso projeto do Porto Maravilha trata-se de uma intervenção que atinge uma área de quase cinco milhões de metros quadrados. Além da ampliação da estrutura viária e criação dos museus, o projeto contava ainda com requalificação dos espaços públicos, reforma de antigos armazéns, demolição da Perimetral (realizada entre 2013 e 2014), reforma e ampliação da rede de saneamento básico. A partir da Lei Municipal nº 101/2009²⁹, foi criada a Operação Urbana Consorciada da Área de Especial Interesse Urbanísticos da Região Portuária do Rio de Janeiro:

O projeto prevê a ampliação da estrutura viária – com a criação de novas vias e túneis de acesso e a reurbanização de 70 km de vias já existentes –, a modernização de toda a infraestrutura urbana, o aumento de 50% na capacidade de fluxo de tráfego na região e o aumento da população de 22 mil para 100 mil habitantes em 10 anos. Prevê também a criação de dois museus monumentais: o Museu do Amanhã e o MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro –, ambos em parceria com a Fundação Roberto Marinho. Para implementar e gerir as obras e serviços públicos na região, a Prefeitura criou a CDURP, Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro. Esta companhia, por sua vez, criou dois programas, o Porto Cidadão e o Porto Cultural, que pretendem desenvolver o que consideram ser ações sociais e culturais na localidade. (VASSALO, 2012, p. 12)

Porém, para a implementação total do projeto seriam necessários cerca de trinta anos, além disso, a intenção era levar para a região novos investimentos dos setores turístico, comercial e imobiliário. Para isso, o poder público ofereceu incentivos fiscais, uma mudança na legislação urbanística exclusiva à área do projeto. Utilizam ainda os Certificados de Potencial Adicional de Construção (CEPACs), que é um instrumento de captação de recursos para financiar obras públicas, como Monteiro e Andrade (2012) afirmam: “Estes certificados são títulos que investidores imobiliários interessados comprem do poder público municipal para obter limites do direito de construir superiores aos estabelecidos, justamente nas áreas que vão receber ampliação e melhorias da infraestrutura” (pág. 23). A emissão e controle desses títulos estão a cargo de uma empresa de economia mista, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região Portuária (CDURP).

Foi a partir do projeto Porto Maravilha, que a região portuária passou pela mais profunda obra de intervenção, além das criações do Museu do Amanhã, no Píer Mauá, inaugurado em dezembro de 2015, e do Museu de Arte do Rio- MAR, em março de 2013, diferentes projetos locais ligados à cultura receberam financiamento da CDURP, inclusive o Instituto Pretos Novos, com o edital Pontos de Cultura (ROCHA; SANT’ANNA, 2016).

Uma das primeiras etapas do projeto Porto Maravilha, foi a construção do Museu de Arte do Rio (MAR), que se deu em 2011. Sant’Anna faz uma importante discussão em seu artigo *Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro* (2013), onde discute o processo de negociação e a incorporação de movimentos sociais e políticos ao projeto Porto Maravilha. Segundo Sant’Anna, o Porto Maravilha retoma o projeto Guggenheim, além do uso de museus como carro chefe da intervenção na região, a Fundação Roberto Marinho passa a ser a financiadora ao invés da Fundação Guggenheim. Já em sua fase embrionária, o projeto Porto Maravilha, além de contar com o apoio da Fundação Marinho, passa a contar com outros grupos empresariais principalmente ligados à construção civil e ao setor imobiliário, que

²⁹ Disponível em: <[27](https://leismunicipais.com.br/a1/rj/r/rio-de-janeiro/lei-complementar/2009/10/101/lei-complementar-n-101-2009-modifica-o-plano-diretor-autoriza-o-poder-executivo-a-instituir-a-operacao-urbana-consorciada-da-regiao-do-porto-do-rio-e-da-outras-providencias#:~:text=1%C2%BA%20Esta%20Lei%20Complementar%20institui,Administra%C3%A7%C3%A3o%20P%C3%ABlica%20Municipal%2C%20com%20a>”. Acesso em: 14 de setembro de 2020.</p></div><div data-bbox=)

apostam na “Marca Rio”, e de forma mais indireta o Jornal do Brasil, apoiando conferência sobre o projeto em andamento.



Figura 2: Praça Mauá. Em destaque Museu do Amanhã e Museu de Arte do Rio – MAR
Arquivo pessoal. 2017

Uma das grandes críticas ao projeto Guggenheim se devia ao fato de se tratar de uma instituição estrangeira, dessa forma o MAR resolveria um dos imbróglis que criava resistência ao Plano Porto do Rio. Se o Guggenheim era visto como:

(...) representante museal do grande capital internacional, capaz de pasteurizar e macdonaldizar a cultura nacional, o Museu de Arte do Rio duplamente resolvia o problema: em primeiro lugar, escolhia como tema a identidade local, cultivando uma imagem de cidade dotada de especificidade e cultura própria; em segundo lugar, entregava às empresas locais o papel de financiar, ainda que por renúncia fiscal, a criação da nova instituição. De fato, o empenho da Fundação Roberto Marinho teve o papel fundamental de nacionalizar a iniciativa, sem onerar excessivamente os cofres públicos. (SANT’ANNA, 2013, pp. 41,42)

Pacificando as relações que haviam impedido o projeto Guggenheim, o Porto Maravilha consegue criar consenso em torno dos novos museus para a região portuária. No entanto, após a divulgação da inclusão de recursos da iniciativa privada e da criação dos CEPACS (Certificados de Potencial Adicional de Construção), em 2011, surgiram as primeiras e mais expressivas críticas ao projeto. Organizações não-governamentais passaram a representar grupos atingidos pelos processos da intervenção ocorrida na região, chamando a atenção para a especulação imobiliária e as remoções no Morro da Providência. Dessa forma, políticos e ONGs se tornaram porta-vozes da população local. Outra crítica importante que surge nesse momento, foi o do possível processo de *gentrificação* da região portuária.

Em resposta às críticas, o MAR foi inaugurado com uma mostra dedicada a discutir a cidade, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, intitulada *O Abrigo e o Terreno*. Porém, com a divulgação da proibição da performance do coletivo *Opavivará* no dia da inauguração. A performance seria, segundo relatado por Clarissa Diniz em entrevista, um desfile intitulado “Samba Tocado em Panela, com distribuição de feijoada, distribuição de comida”. Após a proibição incendiaram-se manifestações em frente ao museu, mesmo contando com a presença da então presidenta Dilma Rousseff, da ministra da Cultura Marta Suplicy e do

prefeito Eduardo Paes no evento. Nesse momento, já era, então, possível visualizar os novos lugares de memória e de cultura que passaram a ser incluídos no discurso público sobre a região:

(...) é certo que novos espaços de exibição têm surgido na região, privilegiando outros protagonistas da memória (Chagas, 2005). O Centro Cultural José Bonifácio, ao lado do Instituto Pretos Novos e da preservação do sítio arqueológico do Cais do Valongo, se impõem como novos espaços de memória a partir de reivindicações de movimentos sociais. A Casa de Cultura do Porto, por sua vez, se coloca como espaço literário criado a partir de uma iniciativa local de um morador do Morro da Conceição e com o objetivo de protagonizar o processo de intervenção sobre a região. Finalmente, a Casa Amarela, aberta em janeiro de 2012, se coloca como “espaço democrático cultural” dentro da comunidade do Morro da Providência, gerido em parceria com o FAVELARTE.. (SANT’ANNA, 2013, p. 49).

Mais à frente novos espaços ganharam, como a autora aponta, um novo protagonismo ao longo do processo de reurbanização. Surgiram grupos locais que se organizaram como focos de resistência:

(...) a uma musealização da região, criada com base em projetos que pensavam equipamentos culturais de entretenimento e turismo de massas. Contudo, o modo como esses centros vêm se estabelecendo tem denotado que o processo de espetacularização da região tem também se beneficiado desses movimentos. (SANT’ANNA, 2013, p. 49)

Em meio a todas essas críticas, a prefeitura anunciaria em 29 de novembro de 2011, a criação do *Circuito Histórico e Antropológico da Herança Africana no Rio de Janeiro*, logo após a redescoberta do Cais do Valongo, local do desembarque de africanos escravizados, que funcionou entre os anos de 1800 a 1831. Em 2017, o Cais foi alçado à Patrimônio da Mundial pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). O Circuito era constituído por: Centro Cultural José Bonifácio (CCJB); Cemitério Pretos Novos (IPN); Cais do Valongo e da Imperatriz; Jardim do Valongo; Largo do Depósito e Pedra do Sal.

Segundo o site do Porto Maravilha:

Cada um dos pontos indicados pelo decreto remete a uma dimensão da vida dos africanos e seus descendentes na Região Portuária. O Cais do Valongo e da Imperatriz representa a chegada ao Brasil. O Cemitério dos Pretos Novos mostra o tratamento indigno dado aos restos mortais dos povos trazidos do continente africano. O Largo do Depósito era área de venda de escravos. O Jardim do Valongo simboliza a história oficial que buscou apagar traços do tráfico negreiro. Ao seu redor, havia casas de engorda e um vasto comércio de itens relacionados à escravidão. A Pedra do Sal era ponto de resistência, celebração e encontro. E, finalmente, a antiga escola da Freguesia de Santa Rita, o Centro Cultural José Bonifácio, grande centro de referência da cultura negra, remete à educação e à cultura como instrumentos de libertação em nossos dias. Esses marcos receberão sinalização oficial de ponto do Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana e atenção especial do Programa Porto Maravilha Cultural. O Grupo de Trabalho do Circuito estabeleceu, além da sinalização, ações para ampliar o conhecimento desta parte da história da Diáspora Africana. A proposta prevê visitas guiadas, publicações e atividades de divulgação³⁰.

O Cais do Valongo iniciou suas atividades por volta de 1800 até 1831, foi o local de desembarque e comércio de africanos escravizados. O mercado se intensificou, a partir da construção do Cais, e se tornou a porta de entrada para mais de 500 mil africanos. Sofreu o primeiro aterramento em 1843 para receber o desembarque de D. Teresa Cristina, futura esposa de D. Pedro II. Foi enterrado novamente em 1911 na reforma de Pereira Passos. Em 2011, foi

³⁰ Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/circuito>>; Acesso em: 14 de novembro de 2016.

redescoberto a partir das obras de reurbanização do Porto Maravilha, e em 20 de novembro de 2013 o local foi alçado a Patrimônio Cultural da cidade do Rio de Janeiro por meio do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH).

Como Leitão e Carneiro (2016) apontam, a localização do Cais do Valongo não era desconhecida pelos pesquisadores:

Há na Praça Jornal do Comércio, situada na avenida Barão de Tefé, um obelisco no qual consta uma placa com a indicação de que no subsolo estaria o antigo cais. Cabe explicitar que o ato de “desenterrar” o Cais do Valongo não constava do planejamento inicial. Mas a intervenção no subsolo provocou pesquisadores atentos à necessidade de monitoramento especializado de possíveis sítios arqueológicos, conforme a legislação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (Pág. 71)



Figura 3: Cais da Imperatriz em 1904.

Fonte: http://portomaravilha.com.br/fotos_videos/g/19/pagina/2

Portanto, a criação do circuito e o tombamento do local não constava no plano inicial por parte da prefeitura, mas foi absorvido e integrado no discurso da agência pública.



Figura 4: Cais do Valongo. Arquivo pessoal. 2016

Os outros pontos que constituem o circuito recebem visitas guiadas a partir de eventos organizados pelo Instituto Pretos Novos e divulgados pelo Porto Maravilha e com patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura. Os pontos visitados percorrem locais importantes para a memória negra da região, são eles: Largo de São Francisco da Prainha, Pedra do Sal, Jardim Suspenso do Valongo, Largo do Depósito, Espaço Cultural Pequena África, Espaço Cultural Casa da Tia Ciata, Cais do Valongo, Centro Cultural José Bonifácio e Instituto Pretos Novos (IPN).³¹



Figura 5: mapa do *Circuito Histórico e Antropológico da Herança Africana no Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/circuito>>

Se nas décadas de 1980 a 1990, a preservação das casas, ou por que não dizer, dos monumentos históricos, buscava manter a história do bairro, isso se deve ao fato de que naquele momento existia um apelo mundial de crítica ao desenvolvimentismo e seus impactos em áreas

³¹ Fonte: <<http://www.portomaravilha.com.br/eventosdetalhe/cod/737>>. Acesso em: 31 de julho de 2017.

culturais, crítica essa que foi incorporada nas Cartas Patrimoniais da Unesco (Recomendação de Nairóbi - 1976; Carta de Veneza – 1964 e Declaração de Amsterdã – 1975). Como Augusto Ivan afirma, o Corredor Cultural e o Projeto Sagas tiveram forte apoio da sociedade em geral, e esse apoio não foi por acaso.

Mais recentemente, a rápida absorção do discurso da memória negra pelo poder público do Rio de Janeiro, pode ser parcialmente explicada pelo projeto “*Rota do Escravo*”³², também da Unesco. Esse projeto aprovado em 1993, e lançado em 1994, busca:

Quebrar o silêncio sobre a tragédia do tráfico de escravos e contribuir, através da realização de trabalhos científicos multidisciplinares para uma melhor compreensão dessa tragédia, suas causas profundas, suas problemáticas e suas modalidades de operação.

Enfocar objetivamente as consequências do tráfico de escravos nas sociedades modernas, principalmente nas transformações globais e nas interações culturais dos povos.

Contribuir com a cultura da paz e a coexistência pacífica dos povos, promovendo a reflexão sobre o pluralismo cultural, a construção de novas identidades e cidadanias e o diálogo intercultural. (UNESCO, pág.5)

Em suma, a declaração do Cais do Valongo como Patrimônio da Humanidade, está dentro do projeto Rota da Escravidão. Como o próprio documento afirma: “hoje em dia, há menos reticências da parte dos países em abrir este capítulo de suas histórias e há mais vontade de inscrevê-lo nas memórias coletivas, com sua inserção nos calendários das comemorações das agendas públicas” (pág. 2). Sendo assim, pode-se dizer que, a integração do discurso da memória negra na Zona Portuária pela agência pública é também conscientemente uma tentativa de incluí-la na memória coletiva brasileira. Como afirma Hall (2011), a cultura nacional é um discurso que dá sentido para a nação, logo, a identidade nacional é construída.

Nesse sentido, observamos que foi incorporado ao Porto Maravilha uma valorização da memória da diáspora africana, seja pela criação do Circuito do Cais do Valongo, das exposições no Museu de Arte do Rio, do financiamento de projetos culturais voltados para a cultura afro-brasileira, através de editais como o Ponto de Cultura, e também em publicações em jornais e meios de comunicação por parte da prefeitura (ROCHA, SANT’ANNA, 2016). Nota-se que ao garantir o financiamento dos projetos culturais e incorporar as críticas até mesmo em exposições no MAR, esses agentes buscavam construir um consenso na esfera pública (HABERMAS, 2012). Portanto, as ações dos agentes na realização do Porto Maravilha expressam a busca de uma comunidade de interesses, através da implementação de programas que incluem os moradores da região e contam com o apoio financeiro a instituições culturais. Assim, os planejadores urbanos absorvem as críticas e dão novos sentidos aos discursos utilizados no projeto, além de buscar incorporar a singularidade e a pureza da cultura local, aumentando seu capital simbólico para garantir a renda monopolista, como apresentado por David Harvey em *A produção capitalista do espaço* (2005).

1.3. A gestão Crivella e a cultura afro-brasileira

³² UNESCO. Rota do Escravo. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001465/146546por.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

O atual prefeito Marcelo Crivella (PRB/2017-2020) do Rio de Janeiro é cercado por discursos polêmicos, principalmente no que se refere à cultura afro-brasileira. Sua trajetória como cantor gospel e sobrinho do fundador de uma das maiores igrejas evangélicas do país, a Igreja Universal do Reino de Deus, lhe conferiu notoriedade entre segmentos mais conservadores do município, onde conquistou 59,36% dos votos válidos na eleição de 2016, contra o candidato progressista Marcelo Freixo (PSOL), que ficou com 40,64% dos votos.³³ Nesse sentido, é necessário ressaltar alguns pontos de sua eleição. Primeiramente, de acordo o censo do IBGE de 2010, os setores evangélicos constituem 23,05% (1,372 milhão de pessoas) do município do Rio de Janeiro, sendo assim, só o fator religioso não garantiria a vitória de Crivella, outros dois fatores proporcionaram tal desfecho: o número alto de abstenções e o efeito anti-Freixo ou anti-esquerda, provocado principalmente pelo impeachment da então presidenta Dilma Rousseff naquele ano.

Marcelo Crivella recebeu 1.700.030 votos, enquanto Freixo recebeu 1.163.662, no entanto, só o número de abstenções foram de 1.314.950. Somando abstenções, votos nulos e brancos contabilizamos 2.034.352 de votos, superando assim até mesmo os votos em Crivella. Com o impeachment de Dilma Rousseff em 31 de agosto de 2016, havia (e ainda há) um forte sentimento de antipetismo no Brasil, e com isso os setores mais conservadores nacionais, se apropriaram do discurso anticorrupção, e levantaram suas pautas anti-lgbt e anti-movimentos sociais. Mesmo que Freixo tenha se candidatado pelo PSOL, a ideia de que os partidos de esquerda são “farinha do mesmo saco” prevaleceu. Freixo defendia bandeiras progressistas como a legalização do aborto e da maconha. O efeito anti-Freixo, dessa forma, garantiu a vitória de Crivella, mesmo que este tenha uma baixa representatividade.

Crivella nasceu em 09 de outubro de 1957, é um engenheiro, escritor e cantor religioso, filiado ao Partido Republicano Brasileiro (PRB). Inicia sua carreira política em 2002, se candidatando ao Senado (PL), onde foi eleito para o mandato de 2003-2011. Crivella ainda se candidatou ao governo do Estado do Rio de Janeiro, em 2006 e 2014, ambas sem sucesso e à prefeitura carioca nos anos de 2004, 2008 e 2016.

Em 2012, assume o Ministério da Pesca e Agricultura no governo petista de Dilma Rousseff. Após uma reforma ministerial promovida pela presidenta em 2014, ele deixa a pasta. Crivella esteve envolvido em diversos escândalos durante sua carreira política. Enquanto Ministro do MPA, foi acusado, no ano de 2013, pelo Ministério Público de estar envolvido em um sistema de corrupção, tendo tido até mesmo seus bens bloqueados pela Justiça Federal em Brasília (TRF-1).

Outro escândalo evidenciado na eleição de 2016, envolvia seu livro “Evangalizando a África” (2002), escrito enquanto era missionário na região, onde dizia que outras religiões pregariam “doutrinas diabólicas”, e descrevia os homossexuais como tendo uma “conduta maligna”. Após o escândalo, Crivella envia uma nota ao Jornal O Globo, onde afirma amar a todos e pedindo perdão caso os tenha ofendido.

Crivella é também conhecido por sua ligação com seu tio Edir Macedo e a sua participação na Igreja Universal do Reino de Deus – IURD, por onde lançou discos e livros através de empresas ligadas à instituição. Foi responsável também pelo planejamento e execução do Projeto Nordeste, cuja finalidade era tornar viável e produtiva a terra de Irecê (BA), através de modelos de irrigação.

³³ Fonte: “Marcelo Crivella é eleito prefeito do Rio e diz que venceu ‘onda de preconceito’”. G1, Globo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/eleicoes/2016/noticia/2016/10/marcelo-crivella-do-prb-e-eleito-prefeito-do-rio.html>>. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

Após a eleição municipal de 2016, Marcelo Crivella (PSB) assumiria a prefeitura do Rio, tendo então que dar continuidade ao Porto Maravilha. O projeto que visa o cumprimento total das obras no decorrer de 30 anos, perpassará dessa forma, por várias gestões municipais. No entanto, com a crise financeira do município e do Estado, o projeto vem sofrendo sérias descontinuidades, como pode ser observado na criação do Museu da Escravidão e da Liberdade (MEL), hoje intitulado Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, após discussões em torno do nome. A criação de um museu sobre a cultura afro-brasileira fazia parte do projeto que garantiu o Cais do Valongo como Patrimônio da Humanidade junto à UNESCO, em 2017. O museu que ainda não saiu do papel, recebeu de Crivella em 2018 uma verba de R\$1 mil reais, como apontado pelo jornalista Ancelmo Gois, em sua coluna no jornal O Globo³⁴.

Se na gestão de Paes havia o apoio e inclusive a utilização do discurso da memória negra na região portuária como uma marca, a gestão Crivella, por outro lado, é marcada por conflitos com os defensores de movimentos sociais e da cultura afro-brasileira, e uma tentativa de afastamento da utilização desse discurso de memória.

Pressupõe-se que uma das principais causas dessa tentativa desse afastamento, seja pelo fator religioso, como já abordado acima. Além do repúdio às religiões afro-brasileiras, seu mandato à frente da prefeitura é marcado por pautas conservadoras. Em 2019, por exemplo, durante a Bienal do Livro, Crivella mandou recolher um livro de HQ, onde havia uma imagem de dois personagens masculinos se beijando. Em um vídeo publicado em suas redes sociais, o prefeito diz que “o que nós fizemos é para defender a família. Esse assunto tem que ser tratado na família. Não pode ser induzido, seja na escola, seja em edição de livro, seja onde for. Nós vamos sempre continuar em defesa da família”. No texto na descrição do vídeo, lia-se “a decisão de recolher os gibis na Bienal teve apenas um objetivo: cumprir a lei e defender a família”³⁵. O episódio foi uma tentativa de marketing para se aproximar do público conservador que elegeu Jair Bolsonaro, visando assim a eleição que ocorrerá em 2020.

Logo no início da sua gestão, em 2017, Crivella anunciava o corte de verba de metade dos R\$24 milhões de subsídios destinado às escolas de samba cariocas para o carnaval de 2018. O que gerou crítica no desfile da escola de samba da Mangueira na Sapucaí. A escola apresentou críticas e sátiras ao prefeito no samba enredo: “pecado é não brincar o carnaval”. O prefeito também foi representado como Judas, o traidor do carnaval no desfile. A Riotur, como resposta do prefeito, por outro lado, afirma que ele foi vítima de intolerância religiosa: “é lamentável que uma escola, que sempre defendeu a tolerância e o respeito, venha a utilizar o momento sagrado do seu desfile para praticar um ato de intolerância religiosa como o que vimos neste domingo”³⁶.

Ironicamente, também em julho de 2017, o Cais do Valongo era declarado como Patrimônio da Humanidade pela Unesco. Em meio às críticas e com a declaração da Unesco, Crivella assume a proposta para a criação do Museu da Escravidão e da Liberdade – MEL, um Museu a céu aberto, que contará com os objetos encontrados no Cais do Valongo.

³⁴ Gois, Ancelmo. Após dizer que queria criar o Museu da Escravidão, Crivella destina só R\$1 mil ao projeto. Disponível em: < <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/apos-dizer-que-queria-criar-museu-da-escravidao-crivella-destina-so-r-1-mil-ao-projeto.html>>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

³⁵ Finnoti, Ivan. Crivella fala em vídeo sobre a censura à Bienal e diz que queria defender a família. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/crivella-fala-em-video-sobre-censura-a-bienal-e-diz-que-queria-defender-a-familia.shtml>>. Acesso em: 08 de setembro de 2019.

³⁶ Pennafort, Roberta. “Intolerância religiosa”, diz Crivella sobre crítica no desfile da Mangueira. O Estado de S. Paulo, edição de 13 de fevereiro de 2018. Disponível em: < <https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,intolerancia-religiosa-diz-crivella-sobre-critica-no-desfile-da-mangueira,70002187761>>. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

Por outro lado, após um ano do anúncio do Cais como Patrimônio Cultural da Humanidade, novas descobertas têm levantado a um posicionamento mais explícito do prefeito em relação à cultura afro-brasileira. Em junho de 2018, Crivella veta o projeto de Lei Nº 346³⁷, que declarava a Pedra do Sal e a Capoeira do Saravá como Patrimônios Culturais Imateriais do Município, com a justificativa que não caberia ao legislativo municipal, determinar tal tipo de declaração: “o ato de reconhecer um bem imaterial como patrimônio cultural carioca é matéria que está afetada ao Poder Executivo, inexistindo qualquer traço de generalidade e abstração que possa suscitar o exercício da competência nuclear do Poder Legislativo”³⁸. Porém, após muitas críticas dos movimentos sociais e representantes das religiões afro-brasileiras, Crivella determinou o registro da Pedra do Sal como Bem Cultural de Natureza Imaterial, na mesma publicação no Diário Oficial do Município. O prefeito declarou, ainda, a inclusão no calendário oficial da cidade, de uma data comemorativa do reconhecimento do Cais do Valongo como Patrimônio Mundial, que será comemorado todo segundo sábado de julho.

Outra questão a ser ressaltada é a diminuição de verba pública para a conservação de monumentos históricos, chegando ao ponto de quase extinção de verba, segundo o jornalista André Coelho, no site da GloboNews³⁹:

Entre os anos de 2011 e 2016, foram investidos cerca de R\$18 milhões, uma média de R\$3 milhões por ano para a manutenção das obras. Em 2017, primeiro ano da gestão de Marcelo Crivella (PRB), esse valor chegou a R\$314 mil e, em 2018, a verbadeixou de existir. Desde então, o dinheiro que é utilizado para essas manutenções vemdo chamado Orçamento de Conservação de Espaços Públicos, que também apresentou queda de mais de 60% a partir da gestão atual.

Fica claro dessa forma, que há um certo desinteresse na preservação de patrimônio na gestão Crivella. Basta uma visita ao Cais do Valongo para se perceber o descaso em relação ao patrimônio histórico carioca. É palpável o abandono da prefeitura em relação ao Cais. Sem fiscalização é comum o forte odor de urina e lixo no local, além de notícias de que pedras estariam sendo vendidas como *souvenir* para turistas.

Com a ampliação do VLT – veículo leve sobre trilhos, que faz parte do projeto Porto Maravilha, entre julho e agosto de 2018, novas descobertas foram encontradas no centro do Rio de Janeiro. Escavações encontraram um cemitério de pretos novos no Largo de Santa Rita e ruínas de uma loja de escravos na Avenida Marechal Floriano. Em uma decisão final sobre a descoberta no Largo de Santa Rita, determinou que o sítio arqueológico não será mais escavado para evitar que as ossadas sejam removidas. A decisão foi tomada a partir de uma reunião realizada entre líderes de grupos sociais e órgãos municipais. A área será apenas delimitada e o percurso do VLT, linha 3, continuará o mesmo, passando ao lado do cemitério, tendo algumas paradas do percurso recebendo novos nomes: Cristiano Ottoni/ Pequena África, Camerino/ Rosas Negras e Santa Rita/ Pretos Novos. Segundo o site da Prefeitura do Rio, as escolhas dos nomes foram decididas após um encontro entre representantes da prefeitura, do IPHAN, Comdedine (Conselho Municipal de Defesa dos Direitos do Negro), IPN, Associação de

³⁷ Disponível em:

<<https://mail.camara.rj.gov.br/Apl/Legislativos/scpro1720.nsf/4a0191fc2f8ead1e8325807c0065b3ae/1ff081926b2aef168325816f005ef7ec?OpenDocument>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

³⁸ Boeckel, Cristina. Crivella veta projeto que declara Quilombo da Pedra do Sal como patrimônio imaterial do Rio. edição de 28 de junho de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/prefeito-veta-projeto-que-declara-quilombo-da-pedra-do-sal-como-patrimonio-imaterial-do-rio.ghtml>>. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

³⁹ Coelho, André. Crivella extingue verba para a conservação de monumentos históricos no Rio (27/05/19). Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/05/27/crivella-extingue-verba-para-conservacao-de-monumentos-historicos-no-rio.ghtml>>. Acesso em: 01 de outubro de 2019.

Remanescentes do Quilombo Pedra do Sal (Arquedra) e Organização Remanescentes de Tia Ciata (ORTC)⁴⁰. Sobre o achado na Avenida Marechal Floriano, não houve um posicionamento da Prefeitura e as obras seguem acompanhadas pelos órgãos de preservação do patrimônio municipais⁴¹. Essa situação envolvendo o VLT, nos mostra que apesar de quem esteja no cargo executivo municipal, há ainda uma estrutura burocrática que permanece operando e busca dar continuidade a um projeto do Estado. Poder-se-ia dizer que, como chama a atenção Habermas (2012), uma integração sistêmica permite determinadas continuidades a despeito de rupturas nos consensos e dissensos elaborados no mundo da vida.

Por outro lado, no decorrer de 2018 várias exposições ocorrem nos principais museus da cidade do Rio de Janeiro, homenageando a cultura e a arte afro-brasileira. Vale mencionar, por exemplo, a mostra *Ex Africa semper aliquid novi*, com curadoria de Alfons Hug, exposta no Centro Cultural Banco do Brasil, e a mostra *Das Galês às Galerias*, organizada a partir do acervo do Museu Nacional. Embora de modo muito distinto, ambas ficaram em cartaz em 2018 e trouxeram à tona questões raciais e origens africanas. No segundo capítulo, três exposições apresentadas no Museu de Arte do Rio (MAR) entre 2018 e 2020 serão discutidas mais detidamente, são elas: *O Rio do samba: resistência e reinvenção*, *Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* e *Pardo é Papel* (mostra individual do artista Maxwell Alexandre). Embora outras instituições tenham também dedicado espaço à arte afro-brasileira, as exposições do MAR foram escolhidas, sobretudo, pela centralidade do museu no projeto Porto Maravilha e pelo fato de se tratar de um museu que depende de financiamento municipal expondo os conflitos existentes na cidade. Nesse sentido, segundo recorte se refere ao período de 2018 a 2020, onde o museu passa pela possibilidade de fechamento. O discurso ultraconservador que se espalhou pelo Brasil durante esse período, além da importância das três exposições em relação à construção discursiva do MAR, fazem com que o estudo de caso da instituição seja especialmente relevante.

Como Chagas (2005) afirma, os museus possuem vocação para a “mediação cultural” (pág. 18), os museus são também campos de tensão: “tensão entre a mudança e a permanência, entre a mobilidade e a imobilidade, entre a diferença e a identidade, entre o passado e o futuro, entre a memória e o esquecimento, entre o poder e a resistência” (pág. 24). As exposições aqui referidas, dessa forma, são também reflexos de debates nacionais sobre a identidade nacional e pertencimento étnicos, mas também se apresentam como essa mediação cultural, entre o debate público sobre questões raciais, que ganharam visibilidade nos últimos anos, e o Estado que é atravessado pelos interesses dos gestores públicos. Apesar do governo Crivella ter sido eleito com uma plataforma conservadora e crítica às religiões afro-brasileiras, ainda assim há o financiamento e apoio do município as exposições, mostrando as contradições e os consensos que podem ocorrer nas políticas públicas.

Portanto, o objetivo desse trabalho é mostrar como o discurso de memória e identidade é construído e disputado na esfera pública. Observamos que mesmo em diferentes gestões de governo municipal, a estrutura burocrática permanece dando continuidade e incentivo à projetos anteriores se tratando do âmbito cultural. Buscamos também analisar como ocorre o debate e o consenso entre os gestores públicos e os movimentos sociais e religiosos na elaboração do discurso de identidade e memória da região portuária do Rio de Janeiro. Por fim,

⁴⁰Paradas do VLT ganham nomes em homenagem à herança africana na cultura carioca. Disponível em: <<http://prefeitura.rio/web/guest/exibeconteudo?id=8838390>>. Acesso: 10 de agosto de 2019.

⁴¹Pennafort, Roberta. Escavação no Rio encontra loja de escravos. Estadão, editorial do dia 10 de agosto de 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2018/08/10/escavacao-no-rio-encontra-lojaescravos.htm?utm_source=facebook&utm_medium=social-media&utm_campaign=noticias&utm_content=geral>. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

procuramos mostrar como as exposições de arte se colocam como resistência, frente à uma tentativa de desmonte do governo municipal, ainda que também estivessem financiadas por essa estrutura governamental.

CAPÍTULO II: A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO IDENTITÁRIO DO MUSEU DE ARTE DO RIO

O Museu de Arte do Rio foi uma iniciativa da Prefeitura do Rio em parceria com a Fundação Roberto Marinho. Inaugurado em 2013, a fundação do MAR marca o ápice de intervenções urbanísticas realizadas na concretização do projeto Porto Maravilha. A partir da consolidação das parcerias público-privadas no mandato de Eduardo Paes à frente da prefeitura da cidade⁴², o Museu foi fundado como uma OS (organização social da Cultura), sendo gerido pelo Instituto Odeon, selecionado para gerir o Museu através de um edital público. O MAR conta com apoio e incentivo de instituições como: Grupo Globo (mantenedor), Equinor (patrocinadora master), Bradesco Seguros (patrocinadora), VALE (patrocínio Casa Carioca) e Itaú (apoio através da Lei Federal de Incentivo à Cultura para a Escola do Olhar).

Concebido a partir do modelo Barcelona 1992 e fundado no bojo das reformas urbanas para receber megaeventos, o museu foi recebido por inúmeras críticas no momento de sua fundação (SANT'ANNA, 2013). A ameaça de *gentrificação* e os movimentos contra remoções executadas no Morro da Providência chamaram a atenção para o primeiro equipamento cultural fundado no Porto Maravilha, sob a ótica de construção de um polo de criatividade. Assim, a Escola do Olhar surge na busca de dialogar com os moradores da região portuária e o MAR passa a realizar diversas atividades como cursos de formação, oficinas, apresentações musicais, palestras e visitas guiadas aos locais do *Circuito de Herança Africana*. A Escola já foi patrocinada pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, Dataprev, TNA, In Press e BNY Mellon através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Lei do ISS⁴³. Segundo o site do MAR, o Museu conta o projeto arquitetônico realizado pelo escritório *Bernardes + Jacobsen*, o complexo “engloba 15 mil metros quadrados e inclui oito salas de exposições e cerca de 2.400 metros quadrados divididos em quatro andares; a Escola do Olhar e áreas de apoio e de recepção”⁴⁴.

Como será mostrado ao longo deste capítulo, o MAR se inclui dentro de uma série de iniciativas que buscaram incorporar no Porto Maravilha discursos contra-hegemônicos, atuando para forjar consensos dentro da cidade em um contexto que o MAR e o Porto Maravilha começam a ser criticados⁴⁵.

Desse modo, o museu tem se dedicado a incluir em suas exposições trabalhos que dialoguem com discussões identitárias e sobre a história da Zona Portuária carioca, alguns exemplos são: *Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia* (05/2014 a 05/2015); *Mulambö – Tudo Nosso* (08/2019 a 12/2019); *Dja Guata Porã | Rio de Janeiro Indígena* (05/2017 a 03/2018); *O Rio do samba: resistência e reinvenção* (04/2018 a 04/2019); *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* (11/2018 a 03/2019); *Rosana Paulino: costura e memória* (04/2019 a

⁴² Como apontado por Eduardo Silva, em sua tese de doutorado ANALISE DA GESTÃO URBANA NO RIO DE JANEIRO NA ERA CESAR MAIA E EDUARDO PAES À LUZ DO CONCEITO DO REGIME URBANO. Disponível em: < <http://objdig.ufrj.br/42/teses/883777.pdf> >. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

⁴³ Dados de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/7553-23-11-2019-mar-recebe-exposicao-pardo-e-papel-que-ocupou-o-museu-de-arte-contemporanea-de-lyon.html>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

⁴⁴ Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

⁴⁵ A esse respeito, ver Rocha e Sant'Anna, in: Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro. Revista Nava, UFJF, v.1: N.2, 2016, p. 287-303.

09/2019); *O Rio dos Navegantes* (05/2019 a 04/2020) e a exposição mais recente *Pardo é papel* (11/2019 a 05/2020).

Como apresentado no capítulo anterior, as exposições com discursos identitários foi uma resposta que a instituição deu às críticas e manifestações durante a sua abertura. Como aponta Sant'Anna (2013), antes mesmo da abertura do Museu não faltavam críticas ao Porto Maravilha:

Ao longo os últimos anos, quando o museu parece finalmente prestes a se concretizar, quando os diferentes projetos se podem ali abrigar, surge a crítica ao óbvio. Junto com o anúncio do leilão, em que a Caixa Econômica Federal arrematou todos os CEPACS, intensificaram-se as críticas ao Porto Maravilha que vinham amiúde ganhando corpo.

O discurso que *na prática, a valorização imobiliária prevista a partir da revitalização da região financia antecipadamente a recuperação da infraestrutura* (Paes, 2011) seria justamente o estopim da crítica a que o MAR não poderia se furtar. O museu do consenso não poderia escapar ao processo de reforma urbana e especulação imobiliária de que sua sede se fazia instrumento.

Assim, é também em 2011, às vésperas da inauguração do MAR, que começam a aparecer os primeiros discursos de rejeição ao projeto Porto Maravilha e, junto com ele ao Museu de Arte do Rio. Agentes externos à comunidade de interesses criada em torno do museu começariam a partir de 2011 a colocar-se com mais visibilidade. (SANT'ANNA, 2013, p. 46)

Já no dia de sua inauguração, a exposição que abre o museu intitulada *O Abrigo e o Terreno*, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, a exposição que discutia cidades e reformas urbanísticas, acabou se tornando um estopim para a manifestação que ocorreu no dia da inauguração. Incorporando na agenda da instituição, os discursos críticos que viam com reticência a fundação de um museu cujo financiamento pressupunha a especulação imobiliária, o *Abrigo e o Terreno* trazia para o MAR o debate da *gentrificação* a partir da arte:

O convite ao coletivo Opavivará, com obra particularmente dedicada ao Morro da Providência, no entanto, novamente coloca a materialidade da sede como limite ao consenso. O convite à escola de samba mirim que desfilaria pela Zona Portuária em direção ao MAR era a nova síntese possível. O carro alegórico exposto na mostra *O abrigo e o terreno* era o símbolo último do consenso possível, do museu sintético.

No entanto, a proibição do desfile no dia da inauguração do museu – fosse ela por questões de segurança ou, de fato, por imposição autoritária da prefeitura – divulgaria o mal estar que já estava criado do lado de fora do certame e que cresceria meses mais tarde transformando a instituição em alvo quando da radicalização dos protestos da cidade. Se a festa de abertura da instituição contava com a presença ilustre da presidente Dilma Rousseff, da ministra da Cultura Marta Suplicy, do prefeito Eduardo Paes e do Governador Sérgio Cabral, do lado de fora, gritos de protestos antecipavam os movimentos sociais mais amplos que viriam meses mais tarde denunciar a espetacularização, falsas imagens e a impossibilidade do consenso. A sede, obstáculo último, ainda que deglutisse a crítica à gentrificação, não se podia suprimir. (SANT'ANNA, 2013, p.47)

A primeira exposição do museu, alvo de intensas polêmicas, deu, de fato, identidade à instituição que se constituiria nos anos seguintes com exposições marcadas pela incorporação de pautas políticas na agenda da cidade. A política de exposições voltada para as críticas sociais tomou vulto dentro da instituição e se mostrou uma decisão acertada. Como se verá no próximo capítulo, seis anos depois, com o risco de fechamento do MAR, por parte do prefeito Marcelo Crivella, os mesmos atores que haviam criticado o museu no momento de sua inauguração

participaram de um abraço simbólico em frente MAR⁴⁶ em novembro de 2019, protagonizando também manifestações da sociedade civil⁴⁷. Nesse sentido, é válido retornar aqui como esse processo ocorre internamente no museu.

Em 2016, quando o MAR completava três anos de funcionamento, o texto *Um museu para dar conta do valor cultural do Valongo* de Clarissa Diniz, havia sido publicado na revista *Select*:

Ainda que muito jovem, com três anos de existência já é possível ir além do projeto e perceber os percursos da política cultural do MAR, a qual, mais do que um gesto afirmativo da instituição é, principalmente, uma articulação colaborativa de respostas produtivas às muitas questões que vão perpassando seus dias e sua inserção na cidade. Imaginado por Paulo Herkenhoff como um museu poroso – que se quer constituir através da participação direta da sociedade (a exemplo de seu modelo de gestão por organização social, de sua ampla política de doações no campo do colecionismo, do programa Vizinhos do MAR ou da amplitude de públicos da Escola do Olhar, da educação básica à pós-graduação, com ênfase na formação de professores) –, o MAR tem aprendido que o seu local de fala só existe na mesma medida de sua capacidade de escuta. Nesse sentido, na aparente solidez de sua arquitetura, abrimos fissuras para alargar a visão do que está fisicamente “por trás” do museu (se considerada sua perspectiva frontal, tomada da renovada Praça Mauá), mas social e culturalmente por toda a parte: a história da Pequena África, seu presente, suas pelejas e os modos pelos quais ela deve se projetar no dia a dia de uma instituição museológica que passa a habitar e a se engajar com esse território⁴⁸ (DINIZ, 2016).

Em entrevista Clarissa Diniz⁴⁹, ex-curadora do MAR entre os anos de 2013 a 2018, conta sobre a sua trajetória no museu e também sobre os processos de decisão da equipe administrativa. Segundo ela, foi principalmente na administração de Paulo Herkenhoff que a aproximação por debates identitários se tornou uma política da instituição:

Então tinha um compromisso com o patrimonialismo gigante, foi tendo cada vez mais um compromisso com as políticas identitárias. Essas políticas identitárias não estavam pensadas em 2011, 2012, mas desde que eu entrei, que Janaína entrou, que a Escola do Olhar se formou, que as exposições começaram a acontecer, à medida que as coisas foram acontecendo, elas foram se firmando cada vez mais. (...)

No sentido de que ele se entende socialmente comprometido com essas políticas, financeiramente interessado no patrimonialismo, e politicamente fazendo fluxo entre

⁴⁶ Em entrevista a Sant’Anna, Miranda e Barenco, Clarissa Diniz descreve a mudança de posição dos atores sociais exemplificando a importância de sua atuação com mensagem recebida de Mercedes Guimarães:

“Mas eu vou mandar depois para vocês o áudio de Mercedes Guimarães. Ela me mandou um áudio incrível, não está no Facebook, porque é um áudio de WhatsApp, mas esse áudio eu fiquei emocionada. Porque ela conta primeiro de outros abraços que já rolaram naquele prédio, que foi um abraço do Partido Verde ao redor do prédio do Palacete. Depois ela conta da abertura, de como ela era contra o MAR e de como ela estava no Reage Artista. E ela narra exatamente isso. Ela fala “gente, quem diria que, seis anos depois, lá vou eu abraçar com toda minha força, quero abraçar mesmo esse museu, porque esse prefeito não vai acabar com ele”. Mas aí é muito bom porque ela historiciza. Ela fala desde antes do projeto do MAR, o abraço do Partido Verde, depois eu, depois que eu era contra, depois que eu fui entrando, aí os vizinhos. E, no caso dela, também tem uma importância muito grande do Vizinhos do MAR, né?!”

⁴⁷ Em novembro de 2019 foi noticiado pelos meios de comunicação, que os funcionários do Museu estariam em aviso prévio por falta de pagamento da Prefeitura. Após críticas e manifestações da sociedade civil, a prefeitura retirou o aviso prévio e também pagou parte das dívidas. Entretanto, o Mar ainda está em risco de fechamento. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/repasse-de-451-mil-para-mar-garante-funcionamento-do-museu-24129447.html>>. Acesso em: 09 de abril de 2020.

⁴⁸ CARDOSO, Rafael; DINIZ, Clarissa. “Nos arredores dos antigos mercados de escravos, Cais do Valongo e Cemitério dos Pretos Novos nasceu a primeira periferia urbana brasileira”. *Select*, nº29 (2016). Disponível em: <<https://www.select.art.br/valongo/>>. Acesso em: 17 de julho de 2020.

⁴⁹ Entrevista realizada concedida à Sabrina Parracho, Ana Miranda e Vitória Barenco, em dezembro de 2019.

os dois. É a minha leitura. E acho que o projeto do MAR ecoa isso. Tenta em vários momentos, em várias exposições, em várias políticas, mesmo a formação em acervo, dá pra pensar esses dois pilares se articulando e se atritando em vários momentos. (DINIZ, Clarissa. Entrevista realizada em dezembro de 2019)

Com efeito, Clarissa Diniz tem um papel fundamental na construção da política identitária do MAR. Em 2011, ela já havia sido contratada pela Fundação Roberto Marinho para trabalhar no projeto inicial do museu. Como aponta Miranda (2020), Paulo e Clarissa já haviam trabalhado juntos em outros projetos além do MAR, e talvez o trabalho mais marcante tenha sido a exposição *Contra Pensamento Selvagem*, em 2011, no Itaú Cultural, “onde discordâncias já haviam sido notadas entre os dois, segundo a própria curadora, em entrevista” (p. 160). É necessário retomar a trajetória profissional de Clarissa, afinal, é ela quem auxilia na construção da política identitária do MAR. Dessa forma, tanto a trajetória de vida da curadora, quanto a trajetória da instituição se cruzam. Clarissa nasceu em Recife em 1985, possui graduação em Licenciatura em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, e doutoranda em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Além de curadora, atua também como crítica de arte, e entre 2006 e 2015 foi editora da revista Tatuí. Também publicou livros e realizou curadorias em outras instituições além do MAR, destaco algumas: “*Contrapensamento selvagem*” (Instituto Itaú Cultural, SP); “*Zona Tórrida – certa pintura do Nordeste*” (Santander Cultural, PE); “*Ambigüações*” (Centro Cultural Banco do Brasil, RJ); “*Todo mundo é, exceto quem não é*” – 13ª Bienal Naifs do Brasil (SESC Piracicaba, 2016, e SESC Belenzinho, 2017). Também já trabalhou como curadora assistente do Programa Rumos Artes Visuais no Instituto Itaú Cultural, entre 2008/2009, e participou do grupo de críticos do Centro Cultural São Paulo, CCSP, entre 2008 e 2010.

Formada fora do eixo Rio/São Paulo (MARCONDES, 2018), Clarissa Diniz traz para o museu uma perspectiva capaz de pactuar políticas urbanas centradas na construção de um polo de criatividade e as demandas crescentes pelo direto à cidade que grassavam no país. Como aponta Ana Miranda em sua tese de doutorado *Cotidiano como utopia: política e autoria na arte colaborativa contemporânea* (2020), Clarissa Diniz é a ponte para a articulação da política identitária construída no MAR:

O que chama a atenção no relato de Clarissa Diniz, jovem curadora e crítica de arte que entra no museu com menos de 30 anos e ocupa um cargo importante, é o fato de que ela própria seria uma peça chave para a articulação da política identitária implementada pelo museu e que Paulo Herkenhoff estava buscando adicionar ao seu projeto de acervo. Mulher e nordestina, acostumada a trabalhar em projetos e editais alternativos que circulam entre jovens artistas, ela editou a revista Tatuí, de crítica de arte, e curou diversas exposições, principalmente sobre artistas de Pernambuco e do Nordeste em geral. Sua trajetória passeou por esses lugares os quais Paulo Herkenhoff buscava investigar e mostrar no MAR. (MIRANDA, 2020, p.162)

Assim, o museu foi aos poucos abarcando às críticas que recebeu em seus primeiros anos e, também dando uma resposta à sociedade brasileira que naquele momento passava uma onda transformadora após as manifestações de 2013. Apesar da ascensão da direita no campo político, que terminaria por provocar o impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016, e que elegeria Marcelo Crivella e Jair Bolsonaro nos anos seguintes, a esquerda também cresceu em termo de debates e manifestações políticas, com uma forte presença de jovens com viés de esquerda nas redes sociais. Especialmente no campo da arte, houve uma crescente demanda por temas envolvendo questões raciais, indígenas, feminismo, sustentabilidade, questões LGBT, etc. E é principalmente na direção de Paulo Herkenhoff, com o apoio de Clarissa Diniz e demais curadores, que o MAR constrói uma política de dar voz a todos esses debates e também de uma

tentativa de se aproximar dos moradores da Zona Portuária. Ainda sobre o interesse de Paulo Herkenhoff em políticas identitárias, Clarissa Diniz afirma:

Mas ele [Paulo Herkenhoff], de algum jeito, sempre se interessou por questões sociais, pobreza... Genericamente, sem entrar muito nos assuntos. Só que o MAR surgiu numa época em que tudo isso estava mudando. Está mudando, processo de descolonização. Então, apesar de, na trajetória dele, não ter exatamente um olhar muito claro pra isso, o MAR não podia ficar incólume a tudo o que estava acontecendo. Então, acho que ter uma curadora, no caso eu, nordestina, mulher, com outros interesses, era útil pro projeto, era importante. E depois eu também fui entendendo uma coisa que eu não entendia, porque eu não sou daqui [do Rio de Janeiro], mas eu fui com o tempo sacando, que é o seguinte: Paulo foi sempre muito marginalizado dentro do Rio de Janeiro. Porque uma parte do Rio de Janeiro, antes muitas décadas, ele teve um grupo mais empoderado, que é Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio, esses curadores, todos homens, todos héteros, que, segundo Paulo e outros da época, eram super homofóbicos. É tão complicado porque cada um tem uma perspectiva sobre essa história, mas enfim. Fato é que Paulo se sentia marginalizado, se sente marginalizado por tudo isso, e sempre teve uma posição de contraposição a essa galera instituída, que é a galera da Malasartes, uma galera assim super massa, super experimental. E mesmo Frederico Moraes, que não faz exatamente parte dessa gangue aí, é mais autônomo, Paulo também se contrapunha a ele. Só que eu fui entendendo que, com o tempo, principalmente a partir dos anos 80, quando Paulo trabalhou na Funarte, foi quando ele, pela Funarte, começou a viajar mais intensamente pelo Brasil. Porque é um órgão nacional, então ele começou a trabalhar com Norte e com Nordeste, de um jeito que até então ele não trabalhava. E se você olha para o que Paulo fez, principalmente nos anos 90 e nos anos 2000, você vai ver que parte significativa das mostras que ele curou e que foram importantes têm a ver com a Amazônia ou com o Nordeste de algum jeito. E isso passou a ser uma singularidade da trajetória dele.

Miranda também classifica cinco núcleos no programa de curadorias do MAR, enquanto Paulo dirigia a instituição entre 2013 a 2016, são eles:

1. Núcleo Rio de Janeiro, que normalmente ocupa o 3º andar: é a primeira sala de exibição pela qual os visitantes passam ao entrar na instituição (ali foi exibida *Rio de Imagens* e depois *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*).
2. Revisão historiográfica da arte: tentativa de mostrar aqueles que estão fora das narrativas hegemônicas, as exposições têm compromisso com revisão de historiografia da arte e, assim, trazem nomes ou períodos pouco conhecidos ou esquecidos.
3. Um núcleo que explora a própria coleção do MAR: exposições que testemunham o crescimento da coleção com a *Vídeos da coleção MAR*.
4. Exposições individuais de jovens artistas, no intuito de comissionar obras como foi o caso das exposições de Yuri Firmeza, Berna Reale e Grupo EmpreZA.
5. Núcleo com exposições transversais, que atravessam uma ou as outras linhas curatoriais, trazendo uma perspectiva múltipla, como foi a série de exposições *Arte e sociedade no Brasil* que contou com três mostras ao longo dos anos. (MIRANDA, 2020, p. 168)

Apesar das efetivas mudanças no discurso político e simbólico do MAR a partir de 2013, houveram uma série de dificuldades que provocaram desgastes internos na instituição, “além das dificuldades financeiras, um processo de muito conflito, muita violência e assédios foi sofrido pelos funcionários e funcionárias que buscaram institucionalizar as críticas e descolonizar o museu, respondendo aos anseios da sociedade” (MIRANDA, 2020, p.169).

Em 2016, Paulo Herkenhoff sai da direção do museu após decisão do conselho, segundo Clarissa Diniz:

Teve A Cor do Brasil, que foi talvez o estopim da saída dele, teve um estouro orçamentário de 1 milhão de reais. Esse estouro orçamentário é porque Paulo foi se comprometendo em pegar várias obras emprestadas, sem passar pela produção, sem orçar, sem saber se o MAR tinha dinheiro ou não, patrimonialismo. (...). Aí é o patrimonialismo versus política identitária. Só que acho que essa coisa do patrimonialismo política identitária também dá pra ver no modo como o MAR costuma, com Paulo principalmente, fazer exposições coletivas. Porque tinha uma lista de obras, e as listas de obras são muito orientadas por proveniência, de onde vem, se a coleção é privada, pública, e uma espécie de checklist de assuntos, temas e representatividade que a exposição tem que dar conta. Paulo super trabalha assim. Então ele vai olhar pra essa obra e vai dizer “tem negro? Tem, ok. Tem mulher? Tem, ok”. Tipo um *checklist*, vai ticando. Porque é isso, ele está tentando fazer as duas coisas acontecerem no mesmo espaço-tempo. Está tentando negociar o inegociável. No frigar dos ovos. (DINIZ, Clarissa. Entrevista realizada em dezembro de 2019)

Após a saída de Paulo Herkenhoff, Evandro Salles assume a direção do MAR em 2017 onde fica até o final de 2019. Evandro dá continuidade a essa política do museu de dar visibilidade para exposições colaborativas e participativas, e também trabalhos que abordam questões identitárias. O artista plástico destaca-se por buscar “uma aproximação entre arte e educação, além de promover, em grande parte de seus trabalhos, o encontro entre arte, espaço e arquitetura” (MIRANDA, 2020, p. 194).

2017 foi, no entanto, um ano difícil para a arte brasileira. Com a bipolaridade política dividida entre “coxinhas” e “petralhas”, o teor político foi se tornando mais conservador, e com essa plataforma Marcelo Crivella assume a prefeitura do Rio em 2017. Censura às exposições foram marcantes naquele ano:

A exposição *Queermuseum*, no Santander Cultural de Porto Alegre, e a performance *La bete*, de Wagner Schwartz, no 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP foram censuradas, inclusive com o curador do *Queermuseum* e o performer de *La Bete* sendo indiciados judicialmente. Esses foram apenas os casos com maior repercussão nacional; outros casos de intolerância a liberdade de expressão começaram a ser mais frequentes a partir daquele ano.

Seguindo essa volta da censura às artes, em novembro de 2017, a imprensa divulgou o aceno do MAR para abrigar o *Queermuseum*. Mas a ideia foi rapidamente vetada pelo prefeito Marcelo Crivella. A mostra acabou, contudo, sendo recebida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, graças a um *crowdfunding* – uma plataforma de financiamento coletivo de projetos *online*. Nota-se que essa plataforma colaborativa acabou funcionando como um dispositivo de resistência civil à censura. (MIRANDA, 2020, p.193).

As exposições “*Lugares do delírio*” e “*Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*” tiveram algum destaque no MAR em 2017. Ambas com temas sociais, davam continuidade ao trabalho realizado por Paulo Herkenhoff nos anos anteriores, no entanto, na perspectiva de Clarissa Diniz os temas vão sendo esvaziados em nome do que a curadora qualificaria como uma valorização do belo. Em 2017 também foram exibidas: “*Meu mundo teu – Alexandre Siqueira*”; “*O nome do medo*”; “*Da abstração ao neoconcretismo*”; “*Feito poeira ao vento / Fotografia na Coleção MAR*”; “*Claudio Paiva – O Colecionador de linhas*”. É evidente a diminuição de exposições e orçamento do museu a partir de 2017, e com tantos obstáculos sejam financeiros ou políticos, Evandro Salles em 2019, anuncia sua saída em uma nota publicada em redes sociais:

Deixo o posto em meio à uma profunda crise financeira e política vivida pela instituição, devido às dificuldades insuperáveis do poder público em entender o papel cultural, educacional e socioeconômico do museu para a cidade e o país e atender às suas necessidades básicas de manutenção.

Nesse momento de profundo dismantelamento dos aparatos culturais e artísticos brasileiros, é fundamental e urgente que possamos discutir a significação da arte e da cultura e, dentro desse universo, o papel de um museu de arte e cultura visual para uma cidade, uma sociedade, um país⁵⁰.

Como aponta Sant’Anna (2019), “o próprio repertório crítico da arte tem extrapolado as fronteiras típicas das esferas autônomas de produção artística, encontrando eco tanto em novos atores sociais quanto em agentes do sistema da arte” (p.118). Dessa forma, discutiremos três exposições do Museu de Arte do Rio exibidas entre 2018 a 2020 para compreender como são construídas e apresentadas exposições que discutem identidade racial na instituição, são elas: *O Rio do samba: resistência e reinvenção* (04/2018 a 04/2019), *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* (11/2018 a 03/2019) e *Pardo é papel* (11/2019 a 05/2020).

Levando em consideração que os museus e centros culturais, tanto do Rio quanto do país, cada vez mais apresentam exposições que discutem questões raciais, vale justificar a escolha de se analisar MAR e das exposições a serem discutidas. A principal razão da escolha da instituição se deve ao fato de ela estar no centro das discussões quando se trata do Porto Maravilha, além do mais esse trabalho acompanha a criação e também a falta de investimento que pode levar ao seu fechamento. Queremos compreender também como o MAR era acusado de *gentrificação* em sua abertura para ser abraçado pela sociedade civil quando ameaçado. A esse respeito, vale também ressaltar que o MAR também é a instituição que financia e cria projetos culturais e realizou por anos a visita ao *Circuito de Herança Africana*. Quanto à escolha das exposições partimos de um recorte de mostras que discutem sobre questões raciais no Rio de Janeiro, foram escolhidas não só pelas questões que abordam e também por serem recentes. Como aponta Hélio Menezes (2018), exposições:

Anunciam histórias, traduzem narrativas a partir do arranjo de peças e imagens num dado espaço, (re)criando discursos a partir do que expõem, bem como ocultam. São acontecimentos de vida curta, impermanentes, cujos efeitos entretanto podem se prolongar para além de sua realização imediata. Seus temas, ideias e repercussão permanecem como referência no imaginário artístico, transformando-se em registro de um dado período, bem como elemento a compor o acervo de exposições e afins. (P. 88)

2.1 Exposição *O Rio do samba: resistência e reinvenção*

O Museu de Arte do Rio – MAR abriu a exposição *O Rio do Samba – resistência e reinvenção* em comemoração pelo centenário da criação do Samba e também pelos dez anos de reconhecimento como patrimônio cultural do Estado Brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Sob curadoria de Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos e gestão do Odeon Instituto. A exposição contou com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura; Porto Maravilha; Grupo Globo; BMA Advogados e copatrocínio da Vale. A concepção e realização ficou por conta da Fundação Roberto Marinho e da Prefeitura do Rio de Janeiro.

No catálogo de divulgação da exposição, há um texto de abertura escrito por Nilcemar Nogueira, então Secretária Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, que diz⁵¹:

⁵⁰ Nota divulgada por Evandro Salles. Fonte: Pamplona, Nicola. In: Diretor do Museu de Arte do Rio deixa posto com críticas à prefeitura (03/11/19). Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/diretor-do-museu-de-arte-do-rio-deixa-posto-com-criticas-a-prefeitura.shtml>>. Acesso em: 10 de abril de 2020

⁵¹ O Rio do Samba: resistência e reinvenção. Organização: Evandro Salles; curadores: Nei Lopes, Marcelo Campos e Clarissa Diniz; Instituto Odeon, 2018.

Há dez anos, o reconhecimento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como patrimônio cultural do Estado brasileiro foi um importante marco na trajetória do samba. E a principal conquista desse título foi a consciência de que, em virtude de sua superexposição na mídia e do despertar de interesses comerciais e empresariais, temos de estar atentos para que a mudança, inerente a tudo que é vivo, não signifique descaracterização, perda de seus valores fundamentais.

O samba do Rio de Janeiro foi caminho para cidadania, foi bem-sucedida aventura civilizatória, foi meio de afirmação e de conquista do povo negro da cidade. Como tal, precisa ser conhecido e valorizado por cada um de nós, brasileiros. A luta continua. (NOGUEIRA, 2018, p. 4)

Montada em um museu que disputou a constituição de lugares de memória na Zona Portuária, se inserindo em projetos que incorporaram antigas demandas da região pela valorização da memória africana, a mostra recebe destaque aderindo a uma agenda que se coaduna à construção de um circuito de memória afrodescendente do Cais do Valongo. No mesmo catálogo Eleonara Santa Rosa, então diretora executiva do MAR/Odeon, diz:

História e memória potentes cuja trama e tessitura ganham seu lugar de protagonismo e de reconhecimento na base da construção da cultura nacional, em seus diversos seguimentos. Além de arte, o samba é instrumento identitário, de afirmação, de conhecimento, de transposição e reinvenção constante contra a injustiça, a opressão moral, o preconceito religioso, a discriminação étnica, a perseguição política, a violência policial, o apartamento social, a pobreza econômica e tantas outras barreiras. (ROSA, 2018, p. 6)

Ainda, segundo os curadores:

O samba é um complexo cultural. Além de música, é um modo de vida e de resistência do povo às violências da colonização e às desigualdades estruturais do Brasil. De origem negra, o samba nasceu pobre, mulato na poesia e no coração, e cresceu com a sina de juntar pedaços de sonhos desfeitos na “grande travessia”. Aqui, mesmo nas agruras do trabalho forçado, expandiu-se pelas periferias da capital federal – o Rio de Janeiro do começo do séc. XX – contra toda a marginalização e criminalização que lhe foram impostas e tornou-se símbolo nacional e uma das mais potentes imagens do país no mundo e da diáspora africana nas Américas.

O samba representa, portanto, a força do Brasil que, por meio da cultura, se reinventa e resiste, cotidianamente, nos morros e no asfalto da cidade. A história do samba é também a história de uma boa parcela da sociedade carioca; convivendo entre malandros, prostitutas, atravessando a jogatina e as redações de jornal, o samba saiu das áreas centrais, deslizou nos trilhos das linhas férreas e surfou nas ondas do rádio.

Para tratar dessa complexidade cultural, esta exposição propõe um percurso por entre a história social desse fenômeno, apresentada em três grandes momentos: da Herança Africana ao Rio Negro, da Praça Onze às Zonas de Contato e Viver o Samba. Esperamos que esta história nos faça resistir às armadilhas da intolerância e reinventar a alegria, com a força da ancestralidade e o compromisso de fazer a tristeza balançar. (CAMPOS; DINIZ; LOPES; SALLE, 2018, p. 14)

Para a entrada na exposição, era necessário passar por um longo corredor com paredes cheias de versos e ao som de sambas antigos, com a instalação sonora de Djalmá Corrêa. A ideia era entrar no ventre materno do samba, com o tambor primordial e compassos representando uma gestação.



Figura 6: Entrada da exposição *O Rio do Samba*.
Arquivo pessoal.

A entrada é composta por grandes painéis com vídeos de pessoas sambando, a instalação “O Dono do Corpo” é realizada por João Vargas Pena⁵²:

Cada samba tem sua dança específica, e cada dança vem de um corpo particular que se articula dentro dos princípios cosmológicos das trocas incessantes, da comunicação e da individualidade. O corpo que dança é ativado pela síncope, a batida que falta, o pulsar do universo. Este é o momento do samba, o dono do corpo. (Releitura de Muniz Sodré)



Figura 7: Imagem da exposição *O Rio do Samba*.
Arquivo pessoal.

A sala 1, voltada para a Herança Africana é repleta de artefatos e roupas religiosas, segundo o catálogo:

⁵² *idem*

Marcado por mais de quatro séculos de escravidão, o Brasil afirmou-se culturalmente com a riqueza de saberes, visões e sentimentos de mundo africanos e afrodescendentes. Aqui, a resistência de um povo marcado pelo sofrimento se transforma em cantos de orgulho e louvação. O samba rememora e reinventa o lugar de origem no continente negro, a travessia dos navios, o trabalho e a luta que se presentificam como protesto e esperança; no samba cicatriza-se o corte, juntam-se memórias, refazem-se famílias, aproximam-se corpos, umbigos, criam-se comunidades quilombolas. (CAMPOS; DINIZ; LOPES; SALLES, 2018, p. 23)



Figura 8: Imagem da exposição *O Rio do Samba*.
Arquivo pessoal

Nessa sala é destacada a religiosidade, os cantos de trabalho dos escravizados, a capoeira, moradia, o matriarcado e também o comércio do período colonial. A Pequena África é sempre retomada com seu valor histórico e futuro lugar da criação do samba:

No séc. XIX, com a abolição formal da escravidão e a presença de afrodescendentes no Rio ampliada pela migração interna, trabalhadores de todos os tipos, muitos vivendo de serviços ofertados nas ruas, como vendedores de comida ou carregadores, ou nas residências, como as rezadeiras, se estabeleceram social e economicamente nos bairros da Saúde e da Gamboa. Essa enorme quantidade de pessoas de culturas distintas acabou por constituir, na região do Valongo – onde se estabeleceu o complexo econômico da escravidão, incluindo os mercados, os hospitais, os cemitérios -, um fervoroso território de reinvenção e resistência cultural, séculos depois apelidado de Pequena África. Nesse território, que depois se estendeu até a Praça Onze, os terreiros (comunidades litúrgico-culturais de base africana), a atuação das mulheres e as formas de sociabilidade das ruas, das casas e dos cortiços compunham o ambiente no qual surgiu, posteriormente, o samba. (CAMPOS; DINIZ; LOPES; SALLES, 2018, p. 31)



Figura 9: Três Orixás. Djanira da Motta e Silva (1966). Óleo sobre Tela.
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Arquivo pessoal.

O espaço Rio Negro era voltado para o período pós-colonial e a criação do samba na Zona Portuária:

A geografia da baía de Guanabara é amplamente favorável à atividade portuária. Assim, até o início do séc. XX a região dos bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo foi ocupada por trapiches e armazéns através dos quais era abastecida parte expressiva da economia do Rio e do Brasil. A região estava, portanto, habitada por marinheiros, estivadores e outros profissionais ligados ao porto.

A Pequena África foi se adensando em um duplo movimento: de preservação de tradições de origem africana praticadas pelos trabalhadores da cidade e na afluência de novas referências culturais que chegavam à capital do país por navios vindos de todas as partes do mundo. Influências estrangeiras e tradições de ancestrais bantos trazidas pelos trabalhadores vindos de antigas fazendas da Freguesia de Irajá e de outras regiões cafeeiras vieram a se encontrar em Madureira, na comunidade do Morro da Serrinha.

Nesse contexto, o samba carioca se fazia presente também por sua dimensão política: nas comunidades negras de morros da Zona Portuária e do Maciço da Carioca, ele era uma prática de resistência que, no âmbito da estiva, se juntou à luta desses trabalhadores. Foi justamente no porto do Rio de Janeiro que, em 1905, eles fundaram a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café, o atual Sindicato dos Estivadores e Trabalhadores em Estiva de Minérios do Rio de Janeiro. Essa entidade congregava moradores dos morros onde o samba vinha surgindo. (CAMPOS; DINIZ; LOPES; SALLES, 2018, p. 43).

Começa então a ser destacado o percurso do samba, a formação das agremiações, do papel dos sindicatos, dos primeiros desfiles na Praça Onze e também do início da criminalização do samba. É evidenciado os símbolos do samba, como o pandeiro e o sambista. Começa nesse período, a ampliação do samba para outras regiões da cidade graças às linhas férreas.



Figura 10: Imagem da exposição *O Rio do Samba*.
Arquivo pessoal



Figura 11: Imagens das primeiras agremiações.



Figura 12: Imagem da exposição *O Rio do Samba*.
Arquivo pessoal

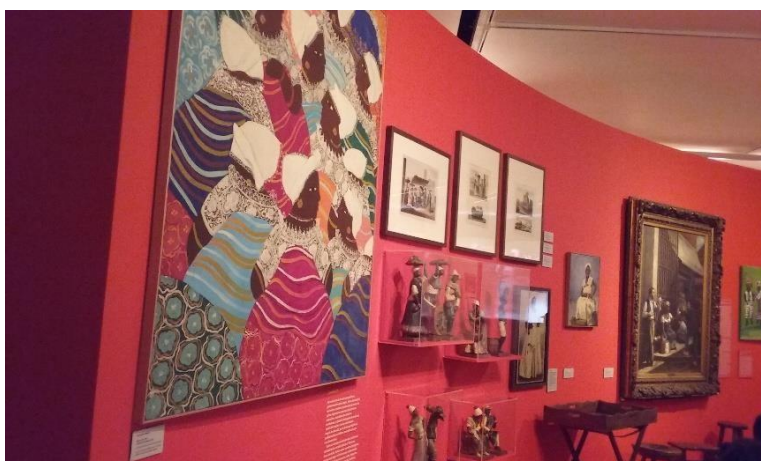


Figura 13: Imagem da exposição *O Rio do Samba*.
Arquivo pessoal

A última parte da exposição é então dedicada aos primeiros sambas e às histórias dos primeiros e principais sambistas. Nesse momento, o samba passa a ser visto como uma identidade nacional:

Em 1923, Mário de Andrade escreveu sobre o carnaval do Rio:
 “Embaixo do Hotel Avenida, em 1923
 Na mais punjante civilização do Brasil

Os negros sambando em cadência
Tão sublime, tão África”.

Para esse que foi um dos inventores do imaginário moderno sobre o Brasil, o samba era a melhor expressão da identidade de uma civilização. Mas não só para ele. Para a sua geração e as seguintes, o samba foi o território mais explorado quando se tratava de criar uma imagem para o Brasil. Por se ancorar na diversidade cultural do país e por sustentar um processo de resistência cultural contra a violência da colonização e do capital, reinventando tradições religiosas e estéticas, o samba se tornou o símbolo maior da singularidade brasileira diante do mundo. Retrato e tematizado por artistas que viviam no seu universo mas também por outros que, socialmente distantes dele, ainda assim se apropriavam de sua imagem e história, o samba habitou poemas, pinturas, romances, filmes, espetáculos a moda e outros modos de expressão. (CAMPOS; DINIZ; LOPES; SALLES, 2018, p. 68)

Na narrativa curatorial, após a década de 1960, o samba vai ocupando cada vez um lugar de resistência frente à ditadura militar e também alcançando novos espaços, como o restaurante Zicartola, as escolas de samba, o Teatro Opinião, a Rosa de Ouro, o surgimento da Bossa Nova, os festivais de música, aumento na participação de gravações musicais, os figurinos extravagantes no carnaval, e também as feijoadas. Na década de 1970, surgiria a busca pela reafirmação:

A conscientização em torno da história da colonização e da condição étnico-racial do afrodescendente brasileiro é um processo de contínua construção e de educação contra o preconceito. Trata-se de um movimento político, social e estético do qual o samba, como cultura negra de resistência, sempre fez parte.

Sambistas como Zé Kéti e Aniceto do Império, por exemplo, já haviam trazido a público, em sua arte, a dimensão social do negro na luta de classes e por igualdade de direitos. No entanto, com o fortalecimento da indústria fonográfica e a exacerbação carnavalesca do samba por meio das escolas agigantadas e hipermediatizadas, por vezes a luta negra se tornou coadjuvante, quando não invisível.

A partir dos anos 70, sambistas como Candeia, Martinho da Vila e Nei Lopes, por exemplo, propuseram reabilitar e potencializar a ancestralidade africana do samba. Na esteira de iniciativas como a Frente Negra Brasileira, a União dos Homens de Cor ou o Teatro Experimental do Negro, a reafirmação proposta nessa época se lastreava no estudo e compreensão da história e das características cosmopolíticas da diáspora africana e suas consequências. Manifestações culturais afro-brasileiras além do samba, como o jongo, cantos de trabalho ou cânticos rituais, foram importante alicerce desse movimento. (CAMPOS; DINIZ; LOPES; SALLES, 2018, p. 68)



Figura 14: Roupas de Carmen Miranda.
Arquivo pessoal.

Dessa maneira, a exposição percorre todo o caminho do samba até os dias de hoje, do período colonial onde as religiões afro-brasileiras preservaram seus cantos, inspiram as primeiras rodas e as primeiras letras do samba. O samba que resiste e se reinventa, no Brasil pós-escravidão, do período moderno, onde o samba aparece como símbolo nacional, da resistência e perseguição na ditadura militar, e hoje com o surgimento de novos ritmos e a longa busca pela sua tomada de reafirmação.

No entanto, como aponta Clarissa Diniz em entrevista, a exposição foi um processo de negociação. *Dja Guatã Porã*, inaugurada no ano anterior, havia sido centrada na identidade indígena, trazendo para o principal andar do museu uma mostra que incorporava reivindicações de ordem política e estava centrada em atores sociais portadores da defesa de uma identidade indígena contemporânea. Embora para Clarissa Diniz a mostra tenha importância central em uma agenda de museus decoloniais que efetivamente compartilham a curadoria e desmontam hierarquias muito estabelecidas no campo da arte, a mostra teve recepção limitada na imprensa, encontrando resistência no Conselho do Museu e se deparando com críticas dos próprios diretores que consideravam a mostra “horrorosa”, com “obras feias” nas quais “faltava impacto”⁵³. A recepção negativa da mostra teria criado barreiras a uma mostra sobre o samba que se estabelecesse nos mesmos moldes, segundo Clarissa:

A gente tentou fazer de Samba, a Escola do Olhar, a gente tinha um outro projeto para a exposição mais *à la* Dja Guata, que era uma construção colaborativa, não uma narrativa iconográfica, como foi, mas uma narrativa afetiva e de memória. Esse era o projeto. Mas Evandro, porque queria obras de excelência, foi contra. Então aquele projeto, que também foi o que sobrou de um projeto que eu gostaria de ter feito, não consegui. Mas foi uma negociação.

⁵³ Relato de Clarissa Diniz em entrevista.

Dessa maneira, a relação entre Evandro e os curadores vai se desgastando, tanto a exposição sobre o Samba e a Tia Lúcia se tornam estopins para a saída de Clarissa Diniz, como veremos mais à frente.

Vale ainda notar que também naquele ano, se adensavam os conflitos com o governo municipal eleito em 2015. Em 2017, a polêmica em torno do *Queer Museum*, cancelado pelo Santander em Porto Alegre, chegava ao MAR. A esse respeito, o prefeito declarou: “Saiu no jornal que [o *Queer Museum*] vai ser no MAR. Só se for no fundo do mar”⁵⁴. Com assento no conselho do museu, a prefeitura conseguiu fazer-se ouvir e vetar a realização da mostra.

Também quanto às iniciativas do museu frente à valorização da herança africana, o MAR e a prefeitura pareciam buscar visões opostas. Se no MAR a ênfase na região dava visibilidade aos contornos da herança africana, mesmo que de modo pouco crítico na visão de Clarissa Diniz, no âmbito da prefeitura, as polêmicas em torno do apagamento dessa memória ganhavam a imprensa. No mesmo ano em que o MAR fazia com imensa repercussão a mostra sobre o Samba, a prefeitura vetava o reconhecimento da Pedra do Sal como patrimônio municipal. Conforme salientava o jornal O Estado de São Paulo, em 29 de junho de 2018, o veto vinha junto com outras tomadas de posição que colocavam a prefeitura “em pé de guerra” com o movimento negro⁵⁵.

Se, conforme discutido em outras ocasiões (ROCHA; SANT’ANNA, 2016), a secretaria de cultura e o planejamento urbano nos mandatos de Eduardo Paes haviam primado pela criação de consensos e pela pactuação de acordos numa agenda de conciliação, o governo Crivella se marcaria, junto com a radicalização do país, pelo apagamento de determinados setores da sociedade carioca e pelo que alguns caracterizaram por tomadas de posição centradas na intolerância religiosa (GOMES; LEITE, 2019). Tensões e conflitos se adensariam, dessa forma, com cortes efetuados pela municipalidade no financiamento ao museu e o MAR finalmente abriria suas portas para a mostra *Tia Lúcia*, mesmo que na pequena sala de exposições da biblioteca na Escola do Olhar e já sem a presença de Clarissa Diniz.

2.2. Mostra *A Pequena África* e o MAR de Tia Lúcia

A pequena exposição em homenagem à Tia Lúcia ocorreu na biblioteca Escola do Olhar no MAR, durante um período de cinco meses (11/2018 a 03/2019), sob curadoria de Izabela Pucu e Bruna Camargos, da Coordenação de Educação. Izabela atuou como coordenadora da Escola do Olhar até fevereiro de 2020, é doutora em História e Crítica de Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ, já atuou como diretora e curadora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, entre 2014 e 2016; foi coordenadora de Projetos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre 2008 a 2011; foi professora substituta no Instituto de Artes da UERJ, de 2008 a 2012. Além de organizar e colaborar em publicações de livros, foi curadora de

⁵⁴ Martín, María. In: Crivella veta no Rio a exposição Queermuseu, censurada em Porto Alegre. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

⁵⁵ Jansen, Roberta. In: Veto de Crivella a reconhecimento da Pedra do Sal como patrimônio abre guerra com movimentos. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,veto-de-crivella-a-reconhecimento-da-pedra-do-sal-como-patrimonio-abre-guerra-com-movimentos,70002377404>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

exposições, entre elas: “*Bandeiras na Praça Tiradentes*” (2014); “*Osmar Dillon: não objetos poéticos*” (2015); “*Relandscape/Repaisagem*” de Ivan Henriques; “*A lágrima é só suor do cérebro*”, de Gustavo Speridião.

A passagem de Izabela Pucu pelo Centro Hélio Oiticica merece algumas considerações neste trabalho. Entre 2014 e 2016, Izabela Pucu se tornou diretora e curadora da instituição promovendo ampla ruptura com a trajetória o Centro, cuja identidade havia há muito sido marcada pelo fim do comodato em 2002 com o acervo do artista que dava nome ao centro. Focada na ideia de “instituição como crítica” (PUCU, 2018), a curadora enfatizou no período em que esteve à frente do CMAHO uma política curatorial de expansão da instituição para outros espaços da cidade, de incorporação da crítica institucional como arte política e de ênfase no que Ana Miranda chama de práticas curatoriais coletivas. Em entrevista pela comemoração dos 20 anos do Centro, Pucu chamava a atenção para a relação entre a instituição e a rua:

Deixar a porta aberta, com um funcionário simpático apto a explicar tudo o que oferece o equipamento, para qualquer pessoa que queira entrar. Qualquer pessoa. Essa foi uma das primeiras coisas que aprendi aqui. A arte tem que ser uma extensão da rua.⁵⁶

Os esforços para a abertura da instituição, no entanto, esbarraram em controvérsias e chamaram a atenção para os limites das fronteiras da instituição arte. Um episódio é especialmente digno de nota, em 2016, no bojo das discussões sobre a realização dos Jogos Olímpicos na cidade, o CMAHO se viu envolvido em extensa polêmica descrita pela reportagem de O Globo:

A batalha pela abertura “ampla, geral e irrestrita” é quase física: num dos episódios mais delicados que enfrentou na sua gestão, em abril deste ano, Izabela chegou a ser ameaçada durante um debate entre artistas da exposição “ComPosições Políticas”, da qual assinava a curadoria, e militantes do movimento negro, que organizaram um ato em frente ao Centro em repúdio às obras da “Expo mostruário”, do artista Rafael Puetter, o Rafucko, consideradas racistas por eles.

Izabela convidou manifestantes para debater com participantes no auditório, mas os que não conseguiram entrar invadiram o espaço pela janela, causando confusão, seguida de intenso debate nas redes sociais. Rafucko havia criado produtos alusivos à violência do estado contra a população negra e colocado as peças à venda. Acabou rechaçado por ativistas, contrários à mercantilização de objetos que aludiam ao sofrimento dos negros.⁵⁷

A partir daquele episódio a reflexão da curadoria de Pucu seria especialmente marcada pelo esforço de efetivamente dar voz a atores marginalizados na sociedade brasileira e inserir no museu o que Vera Zolberg chamou de *outsider art* (2015), a partir da concreta presença de seus porta-vozes na instituição. Assim, a exposição Tia Lúcia parecia, de fato, rever a exposição *O Rio do Samba* aberta no ano anterior, radicalizando as posições do MAR.

A baiana Lúcia Maria dos Santos chegou no Rio ainda criança. Aos oito anos já trabalhava como babá, foi também professora de artes e artesanato e vendedora de cocada. Além desses trabalhos, Tia Lúcia era conhecida por suas participações em festejos e atividades culturais na região portuária onde exibia seus trabalhos artísticos. Realizou exposições no Instituto Pretos Novos e no antigo Centro Cultural José Bonifácio, atual Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB). Tia Lúcia faleceu em 2018 aos 84 anos.

⁵⁶ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/comemorando-20-anos-centro-helio-oiticica-supera-decadencia-19830878>>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

⁵⁷ *Ibid*

No jornal “O Olhar dos Vizinhos no Jornal da Zona”⁵⁸, Bruna Camargos diz:

Mãe de dois filhos, avó, bisavó e tataravó, além do trabalho como doméstica, vendeu cocada, foi cozinheira, trabalhou em fábricas de tecido, ministrou aulas de arte e artesanato. Com seus quase 84 anos é figura recorrente nas ruas do Porto, das barracas da Praça Mauá às rodas de samba no Largo de São Francisco da Prainha; do Instituto Pretos Novos (na Rua Pedro Ernesto) ao Cais do Valongo; do Morro da Conceição ao Museu de Arte do Rio. Tia Lúcia pratica a cidade e os espaços como quem quer subverter seus usos, como quem aponta, simboliza e performa novos costumes, “a casa vira rua e a rua vira casa”. Assim, leva a vida no bolso, mostrando que o ser é a liberdade do fazer, cria linguagem, fala com o corpo, dança para as crianças, faz orações num idioma próprio, é uma exímia contadora de histórias. (CAMARGOS, 2018)

A edição do mesmo jornal apresenta um trecho de uma fala de Tia Lúcia:

Museu era coisa de rico, era muito difícil de entrar. Ficava aquela coisa grande bonita, sem ninguém. Eu me sentia acuada em entrar, porque era coisa de gente rica e branca. A primeira vez que fui numa exposição, foi sem querer, eu era professora de catecismo, voltava da missa na Candelária, quando as crianças escaparam de mim e entraram no Centro Cultural do Banco do Brasil, eu tive que ir lá dentro buscar elas. Eu acho que todos os museus têm que dar liberdade, tem que dar acesso às pessoas. O pobre olha mais a cultura que o rico. O rico já tem tudo, para o pobre isso aqui é novidade. Nenhum museu vive só de dizer que é lindo, o museu é de todo mundo e, ao mesmo tempo, não é de ninguém, não se pode negar o acesso às pessoas. Museu não é mãe solteira! Agora nós podemos entrar no museu. Aqui no MAR é uma coisa forte, é uma relação de troca, não é só pela beleza, mas é pelo carinho indiscriminado que recebemos aqui.

Segundo Miranda (2020), a exposição foi construída de forma colaborativa:

Em *A pequena África e o MAR de Tia Lúcia*, as reuniões foram desenvolvidas através de chamadas abertas ao público, direcionadas à comunidade do espaço localizado nos arredores do museu, a Pequena África. Nesses eventos, foram pensadas as maneiras de expor a realidade, a trajetória e a obra de Tia Lúcia, artista e agitadora cultural que passou toda a sua vida na região. Logo se vê que, por mais que a exposição fosse individual, a colaboração, de certa maneira, aconteceu na curadoria. Pois foram os moradores que trouxeram objetos e histórias para compor a exposição sobre Tia Lúcia. (P. 202)

Dessa forma, a mostra *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* exibiu desenhos, pinturas, obras, vídeos, documentos, itens pessoais e fotografias da artista.

⁵⁸ O jornal faz parte do projeto Escola do Olhar e foi distribuído na biblioteca do MAR, o conselho editorial dessa primeira edição de abril de 2018 era composto por: Bruna Camargos; Gabriel Catarino; Janaína Melo; Paula Carriconde e Waldemir Araújo Pessoa.



Figura 15: Imagens da mostra *A Pequena África e o MAR* de Tia Lúcia
Arquivo pessoal.

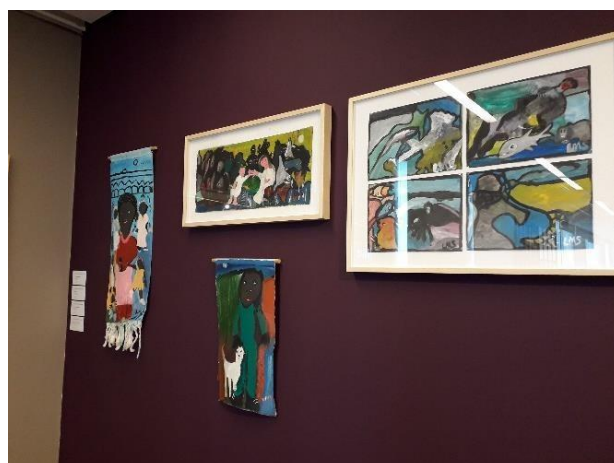


Figura 16: algumas das obras de Tia Lúcia.
Arquivo pessoal.

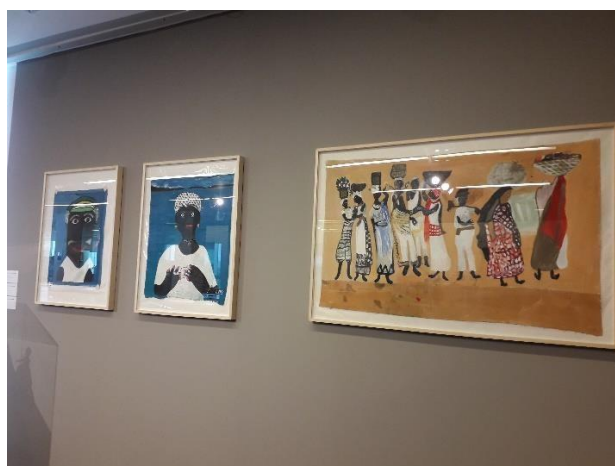


Figura 17: Imagens da mostra *A Pequena África e o MAR* de Tia Lúcia.



Figura 18: Objetos pessoais de Tia Lúcia

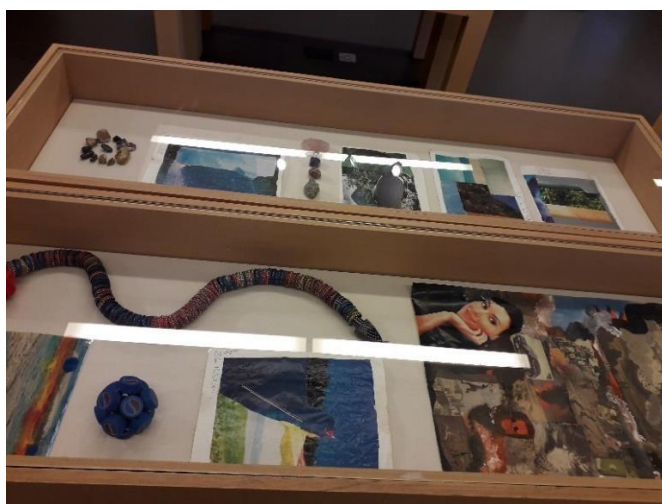


Figura 19: Objetos pessoais de Tia Lúcia

Na exposição da Tia Lúcia, com o MAR sob direção de Evandro Salles, Diniz afirma que a exposição ocorreu com muita negociação, principalmente referente ao espaço onde a exposição ocorreria:

Falei “gente, cansei, não quero mais, deu pra mim”, que o imbróglio em torno da participação de Tia Lúcia em Samba, que Evandro foi contra. Depois que ela já tinha sido convidada, ele quis desconvidá-la. Teve que ter intervenção do diretor da OS para proibir que ele desconvidasse.

Estava tendo a exposição de mulheres no Acervo do Mar, ao mesmo tempo ela não estava na exposição de mulheres. Não estava no Pavilhão mas estava na Biblioteca, que é curado pela Escola do Olhar. Então, isso é disputa. Ela quase não entra em Samba, foi proibida de entrar no Mulheres, aí sobra... sobra assim, né, que bom que ela teve exposição, foi muito importante, mas é o resto de uma negociação. Não é vitória, é fracasso. Aos olhos de quem está de fora, talvez não apareça, mas nos meandros internos o fato de ela ter tido uma exposição na biblioteca é o fracasso de uma negociação maior porque ela era pra ser a grande artista de Samba, no Pavilhão. Evandro acha que é horrível, que ela não tem nada a ver. Aí eu ficava mostrando pra ele. Falei “ah, na foto a tia baiana é bonito né, agora ao vivo, com cheiro, falando, reclamando da gente, não, né?”. Porque é a mesma coisa. Mostrar as fotos de Ferrez das tias baianas na foto é lindo, a foto incrível, ampliado, gigante, agora a tia baiana que está lá, que está pintando, fazendo joia... Porque as tias baianas faziam joias, joias

de crioulo, joias de baiano, tipo de latão... Ela faz de tampa de PET. É a mesma coisa, só que atualizado para o momento atual e com o tipo de circunstância política que a gente tem. E dado o menor distanciamento histórico, com um pouco menos de fetichização. Porque é fácil fetichizar isso um século atrás, essas imagens. Difícil é conseguir lidar com elas o tempo presente e ter essa representatividade do agora. Que eu acho que é uma outra coisa, Evandro olhava para tudo isso com um crivo estético eurocêntrico, que é essa ideia de arte de excelência

E isso é uma questão que Paulo nunca teve. Paulo é dos curadores brasileiros o que mais mostrou arte ruim aos olhos de quem está buscando arte de excelência e defendendo isso de várias maneiras, inclusive esteticamente, mas claro, social e politicamente. Esse território de debate estético é um território de muita disputa para um processo de museu que tem várias vozes curatoriais e várias vozes nos seus públicos e várias vozes na sua equipe de educação. Porque não existe consenso sobre o que é bom, então esses consensos são construídos, negociados, convencionados, é convencionado o tempo inteiro.

Portanto, podemos observar que uma das diretrizes que a instituição buscou seguir é dialogar com questões identitárias e também com a população da região Portuária. Questiona-se qual o lugar que a instituição disponibiliza para os artistas da região, artistas populares que não participam dos grandes circuitos museais. Nesse sentido, também pode-se questionar a razão de Tia Lúcia ser vista como uma artista popular pelo MAR, enquanto o Coletivo Opavivará não, já que o coletivo se apropria de uma estética popular. Enquanto o espaço de Tia Lúcia é negociado, o Coletivo é convidado para a inauguração. A exposição de Tia Lúcia, só se torna possível após o gesto de Clarissa Diniz de abandonar o cargo no museu, e após a entrada de Izabela Pucu com um discurso radical de inclusão de crítica institucional no museu, e, sobretudo, após a gestos de radicalização do MAR frente às posições da prefeitura.

De fato, os últimos anos de Evandro Salles à frente do MAR parecem responder aos gestos da prefeitura de apagamento da memória africana. Se a exposição *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* ocuparia a pequena sala da biblioteca, duas grandes exposições com discursos que discutem questões afro-identitárias marcariam a programação do MAR em 2019: de um lado, a mostra *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, ficaria em cartaz de abril a setembro de 2019; de outro, a mostra *Pardo é Papel*, de Maxwell Alexandre, seria inaugurada em novembro daquele ano, ganhando versão virtual durante a pandemia de 2020.

CAPÍTULO III: OS CONFLITOS DO GOVERNO MUNICIPAL E A CRISE NO MAR

Em 2019, no bojo da intensificação dos conflitos entre o MAR e o governo municipal, o museu passou a enfrentar uma série de contingenciamentos para o financiamento da instituição⁵⁹. Em novembro daquele ano, o museu tornaria pública a falta de repasses da prefeitura que deixara seus funcionários desde setembro sem pagamento. Diante da crise econômica e de um redesenho nas políticas da cidade que haviam deixado de priorizar a economia criativa, o MAR se via ameaçado de fechar nos últimos meses daquele ano. É, assim, digno de nota que, se nos três primeiros anos de sua fundação o MAR organizou de nove a dez exposições anuais entre as salas principais a biblioteca entre 2018 e 2019 esse número caiu para cinco e seis exposições respectivamente. Uma queda, sem dúvida expressiva e que ganhou importantes contornos para o tema aqui relatado.

O ano de 2019 é marcado por contingenciamentos financeiros nas instituições públicas, esse processo se inicia com a PEC 55/2016⁶⁰, uma Emenda Constitucional que visa limitar os gastos públicos por 20 anos, e promulgada por Michel Temer em 2017. O estado do Rio de Janeiro vem enfrentando uma profunda crise financeira e política desde 2014, a crise política que se agravou com a prisão do ex-governador Sérgio Cabral em 2016. A gestão de Marcelo Crivella desde o início do mandato é conhecida por sua falta de investimento e manutenções nos patrimônios históricos e culturais, e corte de verbas para museus.

Nesse contexto político e social, o MAR com o corte de verbas, coloca todos os funcionários em aviso prévio em 2019. A revista Select fez um balanço sobre a crise financeira da instituição⁶¹:

A gestão público-privada do MAR começou a mostrar grave desequilíbrio com um primeiro corte substancial de 25% no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura destinado ao museu, realizado em abril de 2017, no início da gestão do prefeito Marcelo Crivella. Com repasses na ordem de R\$ 1 milhão mensais, pagos sempre com atraso, a instituição se viu forçada a iniciar uma longa fase de reduções de pessoal e custos fixos, que viria a se agravar em abril de 2019, com o vencimento do contrato do Instituto Odeon.

Nesse momento, a Prefeitura propôs um contrato aditivo de um ano, por um valor ainda menor, insuficiente para os pagamentos das contas e dos funcionários. Uma contraproposta da OS conseguiu negociar o mesmo valor por um período de cinco meses, o que daria cerca de R\$ 750 mil/mês, até setembro último. A diferença de custos entre abril e setembro foi paga por doações articuladas pelo Conselho do MAR junto a instituições várias.

Em outubro, a Secretaria voltou a propor um novo contrato aditivo, com valor ainda menor, de R\$470.000 mensais. Nesse momento, a instituição não teve outro remédio que iniciar um processo de demissões de seus mais altos cargos, entre os quais a diretora executiva Eleonora Santa Rosa e o diretor cultural Evandro Salles. A crise se agudizou de forma incontornável quando nem mesmo esse repasse mínimo foi pago. Isso levou o Instituto Odeon a colocar a equipe de 62 funcionários, 18 estagiários e 46 terceirizados em aviso prévio.

⁵⁹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/12/museu-de-arte-do-rio-pode-fechar-as-portas-por-falta-de-repasse-da-prefeitura-a-funcionarios.ghtml>>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/127337>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁶¹ Alzugaray, Paula. População se manifesta pelo futuro do Museu de Arte do Rio e Secretaria Municipal da Cultura afirma estudar nova forma de gestão para garantir estabilidade da instituição. Disponível em: <<https://www.select.art.br/o-mar-amanha/>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

Com o corte de verbas em 2019, o MAR diminuiu o número de exposições e mostras, são elas: *FLUXO* (05/2019 – 12/2019); *Rosana Paulino: A Costura da Memória* (04/2019 – 09/2019); *Mulambö – Tudo Nosso* (08/2019 – 12/2019); *Spider* (11/2019 – 03/2020); *O Rio dos Navegantes* (05/2019 – 05/2020) e *Pardo é Papel* (11/2019 – 05/2020). Se em 2018, a discussão em torno de identidade racial havia sido tematizada nas exposições sobre o Samba e o MAR de Tia Lúcia, em 2019, tal discussão, claramente rejeitada pelas políticas municipais, ganharia vulto em duas grandes exposições no museu. De um lado, a mostra *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, inaugurada em abril daquele ano chamaria a atenção para o lugar da mulher negra no campo da arte, de outro, *Pardo é Papel* daria protagonismo a Maxwell Alexandre, chamando a atenção para questões raciais e os espaços da periferia no museu. Como apontado por Ana Miranda (2020), destaca-se que algumas dessas exposições são marcadas por debates raciais:

Chama a atenção que, dentro das exposições inauguradas em 2019, a temática da identidade racial e do existir periférico negro tenha estado presente em três individuais de artistas negros: uma da consagrada Rosana Paulino, *Costura da Memória*; outra do jovem artista Mulambo, realizada na sala de exposições da biblioteca, uma sala de exibição menos importante de acesso gratuito e com números de visitas menores; e a última individual, em novembro, *Pardo é Papel*, de Maxwell Alexandre. Em *O Rio dos Navegantes*, a temática identitária negra foi uma das pautas também abordadas pela mostra, que viu vários aspectos do Rio de Janeiro como cidade portuária ao longo das histórias das perspectivas de vários povos. Já a mostra *Fluxos* deteve-se, principalmente, ao tema da instalação interativa com o público. (P. 203)

Vale destacar aqui a mostra da artista Rosana Paulino, com curadoria de Valeria Piccoli e Pedro Nery, chegou no MAR após ser exibida na Pinacoteca de São Paulo, a mostra contou com 140 obras produzidas pela artista, segundo o site do MAR, “a mostra reúne esculturas, instalações, gravuras, desenhos e outros suportes, que evidenciam a busca da artista no enfrentamento com questões sociais, destacando o lugar da mulher negra na sociedade brasileira”⁶². A mostra, portanto, faz diversas denúncias que vão desde a invisibilidade e silenciamento que os corpos negros foram submetidos no legado escravagista no Brasil, na obra *Parede da memória* (1994 – 2015), ao mito da democracia racial. Segundo o material de divulgação da mostra na Pinacoteca, as obras perpassam pelas experiências de vida da artista: “Se *Bastidores*, *Parede da memória* e *Jonas* reelaboram imagens e histórias pessoais, recorrendo a fotografias de seus antepassados e às suas próprias vivências”⁶³ (p.10). Assim, a exposição possui três aspectos gerais:

Em primeiro lugar, a dimensão autobiográfica, que nasce da consciência de sua inscrição como mulher negra na sociedade brasileira, evidente em trabalhos como *Bastidores* e *Parede da memória*, este último do acervo da Pinacoteca. Em segundo, o interesse da artista pela biologia, que se manifesta em um conjunto expressivo de desenhos dedicados a explorar a ideia de vida/organismo em transformação. Em terceiro, os trabalhos centrados na história, que abordam as justificativas científicas da escravidão e a visão pejorativa dos africanos, em obras mais recentes. (P. 12)

Como Rosana Paulino apresenta em sua tese de doutorado *Imagens de Sombras* (2011), suas produções são marcadas por:

Desde o início da minha produção como artista visual, alguns fatores têm sido uma constante em meu fazer. Determinadas indagações têm aparecido com grande

⁶² Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/programacao/a-costura-da-memoria-2/>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁶³ BELIVACQUA; LOPES; PALMA. Rosana Paulino: a costura da memória. Curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza, a discussão da representação do indivíduo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte.

A esta postura, acrescentei a escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres tais como tecidos, linhas e muitas vezes elementos ligados a um determinado tipo de fazer manual, oriundos do artesanato e das expressões visuais populares. Esta opção tem o caráter de reforçar os problemas que estão sendo discutidos no trabalho.

Em minhas obras forma e conteúdo servem à uma mesma finalidade, e uma das principais é a discussão dos estereótipos ligado às mulheres. Assim sendo, acredito ser imperioso que os dois andem juntos e em colaboração estreita, para que a obra atinja o propósito para a qual foi elaborada.

Por ser oriunda de uma população que muitas vezes utiliza elementos como tecido, papel machê, barro, fitas, palha e outros fortemente ligados ao fazer manual em suas manifestações culturais e religiosas, como o carnaval, o Candomblé e a Umbanda, por exemplo, passei a acrescentar em meu trabalho materiais que foram ou são utilizados com frequência nestes grupos, a fim de determinar a forma que o trabalho assumirá e reforçar, assim, seu significado. (P. 21)



Figura 20: Obra *Assentamento* (2013).



Figura 21: Imagens da exposição *Rosana Paulino: a costura da memória* no MAR

Dessa forma, o MAR recebe em 2019, exposições com fortes discussões identitárias e raciais. Rosana Paulino e Maxwell Alexandre expressam em seus trabalhos suas próprias experiências enquanto artistas negros, e fazem críticas às demarcações raciais existentes na sociedade brasileira.

3.1 Mostra *Pardo é Papel*

O jovem artista plástico carioca Maxwell Alexandre é o autor da mostra *Pardo é papel*, exibida no MAR de novembro de 2019 a maio de 2020. As obras fazem parte do acervo do MASP, Pinacoteca de São Paulo, Perez Museu, MAM-RJ e já foram exibidas no Museu de Arte Contemporânea de Lyon. Recentemente o artista participou da exposição coletiva “*Have You Seen a Horizon Lately?*”, no Museu de Arte Contemporânea Africana, no Marrocos. A mostra é resultado de uma residência artística na Delfina Foundation, instituição londrina, e promovida pelo Instituto Inclusartiz, com patrocínio da PretaGold⁶⁴. O artista também recebe menção da revista Forbes ao destacá-lo como um dos jovens, abaixo dos 30 anos, mais influentes na categoria de artes plásticas. Maxwell, morador da Rocinha, iniciou “*Pardo é papel*” em 2017, ao pintar autorretratos em folhas de papel pardo. A alusão ao suporte de pinturas e à categoria de descrição racial fazem com que se perceba diante de um ato político:

Pintar corpos negros sobre papel pardo. Os estigmas são assumidos e revertidos. A cor da pele negra, confundida com a cor do papel, retorna como condição de resistência, como reação: “pardo é papel”. Congregam-se, assim, arte e cultura, forma e subjetividade.

Ao trazer essa itinerância, um museu como o MAR ratifica os modos, sensações e lugares com os quais nos interessa dialogar: a escola, a diversão, o museu, a laje, a sala familiar, a rua, a igreja. Tudo isso se apresenta nas pinturas do artista. O museu, então, se repensa como signo de distinção, e nele a inclusão passa a ser a meta. Lugar historicamente de ostentação de bens, o museu que nos interessa continuar deve reverter a periferização, transformando-a em autoestima. E, sobretudo, aceitar a pletora de cores já mais do que vivenciada pela cidade que se repensa a cada dia, na luta, no azul-celeste dos uniformes escolares e das padronagens das piscinas, onde nos refestelamos aos domingos.

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/7553-23-11-2019-mar-recebe-exposicao-pardo-e-papel-que-ocupou-o-museu-de-arte-contemporanea-de-lyon.html>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

Em entrevista à revista online Vice, Maxwell Alexandre declara as influências do rap na construção do seu trabalho:

Eu tava estudando muito filosofia na faculdade e encontrei no Ret as coisas que aprendi em Platão, Kant, Sócrates, Aristóteles, Heidegger, Nietzsche... Depois, esbarrei numa música do Froid e me liguei na hora que uma nova cena estava sendo aquecida no rap. Depois veio Djonga, Baco Exu do Blues e BK', e eu fiquei viciado em rap nacional graças a esses caras.

Eu fiquei tão instigado com a qualidade da música dos manos que eu passei a ouvir os versos e enxergar imagens. Estava iniciando a série *Pardo é Papel*, e esses caras estavam cantando tudo que eu tinha na cabeça. Então, eu separei versos desses rappers para traduzir com pinturas. Penso que o mais relevante disso tudo é poder afirmar que minha produção é pautada por poetas negros que tem vivências congruentes à minha. Isso é forte e uma quebra de paradigmas dentro da história da arte, uma vez que os artistas se alimentam majoritariamente de uma poesia branca e europeia para produzir.⁶⁶

Maxwell traz várias referências para suas obras. Além de artistas do rap, em suas gravuras mostra o seu cotidiano, críticas sociais, referências à Elza Soares e Marielle Franco. Algumas características das suas obras destacam-se: personagens sem rostos, reflexos dourados e a utilização de produtos precários como graxa e betumes, por exemplo. Em entrevista ao site Select⁶⁷, ele justifica essas escolhas:

É importante que você sinta a presença do papel, que consiga ver a fragilidade, o rasgo do papel. A poética do trabalho está muito nessa relação de fragilidade do suporte". A fragilidade está diretamente ligada ao contexto social e pessoal do artista, nascido, criado e residente na Rocinha, onde "ser artista plástico não é uma opção. A série *Pardo é Papel* é um questionamento desse lugar.



Figura 22: Obra “Éramos cinzas e agora somos o fogo”, Imagem disponível em: <<https://revistadesvio.com/2019/03/30/pardo-e-papel/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

⁶⁵ Texto disponível no site do MAR, assinado por Carlos Gradim (diretor-presidente do Instituto Odeon) e Marcelo Campos (curador associado do MAR). Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/programacao/pardo-e-papel/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020

⁶⁶ Amanda Cavalcanti entrevista Maxwell Alexandre, matéria publicada em 31 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/negayz/conheca-maxwell-alexandre-pintor-inspirado-pelo-rap-e-autor-da-capa-do-disco-do-bk>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

⁶⁷ Paula Alzugaray entrevista Maxwell Alexandre. Entrevista publicada no site Select, no dia 27 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www.select.art.br/o-lugar-da-construcao-da-imagem/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.



Figura 23: “Só quando tu tá com as folhas geral gosta de salada”.

Imagem: Divulgação/ A Gentil Carioca

Disponível em:

<<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/219/maxwell-alexandre>>.

Acesso em: 15 de abril de 2020.



Figura 24: Abertura da Exposição Pardo é Papel no MAR.

Disponível em: <<http://inclusartiz.org/inclusart-exposicao/maxwell-alexandre/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.



Figura 25: Abertura da Exposição Pardo é Papel no MAR.

Disponível em: <<http://inclusartiz.org/inclusart-exposicao/maxwell-alexandre/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.



Figura 26: Abertura da Exposição Pardo é Papel no MAR.
Disponível em: <<http://inclusartiz.org/inclusart-exposicao/maxwell-alexandre/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.



Figura 27: Abertura da Exposição Pardo é Papel no MAR.
Disponível em: <<http://inclusartiz.org/inclusart-exposicao/maxwell-alexandre/>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

Dessa forma, ao pintar corpos negros em papel pardo, o artista questiona a “cor parda” designada para classificar corpos negros em uma sociedade baseada na teoria do branqueamento racial. Em uma entrevista à Revista Museu, Maxwell afirma:

O desígnio pardo encontrado nas certidões de nascimento, em currículos e carteiras de identidades de negros do passado, foi necessário para o processo de redenção, em outras palavras, de clareamento da nossa raça. Porém, nos dias de hoje, com a internet, os debates e tomada de consciência e reivindicações das minorias, os negros passaram a exercer sua voz, a se entender e se orgulhar como negro, assumindo seu nariz, seu cabelo, e construindo sua autoestima por enaltecimento do que é, de si mesmo. Este fenômeno é tão forte e relevante, que o conceito de pardo hoje ganhou uma sonoridade pejorativa dentro dos coletivos negros. Dizer a um negro que ele é moreno ou pardo pode ser um grande problema, afinal, Pardo é Papel⁶⁸.

Maxwell também questiona o lugar do artista negro na arte contemporânea:

(...) não podemos ter essa afirmação de construção de identidade a partir da arte contemporânea, porque os códigos desse campo foram sequestrados pela elite. Arte contemporânea não foi feita pra gente. (...)

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/7553-23-11-2019-mar-recebe-exposicao-pardo-e-papel-que-ocupou-o-museu-de-arte-contemporanea-de-lyon.html>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

Eu posso pintar todos os dias sobre a favela e a vivência daqui, mas no dia da vernissage e do coquetel a audiência vai ser branca. Isso é perturbador, você olha pro lado e os negros que tem estão inviabilizados, faxinando e servindo, enquanto geral tá sorrindo e te parabenizando pelo quadro onde o negro está representado bidimensionalmente, chapado. Ali a figura não fala, não reivindica, não problematiza, ela vira um pedaço de uma realidade retratada apenas. Ter um quadro na sala é mais fácil, e parece ser o suficiente para não precisar conviver com a realidade ⁶⁹.

Ainda na mesma entrevista, ao falar sobre as dificuldades que ele enfrenta no mercado tradicional, afirma:

Enfrentei e ainda vou enfrentar. Por que você acaba virando uma caricatura, atende a todos os fetiches, contempla todos os estereótipos de um artista negro que está ascendendo. Ainda mais com minha biografia, vindo daqui da Rocinha. O mundo do politicamente correto, dos debates e tomada de consciência das minorias, também já foi fagocitada pelo mercado.

Eu venho da pintura abstrata, tenho uma quantidade imensa de trabalhos antes de começar a pintar *Reprovados* e *Pardo é Papel*. Essas duas séries é que me lançaram, pois são sobre a política do corpo negro, entende? E é majoritariamente assim, o espaço do negro é mais certo quando o biográfico é político. Mesmo a arte sendo um dos campos mais canonizados e propícios para falar do sublime, do vazio, do nada, ela nega esse espaço pro negro ⁷⁰.

O processo criativo de Maxwell Alexandre enfatizado a experiência racial e tematizando a periferia repercute não apenas nos seus trabalhos pictóricos. Dentro da programação da exposição no MAR, Maxwell realizou em fevereiro de 2020, nos pilotis do MAR, a experiência de ativação *Descoloração Global* em que convocava cabelereiros “para platinar os cabelos do público com pó descolorante e água oxigenada”⁷¹. Na descrição do museu: “A prática, bem comum nas favelas do Rio de Janeiro – principalmente antes de datas festivas, como o Carnaval e o Ano Novo – é também uma ocasião de confraternização entre os moradores da comunidade”. Se na infância do artista a prática era proibida pela mãe que dizia que a descoloração “era coisa de vagabundo”⁷², trazer para o cubo branco do museu o cotidiano de celebrações da favela coloca em evidência a intenção de tornar o MAR permeável a grupos excluídos.



Figura 28: Imagens do evento *Descoloração Global* no MAR. Disponível em:

<<http://museudeartedorio.org.br/noticias/ativacao-de-maxwell-alexandre-ira-descolorir-os-cabelos-do-publico-nos-pilotis-do-mar/>>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

⁶⁹ Amanda Cavalcanti entrevista Maxwell Alexandre. Entrevista publicada no site Vice, no dia 31 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/negayz/conheca-maxwell-alexandre-pintor-inspirado-pelo-rap-e-autor-da-capa-do-disco-do-bk>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

⁷⁰ *Ibid*

⁷¹ Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/noticias/ativacao-de-maxwell-alexandre-ira-descolorir-os-cabelos-do-publico-nos-pilotis-do-mar/>>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

⁷² *Ibid*

Dessa forma, podemos analisar as três exposições (além, da exposição de Rosana Paulino) como sendo resultantes de uma perspectiva que o MAR assume deliberadamente, que é a busca em dialogar com discussões identitárias e também na construção de um diálogo com os moradores da Zona Portuária, a Pequena África. O samba como conhecemos hoje surge nessa região, apesar de suas raízes baianas. Tia Lúcia era uma importante e conhecida artista também da região. Rosana Paulino, mulher negra que enfatiza a condição racial em seus trabalhos. Maxwell um jovem artista de uma comunidade carioca que começa a receber reconhecimento de grandes instituições brasileiras e internacionais. As exposições possuem um fio condutor que é a discussão sobre a cultura e a arte afro-brasileira. Porém, é necessário pontuar os diferentes espaços que Tia Lúcia e as demais exposições ocuparam no museu. As mostras Pardo é Papel e Rosana Paulino chegaram a figurar na lista das melhores exposições da cidade de 2019, publicada por *O Globo*⁷³ em dezembro daquele ano. Tia Lúcia era uma artista popular, sem formação acadêmica que quase teve o seu espaço negado no museu. Maxwell também tem origem social parecida com Tia Lúcia, ambos negros e periféricos, no entanto, Maxwell conseguiu entrar em espaços institucionais legitimados, como grandes instituições brasileiras e estrangeiras. A ele, merecidamente, foi dada uma grande festa de abertura e duas grandes salas onde pode exibir suas 16 obras. A ela, sobrou um pequeno espaço escondido na biblioteca conquistado a partir de conflitos internos do museu.

Como chama a atenção a entrevista de Clarissa Diniz, as categorias “belo” e “feio”, “adesão à alta ou à baixa cultura”, permanecem sendo marcadores no interior da instituição. Se o MAR adere a determinadas pautas políticas críticas ao *status quo* e, em alguns momentos, flerta com a *outsider art*, o emprego de um repertório da chamada arte contemporânea continua funcionando como um divisor e um capital ao qual apenas determinados atores sociais conseguem ter acesso. De fato, para que esteja dentro do museu, é necessário que o platinado se torne ativação, é necessário que o corpo negro esteja revestido das imagens clássicas da antropologia física, em suma é necessário que esse repertório seja traduzido dentro das regras da arte.

3.2. A crise no MAR em 2019

Em 2019, o aumento proporcional de participação de artistas que discutem a questão racial no MAR ocorre em um contexto muito específico. A queda dramática nos repasses da prefeitura ao museu culmina na divulgação da rescisão dos contratos dos trabalhadores e na ameaça do fechamento da instituição. A inauguração da exposição de Maxwell Alexandre ocorre no mesmo dia em que o MAR recebe uma expressiva manifestação de apoio com o ato chamado “Abraço no MAR”. O ato ocorrido no dia 26 de novembro de 2019, contou com a presença de moradores da Zona Portuária, alunos de escolas públicas, além de intelectuais como Heloísa Buarque de Hollanda, Mário Chagas, artistas, curadores, colecionadores e os ex-diretores da instituição Evandro Salles e Paulo Herkenhoff. O ato deu fôlego para o museu e a rescisão dos contratos foram retiradas. Vale destacar também, que a abertura da mostra de Maxwell Alexandre contribuiu para que o debate em relação ao MAR se popularizasse aumentando a pressão sobre a prefeitura.

De fato, a coincidência da escolha da data de abertura da exposição e do abraço ao museu, em simbólica reivindicação de apoio da prefeitura, contava com inúmeras referências críticas à gestão municipal. Não apenas a opção pela cultura negra estava em franco conflito

⁷³ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/as-melhores-exposicoes-que-passaram-pelo-rio-em-2019-1-24155123>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

com políticas de desvalorização dos movimentos pela equidade racial e promoção da herança africana, mas também havia ali claras referências ao conflito religioso que se instalara a partir do discurso municipal ancorado no voto neopentecostal. No mesmo dia de inauguração da exposição de Maxwell Alexandre – ele próprio autointitulado líder espiritual da Igreja do Reino da Arte, uma sátira à prevalência da religião evangélica nas favelas cariocas –, o Museu abria as portas para a VII Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais. No auge da programação pelo abraço ao museu às 17:00 horas, do outro lado, de dentro da instituição falavam sobre *Racismo religioso, educação e convívio da diferença*, lideranças religiosas críticas ao neopentecostalismo excludente da Igreja Universal do Reino de Deus de Marcelo Crivella. Foram convidados para a mesa o pastor progressista Henrique Vieira, ator, poeta, professor de história e sociologia, militante de direitos humanos e colunista da Mídia Ninja; Padre Mauro Luiz da Silva, diretor e curador do Muquifu – Museu de Quilombos e Favelas Urbanos e doutorando em Ciências Sociais pela PUC Minas; Luana Luna Teixeira, pedagoga, pesquisadora e professora do Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ; Yawo de Oxum e Rombona de Kwe Ara.



Figura 29: Imagem do evento “Abraço no MAR”, em novembro de 2019.
Arquivo: Vitória Barenco



Figura 30: Imagem do evento “Abraço no MAR”, em novembro de 2019.
Arquivo: Vitória Barenco



Figura 31: Imagem do evento “Abraço no MAR”, em novembro de 2019.

Arquivo: Vitória Barenco

A abertura da exposição *Pardo é Papel* contou com a presença dos rappers Bk’ e Baco Exu do Blues. Com entrada gratuita, a abertura recebeu grande número de jovens interessados no evento. E assim, o museu que teve em sua abertura uma manifestação contra seu funcionamento, consegue mudar sua imagem a ponto de seu momento de maior crise receber uma manifestação, dessa vez de apoio. Um dos maiores exemplos dessa mudança está na fala de Maxwell Alexandre em entrevista à revista SeLecT⁷⁴:

Eu tinha uma visão leviana sobre o MAR, ligada a questões que ligam esse lugar a um processo de gentrificação. Mas há algum tempo, andando de skate da Praça XV até a rodoviária, comecei a perceber que este, de fato, era um lugar que estava funcionando. Eu via pessoas na rua, uma atmosfera gostosa. E agora, ao ocupar o museu, comecei a me deparar com uma rapaziada preta, bonita, indo ao museu... me deu uma sensação meio de Madureira.

Com efeito, não apenas Maxwell Alexandre, mas muitas das vozes críticas à inauguração do MAR pareciam haver mudado de posição. Ainda que mantenha postura crítica ao MAR, especialmente a partir dos desdobramentos de 2020, Merced Guimarães parece ser uma dessas vozes. Em entrevista concedida por Clarissa Diniz, ela aponta seu nome como uma das importantes manifestações de apoio recebidas pela instituição. Segunda ela:

Mas eu vou mandar depois para vocês o áudio de Merced Guimarães. Ela me mandou um áudio incrível, não está no Facebook, porque é um áudio de WhatsApp, mas esse áudio eu fiquei emocionada. Porque ela conta primeiro de outros abraços que já rolaram naquele prédio, que foi um abraço do Partido Verde ao redor do prédio do Palacete. Depois ela conta da abertura, de como ela era contra o MAR e de como ela estava no Reage Artista. E ela narra exatamente isso. Ela fala “gente, quem diria que, seis anos depois, lá vou eu abraçar com toda minha força, quero abraçar mesmo esse museu, porque esse prefeito não vai acabar com ele”. Mas aí é muito bom porque ela historiciza. Ela fala desde antes do projeto do MAR, o abraço do Partido Verde, depois eu, depois que eu era contra, depois que eu fui entrando, aí os vizinhos. E, no caso dela, também tem uma importância muito grande do Vizinhos do MAR, né?!

De fato, em 2019, Merced teve participações ativas em parceria com o museu. Algumas entrevistas foram concedidas por ela e estão registradas na página do Facebook da instituição. Já em 2015, em entrevista realizada para este projeto, Merced Guimarães, diretora do Instituto Pretos Novos, relatava a boa parceria que o IPN mantinha com a Escola do Olhar, eventos do IPN eram realizados constantemente no auditório do MAR devido ao grande número de

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.select.art.br/o-mar-amanha/>>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

participantes, além disso, o IPN recebia financiamento através de editais realizados pelo museu. Ela também tinha um discurso favorável ao Porto Maravilha:

(...) na verdade essa revitalização, revitalização não, essa modernização é uma, é bem-vinda, é muito bem-vinda, esse bairro é um bairro de resistência, desde 64 que a gente não tem uma reforma, não tem nada, por causa da resistência, por causa de vários sindicatos, estivadores, do café, do não sei o quê, já perdi as contas, as costureiras não sei mais o quê, então aqui havia uma grande resistência, e aliás, o passado todo desse bairro é resistência, né? Você tem a revolta da vacina, aqui na esquina, na esquina, entre a Sacadura Cabral e a Pedro Ernesto, é ali em frente ao Moinho, você aquela foto ali da do bairro, é aquela, é ali, entendeu?!

Na ocasião, ela também argumenta que os moradores mais antigos da região já haviam se mudado por conta dos altos valores da manutenção dos imóveis:

Sim, é claro que vai melhorar, agora vai sair gente daqui? Olha as pessoas daqui já foram embora a muito tempo, os nativos daqui já se foram embora, justamente quando houve um tombamento de preservação das fachadas, os filhos dos portugueses que moravam aqui ou dos estivadores que moravam aqui não queriam morar aqui, eles herdaram casas, mas casas assim, que não tinham, não tinham grana pra você... uma coisa é você ter casario desse aí, que custa quase R\$1.000.000 hoje em dia uma casa dessa, agora se você for comprar se ferra todo, porque você não sabe o que tá comprando, tá comprando gato por lebre porque na primeira chuva você perdeu seu tapete, porque esse telhado...

Em recente entrevista realizada em 2020⁷⁵, no entanto, a posição do Instituto em relação ao MAR parece poder se alterar. Merced relata que o IPN tem se mantido através de pequenas doações, do seminário financiado pela CDURP e também do programa pós-graduação Lato Sensu que o IPN oferece em parceria com a União Cearense das Associações de Ensino Superior – UNICE, os cursos disponibilizados pelo programa são: Educação Patrimonial, Estudos dos Movimentos e Direitos Humanos e História da África e Diáspora Atlântica. Sobre a relação do instituto com o MAR, Merced relata que:

Atualmente 2020 não são muito boas. Eles nos ofereceram uma parceria muito ingrata. O IPN iniciou o Circuito de Herança Africana em 2016 com uma pequena verba e foi um sucesso. Continuamos com o projeto até ano passado e este ano tivemos que suspender. No início do deste ano o MAR nos chamou para uma parceria e qual foi a nossa surpresa ... O MAR iria realizar o circuito e que queria nos repassar 200 reais por viagem. Trabalhamos quatro anos e com resultado de participação de mais de 9 mil alunos da rede pública de ensino. O MAR rouba nosso projeto e quer pagar migalha para executar o que fazemos sem dinheiro. O que fazemos é por que fazemos parte do circuito o MAR é um intrujo. Claro que não aceitamos e aí veio o COVID 19.

Em relação ao Porto Maravilha, Merced afirma:

O Porto Maravilha é importante para que a Zona Portuária venha funcionar como funcionou em 8 anos. No período, as ações culturais e de patrimônio eram bem acolhidas. Havia incentivo Porto Maravilha. As oficinas do IPN eram patrocinadas por eles, a galeria de arte com as exposições e vernissages. O IPN recebia uma ajuda de custeio durante quatro anos pela CDURP.

O que chama a atenção no depoimento mais recente é que a imagem do MAR está em permanente negociação e que a revisão da memória de sua fundação vai depender da manutenção das posições adotadas ao longo de sua trajetória. Apesar do MAR realmente ter conseguido mudar sua imagem a ponto de receber uma manifestação de apoio, o que fica claro

⁷⁵ A primeira entrevista citada foi concedida a Geane Rocha e a Sabrina Parracho em 17 de julho de 2015. A segunda entrevista foi realizada através do e-mail, concedida a Geane Rocha em agosto de 2020.

pelos depoimentos é que mesmo internamente a instituição sofreu diversos conflitos, um exemplo foi a saída da curadora Clarissa Diniz, como ela relata:

(...) infelizmente nunca aconteceu no MAR, que era conseguir fazer o Vizinhos do MAR, instituir processos curatoriais. Sempre foi uma trava, um obstáculo gigante, muito grande. E foi inclusive um dos momentos, uma das coisas que culminou com minha saída. Falei “gente, cansei, não quero mais, deu pra mim”, que foi o imbróglio em torno da participação de Tia Lúcia em Samba, que Evandro foi contra. Depois que ela já tinha sido convidada, ele quis desconvidá-la. Teve que ter intervenção do diretor da OS para proibir que ele desconvidasse.

Dessa forma, é possível delinear a transformação do museu, para anuviar às críticas ao projeto e as manifestações contrárias em sua inauguração, foi necessário construir uma política que respondesse a tais críticas. A principal resposta foi a escolha das exposições que passaram a sempre tentar dialogar com a história e as questões da Zona Portuária, ou seja, debates latentes da sociedade brasileira, como racismo, desigualdade social, movimentos sociais, feminismo, estiveram sempre presentes nas exposições e mostras ao longo dos sete anos de funcionamento. Essa política se deve fortemente a presença de Clarissa Diniz e posteriormente de Izabela Pucu, como já abordado no capítulo anterior. Além disso, a instituição também se dispôs a construir um diálogo com os moradores da região portuária. Diversos eventos, cursos e palestras foram abertas ao público através da Escola do Olhar. Apresentações musicais com o projeto MAR de música, além de incentivo e financiamento de projetos locais através de editais nos primeiros anos da instituição, também ofereceu visitas ao *Circuito de Herança Africana*, juntamente com o IPN.

Dentre as exposições, destaco as três abordadas neste trabalho: *O Rio do samba: resistência e reinvenção*, *Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* e *Pardo é Papel*, os três estão dentro da política voltada para questões identitárias do MAR, todas as três exposições abordam questões raciais, *O Rio do samba* faz um levantamento histórico dos cem anos do samba, *Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* é uma homenagem póstuma à artista da região, apesar dos conflitos envolvendo sua presença na instituição como já apontando acima, por fim, a mostra do artista Maxwell Alexandre que discute de forma mais profunda sobre questões raciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como procurei mostrar ao longo desta dissertação, os projetos de intervenções urbanísticas na Zona Portuária do Rio de Janeiro, absorveram e promoveram um discurso de uma identidade única e particular da região. Como observado nos projetos do Corredor Cultural, Sagas e Porto do Rio, o que o discurso público valorizava era principalmente a arquitetura portuguesa dos imóveis da região central do Rio, conferindo a eles um valor de “passado histórico perdido”, ou de valorização sentimental dessas localidades.

Como vemos através do levantamento realizado com artigos do Jornal do Brasil, os discursos em jornais modificavam-se de acordo com os interesses políticos sobre a Pequena África. Para justificar qualquer projeto de intervenção urbana, a região era caracterizada de forma higienista como “abandonada”, “doente”, “suja” e ainda se argumentava sobre o seu vazio territorial. Os projetos tinham como objetivo atrair não só visitantes, mas também empresas e novos moradores para a região.

De fato, a Zona Portuária sofreu com a papável falta de investimentos e estruturação pública dos anos 1970 até os anos 2000. Estima-se que cerca de 30.000 mil moradores deixaram a região nesse período. O que se questiona é qual a classe social dos moradores que a prefeitura deseja atrair para a região? E como em poucos anos esses “vazios” seriam reocupados? Como os moradores dessa região seriam beneficiados? Ou ainda qual a política pública para os moradores em situação de vulnerabilidade social?

Como aponta Roberta Guimarães (2014), muitas vezes esses “vazios” eram, na verdade, ocupados há décadas por moradores, considerados pelo poder público como “indesejáveis”. Durante o fracassado projeto Porto do Rio, a prefeitura definia quem eram os moradores desejáveis e indesejáveis do Morro da Conceição:

Assim, foi como um sistema valorativo específico que os planejadores construíram suas noções de autenticidade, evocando a ideia de que determinados espaços e habitantes portariam uma ligação supostamente verdadeira e genuína com o morro, em detrimento de outro “conjunturais”. Ou seja, postularam haver uma autenticidade imanente ao próprio Morro da Conceição, condensada em determinadas narrativas de passado, formas construtivas de identidade. E, partindo dessa idealização, identificaram o que e quem deveria ser preservado, em contraste com o que e quem deveria ser modificado ou disciplinado. (GUIMARÃES, 2014, p. 67)

Como resistência a esse projeto, os moradores passam a reivindicar a memória negra da Pequena África:

A partir da noção da Pequena África, eles passaram a apresentar demandas de reconhecimento social e de permanência nos espaços do morro, afirmando o que consideravam ser a singularidade de suas identidades e tradições. (...)

Por meio da noção de Pequena África, era idealizada, portanto, uma sociedade aperfeiçoada a partir de um modelo de ancestralidade, identidade e religiosidade africanas, com a valorização da sociabilidade do samba, do trabalho portuário, do candomblé e das formas de habitar em que diversos núcleos familiares cooperavam entre si. Assim, para seus herdeiros, o patrimônio da Pequena África não era um mero emblema identitário: era uma *utopia* (GUIMARÃES, 2014, pp. 21 e 22)

Apesar de tais projetos obterem sucesso no que tange à preservação de imóveis, por outro lado, o objetivo de atrair negócios e novos moradores para a região não obteve sucesso. Como procurei mostrar ao longo dessa dissertação, esse objetivo foi retomado em 2009, por Eduardo Paes, renomeado como Porto Maravilha, sendo na verdade uma continuidade do Porto do Rio.

Sobre o Porto Maravilha vale destacar que apesar de toda reestruturação urbana realizada, um dos principais objetivos que também era atrair a construção de imóveis comerciais e de moradias obteve pouco sucesso. Os “vazios” continuam lá, vazios esses que muitas vezes nunca deixaram de serem ocupados. Entretanto, houve sim um longo processo de remoções de moradores e uma especulação imobiliária, provocando também a saída de outros moradores.

Por outro lado, os gestores do Porto Maravilha tomam um caminho diferente do Porto do Rio, no que se refere às narrativas de memória da região portuária. Dentro de um contexto político de reivindicações de memória, os gestores absorvem e negociam com movimentos sociais e moradores a memória negra da região. O exemplo claro desse processo é a criação do *Circuito da Herança Africana*, e da posterior indicação do Cais do Valongo ao título de Patrimônio da Humanidade, além do apoio financeiro através de editais a projetos sociais e culturais, como o financiamento do Instituto Pretos Novos. Assim, o projeto buscava não só apaziguar as críticas como fomentar a extração de renda monopolista da região (HARVEY, 2005).

Quando o processo de remoções de moradores se inicia, surgem as principais e mais duras críticas ao projeto, e também a principal marca do Porto Maravilha: a criação do Museu de Arte do Rio e do Museu do Amanhã. Inaugurado em 2013, em meio às manifestações, o MAR é aberto ao público com a exposição *O Abrigo e o Terreno*, que discutia a questão de moradia.

Com a direção de Paulo Herkenhoff e influência da curadora Clarissa Diniz nos primeiros anos e posteriormente com Evandro Salles e Izabela Pucu, o MAR constrói uma política identitária de exposições que, assim como o Porto Maravilha, buscava dar uma resposta às críticas e renegociavam a valorização da memória local. As exposições de arte vão sendo colocadas como resistência, frente à uma tentativa de desmonte do governo municipal, após a posse de Marcelo Crivella em 2017.

Nesse sentido, foram apresentadas exposições que debatem questões raciais na instituição, são elas: *O Rio do samba: resistência e reinvenção* (04/2018 a 04/2019), *A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia* (11/2018 a 03/2019) e *Pardo é papel* (11/2019 a 05/2020). A primeira exposição citada foi elaborada como uma homenagem ao centenário do samba carioca. A mostra sobre a Tia Lúcia, foi uma das iniciativas de Clarissa Diniz na tentativa de dialogar e trazer para o museu artistas da Zona Portuária, obstante, essa mostra delegada ao pequeno espaço da biblioteca da Escola do Olhar, foi realizada a partir de um processo de negociação interna do museu, após Evandro Salles vetar a participação de Tia Lúcia na exposição *O Rio do Samba*, desgastando a relação com Clarissa e provocando sua saída eventualmente. Já a mostra individual do artista plástico Maxwell Alexandre *Pardo é Papel*, ocupa um importante espaço do museu, além de contar com uma prestigiosa festa de abertura em novembro de 2019.

A inauguração da mostra de Maxwell Alexandre é realizada no dia do abraço coletivo organizado pelo MAR, após o anúncio da possibilidade de fechamento por falta de pagamento da prefeitura. Assim, o museu que é recebido com críticas, diante do seu momento de maior crise é envolto em um abraço por moradores, artistas, curadores e demais representantes da sociedade civil. O museu, dessa forma, através da sua política de exposições e nos trabalhos realizados com os moradores da região, consegue mudar sua imagem, como vemos nas falas de Merced Guimarães e Maxwell Alexandre.

Dessa forma, quanto às iniciativas do museu frente à valorização da herança africana, o MAR e a prefeitura pareciam buscar visões opostas. Se no MAR a ênfase na região dava visibilidade aos contornos da herança africana, mesmo que de modo pouco crítico na visão de

Clarissa Diniz, no âmbito da prefeitura, as polêmicas em torno do apagamento dessa memória ganhavam a imprensa. No mesmo ano em que o MAR fazia com imensa repercussão a mostra sobre o Samba, a prefeitura vetava o reconhecimento da Pedra do Sal como patrimônio municipal. É notória a tentativa do prefeito Marcelo Crivella de um afastamento da valorização da herança africana. Durante os anos de sua gestão houve diversos conflitos com os movimentos negros da cidade, além da descontinuidade de financiamento de bens patrimoniais, museus e centros culturais.

Como discutido por Hélio Menezes em sua dissertação de mestrado, intitulada *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira* (2018), as exposições citadas acabam sendo lidas por expoentes de uma arte afro-brasileira, no entanto, é importante destacar a problemática dessa conceituação, como o autor afirma:

Não é evidente definir o que é arte afro-brasileira. Diferentes modos de concebê-la vêm sendo acionados ao longo do tempo. Artistas, curadores, críticos e diletantes têm recorrido a distintos critérios de classificação: com base no fenótipo do produtor; pautada na origem do personagem; pelo viés da reprodução de cânones predominantemente africanos; ou, ainda, pelo conteúdo latente dos produtos, em geral ligado a temas de negritude e africanidade, independentemente dos modelos formais empregados ou da cor da pele de seus executores. Ou, ainda, em função de diferentes arranjos e combinações desses vários argumentos. A dificuldade aumenta quando outros termos aparentados, como artista afro-brasileiro ou artista negro, a ela se somam, gerando novas classificações e sutilezas de linguagem. (P. 14)

Além de não se ter um entendimento único sobre classificação desses termos, é necessário destacar a crítica do autor de que os acervos de grandes museus brasileiros, em que obras “em que se vê o negro, ou elementos do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas” (p. 21). Além do mais, Menezes questiona: “qual o papel dos negros no desenvolvimento das artes no Brasil”? (P. 21), e finalmente qual é realmente o “espaço para a representatividade do negro nas instituições e estudos sobre arte brasileira”? (P.21).

Ademais, o termo arte afro-brasileira atualmente é cada vez mais atribuído na elaboração de trabalhos de artistas negros mais engajados, assim, o foco sobre a arte afro-brasileira, está se concentrando cada vez mais na ascendência dos artistas, mas afinal “uma obra cujo conteúdo tematize questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte dessa produção”? (P. 80). E como organizar as artes afro-brasileiras em museus e exposições? Dessa maneira, muito se tem questionado pela pouca presença de artistas negros fora do eixo Rio – São Paulo em grandes museus e exposições.

Menezes aponta que não há correlação entre cor da pele de um artista à sua obra:

O certo é que, se não quisermos ecoar os velhos essencialismos raciais, temos de reconhecer não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a ligue imediatamente à cor de pele de seu autor. O mesmo, entretanto, não se pode dizer de seu destino: a sub-representatividade de artistas negros nos acervos de nossas galerias e museus, apesar da excelência de suas obras, revela que a cor da pele do produtor é, ainda, critério camuflado da pertinência ou não da entrada de seu produto nos espaços expositivos de prestígio e reconhecimento. (P. 83)

Menezes apresenta importantes questionamentos que não serão respondidos nesse trabalho, porém, suas críticas são extremamente válidas para serem pensadas aqui no que se refere a utilização e entendimento do termo arte afro-brasileira. Afinal, como o autor aponta, as obras de Tia Lúcia podem ser consideradas como arte afro-brasileira? Ou ainda a exposição *Rio do Samba* pode ser compreendida como uma exposição sobre arte afro-brasileira? Mesmo que elas sejam parte da política identitária do MAR?

Entendo arte afro-brasileira, a partir da conceitualização de Kabengele Munanga (2019):

Embora saibamos que qualquer tentativa de definição seria sempre provisória, tendo em vista o caráter dinâmico de qualquer arte, concordamos, contudo, que alguns postulados básicos têm de ser colocados para que esta arte, que constitui um grande capítulo à parte dentro da arte brasileira, possa merecer e conservar seu atributo e qualificativo de “afro”. Entre eles podemos mencionar a forma ou o estilo; as cores e seu simbolismo; a temática; a iconografia e as fontes de inspiração, todos harmoniosamente articulados através do domínio de uma técnica capaz de dar corpo e existência a uma obra de arte autêntica. Outros elementos, como a monumentalidade, a repetição, a desproporção entre partes do corpo e a conceitualização das ideias vem se somar para aprofundar a diferença entre a arte africana no singular, a arte ocidental e outras. (P. 18)

Munanga imagina a arte afro-brasileira como um sistema aberto, com um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. Assim, no centro estão presentes as obras de origens africanas, obras e artistas religiosos e rituais. A zona intermediária é onde a arte afro-brasileira nasce, possui características africanas e se integraliza com elementos do Novo Mundo, ou seja, reintegra e reinterpreta características de contatos com outras culturas. Na zona periférica desse sistema, situa-se:

(...) obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico, obras cujo imaginário artístico pode, de uma maneira ou de outra remeter ao mundo africano, embora integrando nitidamente características da arte ocidental, indígenas ou outras, que formam o mosaico e o pluralismo da arte brasileira. (P.20)

No texto *Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades* (1990), Kabengele Munanga discute sobre identidade afro-brasileira, que ele define por:

(...) a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de “exclusão”. Ser negro é ser excluído. Por isso, sem minimizar outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade afro-brasileira mais abrangente seria a identidade política, de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica. (P. 113)

Assim, Munanga afirma que africanidades brasileiras (2016) reivindicam:

A inclusão nas sociedades que escravizaram seus antepassados africanos e seus descendentes não no sentido assimilacionista, mas reconhecendo ao mesmo tempo sua identidade ancorada por um lado na comunidade africana, daí a importância de ensinar história e a cultura africana e, por outro lado, nas culturas de resistência que elas criaram no novo mundo em defesa de sua dignidade e liberdade humanas, daí a importância de criar também a história e a cultura negra na diáspora. A nova equação é: queremos ser incluídos sim, mas reconhecendo e respeitando ao mesmo tempo nossa identidade que passa pelas nossas diferenças corporais, culturais e históricas. (P. 19)

Poderíamos dizer que compreender o que é arte afro-brasileira, também é necessário debater identidade racial. Stuart Hall (2011) faz sua interpretação sobre a identidade. Se a teoria social, no qual ele dialoga, afirma que as velhas identidades antes estabilizadas, estariam em declínio fazendo surgir novas identidades, e como consequência fragmentando e gerando crises no indivíduo moderno, ele busca compreender e avaliar a existência ou não da “crise de identidade”.

Ele parte do pressuposto que as sociedades modernas estão sendo fragmentadas e/ou descentralizadas. Fortes mudanças estruturais fragmentam antigos e sólidos localizações enquanto indivíduos sociais (classe, gênero, sexualidade, raça, etnia e nacionalidade) no final

do século XX. Tais transformações também afetam nossas identidades pessoais, a perda de “sentido em si” (pág. 9) pode ser chamada de “deslocamento” ou “descentração” do sujeito, em suma, a crise de identidade.

A identidade do sujeito pós-moderno é formada e transformada de acordo com às formas que somos representados e questionados nos sistemas sociais em que somos inseridos (HALL, pág. 13), sua definição é histórica. Um sujeito pode assumir diferentes identidades em diversos momentos, e identidades que não são unificadas em um “eu” coerente.

Sua preocupação se concentra no que ele chama de identidade *cultural*, dentro do qual a identidade *nacional* está inserida. Seu questionamento é: “o que está acontecendo à identidade cultural na modernidade tardia? Especificamente, como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização?” (HALL, p. 47).

Se as culturas nacionais são uma de nossas principais referências de identidade cultural, as identidades nacionais são modificadas e formadas no interior da *representação* (p. 48), portanto, as identidades nacionais são modernas. As diferenças étnicas e regionais são absorvidas. A cultura nacional se tornou uma forte característica da industrialização e da modernidade.

As culturas nacionais são formadas a partir de instituições culturais, representações e símbolos, acima de tudo elas são *discursos*, ou seja, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, p. 50). Ao produzir sentidos sobre “a nação”, as culturas nacionais constroem as identidades. As estratégias de uma cultura nacional são contadas, segundo Hall, através de: narrativa da nação através de meios culturais e educacionais; ênfase nas origens, na continuidade e tradição; invenção da tradição; mito fundacional; a identidade nacional pode simbolicamente ser baseada na ideia de um povo original. Portanto, o discurso da cultura nacional não é especificamente um fenômeno moderno:

Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele “tempo perdido”, quando a nação era “grande”; são tentadas a restaurar as identidades passadas. Este constitui o elemento regressivo, anacrônico, da estória da cultura nacional. (HALL, 2011, p. 56)

A identidade nacional busca representar todos os indivíduos, de diferentes etnias, gênero, raça, classe em uma única e grande família nacional, porém a cultura nacional nunca foi um ato de unidade e identificação simbólica. Portanto, deve-se pensar nelas como parte de um “*dispositivo discursivo*” que representa a diferença como unidade e identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural” (p. 62). Como ele destaca, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (p. 61).

Os alargamentos das fronteiras, simbólicas ou físicas, que vão permitir o contato entre culturas diversas, em um breve espaço de tempo, graças aos fenômenos da globalização da economia, teria como consequência um hibridismo cultural, um “deslocamento” das identidades previamente construídas, gerando novas articulações identitárias. Nesse processo, surgiriam novas contradições como: fortalecimento das culturas locais e apropriação mercadológica da cultura, o que poderíamos interpretar como a renda monopolista da cultura como afirma David Harvey (2005).

É necessário destacar, no entanto, que a identidade nacional não exclui o elemento negro ou indígena. Ela trabalha com a ideia de fusão, ou seja, os elementos estão presentes através do mestiço. Apesar da supervalorização do branco, o que se constrói como identidade nacional é baseado na ideia do mestiço. Esse discurso é incorporado pelas elites no período pós-abolição e durante o decorrer o século XX, difundido pelo conceito de *democracia racial*, termo popularizado após a publicação de *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, em 1933. Assim, os movimentos reivindicatórios não buscam somente incluir as minorias ao discurso nacional, mas também de serem identificados como tais.

Ademais, nos governos de Lula da Silva e Dilma Rousseff (PT) houve uma abertura para essa discussão, podemos citar a Lei 10.639/2003⁷⁶ que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional para implementar a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nas escolas públicas e privadas do ensino fundamental e médio, aprovada em 09 de janeiro de 2003. Também podemos citar a Lei nº12.711⁷⁷, sancionada em 29 de agosto de 2012, que definiu cotas para estudantes autodeclarados pretos, pardos e indígenas para vagas no ensino superior. O que nos interessa aqui, é ressaltar que em 2013 havia uma abertura por parte do governo federal de atender as reivindicações de movimentos sociais. Nesse contexto, através de diversos dispositivos culturais, judiciais e educacionais o Estado passa a discutir questões raciais, étnicas e sociais com a sociedade civil. Havia um processo de abertura política para que a história da identidade nacional fosse revista nas mais diversas esferas do poder, seja a nível nacional, estadual e em alguns casos, como o Rio de Janeiro, municipais.

A gestão de Eduardo Paes se dispôs a negociar com os movimentos sociais da cidade, não só para a criação do Porto Maravilha, mas também para a articulação da candidatura do Cais do Valongo à Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO. Como sabemos esses processos tanto na esfera federal ou municipal, sempre foram cercados de disputas de poder, luta e reivindicação de décadas pelo movimento negro e outros movimentos sociais, e claro, marcado por críticas. Nessa perspectiva, compreendemos que o MAR – como dispositivo educacional e cultural - estava dentro de um contexto político que buscava reinterpretar ou rediscutir a identidade nacional.

Como aponta Stuart Hall (2011), a identidade é construída e produzida:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costura, inteiriça, sem diferenciação interna. (Pp. 108 e 109)

Munanga (1990) afirma que a busca da memória e da identidade afro-brasileira são construídas através⁷⁸:

⁷⁶ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁷⁷ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm#:~:text=Disp%C3%B5e%20sobre%20o%20ingresso%20nas,m%C3%A9dio%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias.>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

⁷⁸ Nesse contexto, a busca por uma identidade negra pode ser analisada através da criação do Teatro Experimental do Negro – TEN em 1944. Como aponta Kabengele Munanga (2016) o TEN, além da formação de dramaturgos negros, tinha também a intenção de buscar a herança da africanidade brasileira, reivindicava-se: “(...) o

(...) de um lado pelos acontecimentos, personagens e lugares vividos por este segmento da sociedade, e de outro lado pelos acontecimentos, personagens e lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum (por exemplo, passado cultural africano, passado enquanto escravo). O sentimento de pertencer à determinada coletividade está baseado na apropriação individual desses dois tipos de memórias, que passam, então, a fazer parte do imaginário pessoal e coletivo. (P. 113)

Portanto, o processo pela busca de uma identidade afro-brasileira se inicia também no campo artístico e cultural. A reinterpretação da arte negra ou afro-brasileira começa na década de 1930, após o I Congresso Afro-Brasileiro. Como coloca Menezes (2017) e Munanga (2019), o que se discute hoje são os espaços e quais artistas entram em exposições:

A “procura por motivos negros” deve necessariamente pautar a produção de artistas negros, de modo a que suas obras sejam também identificadas como afro-brasileiras? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo também afro-brasileiro nas obras, é critério suficiente para essa identificação? E quanto ao contrário? Uma obra cujo conteúdo tematize questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte dessa produção? (MENEZES, 2018, p. 80)

Como aponta Stuart Hall (2005):

Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (p.109).

Ademais, essa busca por uma arte afro-brasileira hoje, assim como na década de 1930 e 1940, não seria uma reivindicação por uma identidade afro-brasileira? Uma busca de uma construção de uma identidade nacional, revista e reconquistada através das perspectivas das minorias brasileiras? Nesse sentido, vale também questionar o papel do Estado na última década, tendo como recorte o Rio de Janeiro. Se no primeiro momento há uma abertura e um processo de negociação com os movimentos populares e negro, por qual razão nos últimos anos - em que há uma disputa de discurso de identidade nacional e uma crise ideológica, o poder público, aqui especialmente centrado na figura de Marcelo Crivella, queira silenciar e negar esse processo de negociação da década de 2010? Por qual razão o Estado vê como uma ameaça a inclusão das perspectivas minoritárias no discurso de identidade nacional? O que o Estado quer negar?

reconhecimento do valor civilizatório da herança africana e da personalidade afro-brasileira. Assumia e trabalhava sua identidade específica, exigindo para que a diferença deixasse de ser degradada em desigualdade” (p. 117). Assim, a busca pela identidade e a interpretação da cultura afro-brasileira dá-se início na década de 1930, em campos como o da arte, cultura e acadêmica, após um longo processo de perseguição ideológica, política e religiosa. Podemos citar como exemplo o I Congresso Afro-Brasileiro (1934), após a publicação do controverso trabalho *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre. É no interior do Theatro Santa Izabel, em Recife, sede do I Congresso Afro-Brasileiro, que pela primeira vez: “não só o cotejamento de telas *sobre* o negro postas ao lado de obras feitas *por* negros chama a atenção, nessa, que provavelmente foi a primeira exposição de arte afro-brasileira realizada no país” (MENEZES, 2018, p.91). A partir desse momento outras exposições se dedicavam a discutir o afro-brasileiro, por exemplo, as exposições de Lina Bo Bardi (1950-1960) e o Museu de Arte Negra (MAN) também criado por Adias do Nascimento, após influência do I Congresso e do Teatro Experimental do Negro, na década de 1950.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Julia Santos C.; MONTEIRO, José Carlos C. dos Santos. **Porto Maravilha a contrapelo: disputas soterradas pelo grande projeto urbano**. Disponível em: <<https://unites.uqam.ca/bresil/images/e-metropolis.pdf>>. Acesso em: 01 de maio de 2017.

AQUINO, Rita. **Arte participativa, mediação cultural, práticas colaborativas: perspectivas para uma curadoria expandida**. Repertório, Salvador, nº 27, p.90-103, 2016.2.

BARROS, Maria Teresa Guilhon. **Imaginários urbanos e a região portuária do Rio de Janeiro: um olhar sobre os processos anteriores à reforma de 2010**. Mosaico, v.5, n.8, 2014. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/62831>>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Brasília: Editora Brasiliense, 3ª Ed., 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Editora Schwarz, 1986.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CARNEIRO, Sandra de Sá; PINHEIRO, Márcia Leitão. **Cais do Valongo: Patrimonialização de Locais, Objetos e Herança Africana**. Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, v.35, n.2, p. 384-401, 2015.

_____. **Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862016000100067&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. **O Corredor Cultural como espaço propulsor da revitalização do centro da cidade do Rio de Janeiro no período da redemocratização**. Confluências, Rio de Janeiro,

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2015.

CAVALCANTI, Hannah da Cunha Tenório. **Espaços museais e memórias sociais na zona portuária do Rio: o Instituto dos Pretos Novos (IPN)**. Dissertação (mestrado), UERJ, 2016. Disponível em:<<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss390.pdf>>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

_____. **Memória e esquecimento da “Pequena África” – conexões com a história, patrimônio e educação**. Revista Latino-Americana de História, v.9, n.21, jan./jul., 2019.

CHAGAS, Mário. **Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, Número 31, 32-35, 2005.

COMPANS, Rose. **Intervenções de recuperação de zonas urbanas centrais: experiências nacionais e internacionais.** Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/diversidade/numero2/caminhos/08Rose%20Compans.pdf>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2017.

DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu; MINAYO; Maria Cecília de Souza (organizadora). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** 34 ed- Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

FRANTZ, Fanon. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Rio de Janeiro: Fator, 1983.

_____. **Os Condenados da Terra.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FONSECA, Thalita Pereira da. **Participação em ações de preservação: o caso do Corredor Cultural do Rio de Janeiro.** Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, v.10, n.2, p. 135-144, 2009.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A utopia da pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

_____. **O patrimônio cultural na gestão dos espaços do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010321862016000100149&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 16 de agosto de 2016.

_____. **Patrimônios e conflitos de um Afoxé na reurbanização da região portuária carioca.** MANA, v.22, n.2, p.311-340, 2016.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos.** São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GOMES, Edlaine de Campos; LEITE, Monique Sá Teixeira. **A religião no poder executivo: controvérsias sobre “cultura” no mandato de Crivella no Rio de Janeiro.** Religare, v.16, n.1, agosto de 2019.

HABERMAS, Jurguen. **Teoria do Agir Comunicativo.** São Paulo: Martins Fontes, 2012

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP7A, 11 Ed., 2011.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço.** São Paulo: Annablume, 2005.

HONORATO, Cezar. **Porto do Rio de Janeiro: entre o passado e o futuro.** In: Portos e cidades: movimentos portuários, atlântico e diáspora africana. Org. Flávio Gonçalves dos Santos. Ilhéus: Editus, 2011.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO RIO PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE. **Guia das APACs**. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6433361/4172403/guia01.compressed.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

MAHFOUD, Miguel; SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. **Halbwachs: Memória coletiva e experiência**. Disponível em: <www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/34481/37219/27/09>. Acesso em: 28 de agosto de 2015.

MARCONDES, Guilherme dos Santos. **Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

_____. **Crítica de arte e a curadoria de exposições: disputas por uma autoridade legitimadora**. Em Tese, Florianópolis, v.12, n.1, jan/jul.,2015.

MELLO, Fernando Fernandes de. **Zona Portuária do Rio de Janeiro: antecedentes e perspectivas**. UFRJ, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.espaco.ippur.ufrj.br/textos/tese_fernando_reduzida.pdf>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A HISTÓRIA, CATIVA DA MEMÓRIA? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais**. 1992. Disponível em: <<http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV034/Media/REV34-01.pdf>>. Acesso em: 06 de setembro de 2015.

MENEZES, Hélio Santos Menezes. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Cotidiano como Utopia: Memória, Política e Autoria na Arte Colaborativa Contemporânea**. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-Brasileira: o que é afinal?** Parallaxe, v.6, n.1, p.5-23, 2019.

_____. **Negritude Afro-Brasileira: Perspectivas e Dificuldades**. Revista de Antropologia, p.109-116, 1990.

_____. **Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro**. ILHA, v. 18, n.1, p.107-120, junho de 2016

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Corredor Cultural do Rio de Janeiro: debates e combates pelo patrimônio cultural urbano nos anos 1970**. Patrimônio e Memória, São Paulo, Unesp, v.14, n.2, p. 117-139, jul-dez, 2018.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra. In: RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial (SP) e Instituto Kuanza, 2006.

NORA, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em: 28 de agosto de 2015.

PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. **À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro**. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4101445/livro_cemiterio.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. **Preservar, conservar e modernizar: um novo paradigma para a reabilitação do Centro do Rio**. Coleção Estudos Cariocas, 2002, Rio de Janeiro – RJ. Disponível em: <http://portalgeo.rio.rj.gov.br/estudoscariocas/download/2332_Preservar,%20Conservar%20e%20Modernizar.pdf>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. Aprendendo com o patrimônio. In: OLIVEIRA, Lúcia (Org.). **Cidade: História e Desafios**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

PIO, Leopoldo Guilherme. **Novas Tendências de áreas “históricas”: o caso do Porto Maravilha**. Disponível em: <http://www.academia.edu/5405519/NOVAS_TEND%C3%84NCIAS_NA_REVITALIZA%C3%87%C3%83O_DE_%C3%81REAS_HIST%C3%93RICAS_O_CASO_PORTO_MARAVILHA>. Acesso em: 12 de agosto de 2016.

_____. **CIDADE E PATRIMÔNIO NOS PROJETOS CORREDOR CULTURAL E PORTO MARAVILHA**. (2014). Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/viewFile/2360/452>>. Acesso em: 06 de setembro de 2017.

POLLAK, Michael. 1992. **Memória e identidade social**. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, nº 10, CPDOC.

PROCÓPIO, Analine Molinário; VIANNA, Nathália de Paula Bernardo. **Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã: os atrativos da renovada Zona Portuária do Rio de Janeiro**.

PUCU, I. **Arte como trabalho (e vice-versa)**. Tese de doutorado, EBA/UFRJ, 2017.

ROCHA, Geane; SANT’ANNA, Sabrina Parracho. **Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro**. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/09_NAVA-V1-N2_CAP%C3%8DTULO-4.pdf>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2017.

ROSA, Lilian; RICCI, Magda; SILVA, Adriana (Orgs.). **Memória, Identidades e Políticas Públicas de Cultura**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SALLES, Evandro (Org.). **O Rio do samba: resistência e reinvenção**. Curadores: Nei Lopes, Marcelo Campos e Clarissa Diniz. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. **Que dizer agora sobre arte africana? Exposições da virada do século XX para o XXI, no Brasil e no Exterior**. ARTE 21, ano 2, nº 3.

SAMPAIO, Andréa da Rosa. **Interfaces entre patrimônio cultural, vazios urbanos e ordenamento urbanístico na Área Urbana Central do Rio de Janeiro**. (2014). São Paulo. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-HDC-005-2-Sampaio.pdf>>. Acesso em: 07 de dezembro de 2016.

SANT'ANNA, Sabrina; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana. **Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública**. Sociol. Antropol., Rio de Janeiro, v. 07, n.03, p. 825-849, dezembro, 2017.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

_____. **Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=801&path%5B%5D=823>>. Acesso em: 28 de junho de 2015.

_____. **Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa**. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura, Porto, v. 2, p. 98 – 120, 2019.

_____. Pretérito do futuro: museus de arte moderna em análise comparativa. In: BUENO, Maria Lúcia (Org.). **Sociologia das Artes Visuais**. São Paulo: Editora Senac, 2012.

SANTOS, Jucélia Bispo dos. **Espaços públicos e construção de discursos: o Pelourinho como expressão da baianidade**. Cordis, Comunicação, Modernidade e Arquitetura, n.8, jan/jun, p. 175-212, 2012.

SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel; XIMENES, Luciana Alencar. **A Luta pela Moradia Popular na Zona Portuária do Rio de Janeiro: ocupações, remoções, permanências e novos arranjos pós-megaeventos esportivos**. INTERSEÇÕES, Rio de Janeiro, v.20, n.2, p. 473-496, dez. 2018.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos (Org.). **Portos e cidades: movimentos portuários, Atlântico e diáspora africana**. Ilhéus: Editus, 2011.

SILVA, Eduardo Pontes Gomes. **Análise da gestão urbana no Rio de Janeiro na era de César Maia e Eduardo Paes à luz do conceito do regime urbano**. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Das mobilizações às redes de movimentos sociais**. Sociedade e Estado, Brasília, v.21, n.1, p. 109-130, jan/abr. 2006.

UNESCO. **Rota da Escravidão**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001465/146546por.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

VALADÃO, Regina Coeli Mendes. **Tradição e criação, memória e patrimônio: a revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss304.pdf>>. Acesso em: 12 de outubro de 2015.

VASSALO, Simone Pondé. **Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro**. Horizonte Antropológico, Porto Alegre, ano 25, n.53, p.47-80, jan/abr. 2019.

_____. **Desenterrando memórias: uma análise das disputas em torno de sítios arqueológicos afrodescendentes na Zona Portuária do Rio de Janeiro**. Disponível em:

<http://www.academia.edu/11644160/Desenterrando_mem%C3%B3rias_uma_an%C3%A1lise_das_disputas_em_torno_de_s%C3%ADtios_arqueol%C3%B3gicos_afrodescendentes_na_Zona_Portu%C3%A1ria_do_Rio_de_Janeiro>. Acesso em: 19 de agosto de 2016.

_____. **Intervenções urbanas e processos de patrimonialização: as reelaborações da Pequena África na região portuária do Rio de Janeiro (anos 1980 e 2000)**. Disponível em:

<http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401988843_ARQUIVO_SimoneVassallo,ComunicacaoCoordenadaABA.pdf>. Acesso em: 18 de janeiro de 2017.

ZOLBERG, Vera L. **Outsider Art: from the margins to the center?** Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v.5, n2, p. 501-514, agosto de 2015.