Concinnitas | Rio de Janeiro | v.23 | n.45 | setembro de 2022

DOI: 10.12957/concinnitas.2022.68055

As relações entre instituições culturais, cidade e paisagem: o caso do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro[1]

Ana Carolina Castro,[2] Laura Cristina Souza da Silva,[3] Fernanda Pequeno[4]

Resumo: O artigo analisa a relação entre o centro cultural e a paisagem urbana. Para isso, realiza um panorama das teorias da paisagem no Ocidente e no Brasil. Nesse recorte específico, aborda-se o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, avaliando criticamente sua atuação como ferramenta de transformação nos usos da cidade.

Palavras-chave: *Cidade. Paisagem. Centro Cultural. CCBB-Rio.*

The relations among cultural institutions, city and landscape: the case of the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro

Abstract: The article analyzes the connection between the cultural center and the urban landscape. To do so, it provides an overview of landscape theories in the West and in Brazil. In this specific snippet, it approaches the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro, critically evaluating its performance as a tool of transformation in the uses of the city.

Keywords: *City. Landscape. Cultural Center. CCBB-Rio.*

1 Este artigo foi realizado no âmbito do projeto "Expansão e consolidação do Laboratório de História da Arte Global" do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Uerj, que conta com apoio financeiro da Faperj (Edital n. 29/2021).

2 Mestranda em história da arte (com bolsa Capes/Faperj) no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-Uerj), com pesquisa sobre As megaexposições e a valorização da imagem institucional, sob orientação da professora doutora Fernanda Pequeno. Licenciada em História pela Universidade Veiga de Almeida (2017). ORCID: https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-4791-6430. Lattes: http://lattes.cnpq.br/238107748711890

3 Mestranda em história da arte (com bolsa Capes) no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-Uerj), com pesquisa sobre a noção de paisagem nas obras de artistas contemporâneos brasileiros, sob orientação da professora doutora Fernanda Pequeno. Graduada (2021) em artes visuais pela Universidade Estadual de Londrina. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2754-5698. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2397405508207635.

4 Coordenadora adjunta do PPGHA-Uerj, é uma das editoras da revista Concinnitas e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Em 2019 e 2020 realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento parcial do Daad. Além de pesquisadora, atua como curadora independente desde 2009. E-mail: fernanda.pequeno.silva@uerj.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8187-9077. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4186121869977610

Introdução

No campo ampliado do tema paisagem na arte e na cultura, um novo horizonte de pesquisa mostra-se em ascensão. Ao atentar para as confluências entre as teorias paisagísticas e as práticas culturais na cidade, vemos que a noção de paisagem integra uma reflexão mais geral acerca do impacto das transformações pós-industriais na vida urbana. O que antes se restringia a um conceito ornamental, um pano de fundo para outras figurações ou resultado de um prazer estético diante do mundo, hoje é incorporado à infinita rede de discussões que fazem parte da realidade contemporânea global. Nessa perspectiva, as instituições culturais não deveriam ser vistas como assuntos isolados, elas detêm o potencial de transformar o acesso ao espaço habitado.

Em função desse cenário, torna-se pertinente confrontar as apreensões que ditavam o estudo da arte e da cultura para que, assim, seja possível encontrar novas abordagens diante dos conflitos atuais. Dessa forma, o principal objetivo do artigo é analisar a atuação do centro cultural na criação e interpretação da história urbana, explorando como essa instituição configura o uso efetivo da cidade.

Visando, ainda, aprofundar essa discussão, trouxemos um panorama geral dos debates presentes nas teorias da paisagem para, em seguida, adentrar o recorte específico sobre a análise dos aparelhos culturais do Brasil. Com esse propósito, tomamos uma definição de paisagem que ressalta a ligação entre o sujeito e seu ambiente social e geográfico, atentando para o modo como a paisagem na arte esteve envolvida na construção de identidades coletivas e como, na cultura contemporânea, ela ultrapassa a categoria visual para abarcar os desafios quanto à apropriação do espaço urbano.

Sobre isso, as demandas marcantes do período da globalização possuem paralelos no longo histórico da cultura paisagística, visto que correspondem a agendas políticas, idealizações e assimetrias na representação dos lugares partilhados. Um breve histórico das concepções de paisagem na história ocidental e brasileira colabora para determinar os tensionamentos e complexidades da cidade moderna, a fim de contrastar sua herança simbólica com o papel dos centros culturais abordados nos tópicos seguintes.

O centro cultural é uma instituição em que se concentram diferentes serviços, funções e linguagens, sendo destinado ao estímulo da criação e disse-

minação do capital cultural da sociedade. Assim, seus atributos estão diretamente ligados aos fluxos urbanos, dada a impossibilidade em produzir bens simbólicos de forma apartada da realidade coletiva. A partir dessa concepção, aprofundamos a discussão sobre a lógica de mercado no sistema artístico, apontando sua interferência nos dispositivos da cultura. Para melhor acessar tal dinâmica no território urbano brasileiro, discutimos o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro como ferramenta de propagação, legitimação e transformação do quadro político e social da cidade.

Breve histórico das apreensões de paisagem na arte

A paisagem na arte desenvolve-se a partir do período moderno como uma oposição complementar à cidade, um desvio para a imagem idílica do mundo: é a paisagem-cenário que compõe uma perspectiva ideal da vida no campo. Construção de um olhar, o gênero paisagem foi, desde sua entrada no meio artístico, a elaboração privilegiada sobre um espaço capaz de o conceber como objeto estético e, mais adiante, objeto de consumo e culto a uma nostálgica figuração da natureza. Esse gênero foi uma manifestação do desejo de fuga da cidade que, no entanto, só aconteceu por conta do processo de urbanização, quando, a partir do desenvolvimento das grandes cidades, passou a existir uma classe alienada do trabalho agrícola e que pôde, portanto, contemplar a natureza sem precisar transformá-la (BERQUE, 2013).

Para o historiador, teórico e ex-prefeito de Roma Giulio Carlo Argan (1995), também fazem parte do espaço visual urbano as extensões que ultrapassam os limites da cidade. De fato, o espaço figurado na arte considerou desde sempre não apenas o visível, mas o conteúdo imagético implícito nas notícias de terras distantes ou nas memórias narradas: "Até mesmo quando pinta uma paisagem natural", ressalta Argan (1995, p. 44), "um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído".

Dessa forma, destaca-se do processo de investimento nesse gênero pictórico um principal catalisador para o surgimento da cultura paisagística: a distância, criadora da relação dialética entre externo e interno que se intensifica desde o Renascimento. Não por acaso, o grande símbolo da pintura de paisagem para o Ocidente é a janela, que instaura o espaço da perspectiva, calcado no entendimento dos limites entre a vida subjetiva interior e a natureza visível (BESSE, 2014).

Esse modo de ver a natureza atingiu seu auge nas obras do romantismo alemão. O termo *paisagem*, que costumava significar uma divisão territorial, passou a abarcar uma vista específica sobre esse território. A civilização e a cidade, ambas partindo da mesma raiz etimológica, compartilhavam também o contraste com uma nova ideia de natureza, definida por aquilo que está fora do controle europeu. Assim, o ideal romântico tornou-se vinculado à paisagem geográfica, que daquele momento em diante dizia respeito a uma unidade cultural e sensível representada nas pinturas do século XIX. O termo *paisagem* designava uma apreensão espacial dos valores culturais particulares de determinada nação, atrelados a uma recém-cunhada ideia de identidade (SCHWARCZ, 2009). Segundo Salgueiro (2000, p. 24),

> O interesse pela paisagem na arte não conduzia apenas ao desejo de retratá-la, mas invariavelmente, de fazê-la de modo extremamente idealizado, recompondo o cenário natural em apuros à medida que chegavam o progresso e as intervenções na paisagem real, como se numa atitude da inconsciente resistência diante de um curso que não se conseguia conter: o da indústria capitalista, com suas chaminés e, depois, suas linhas férreas.

A paisagem como projeto político no Brasil

Ainda se tratando do gênero pictórico dentro das academias, o mesmo interesse pela representação da paisagem acontece no Brasil no século XIX,[1] ao importar o romantismo tardiamente como maneira de propor uma identidade nacional baseada na natureza fantástica. A representação da paisagem foi uma forma predominante de domínio visual sobre o entorno. Mais do que isso, em um lugar cuja tradição ainda está nascendo, o imagético da paisagem logo se torna um projeto de construção histórica: quando falamos da pintura de paisagem no processo civilizatório no Brasil, tratamos de um ponto essencial para a elaboração do arcabouço simbólico do país. É o que Schwarcz (2009) reforça ao dizer que, além de um programa estético, o romantismo brasileiro foi também um empreendimento político, atrelado ao desejo de emancipação em termos culturais.

1 No Brasil oitocentista, as obras produzidas no âmbito da Academia Imperial de Belas Artes aprofundaram e atribuíram complexidade às abordagens da pintura de paisagem, elevando-a a uma escola específica.

A autora narra a criação da Academia Imperial de Belas Artes como instituição destinada a assegurar a construção de um nacionalismo pautado na fauna do país.

A distância necessária para o desenvolvimento de uma sociedade paisagística ganha destaque quando vemos que as elites cariocas são as responsáveis por fundar o cartão-postal pacífico da cidade do Rio de Janeiro. A apreensão da paisagem por parte dos artistas e comitentes do período imperial, assim, focou no apagamento das disputas intrincadas que ocorriam desde a chegada da corte portuguesa. Tal iconografia idílica perpetuava uma imagem de exuberância tropical e afastava as tensões sociais que marcaram o período.

A retomada da história da paisagem, desse modo, colabora para a compreensão da manutenção desse ideal, um desenho incompleto e unívoco da situação da cidade no atual imaginário brasileiro, em que permanece o interesse em adotar visões de mundo advindas do norte global, abrigando interpretações limitadas dos acontecimentos do próprio país. Em artigo, Ribeiro (2006) ressalta o acúmulo de retóricas acerca do Rio de Janeiro, adaptadas para uma realidade desigual na paisagem carioca. A cidade aberta, cosmopolita, histórica ou primitiva abrange uma série de investimentos culturais e produções populares que formam um estereótipo reconhecido internacionalmente. O espaço particular citadino abriga uma multiplicidade de tempos históricos, capitais simbólicos e estratégias de habitação empregadas ao longo do crescimento da vida urbana no local. Sua imagem comporta o título de capital da cultura, exalta o exercício livre do corpo e da informalidade nas relações, ao tempo que precisa enfrentar também a violência sistêmica que perpassa todas as suas instâncias.

Perspectivas contemporâneas da cidade

A paradoxal dinâmica da antiga capital brasileira revela com clareza a interdependência entre o desenvolvimento poético e institucional das produções artísticas e o processo que dá forma à cidade moderna. Para Argan (1995), a cidade não é apenas uma concentradora e favorecedora da criação artística, ela mesma é um produto da arte. Uma vez que é desse momento em diante que o ambiente externo passa a estar atrelado às pulsões e sensações do sujeito moderno, não por coincidência é que as paisagens do romantismo são tidas como precursoras da pesquisa surrealista do espaço urbano e, mais adiante, das intervenções contemporâneas (CARERI, 2013).

Dessa forma, o urbanismo pode ser visto como o desenho efetivo da paisagem, o projeto que transforma a imagem ideal em uma estratégia de construção da realidade. A urbanização é o ponto alto da civilização moderna, principalmente, a partir do estudo e do controle do território. Em simultâneo, ela é a progressiva dissolução da paisagem como simples panorama apreensível da natureza, terminando em um novo "sublime" da utopia tecnológica. A *técnica* passa a ser o fio condutor da mitologia moderna, em um contraponto às subjugadas forças cósmicas da natureza exterior.

Nesse sentido, o que se iniciava pelo investimento pictórico dá lugar a um interesse crescente pelas interações entre a obra de arte e seu meio. Visto o desenvolvimento imensurável dos valores e motivos atrelados à cidade, a paisagem urbana na contemporaneidade passa a englobar dimensões tanto artísticas como econômicas, sociais, políticas e geográficas.

Entre as transformações que marcam a passagem para a arte contemporânea, está também a superação de um limite anterior entre arte e vida. A crise na autonomia do objeto artístico cede espaço a discussões sobre o campo da cultura e do social que ultrapassam o projeto isolado do artista (PEIXOTO, 2009). Em simultâneo, as questões que antes pertenciam a cada campo, em específico, condensam-se no estudo ampliado da relação entre o indivíduo e o entorno.

Ainda que as temáticas cotidianas surjam dentro do espaço exclusivo do museu e da galeria, reforçando a premissa de renovação e integração da experiência coletiva ao âmbito artístico, esses espaços culturais herdam, contudo, a marcante divisão econômica que caracteriza o desenvolvimento da cidade moderna desde seu início. É por essa razão que uma série de fatores complica o pensamento da cidade como uma rede horizontal produzida por diversos sujeitos, narrativas e ideais no campo social e topológico.

Um deles é o conhecido processo de universalização e massificação dos espaços públicos. Ao observar a ampla presença dos lugares de passagem, moradas temporárias ou terminais de curto contato para o fluxo de pessoas que transitam nas cidades, a antropologia urbana alcançou a definição do não lugar (AUGÉ, 2012). A expansão sintomática das metrópoles fez nascer uma nova mentalidade de locomoção incessante no final do século XX. Os grandes aeroportos, hotéis e setores comerciais de franquia protagonizam a paisagem urbana, que já não responde apenas aos particularismos nacionais.

Em uma paisagem guiada pela técnica veloz, pelos dispositivos ininterruptos de comunicação e pela opacidade das múltiplas perspectivas da vida contemporânea, a metáfora da nuvem surge com mais frequência do que a anterior janela renascentista: "Trata-se da invenção de um mundo inteiramente artificial, denso e heterogêneo que se materializa no arranha-céu", define o pesquisador Guilherme Wisnik (2018, p. 194) no livro *Dentro do nevoeiro*. Para o autor, "uma cidade vertical sem coesão interna, cujos elementos de conexão – o elevador e a escada rolante – não são especialmente articulantes" (p. 194).

O discurso acerca da cidade genérica e de seus não lugares esconde, no entanto, uma questão principal para a geografia urbana atrelada à lógica mercadológica. Os limites simbólicos e as distinções sociais ganham novas camadas, mas permanecem em pauta. Além da ideia de desterritorialização, do desmanche dos vínculos tradicionais ao meio habitado, segue em curso a hierarquia silenciada no acesso e na enunciação dos espaços. Enquanto uma primeira análise revela essa instância de massificação no modo como se dá a vivência dos territórios, o cotidiano das cidades implica ainda uma disputa cultural assimétrica que se apoia em definições precisas, identidades fechadas e ausência do suposto diálogo que seria característico da globalização.

Se alguns autores entendem o período em função de um amplo contato entre diferentes modos de vida, o que marca a globalização para Milton Santos (2007) é a precedência da técnica, da ciência e da informação, que fundamentam todas as outras práticas culturais e, por consequência, determinam o modo como as relações acontecem nesse meio geográfico e temporal. O que demarca a globalização não é o não lugar como principal operativo, mas também a instrumentalização e produção compulsória de capital nos lugares comunitários. Como um resultado da globalização, os vínculos de sociabilidade tornam-se frágeis, e isso acaba por confrontar a própria definição de lugar segundo o autor:

> Para mim, o lugar é a área do acontecer solidário. Do mundo eu colho a possibilidade de ação. Cabral não poderia fazer o que nós fazemos, o mundo dele era outro – porque o mundo é datado. E a data é dada por essas variáveis efetiva e globalmente existentes. No lugar, as ações são solidárias não no sentido ético, mas no sentido em que são interdependentes. É isso o lugar: a área onde as ações são solidárias a partir de possibilidades históricas relativas ao momento do transcurso (SANTOS, 2007, p. 163).

O meio urbano, em contraste, torna-se um espaço mediado por discursos de rendimento e administração técnica dos parâmetros globais. Em uma referência ao conceito definido pelo filósofo francês Henri Lefebvre, o geógrafo David Harvey (2012) escreve o artigo Direito à cidade, um exame do espaço urbano como o principal elemento para o funcionamento do capitalismo tardio. A expansão urbana é um dos elementos centrais para a sociedade pós-industrial, no que diz respeito à absorção do capital excedente e, a partir dessa visão, a cultura passa a ser um dispositivo útil para o funcionamento do imperialismo global.

Ao descrever a reforma higienista de Paris entre 1853 e 1870, realizada por Hausmann, Harvey (2012) apresenta um modo de resolução dos problemas presentes no modelo econômico do capitalismo que, a partir da primeira implementação bem-sucedida, é incorporada em larga escala em outras metrópoles como pensamento urbano vigente. No caso de Paris, a reconstrução da cidade foi baseada na expulsão das classes populares para regiões distantes, à medida que as características feições da "Cidade Luz" ganharam o espaço público, tornando Paris um polo de lazer, consumo e valor cultural. Semelhante processo é empregado posteriormente no Rio de Janeiro, intensificado pela violência urbana endêmica e legitimada em um território de passado colonial, tema que aprofundaremos no próximo tópico.

A crítica de Harvey (2012) o leva a ressaltar o alto preço pago pelas grandes massas, no que compete ao acesso à cidade e, para o autor, a questão ultrapassa preocupações individuais:

> A questão de que tipo de cidade queremos não pode ser divorciada do tipo de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que desejamos. O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que essa transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. (HARVEY, 2012, p. 74).

A partir do estudo de Harvey (2012), podemos sustentar que, na sociedade contemporânea, o público ao qual se direciona o recente contato entre vida e arte é limitado a uma parcela possuidora de capital e que, portanto, a entrada da arte em sua esfera cotidiana é em forma de lazer, produto para o consumo. Paradoxalmente, desse modo, o projeto de aproximação do real idealizado no pós-guerra tem lugar no auge de uma sociedade que

revoga um palco excludente para a cultura no cenário econômico da vida urbana. Por um lado, se há um esforço em dissolver os antigos limites da produção visual, por outro, assistimos a um descompasso na democratização dessas novas produções ao desconsiderar a cidade como uma produção coletiva de sentido. A consequência é um isolamento dos espaços culturais, a concentração de projetos organizados pelo setor privado e a permanência de formas hegemônicas de criação e trânsito nas cidades. As demais questões urbanas que se desviam dos problemas das grandes firmas são vistas como residuais, afirma Santos (1990 apud FERNANDES, 2006). Neste artigo, trataremos mais à frente do processo de mercantilização no sistema artístico brasileiro e suas consequências para as instituições de fomento à cultura, pensando no papel do incentivo à iniciativa privada que se estabeleceu na segunda metade do século XX.

Os casos do Rio de Janeiro e do Brasil

Retomando as leituras de Harvey apresentadas no último tópico, podemos agora trazer novamente o geógrafo Milton Santos (2007), para quem o mundo é um só, mas a sua maneira de funcionar conduz a diferentes ênfases, variando também a tomada de posição diante de determinados locais, como é o caso da relação com o espaço no "Terceiro Mundo":[2]

> O mundo como mundo interessa pouco. A expansão das relações internacionais foi muito grande no Brasil dos últimos trinta, quarenta anos, mas não foi acompanhada do interesse pelo mundo. Ficamos mais próximos das relações internacionais e mais distantes do mundo. (SANTOS, 2007, p. 66).

Na nossa realidade particular, a distância da experiência do mundo poderia ser justificada por essa eterna imposição a referenciais sempre externos em um movimento de apagamento dos próprios conflitos. Em um país que, diante da rica vegetação a ser explorada, propôs inicialmente o ensino da técnica pictórica em ateliê para fabricar uma paisagem de aspecto europeu, não é difícil compreender que o direito ao uso efetivo da cidade ainda permaneça confinado a uma elite econômica e política, submissa aos padrões internacionais.

2 A definição de Terceiro Mundo utilizada pelo geógrafo Milton Santos ainda na década de 1980 é superada pelos estudos mais recentes e substituída pela expressão países em desenvolvimento. A divisão entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos a qual o autor se refere caiu em desuso após o fim da União Soviética, dada a sua referência à situação econômica da Guerra Fria.

Também de interesse, nesse caso, é pensar o traçado urbano do Rio de Janeiro, dando especial atenção à reforma empreendida por seu então prefeito, Pereira Passos. No artigo Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos, a pesquisadora Mayara Grazielle Consentino Ferreira da Silva (2019) revisou a literatura sobre a reforma ocorrida na então capital da República, na primeira década do século XX, definindo-a da seguinte forma:

> A Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como um modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido. O progresso era sinal de desenvolvimento material; a civilização de comportamento pautado em um ideal burguês europeu; a modernidade no embelezamento e no saneamento relacionada a sair de um passado colonial e se adequar a um novo presente, certamente europeu. Dessa forma, as mudanças na capital tiveram um caráter urbanístico, sanitário e também comportamental, e a transformação da cidade se deu em um nível simbólico-espacial. Uma frase muito usual na época era "o Rio civiliza-se", que demonstra todo esse imaginário (SILVA, 2019, [*s.p.*]).

A autora apontou então que, de fato, foram duas reformas, ocorridas no mesmo tempo e espaço, mas com autores e propostas diversas: a reforma urbanística propriamente dita, levada a cabo pelo prefeito Pereira Passos, e a reforma sanitária realizada por Oswaldo Cruz, sob responsabilidade do presidente Rodrigues Alves. A primeira delas, executada pela municipalidade, foi responsável

> pelo alargamento e pela abertura de ruas que ligavam o Centro às Zonas Norte e Sul, com destaque para a Avenida Beira-Mar. Ainda ficou responsável por melhoramentos urbanos, como instalação de iluminação e de redes de água e esgoto. Por fim, assumiu a regulamentação dos usos urbanos, estabelecendo diversas medidas proibitivas, como andar descalço e sem camisa. A reforma municipal tinha como ideal o organicismo, cuja finalidade era interligar as diversas regiões da cidade ao Centro. Essa ligação era essencial para o bom funcionamento do todo. O conceito que regeu a reforma municipal foi a civilização por meio da ideia de individualidade, do respeito à lei, à ordem pública, da afinação do gosto estético e cultural (SILVA, 2019, [*s.p.*]).

Já a reforma federal priorizou os aspectos urbanísticos e sanitários e foi coordenada, principalmente, por Lauro Muller e Francisco Bicalho, sendo responsável pela modernização do porto e do saneamento, além do prolongamento do canal do Mangue e da abertura de três avenidas: a do Cais (atual Rodrigues Alves), a do Mangue (atual Francisco Bicalho) e a Cen-

tral (atual Rio Branco). Assim, a reforma concentrou-se em determinadas regiões da cidade, em detrimento de outras. Segundo a autora,

> A principal obra do governo federal foi a modernização do porto, em função da qual foram realizadas as outras obras, uma vez que era necessário reestruturar o sistema viário da área portuária para facilitar a distribuição das mercadorias. [...] O porto era a obra mais importante e o símbolo de progresso. [...] O porto sempre foi uma importante fonte de riqueza, e sua modernização seria ideal para desenvolver economicamente o país e atrair imigrantes, porém seria necessário melhorar a imagem do Brasil no exterior, passando a ser visto como salubre e moderno (SILVA, 2019, [*s.p.*]).

A partir dessas premissas, objetivamos, portanto, lidar com a noção de paisagem associada ao processo de desenvolvimento da vida urbana, demonstrando como as problemáticas atuais da cidade apresentam um longo histórico. Tais abordagens fazem parte de uma complexa dinâmica de representações idealizadas e exclusões verticais na concepção e valorização da identidade coletiva. Como antigo gênero pictórico, a paisagem cumpriu uma agenda política vinda do exterior e se manteve atrelada ao estereótipo imagético pacífico da natureza. Na observação da paisagem urbana, portanto, faz-se necessária uma verificação de seu relacionamento com as instituições culturais que a compõem, uma vez que ela pode ter por definição

> o acontecimento do encontro concreto entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma experiência paisagística ou, melhor dizendo, essa paisagem que se apresenta como experiência só remete, para o ser humano, a certa maneira de estar no mundo e ser atravessado por ele (BESSE, 2014, p. 47).

Visto que o campo expandido da paisagem possibilita discussões que extrapolam seus problemas iniciais como categoria artística, pretendemos tensionar o conceito e ressaltar sua maior abertura para poder discutir o papel dos espaços culturais na relação entre o indivíduo e a percepção de seu meio. Na próxima parte do artigo, assim, nos ateremos ao modelo de centro cultural, realizando uma breve análise de algumas definições e das possíveis relações que o centro pode estabelecer com seu entorno, tendo como objeto de estudo a unidade carioca do Centro Cultural Banco do Brasil.

O centro cultural e a cidade

Primeiramente é importante ressaltar o que caracteriza um centro cultural e quais são suas atribuições. Para Neves (2013, p. 2),

> O centro cultural pode ser definido pelo seu uso e atividades nele desenvolvidas. Podendo ser tanto um local especializado, de múltiplo uso, proporcionando opções como consulta, leitura em biblioteca, realização de atividades em setor de oficinas, exibição de filmes e vídeos, audição musical, apresentação de espetáculos, etc, tornando-se um espaço acolhedor de diversas expressões ao ponto de propiciar uma circulação dinâmica da cultura. Os centros culturais são instituições criadas com o objetivo de se produzir, elaborar e disseminar práticas culturais e bens simbólicos, obtendo o *status* de local privilegiado para práticas informacionais que dão subsídios às ações culturais. São espaços para se fazer cultura viva, por meio de obras de arte, com informação, em um processo crítico, criativo, provocativo, grupal e dinâmico.

Assim, embora vários locais se caracterizem como instituições que promovem a cultura, o centro cultural apresenta natureza híbrida pela multiplicidade de serviços e funções, e também pela concentração de diferentes linguagens da arte em um único ambiente. Conjuga em si atributos de museus, galerias, bibliotecas, cinemas e teatros, oferecendo, além disso, formação em seus setores educativos, por meio de oficinas e *workshops*.

Devido a seu caráter heterogêneo, não se tem um modelo ideal de um centro cultural. Segundo Ramos (2007), entretanto, ainda que não haja consenso para definir em que consiste um centro cultural, alguns aspectos comuns a diferentes instituições permitem certa identificação. Nesses espaços, unificam-se atividades no âmbito cultural que visam estimular a criação, a reflexão, a fruição e a distribuição de bens culturais, de modo que tais ações estão diretamente ligadas às questões da cidade, posto que não se pode estabelecer uma cultura distanciada dos contextos individuais e coletivos.

Assim sendo, a ação cultural deve promover o fortalecimento e/ou a construção de uma identidade cultural que possibilite ao indivíduo reconhecer-se como ser social estabelecido em determinado tempo e espaço. Logo, pode-se compreender que um dos papéis a ser exercido pelos centros culturais é o de integração entre indivíduo e paisagem urbana, por meio da apropriação dos espaços da cidade por seus moradores, pois assim lhes possibilita o acesso a diversas atividades culturais, bem como sua inclusão na cadeia de produção cultural local.

Desse modo, a configuração de um centro cultural deve buscar atender às demandas locais, visando à construção de conhecimentos e práticas, utilizando-se de ações participativas já que a vivacidade da cultura depende de uma construção conjunta. Os indivíduos que estão inseridos em uma determinada comunidade devem interagir uns com os outros, apropriando-se da arte e da informação de forma crítica, tornando-se sujeitos de suas próprias narrativas.

Nesse contexto, faz-se necessário que as programações do centro cultural sejam formuladas com base tanto no entorno em que se insere quanto no público que o acessa, pois

> Uma revitalização efetiva só se realiza quando ocorre uma apropriação popular e participativa do espaço público urbano. O que evidentemente não pode ser completamente planejado, predeterminado; mas pode ser estimulado, incentivado. A maior questão não está na requalificação em si do espaço físico-material, mas no tipo de uso e da apropriação que se faz dele e no tipo de frequentador que o desfruta; pois o uso público desse espaço urbano é um forte indicador do grau de sucesso (ou insucesso) do curso da revitalização. [...] A questão principal a ser considerada não está na concepção ou nos traçados dos projetos urbanos em si, mas nas diretrizes das políticas urbanas e culturais – que deveriam estar mais atentas e ligadas aos processos já existentes (VAZ, JACQUES, 2006, p. 89).

Ou seja, a revitalização do território urbano só se torna efetiva quando existe uma apropriação e um sentimento de pertencimento. Quando a reestruturação se dá com o povo e não somente para o povo, possibilita que os agentes dos fatos sociais sejam conscientes da lógica geradora dos princípios que os movem e não somente replicantes de práticas historicamente construídas e impostas por camadas dominantes. Dessa forma, é possível pensar a cidade não só de forma vertical, como também horizontal, por meio de espaços urbanos e instituições culturais que reflitam, ampliem e transformem positivamente crenças, hábitos e maneiras de pensar e fazer a cidade. Nesse sentido, torna-se relevante trazer dois autores que abordaram os museus na contemporaneidade, Hal Foster e Giorgio Agamben, nos permitindo pensar de modo ampliado as instituições culturais e suas intervenções nos modos de ocupar, construir e ressignificar as cidades.

Pertinente para a discussão sobre como as instituições culturais modificam as cidades, seus fluxos urbanos, sendo utilizadas como potentes contrapartidas simbólicas a processos de gentrificação, é o texto Museus sem fim, do historiador estadunidense Hal Foster (2015). Nele, o autor analisa como a proliferação de museus contemporâneos atua na revalorização de áreas degradadas. Ao citar o que denominou o museu como ícone, o historiador narrou como regiões urbanas negligenciadas ou cidades inteiras podem ser aparelhadas "para uma nova economia do turismo cultural" ([*s.p.*]), tratando da espetacularização do mundo e da valorização do entretenimento na atual economia da experiência.[3]

Nessa direção, torna-se também necessário referenciar as observações do filósofo italiano Giorgio Agamben (2012) acerca do mundo contemporâneo, quando o turismo se tornou uma importante arma capitalista. Em seu livro *Profanações*, ao falar sobre o museu, ele não se referiu especificamente a um lugar ou um espaço físico determinado, mas a regiões ou mesmo uma cidade inteira. Para Agamben, o mundo atual sofre um processo geral de museificação, de modo que os turistas se tornaram peregrinos e, enquanto o museu ocupa o espaço referente ao templo como lugar do sacrifício, os turistas viajam em um mundo estranhado em museu (p. 73), visto que o turismo seria hoje a "primeira indústria do mundo, que atinge anualmente mais de 650 milhões de homens" (p. 74).

O aprofundamento da lógica de mercado no sistema artístico e a propagação das instituições culturais

A partir da década de 1960, os processos de mercantilização da arte ganham força, tendo como pano de fundo a ascensão do neoliberalismo. Tal mercantilização, por vezes, deixa de lado o valor estético e inerente das obras, visando, sobretudo, às possibilidades de lucro. A intensificação da inserção da lógica financeira no campo da arte, principalmente a partir desse período, gera um embate entre valor monetário e valor simbólico, dado que

> O aspecto mercadológico da obra de arte é parte constituinte da mesma enquanto obra: ela é arte, mas também é uma mercadoria. Um tipo diferenciado e único de mercadoria. Essa aparente contradição tem reflexos em questões que envolvem a valoração das obras de arte. Isso porque a predominância de uma mentalidade capi-

3 A esse respeito, ver Gilmore e Pine (2013).

> talista de espetacularização e de consumo atinge a sociedade como um todo e gera reflexos no mundo artístico (FETTER, 2017, p. 205).

Desse modo, são perceptíveis o surgimento e a consolidação de centros culturais e fundações pertencentes a bancos e instituições financeiras nas décadas que se seguiram. Apesar dos questionamentos aos sistemas da arte quanto a vendas e procedimentos de valoração, como pontuam Coelho e Mendonça (2014), a arte como instância de legitimação não se enfraqueceu, atraindo cada vez mais investidores da esfera privada.

No cenário brasileiro, essa mercantilização se deu, em especial, a partir da década de 1980, com a redemocratização após a derrocada do regime militar, que abriu brechas para um processo de privatização da cultura, com base nas leis de incentivo fiscal. Tais leis buscavam estimular a inserção da iniciativa privada no campo cultural, a fim de suprir a ausência de ações do Estado no setor (ARAÚJO, 2014)[4]. Mesmo com a reestruturação do setor cultural, após a retomada democrática, a persistente crise financeira gerada pelo fim do chamado milagre econômico do governo militar intensificou-se com o corte de gastos gerado pela dívida externa.[5]

4 Além das questões relacionadas à ausência do Estado no que se refere às políticas públicas voltadas para a gestão cultural, existem outras razões pelas quais ocorreu a inserção das instituições privadas no campo da cultura. Dentre elas, podemos destacar a busca por legitimação da marca e/ou discurso institucional expressos principalmente na realização de grandes eventos, visando manter as vantagens competitivas em relação às demais instituições, já que, de acordo com a lógica de mercantilização, arte e cultura constituem-se como ferramentas de propaganda e moeda de troca entre público (cliente), setor privado e Estado. Isso acontece porque tais campos fornecem às instituições bancárias um capital que elas não possuem, o "capital cultural", que reforça seu poder perante o público em termos ideológicos. "O engajamento corporativo nas artes e na cultura é anterior à década de 1980, mas foi nesse período que se viu a utilização do poder do dinheiro corporativo como participante ativo na arena cultural. A novidade nesse processo de "privatização da cultura" foi a busca deliberada da arte não apenas como investimento financeiro, mas também como instrumento de realce de imagem por um setor da sociedade que antes era visto como, se não filisteu, pelo menos fortemente ignorante e indiferente à arte. É crescente o papel das grandes empresas e seus interesses privados no mundo das artes: na produção, circulação e nas instituições culturais no mundo, submetendo-as aos seus interesses sob a ótica do marketing, do investimento em ativos e da diplomacia de negócios" (ARAÚJO, 2014, p. 180).

5 A esse respeito, ver Kornis (2002)

O centro cultural como ferramenta de construção da imagem da cidade

Além desse aprofundamento dos valores mercantis no campo das artes, como fruto de uma crise econômica que se instalou em âmbito internacional, a partir da década de 1970 os processos sofridos nos espaços das cidades passam a ter a cultura como referência para justificar, legitimar e direcionar uma série de intervenções urbanas. Em meio a essas transformações há um interesse por parte do poder público em promover a imagem das cidades para além de seus limites geográficos pela exaltação – muitas vezes espetacular – de seu passado histórico e cultural, conforme apontou Hal Foster no texto já referido.

À medida que os novos usos urbanos resgatam a história e as origens das cidades sob uma nova perspectiva, há uma busca por valorizar o lugar; assim, pode-se, portanto, compreender que, além de se apresentar como estratégia de *marketing*, tais transformações ocorridas em grandes centros urbanos também dizem respeito à reafirmação de suas identidades diante de um cenário globalizado. Já que, como explicitado no artigo, a partir da perspectiva de Santos (2007, p. 157),

> A globalização é um período no qual os lugares têm um valor que nunca tiveram antes. Nada se faz sem ser em função de um lugar. E as coisas valem hoje, mais do que nunca, em função dos lugares (SANTOS, 2007, p. 157).

As instituições culturais propagaram-se em diferentes regiões da Europa e dos Estados Unidos, influenciando os cenários culturais de diversos países, tornando-se modelo para a implantação de propostas semelhantes em diversas localidades e realidades. É nesse contexto que surgem os centros culturais públicos, privados e de capital misto no cenário brasileiro, dinamizando e gerando mudanças na estrutura urbana das cidades em que se estabeleceram.

Em termos gerais, tal movimentação se deu a fim de obter ganhos econômicos no processo de resgate dos valores simbólicos de determinadas localidades por meio da revitalização/refuncionalização de sua malha urbana, tornando a cidade um bem a ser consumido por intermédio de suas instituições culturais, que passam a estar incluídas no escopo das estratégias de urbanização contemporânea. Tal postura, todavia, nem sempre é condizente com as perspectivas sociais ou os sentidos produzidos pela cidade.

As políticas urbanas na cidade do Rio de Janeiro e a apropriação da cultura como ferramenta de transformação

Nos últimos anos, tem ocorrido no Centro da cidade do Rio de Janeiro uma série de mudanças em relação a construções, transporte urbano e apropriação de espaços, em decorrência de um projeto de revitalização que visa valorizar essa área central, atraindo pessoas e gerando renda, sobretudo em termos de turismo. As políticas urbanas mais recentes têm utilizado a cultura como ferramenta de intervenção e revitalização de setores esvaziados e/ou degradados da cidade.

Esse modelo de revitalização urbana adotado pela cidade do Rio de Janeiro visou explorar o capital simbólico de seu Centro, por meio da ressignificação e reestruturação funcional de prédios e lugares com relevância histórica, a fim de se inserir no *hall* dos grandes circuitos culturais mundiais, bem como melhorar sua própria imagem diante da opinião pública. Dessa forma, evidencia-se a ligação entre território urbano e políticas voltadas para a cultura, sobretudo em projetos urbanísticos que se concentram nas áreas centrais da cidade, criando espaços de lazer e entretenimento, e implantando equipamentos culturais que vêm se multiplicando pela região nas últimas décadas, no bojo do projeto chamado de corredor cultural. Como aponta Machado,

> Procurando aliar o seu rico patrimônio histórico-cultural com as práticas urbanas contemporâneas, a prefeitura criou o projeto "corredor cultural", que visa justamente, através do resgate e valorização de antigas formas urbanas, transformá-las em espaços plurifuncionais e, consequentemente, criar novas centralidades que possam atrair um grande número de visitantes, tendo como principal atração a função cultural e toda sua diversidade, distribuída de forma contínua (MACHADO, 2002, p. 21).

Nesse contexto, aumentam as parcerias administrativas público-privadas que, com uma proposta de gestão descentralizada, visam produzir uma imagem urbana satisfatória para o mercado global, acordo no qual se enquadra o Centro Cultural Banco do Brasil, referência na promoção de megaeventos e megaexposições:

> Com mais de 30 anos de história e celebrando mais de 58 milhões de visitantes ao longo de nossa existência, oferecemos ao público carioca uma programação plural, regular, acessível e de qualidade. Já apresentamos mais de 2.450 projetos nas áreas de artes visuais, cinema, teatro, dança, música e pensamento durante nossa trajetória, o que nos deu atualmente o título de centro cultural mais amado do Rio de Janeiro. Desde 2011, incluímos o Brasil no *ranking* anual do jornal britânico *The Art Newspaper*, projetando o Rio entre as cidades com as mostras de arte mais visitadas do mundo (DAVAR, 2019, [*s.p.*]).[6]

Na verdade, no cenário carioca, o Centro Cultural Banco do Brasil se apresenta como um dos precursores no que se refere à transformação dos espaços de arte e cultura. Em resumo, ele é espaço de propaganda e consumo, onde os visitantes são envolvidos pela qualidade que vai do ambiente aos serviços, deslocando o público para outras esferas por meio de sua recepção, seu funcionamento e suas estruturas expográficas.

O Centro Cultural Banco do Brasil e suas exposições: espetacularização

A história das instalações do CCBB confunde-se com o próprio processo de desenvolvimento desse setor da cidade, à proporção que surge e é aprimorada:

> O grande Viaduto da Perimetral, que antes ligava a Avenida Brasil ao bairro do Castelo, deu lugar a um extenso passeio público cercado de espaços culturais e praças, transformando toda a zona portuária da cidade em um imenso centro turístico. O Centro Cultural Banco do Brasil, que já era reconhecido internacionalmente como um dos museus mais visitados do mundo, ganha ainda mais notoriedade neste novo espaço da cidade. Com estes exemplos e com um olhar mais atento para o interior e o exterior do CCBB, podemos ter uma longa e prazerosa aula de história do Rio de Janeiro e do Brasil (DAVAR, 2019, p. 45).

Dessa forma, pode-se compreender que o Centro Cultural Banco do Brasil atravessa e é atravessado pela cidade do Rio de Janeiro, sendo influenciado e influenciando a história da área central da cidade. Tal relação coopera para o desenvolvimento e as escolhas das propostas de exposições, conforme se consideram a circulação de pessoas e o funcionamento do espaço urbano ao longo do ano. No caso da exposição Ex África, por exemplo, as recentes descobertas sobre a história e a memória de afrodescendentes no Centro do Rio constituíram um dos fatores determinantes para a abordagem do tema da exposição. Segundo seus organizadores,

6 Texto extraído de: https://ccbb.com.br/rio-de-janeiro/sobre-o-ccbb/.

> A exposição acontece num momento em que a herança africana volta a estar em evidência, principalmente no Rio de Janeiro. Basta lembrar as recentes escavações do antigo mercado de escravos no Cais do Valongo, ou a descoberta do Cemitério dos Pretos Novos e da Pedra do Sal, todos localizados no centro histórico da cidade do Rio, e próximos ao CCBB (HUG, 2017, p. 11).

Durante o advento das descobertas do Cais do Valongo e do Cemitério dos Pretos Novos (2017-2018), apresentou-se no CCBB a exposição Ex África,[7] em cujo catálogo tais acontecimentos foram brevemente mencionados. Posteriormente, em 2019, outra exposição, essa intitulada Egito Antigo: do cotidiano à eternidade, também remetia a um povo africano, mas, ainda assim, nem mesmo no catálogo foram feitas ligações entre a temática da exposição e a herança africana tão viva e presente na cidade que a abrigou. Com tamanha vastidão de fatores históricos e de cultura material e imaterial, a exemplo da exposição anterior Arte da África, pouco foi explorado sobre a cultura local, ainda que ela tenha sido mencionada como fator relevante na apresentação do catálogo da exposição (com exceção da participação dos artistas brasileiros Arjan Martins e Dalton Paula, e da instalação do artista Ibrahim Mahama *Paraíso perdido não orientável*, que utilizou objetos da cidade em sua montagem).[8] Desse modo, por meio das exposições Arte da África, Ex África, Egito Antigo: do cotidiano à eternidade, entre outras, o CCBB faz uso da memória que está latente na cidade, sem, no entanto, de fato se apropriar do que o seu entorno fornece, primando por artistas e obras que tragam mais repercussão para si do que para o local e o contexto em que está inserido:

> O contato com as obras é considerado cada vez menos importante; fazendo prevalecer sobre ele o efeito teatral das montagens das exposições. O culto quase sagrado, originado pelas estratégias de sedução das mostras, acaba por suprimir a atenção sobre a arte exposta: esta é substituída por um discurso sem palavras, que incentiva

7 O catálogo dessa e de outras exposições posteriormente citadas pode ser acessado em https://www.bb.com.br/pbb/pagina-inicial/sobre-nos/cultura/ccbb/catalogos-ccbb#/.

8 "Ibrahim Mahama usa a transformação de materiais para explorar temas como comodidade, migração, globalização e intercâmbio econômico. Com frequência, feitas em colaboração com outros artistas, suas instalações em larga escala utilizam materiais colhidos em ambientes urbanos, como sobras de madeira, retalhos de tecidos ou sacos de juta, costurados e usados como cobertura sobre as estruturas arquitetônicas. Uma característica crítica da prática do artista é o processo por intermédio do qual ele obtém seus materiais, algo que normalmente envolve negociações e trocas. Além disso, a localização específica onde o trabalho é produzido, como uma antiga e redundante estação ou fábrica estatal, confere ressonância a ele, já que é por meio das exigências políticas do espaço e da evolução dos materiais de um contexto a outro que surge o significado final de suas obras" (HUG, 2017, p. 166).

> o prazer e o desejo de consumi-la. Iluminações específicas, recursos de arquitetura ambiental, presenças de objetos e documentos de raro alcance, fotografias, até mesmo música ambiental atraem o espectador de forma a envolvê-lo inteiramente no cenário. Ele se vê frequentemente arrebatado pela qualidade da mostra e tende a não discernir as obras; a forma da exposição em si é o que fica efetivamente retido na memória, a exposição por si só passa a instituir-se como uma obra autônoma (ZIELINSKY, 1999, p. 224).

Assim, podemos concluir que a configuração de uma exposição impõe uma visão de mundo de forma subjetiva ou objetiva que perpassa as dinâmicas sociais. Nessa perspectiva, as exposições de arte não só representam o contexto social no qual são produzidas, como também produzem novos fatores que se inserem e dinamizam esses contextos.

Considerações finais

Ao levar em consideração o surgimento da noção de paisagem no momento de expansão da cidade moderna, fica explícita sua ligação com os ideais de civilidade, pautados na ligação entre a natureza externa e a visão de mundo crescente de uma classe interessada em promover sua agenda econômica. Assim, para além dos modelos formais presentes nas produções artísticas, a paisagem abarca desde seu início os valores e atitudes indicados pela cultura em relação ao espaço. Essa concepção está fortemente presente na história do Brasil, associando a imagem da exuberância tropical a um processo colonial supostamente pacífico.

Se anteriormente as produções acadêmicas do gênero paisagem diziam respeito apenas a uma percepção visual do ambiente, a dissolução de um pensamento categórico nas artes e nas disciplinas do conhecimento passou a incluir a influência direta da cultura no entendimento de seu espaço. O urbanismo tornou-se responsável pela manutenção direta dos preceitos a ser alocados nos trânsitos da cidade, mostrando ser uma extensão das questões da paisagem na arte. Nas dinâmicas do presente, demonstramos que as interações paradoxais entre o repertório cultural e a cidade permanecem e ganham complexidade, com foco na capital do Rio de Janeiro. Com esse fim, retomamos os projetos de urbanização associados à higienização das metrópoles globais.

Na cultura contemporânea, a apreensão da paisagem passa a ser ditada pela técnica, pelos dispositivos de comunicação e por um uso excessivamente instrumentalizado do imaginário comum para o acúmulo de capi-

tal. A mercantilização neoliberal determina a passagem de um interesse na configuração de nacionalismos à proeminência de disputas culturais e econômicas mais amplas.

Nesse ponto, compreendemos que as ações culturais são potentes fortalecedoras da identidade dos lugares habitados. Cultura e cidade se retroalimentam num processo contínuo de troca, acréscimos e até mesmo apagamentos:

> A cidade, seu espaço e seus processos são intensamente culturalizados e a referência à cultura passa a reger, justificar e legitimar um conjunto de intervenções que podem ser completamente antagônicas em termos de produção de sentidos ou em termos de perspectivas sociais. Essa culturalização generalizada carrega consigo um paradoxo. Por um lado, ela permite o afloramento de novas e instigantes realidades, pois a existência assim como o interesse por particulares formas de inserção no mundo vêm-se legitimados. Por outro lado, se desenvolve um empobrecimento acelerado de perspectivas, na medida em que a mercantilização avassaladora da cultura a homogeneizou, instrumentalizou e banalizou (FERNANDES, 2006, p. 52).

O Centro Cultural Banco Brasil nesse quesito não é exceção. Seu surgimento se deu no contexto de delegação da cultura à iniciativa privada, e, assim como ocorre nas demais instituições, grande parte de sua programação construiu-se com base na espetacularização da arte e da cultura a fim de, por meio da grandiosidade do que é exposto, marcar histórias e, consequentemente, as atrelar a sua própria história. Nesse sentido, pode-se compreender que a espetacularização dos espaços urbanos mitiga o sentimento de pertença, pois

> Quanto mais espetacular for o uso da cultura nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população e da cultura popular nesses processos e vice-versa. Variações na proporção de espetacularização também podem ocorrer, ou seja, quanto mais passivo (menos participativo) for o espetáculo, mais a cidade se torna um cenário, e o cidadão um mero figurante (VAZ; JACQUES, 2006, p. 88).

Dessa forma, a arte e a imagem da cidade apropriadas pelo Centro Cultural Banco do Brasil podem não só servir como ferramenta de homogeneização cultural e apagamento de tensões entre os diferentes modos de viver que concorrem entre si nas metrópoles, mas também catalisar as diversas formas de expressão de pertencimento e uso do espaço urbano. Logo, é possível entender que, sob essa perspectiva, uma verdadeira revitalização deve ser interpretada como uma transformação do espaço agregada a uma apropriação popular de seu valor histórico e simbólico, posto que o sentido da cidade é construído coletivamente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2012.

ARAÚJO, Ana Cláudia Henriques. Informação escondida: o processo de gestão de acervos artísticos em instituições financeiras brasileira. In: COLETIVO da Pós-graduação em Arte: Entre Linhas, 3. *Anais do III COMA*. Brasília: UNB, 2014. Disponível em:

http://www.anaisdocoma.unb.br/component/phocadownload/category/31-teoria-e-historia-da-arte. Acesso em 5 jun. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

BERQUE, Augustin. *Thinking through landscape*. New York: Routledge, 2013.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2014. p. 11-66.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CASTRO, Rodolfo Muanis Fernandes de. *Inclusão social e atividades culturais: o Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Administração). Faculdade de Administração, FGV/Ebape. Rio de Janeiro, 2008.

COELHO, Agnaldo C. C. A.; MENDONÇA, Miriam da Costa Manso Moreira de. Instâncias da legitimação da Arte. In: *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG. FAV, 2014. p. 158-168.

DAVAR Projetos Culturais (org.). *CCBB 30 anos*. Rio de Janeiro: Davar Projetos Culturais, 2019.

ESTEVES JUNIOR, Milton; NUNES, Orlando Vinicius Rangel; PASSOS, Rafael

de Melo. Grandes projetos, grandes eventos, turistificação do território: da produção cultural à mercantilização e espetacularização da cidade e da cultura urbana. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais* (Rbeur), v. 16, n. 1, p. 125-138, maio 2014. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513951681008. Acesso em: 16 maio 2022.

FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimentos e promessas. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Trad. Rejane Janowitzer. Salvador: Edufba/PPG-AU/Faufba, 2006. p. 51-66.

FETTER, Bruna. O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea. *Ouvir ou Ver*. Uberlândia, v. 13, n. 2, jul.-dez. 2017, p. 402-417. Disponível em: https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-5. Acesso em: 2 maio 2022.

FOSTER, Hal. Museus sem fim. *Piauí*, n. 105, jun. 2015. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/. Acesso em: 3 jun. 2022.

GILMORE, James H.; PINE II, B. Joseph. The experience economy: past, present and future. In: SUNDBO, Jon; SØRENSEN, Flemming. *Handbook on the experience economy*. Cheltenham/Northampton: Edward Elgar Publishing, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.4337/9781781004227.00007. Acesso em: 3 jun. 2022.

HARVEY, David. O direito à cidade. Trad. Jair Pinheiro. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul.-dez. 2012.

HUG, Alfons (org.). *Ex África*. 2017 (catálogo da exposição). Disponível em: https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/ExAfrica.pdf. Acesso em: 2 maio 2022.

KORNIS, George E. M. Fios da trama: algumas relações entre economia, sociedade e artes plásticas no Brasil. In: PAÇO Imperial. *Caminhos do Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002 (catálogo de exposição).

MACHADO, Tiago Ramos. *Reflexões sobre o papel da cultura no processo de renovação urbana na área central do Rio de Janeiro: um estudo de caso do Centro Cultural do Banco do Brasil*. Monografia. Instituto de Pesquisa e

Planejamento Urbano e Regional (Ippur), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MENDES, Luís. Cidade pós-moderna, gentrificação e a produção social do espaço fragmentado. *Cadernos Metrópole*. São Paulo, v. 13, n. 26, p. 473-495, jul.-dez. 2011. Disponível em:

https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/14765 Acesso em: 16 maio 2022.

NEVES, Renata Ribeiro. Centro cultural: a cultura à promoção da arquitetura. *Revista Especialize On-line IPOG*. Goiânia, n. 5, v. 1, jul. 2013. Disponível em: https://docplayer.com.br/11115918-Centro-cultural-a-cultura-a-promocao-da-arquitetura.html. Acesso em: 24 maio 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac Editora, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Arte e cidade. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 488-492.

RAMOS, Luciene. B. Centro Cultural: Território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea. In: *Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura,* 3, Salvador, 2007. Disponível em: https://www.scribd.com/document/101142354/Centro-Cultural-Luciene--Borges-Ramos Acesso em: 15 julho 2022

RIBEIRO, Ana. Acumulação primitiva de capital simbólico: sob a inspiração do Rio de Janeiro. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corpos e cenários urbanos:* territórios urbanos e políticas culturais. Trad. Rejane Janowitzer. Salvador: Edufba/PPG-AU/Faufba, 2006. p. 51-66.

SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EDUFF, 2000.

SANTOS, Milton. *Milton Santos: encontros*. Org. Maria Angela Faggin Pereira Leite. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Paisagem e identidade: a construção de um mo-

delo de nacionalidade herdado do período joanino. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 19-52, jan.-jun. 2009.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *urbe - Revista Brasileira de Gestão Urbana*. Curitiba, n. 11, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180179. Acesso em: 3 jun. 2022.

VAZ, Lilian Fessler; JACQUES, Paola Berenstein. Territórios culturais do Rio. In: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais.* Salvador: Edufba/PPG-AU/ Faufba, 2006. p. 75-92.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 221-226

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.