



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Instituto de Geografia

Dennys Henrique Miranda Nunes

Grafites e xarpis: a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro (2011-2022)

Rio de Janeiro
2023

Dennys Henrique Miranda Nunes

Grafites e xarpis: a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro (2011-2022)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Globalização, Políticas Públicas e Reestruturação Territorial.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses da Silva Fernandes

Rio de Janeiro
2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/C

N972 Nunes, Dennys Henrique Miranda.
Grafites e xarpis: a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro (2011-2022) / Dennys Henrique Miranda Nunes. – 2023.
114 f. : il.

Orientador: Ulisses da Silva Fernandes.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Geografia.

1. Arte urbana – Zona Portuária, Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Grafite - Teses. 3. Pichação - Teses. 4. Espaço urbano – Paisagem – Rio de Janeiro (RJ) - Teses. I. Fernandes, Ulisses da Silva. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Geografia. III. Título.

CDU: 911.3:7.067.26(815.3)

Bibliotecária Responsável: Priscila Freitas Araujo/ CRB-7: 7322

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

Assinatura

Data

Dennys Henrique Miranda Nunes

Grafites e xarpis: a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro (2011-2022)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Globalização, Políticas Públicas e Reestruturação Territorial.

Aprovada em 14 de fevereiro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ulisses da Silva Fernandes (Orientador)
Instituto de Geografia – UERJ

Prof. Dr. Ivan Ignácio Pimentel
Instituto de Geografia – UERJ

Prof.^a Dr.^a. Elis de Araújo Miranda
Universidade Federal Fluminense – UFF

Rio de Janeiro
2023

DEDICATÓRIA

Aos ordinários, humilhados, (des)possuídos e sonhadores.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é escolher; por isso, ao mesmo tempo em que lembramos de pessoas e fazemos a opção de mencioná-las, também jogamos no esquecimento tantas outras, que não deixam de ser importantes e relevantes em nossa caminhada. Ciente dessa opção, peço as devidas desculpas pelas minhas escolhas (na verdade, pela incoerência da minha memória). Não poderia ser diferente: assim como agradecer é escolher, recordar também o é. Entretanto, é imprescindível ressaltar a importância que a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) desempenhou, disponibilizando uma bolsa para que eu desse continuidade à pesquisa. À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). À Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Geografia, no nome da Prof.^a Dr.^a. Regina Helena Tunes. Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UERJ (PPGEO-UERJ), que com certeza tiveram uma função estratégica nessa pesquisa, por meio dos eventos, aulas e palestras. Ao Prof. Dr. Ulisses da Silva Fernandes, meu orientador, que teve a sensibilidade de conversar e debater os caminhos possíveis dessa pesquisa, dedicando o seu tempo e o seu conhecimento para que a dissertação final fosse tecida por minhas mãos; e tantas outras. À Jacqueline Morais (*in memoriam*), que sempre acreditou que era possível que eu desse continuidade à minha vida acadêmica. Aos meus pais, Alexandre e Nelma, que possibilitaram que eu tivesse as condições mínimas para dar prosseguimento aos estudos, haja vista que sem eles, com certeza, seria mais difícil. Aos meus irmãos, David Alexandre e Daniel Victor, que por diversas vezes me questionaram: “o que você está estudando?”, fazendo com que eu tentasse explicar da forma simples e direta um debate sobre paisagem, espaço, cultura e política. À Bruna do Bom Tempo, minha companheira de vida e de inquietações, pois com certeza a caminhada seria mais árdua sem a sua compreensão, o seu companheirismo e o seu amor. Não posso deixar de agradecer aos meus amigos André Lucas, Dayllan Alho, Gabriel Germano, Marllon Lírio, Pedro Augusto e Tayná Braga, por me ajudarem com debates e questionamentos sobre a pesquisa, acompanhados ou não de uma mesa de bar, ou um debate sobre a brilhante fase do Flamengo de 2019. Não menos importante, é imprescindível lembrar das pessoas que me ajudaram na escrita do texto, seja com indicações de livros e revisão, ou com a fotografia das figuras que utilizo nesta pesquisa, em especial a Rodrigo Fernandes e Rafael Cordeiro. Ao meu professor de Jiu-Jitsu, Jorge Sarno, e a monitora Clara Gomes. Este agradecimento acontece a partir do entendimento, o qual confesso ter demorado a aprender, de que o exercício físico e a atividade

intelectual precisam andar juntas. O Jiu-Jitsu me ajudou na concentração, decisão de melhores escolhas e controle das minhas ações. Aos meus companheiros e companheiras, especificamente do Partido dos Trabalhadores (PT) e do campo progressista, que sempre se atentaram ao debate crítico da sociedade, contribuindo com a minha visão de mundo ampliada sobre a realidade. É preciso, ainda, agradecer aos autores que li, às músicas que escutei e aos lugares onde estive, pois me ajudaram no processo da escrita. Não menos importante: como já ressaltado acima, o investimento na ciência produz frutos, gera reflexão e debates; por isso o negacionismo e o achismo devem ser combatidos com investimento na coisa pública e nas suas instituições. Esta é a funcionalidade de uma agência de fomento, por isso agradeço e dedico a todas as instituições e pessoas que investem em pesquisa, como forma de melhorar e disseminar a mesma no país. À banca qualificadora e examinadora da presente dissertação, nos nomes do Prof. Dr. Ivan Ignácio Pimentel e da Prof.^a Dr.^a Elis de Araújo Miranda, que aceitaram fazer as contribuições necessárias para que o texto tivesse prosseguimento e carregasse o peso e a relevância de uma pesquisa acadêmica de uma universidade pública. Aos meus amigos e amigas Reinaldo Ramos, Priscilla Damasceno, Fabiano Barreto, Bruno Souza, Vitória Dias, Victor Pacífico, Ereson Simões Jr e Lucas Mofati, por me ajudarem com a distração e o ócio necessários do cotidiano. Aos meus colegas de trabalho na Secretaria Municipal de Educação de Niterói – SME/Niterói, em especial à Coordenação em Educação em Sustentabilidade, Esporte e Saúde (CESESS), no nome de Thiago Risso, Juliana Martins, Janaína, Cristiane, Samantha, Roberta, Carlos Eugênio, Sônia e João Ricardo.

Canto para os Jogos Paleolíticos da Era Moderna – Rio 2016

Um morro que não existe mais
guardando uma cidade-fantasma
intoxicada de vigilantes
e de soldados,
cruzados da ordem
A ordem dos ricos
dos donos da praia
O sol esculpe ravinas no rosto dos guardas
e o mar sagrado lhes salga os corações erodidos
o castelo desmancha na água todos os dias
e os cruzados do nada agarram freneticamente
bolinhos de areia
tentando em vão remontar o castelo desfeito
(a areia indomável lhes desce
farda adentro
e penetra livremente
todas as fendas
de seus corpos)
A cidade de areia foi morro e foi pedra
hoje é monumento de nada
é farsa montada
para a mirada
que nem o inglês mais gosta
de ver
A cidade mentira anoitece no trem
nos ônibus
nas costas do Cristo
Há muito sangue a ser limpo
há muito entulho a ser removido
é preciso causar ao forasteiro
a melhor impressão possível
A cidade mentira
resplandece na orla
no vidro espelhado
do espigão da Barra
nas lentes dos óculos
da moça do posto 9
no vidro escuro
do blindado luxuoso
na Avenida Lúcio Costa
Mal sabem esses
que nos venderam como espetáculo
para um mundo decrépito
que não teremos mais nada
(sequer o clichê empobrecido
da alegria e da beleza)

Não há recompensa para o pobre
Entre o vento e a onda
cedo ou tarde
a cidade
irá embora
como foi um dia seu castelo
A cidade bajuladora dos forasteiros
e dos venturosos
que assassina seus filhos
ainda franzinos
é a mesma
que soterra
sua história
Portugal, que viu no mar melancolia
fez dele sua narrativa épica
o Rio, desde o batismo,
se engana no mar
nele se afoga,
e agoniza
sem morrer
(ainda)
Cidade salobra
por temer se tornar
estátua de sal
anda pra trás
e não olha
pra dentro
Cidade amnésia
de bantustões para brancos
na terra arrasada
deserto de pertencimento e memória
filha bastarda e estúpida
da marcha civilizatória da grana
Cidade-negócio
do progresso daninho
que nos mata a todos
seja na pirotecnia do réveillon
seja na fancaria de teus vídeos promocionais
A ambição porca dos teus usurários e cafetões
e sua bastarda marcha civilizatória
escava junto às tuas centenas de canteiros
a calha rasa do teu jazigo
recoberto de flores de polietileno
Que saiba, esse falso Rio
que saibam os índios que tombaram na sua defesa
que saibam os despejados do Príncipe Regente
que saibam os negros da pequena África
que saibam as pedras do morro do castelo
(que forram o hoje o chão do aterro)
que saibam os escombros de cada casa da vila autódromo

e cada uma das centenárias famílias de pescadores
da lagoa de Jacarepaguá
que saibam os filhos órfãos do cabeça de porco, da favela
do esqueleto, do morro do pinto, do morro do pasmado, de
maria angú, do metrô-mangueira
que saibam as velhas casas e vilas do subúrbio
que somem dia após dia
em silêncio:
Não vai longe o dia
em que todo esse Rio
será só
um areal sem fim.

Reinaldo Ramos (2015)

E mais! Um país de povo alegre, festeiro, que dribla todas as dificuldades com o célebre jeitinho, um país feliz! E mais! Um povo que nunca enfrentou guerras, nem pestes, nem vulcões, nem terremotos, nem furações, nem lutas fratricidas. E mais! Um povo que convive em amenidade e cortesia, um povo prestativo, de coração bondoso, em que todas as cores e raças se misturam livremente, pois desconhece o preconceito racial, visto que aqui o preconceito é econômico. E mais! Um povo de extraordinária musicalidade, capaz de, com instrumentos improvisados tais como caixas de fósforos, copos, pratos e latas velhas, fazer música que impressiona a qualquer estrangeiro, como esses turistas que pararam na Praça da Quitanda para assistir ao pessoal batendo um samba de roda na barraca de Naninho.

João Ubaldo Ribeiro – Viva o povo brasileiro (2011)

RESUMO

NUNES, Dennys Henrique Miranda. **Grafites e xarpis**: a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro (2011-2022). 2023. 114 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente dissertação é fruto de trabalho de pesquisa realizado na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro e tem como objetivo estudar a paisagem e o espaço urbano por meio da análise dos geossímbolos, que estão relacionados ao Movimento Hip Hop: grafites e xarpis. Partimos do entendimento de que diferentes paisagens são produzidas nesse espaço, em particular na Pequena África, no Boulevard Olímpico e na Avenida Rodrigues Alves. Por meio de trabalho de campo e da utilização de fotografias como metodologia, além da pesquisa teórica, esta investigação buscou apresentar tais grafismos como um fenômeno urbano da atual fase da globalização. Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizamos alguns autores e seus construtos teóricos e metodológicos, com o intuito de analisarmos a paisagem urbana, a arte e a produção desigual do espaço. São eles: Milton Santos, Ulisses Fernandes, Henri Lefebvre, Angelo Serpa, Anne Cauquelin, Denilson Araújo de Oliveira, Leandro Tartaglia, Denis Cosgrove, Armando Silva, Paulo Cesar da Costa Gomes e Raquel Rolnik, que nos ajudaram nessa elaboração crítica. Temos o entendimento de que os grafites e os xarpis, como objeto de estudo, nos ajudam a entender as mudanças na paisagem e no espaço ao longo dos anos 2011-2022, sendo esse o período de reformulação da Zona Portuária a partir do Projeto Porto Maravilha. Diante disso, essa investigação parte do entendimento de que a cidade e o urbano, são fenômenos que estão em constante transformação.

Palavras-chave: grafites; xarpis; paisagem; espaço; Zona Portuária; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

NUNES, Dennys Henrique Miranda. **Graffiti and xarpis**: the production of the landscape in the Port Zone of Rio de Janeiro (2011-2022). 2023. 114 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The following research is the result of the work carried out in the Port Zone of the city of Rio de Janeiro. The work aimed to study the landscape and urban space through the analysis of geosymbols, which are related to the Hip Hop Movement: graffiti and xarpis. We start from the understanding that different landscapes are produced in this space, particularly in Little Africa, the Olympic Boulevard and Rodrigues Alves Avenue. Through fieldwork and the use of photographs as a methodology, in addition to theoretical research, this research sought to present these graphics as an urban phenomenon of the current phase of globalization. For the development of the research, we used some authors and their theoretical and methodological constructs, in order to analyze the urban landscape, art and uneven production of space. They are: Milton Santos, Ulisses da Silva Fernandes, Henri Lefebvre, Angelo Serpa, Anne Cauquelin, Denilson Araújo de Oliveira, Leandro Tartaglia, Denis Cosgrove, Armando Silva, Paulo Cesar da Costa Gomes and Raquel Rolnik helped us in this critical elaboration. We have the understanding that graffiti and xarpis, as an object of study, help us understand the changes in landscape and space throughout the years 2011-2022, this being the period of reformulation of the Port Zone from the Porto Maravilha Project. Therefore, this investigation is based on the understanding that the city and the urban are phenomena that are constantly changing.

Keywords: graffiti; xarpis; landscape; space; Port Zone; Rio de Janeiro.

RESUMEN

NUNES, Dennys Henrique Miranda. **Graffitis y xarpis**: la producción del paisaje en la Zona Portuaria de Río de Janeiro (2011-2022). 2023. 114 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

La siguiente investigación es el resultado del trabajo realizado en la Zona Portuaria de la ciudad de Río de Janeiro. El trabajo tuvo como objetivo estudiar el paisaje y el espacio urbano a través del análisis de geosímbolos, que están relacionados con el Movimiento Hip Hop: graffitis y xarpis. Partimos de la comprensión de que en este espacio se producen diferentes paisajes, particularmente en Pequeña Africa, el Olympic Boulevard y la avenida Rodrigues Alves. A través del trabajo de campo y del uso de fotografías como metodología, además de la investigación teórica, esta investigación buscó presentar aquellos gráficos como un fenómeno urbano de la fase actual de globalización. Para el desarrollo de la investigación, se utilizaron algunos autores y sus constructos teóricos y metodológicos, con el fin de analizar el paisaje urbano, el arte y la producción desigual del espacio. Ellos son: Milton Santos, Ulisses da Silva Fernandes, Henri Lefebvre, Angelo Serpa, Anne Cauquelin, Denilson Araújo de Oliveira, Leandro Tartaglia, Denis Cosgrove, Armando Silva, Paulo Cesar da Costa Gomes y Raquel Rolnik que nos ayudaron en esta elaboración crítica. Tenemos el entendimiento de que el graffiti y los xarpis, como objeto de estudio, nos ayudan a comprender los cambios en el paisaje y el espacio a lo largo de los años 2011-2022, siendo este el período de reformulación de la Zona Portuaria a partir del Proyecto Porto Maravilha. Por lo tanto, esta investigación es basada en la comprensión de que la ciudad y lo urbano son fenómenos que cambian constantemente.

Palabras clave: graffitis; xarpis; paisaje; Zona Portuária; Río de Janeiro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Mapa de localização da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ.....	29
Figura 2 –	Concentrações de grafismos na Zona Portuária/RJ.....	30
Figura 3 –	“The king street”, Pedra do Sal/RJ.....	31
Figura 4 –	Grafites e xarpis na rua Argemiro Bulgão, Zona Portuária/RJ.....	34
Figura 5 –	Olhares coloridos.....	36
Figura 6 –	Grafites e xarpis, Pedra do Sal/RJ.....	37
Figura 7 –	Fragmento do mural do Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ.....	38
Figura 8 –	Divulgação da Empreiteira Morar Bem no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ.....	41
Figura 9 –	A rua é memória comum, Zona Portuária/RJ.....	45
Figura 10 –	Projeto Porto Maravilha, Zona Portuária/RJ.....	52
Figura 11 –	Grafites de representação, Pedra do Sal.....	56
Figura 12 –	Vigiar, Boulevard Olímpico/RJ.....	57
Figura 13 –	Fragmento do mural do Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ.....	82
Figura 14 –	Grafites e xarpis na rua Argemiro Bulgão, Zona Portuária/RJ.....	83
Figura 15 –	Crespo é lindo, feio é o seu preconceito, Pedra do Sal/RJ.....	85
Figura 16 –	Novas técnicas, antigas funções.....	89
Figura 17 –	Black é poder, Pedra do Sal/RJ.....	92
Figura 18 –	O xarpi como propaganda na década de 1970.....	94
Figura 19 –	Crianças espantadas, Pedra do Sal/RJ.....	101
Figura 20 –	Xarpi da década de 1990 em exposição.....	103
Figura 21 –	Grafites, pessoas e exposição.....	105
Figura 22 –	Registros do xarpi em folhas de papel.....	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CESESS	Coordenação de Educação em Sustentabilidade, Esporte e Saúde
DJ	<i>Deejay</i>
DR.	Doutor
DR ^a .	Doutora
EUA	Estados Unidos da América
IPN	Instituto dos Pretos Novos
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual +
MAR	Museu de Arte do Rio
MC	Mestre de Cerimônia
PPGEO	Programa de Pós-Graduação em Geografia
PSD	Partido Social Democrático
PT	Partido dos Trabalhadores
RJ	Rio de Janeiro
RZO	Rapaziada da Zona Oeste
SÉC	Século
SME/NITERÓI	Secretaria Municipal de Educação de Niterói
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
VLT	Veículo Leve sobre Trilhos

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	17
1	O MOVIMENTO HIP HOP E O ESPAÇO URBANO.....	26
1.1	O Movimento Hip Hop.....	26
1.2	Lefebvre: a tríade do espaço (a produção do espaço).....	42
1.3	Exclusão Espacial.....	50
2	PAISAGENS, GRAFITES E XARPIS.....	59
2.1	Considerações sobre o conceito da Paisagem.....	59
2.2	Paisagem Cultural.....	68
2.3	Paisagem Urbana: Geossímbolos.....	75
3	GEOSSÍMBOLOS: ARTE URBANA E ARTE PÚBLICA.....	86
3.1	Ruas e Galerias.....	87
3.2	Cultura e Marketing.....	98
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
	REFERÊNCIAS.....	112

INTRODUÇÃO

Problematização:

A dissertação a seguir é fruto das reflexões que estamos produzindo sobre o conceito da Paisagem, do Grafite¹ e do Xarpi², na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro/RJ. Esta pesquisa teve a orientação do Prof. Dr. Ulisses da Silva Fernandes, no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO-UERJ), tendo, ainda, obtido o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Durante os últimos anos, especificamente entre os anos de 2011 e 2022, a Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro vem vivenciando diferentes manifestações artísticas, políticas, culturais e esportivas, que modificaram a paisagem e o espaço urbano. Tais mudanças, compreendendo interesses diversos, possibilitam múltiplas leituras. Optamos por fazer a análise dos fenômenos que estão associados ao Movimento Hip Hop, que surge inicialmente no Brasil nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, nas décadas de 1970/1980; e para o qual guardamos a percepção de que a cada década se complexifica, ampliando suas ações e amplificando vozes em diferentes espaços. Estamos atentos, também, para a (re)produção do espaço urbano que vem sofrendo forte influência de políticas neoliberais e que transformam, dessa forma, modos de se viver e percepções da cidade.

Sendo assim, busca-se responder como o Movimento Hip Hop, por meio de diferentes grafismos, se expressa e se (re)cria na área conhecida como Zona Portuária do Rio de Janeiro, especificamente no Boulevard Olímpico, na Pedra do Sal e na Avenida Rodrigues Alves. Ou seja, examinar um entendimento sobre a dinâmica de um espaço urbano que vem sendo expressa através de um movimento social e artístico na paisagem urbana. Este desdobramento parte da compreensão da complexa relação que existe entre a produção da paisagem e do espaço nesses pontos. Temos a percepção de que o recorte temporal e espacial é uma escolha balizadora na nossa pesquisa, pois conseguimos analisar como esses grafismos foram/são produzidos por meio de diferentes intenções, formas e conteúdo.

Há paralelismo entre estudar a complexidade do Movimento Hip Hop e a nova dinâmica urbana observada na última década na Zona Portuária da cidade do Rio de

¹ O uso da palavra Grafite, diferente do que é tradicionalmente utilizado “Graffiti”, é uma opção que utilizamos com o intuito de facilitar a sua leitura e escrita.

² Essa expressão é comumente utilizada por pichadores no Rio de Janeiro, é o mesmo que pixar “ao contrário”, que remete à pixação/pichação (cf. Nota 4, adiante).

Janeiro/RJ, em especial por tudo aquilo decorrente da realização de megaeventos³ na cidade como um todo, a qual replicou na reestruturação de segmento importante da área central da urbe carioca. Uma intervenção estatal e privada que ganhou destaque foi o Projeto Porto Maravilha, que modificou a funcionalidade de porções do território em bairros como a Saúde, Gamboa e Santo Cristo, além de produzir novas paisagens urbanas. Um dos marcos, por sua vez, da ressignificação da paisagem urbana local foi a instalação do mural do artista plástico Eduardo Kobra, denominado “Etnias”, que ganhou notoriedade ao apresentar uma ideia de identidade brasileira.

Em contraste à harmonia pretendida para a paisagem urbana do local, temos uma quantidade expressiva de xarpis e grafites marginais, que rompem com o desejado, que gritam e explanam o que tem pouca visibilidade, como a exclusão social. Vale destacar, de acordo com o pensamento de Leandro Tartaglia, como essa manifestação popular dos xarpis e grafites vem (re)criando a paisagem e o espaço da cidade:

os grafites não são imagens exclusivas da paisagem do Rio de Janeiro, no entanto vêm ganhando significativo destaque desde a última década, tendo em vista a sua multiplicação e difusão no espaço urbano. O grafite como objeto de pesquisa passou a ser visado a partir da sua relação íntima com o espaço urbano, isto é, pesquisar o grafite é uma maneira de compreender um ponto de vista sobre a cidade e, portanto, desvendar sua geografia urbana (TARTAGLIA, 2013, p. 192).

Desse modo, olhar o espaço geográfico por meio da perspectiva do urbano possibilita analisar a cidade e os atores que a constroem de outras formas não hegemônicas, como acontece com as obras articuladas pelo poder público junto às grandes empreiteiras. O grafite, com certa cotidianidade, é confundido com a pixação, ou também como é conhecido pelos seus praticantes, por xarpi⁴. Essa diferenciação na sua forma semântica, que varia dependendo da sua localidade, nos permite entender as diferentes formas e usos de identificação dos grupos de grafiteiros ou famílias do Movimento Hip Hop.

A cultura expressa pelo Movimento Hip Hop tem a origem, basicamente, em quatro diferentes e complementares segmentos, como o Grafite, o *Deejay*, o Mestre de Cerimônia (MC) e o *B-boy*. Levando em consideração o Movimento Hip Hop, tal escolha nos permite pensar a paisagem e o espaço na sua simbiose, por meio das imagens, desenhos e colagens que ganham forma conforme os espaços vão sendo (re)criados. A contribuição que trazemos para os estudos da Geografia Urbana é pensar os grafites e xarpis como um fenômeno urbano, que se desenvolve conforme a urbanização neoliberal vai avançando. O grafite, enquanto arte

³ Estamos levando em consideração a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016), em particular, pois tiveram forte influência na cidade do Rio de Janeiro.

⁴ Xarpi é o nome comumente utilizado por pichadores do Estado do Rio de Janeiro. Em São Paulo, chamam de pixo. Por este motivo, decidimos utilizar aqui, doravante, a grafia, com “x”, de pixação(ões)/pixador(a)(as)(es).

e notoriedade, vem ganhando espaço em centros culturais, monumentos e paredes, como aponta Armando Silva:

o grafite, visto assim, já não apenas responde, mas também cria e propõe. De estratégia baseada em palavras de ordem e em panfletos, evoluiu para um grafite de composição com alto poder estético e para o grafite-pensamento (SILVA, 2014, p. 97).

Atualmente, é perceptível o uso de grafites por empresas locais e multinacionais, para expandir o seu público-alvo e a sua visibilidade nos diversos mercados. Já o xarpi segue sendo marginalizado e negligenciado como forma de expressão e identidade popular. Ainda segundo Armando Silva, podemos perceber que: “[...] edifícios abandonados são tomados por escritas desconexas, nas quais residem as fantasias de terror daqueles que observam à distância como algo terrível” (SILVA, 2014, p. 95). Dito isso, pensar o urbano por meio dos elementos do Movimento Hip Hop, nas diferentes formas do uso e das representações simbólicas que estão grafadas pela urbe, permite observar a construção das paisagens nas cidades do Rio de Janeiro/RJ com um olhar mais atento às suas contradições, que são visíveis e invisíveis de forma proposital.

O uso do espaço público, em particular na cidade do Rio de Janeiro/RJ, na última década (2011-2022), possibilita identificar múltiplas manifestações políticas, culturais, identitárias e populares que se inter cruzam produzindo relações de poder – e como exemplos podemos citar as rodas de rap, as rodas culturais e o avanço dos grafites no centro do Rio de Janeiro. Essa dinâmica é possível identificar por meio das grafias produzidas no espaço e na paisagem, em específico os xarpis e grafites que vão modificando as percepções urbanas.

Um dos questionamentos iniciais dessa pesquisa é sobre de que maneira os geossímbolos do Movimento Hip Hop e da apropriação da sua identidade podem fornecer ferramentas de identificação da produção de diferentes paisagens na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. O desdobramento que traçamos é sobre a complexidade que a vida social passa a ter no processo de metropolização neoliberal. Este processo tem relação com a predominância da sociedade urbana nos nossos modos de vida.

Identificamos os geossímbolos, a partir dos constructos do geógrafo francês Jöel Bonnemaison, como um conceito basilar nas pesquisas sobre o espaço urbano. Segundo o autor:

um geossímbolo pode ser definido como um lugar, um itinerário, uma extensão, que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos, assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade (BONNEMAISON, 2012, p.292).

Partimos da ideia de que os grafites e xarpis fazem parte de um conjunto de signos e valores do Movimento Hip Hop, que pode ser analisado em diferentes esferas do cotidiano.

Para essa abordagem, temos privilegiado os estudos da paisagem e do espaço urbano.

A pesquisa teve como ponto de partida a análise do conceito da Paisagem para a Geografia, pautada nos construtos de alguns autores, como Ulisses Fernandes, Anne Cauquelin, e Denis Cosgrove. Além disso, uma das questões centrais é a produção do espaço e da paisagem, como nos ajuda a pensar Henri Lefebvre com a “problemática do urbano” e a relação complexa que existe nos espaços centrais que tenham relação com os elementos do Movimento Hip Hop. Uma das possíveis relações é com o que a cidade representa, sendo o palco da complexidade das relações humanas, repleto de diversidades e conflitos. Por outro lado, as galerias ou os espaços vitrines buscam anular o contraditório, por meio de paredes bem pintadas, um espaço silencioso e limpo.

Temos a compreensão que o Movimento Hip Hop é marginalizado por diversos fatores, como a sua origem na periferia, a herança afrodescendente, o uso de roupas largas características, o cabelo crespo, a pele escura... E pela música e a poesia, que nascem falando das mazelas da sociedade capitalista. Partimos, assim, na busca das diferentes construções do uso do espaço pelos geossímbolos escritos na paisagem da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Para a compreensão da utilização do conceito da Paisagem, também abordamos as origens do grafite e do xarpi na metrópole fluminense e como esta vem se modificando no seu uso, forma e intencionalidade.

A pesquisa buscou diferenciar os diversos geossímbolos ligados ao Movimento Hip Hop em pontos específicos do recorte espacial elegido: no Boulevard Olímpico, na Pedra do Sal e na Avenida Rodrigues Alves, que são fruto de diferentes processos de valorização da paisagem, de ambiente de lazer e de pontos turísticos. Diante disso, cabe destacar a Pedra do Sal como um lugar de cultura do Movimento Negro e do Movimento Hip Hop e, ainda, como palco da construção de uma luta contra hegemônica na construção da paisagem urbana.

O grafite e o xarpi podem ser considerados nichos estéticos, como aborda Silva (2014), os quais possuem diferentes formas e intencionalidades de serem elaborados e produzidos. Cabe esmiuçar as aproximações e distanciamentos entre os dois, na medida em que eles expressam mazelas e contradições urbanas, ou valorização de uma área, com fins comerciais e lucrativos.

Temos nos preocupado também, além de identificar a produção de paisagens desiguais na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, em analisar as contradições do uso do espaço público por diferentes atores (pixadores e grafiteiros); em compreender como os atores ligados ao Movimento Hip Hop modificam a paisagem urbana; e, por fim, em analisar o Movimento Hip Hop como uma expressão popular na paisagem e no espaço urbano.

Ao abordamos o espaço urbano, entendemos que a Geografia nos permite analisá-lo e entendê-lo com alguns conceitos-chave, que vão se inter cruzando conforme a realidade espacial que analisamos. Assim, é um emaranhado de objetos móveis e imóveis, o que Milton Santos denomina de fixo e fluxos (2017). Partindo desta concepção sobre o espaço, é possível identificar múltiplas interferências a partir do Movimento Hip Hop na paisagem urbana da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, e de certa forma, da cidade como um todo. Lefebvre nos ajuda a pensar que:

o uso principal da cidade, *isto* é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro) (LEFEBVRE, 2001, p. 12. *Itálico do autor*).

O filósofo Henri Lefebvre, ao contribuir com o pensamento sobre o urbano, sobre o direito à cidade, nos ajuda a entender como ocorreu a transformação do rural para o urbano nas cidades capitalistas, como foram acontecendo processos globais na cidade. Lefebvre contribui, também, diferenciando o projeto arquitetônico que é pensado pelos grandes atores e as relações sociais sobre esse projeto, como elucidada:

talvez devêssemos introduzir aqui uma distinção entre a *cidade*, realidade presente, imediata, dado prático-sensível, arquitetônico – e por outro lado o “urbano”, realidade social composta de relações a serem concebidas, construídas ou reconstruídas pelo pensamento (LEFEBVRE, 2001, p. 54. *Itálico do autor*).

Sobre possíveis percepção e usos da cidade, como ensina o autor, “para encontrar alguém ou alguma obra, é preciso sair ao encontro”. Assim, pensar sobre a metodologia do trabalho de campo, que é uma importante fonte de dados e reflexão, é fundamental. Nesse sentido, Milton Santos, por sua vez, nos ajuda a pensar que o trabalho de campo exige um esforço de abstração do pesquisador. Isto porque a ciência geográfica, ao analisar o espaço de forma holística, pensará sobre universalidades e particularidades, como o autor coloca:

esse esforço de abstração parece particularmente útil aos esforços de desenvolvimento da Geografia. Pois, ciência humana, antes de mais nada, os mecanismos geográficos descritos nos trabalhos resultantes de pesquisas em campo têm uma grande parte de universalidade e uma parte importante de local, de particular (SANTOS, 2013, p. 21).

Como forma de expressão urbana, o Movimento Hip Hop nasce paralelamente ao processo da Globalização, o que Carlos Walter, ao analisar esse período atual, denomina como Moderna Colonialidade. E apresenta como o Hip Hop vai se estruturando nesse contexto:

nesse último período de globalização neoliberal observamos a emergência de um significativo movimento de jovens pobres das periferias urbanas, sob uma forte influência cultural dos afrodescendentes, que nos mostra como a resistência a esse

estado de coisas viceja. A política ganha outra linguagem nesses mesmos ambientes por meio desses protagonistas que reinventam a política por meio da arte, como o movimento *hip hop*, que, com seus grafites, marca o território urbano com suas assinaturas, com suas danças – o *break* – ocupa os centros urbanos, e com suas poesias – o *rap* – faz crítica social do cotidiano que vive. A periferia é, aqui, ressignificada (PORTO-GONÇALVES, 2015, p. 189. *Itálico do autor*).

Entendemos que uma das importâncias do Movimento Hip Hop é mudar e revolucionar uma leitura de mundo, que é colocada por quem vive as diversas exclusões do sistema capitalista. Desse modo, a liberdade na criação torna-se uma forma de entretenimento e de cultura popular, as quais se transformam em paisagens e espaços de identidade.

Objetivo Geral:

Como objetivo geral, analisaremos a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, em destaque para o Boulevard Olímpico, Pedra do Sal e Avenida Rodrigues Alves, por meio dos geossímbolos que identificamos como grafites e xarpis.

Objetivos Específicos:

Os objetivos específicos desta pesquisa estão divididos em três, os quais entendemos que nos ajudam a pensar sobre o tema. Desta forma, procuraremos, no primeiro capítulo, denominado “O Movimento Hip Hop e o Espaço Urbano”, identificar a produção desigual do espaço, por meio do Movimento Hip Hop. No segundo capítulo, intitulado “Paisagens, Grafites e Xarpis” temos como objetivo analisar conceitual e metodologicamente o conceito de paisagem, bem como paisagem cultural e paisagem urbana na Geografia. No terceiro e último capítulo, o qual identificamos como “Geossímbolos: Arte Urbana e Arte Pública”, buscamos apresentar as relações e os distanciamentos entre a arte urbana e a arte pública, onde os espaços centrais são pensados e utilizados como atração especulativa.

Questão Central:

Por que em alguns espaços da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ existem grafites e xarpis “mais bonitos” e organizados, esteticamente falando e, em outros, existem grafites e xarpis “marginais”, que retratam a realidade da exclusão do cotidiano?

Subquestões:

Entendemos que as subquestões que permeiam essa pesquisa estão relacionadas da seguinte forma: no primeiro capítulo, buscamos aprofundar e fazer relações sobre a história

do Movimento Hip Hop no Rio de Janeiro/RJ, como também sobre a produção do espaço desigual (mas apontando para a resistência aí sofrida), em especial na paisagem e de modo simbólico. Dessa forma, a exclusão espacial que identificamos não é lida de forma pacífica, mas como geradora de ações contra hegemônicas na disputa pelo espaço e pela paisagem.

No segundo capítulo, identificamos a necessidade de fazer-se um levantamento bibliográfico sobre a origem do conceito de paisagem, ramificando a nossa abordagem por meio da paisagem cultural e da paisagem urbana. Dessa forma, diferenciamos os geossímbolos grafites e xarpis, além de apresentarmos outros, como o estêncil e a colagem. Assim, a paisagem é entendida na sua complexidade, imbricando questões da ordem da natureza e das ações antrópicas.

No terceiro capítulo, canalizamos as nossas atenções para desenvolvermos uma análise sobre as relações da Arte Urbana e da Arte Pública, relacionando com a Geografia, com o objetivo de diferenciarmos a produção da arte das ruas (como os grafites e xarpis marginais) e a arte das galerias (como os grafites e xarpis vitrines). A percepção da relação entre elas é entendida como uma questão geográfica, por meio do espaço em que se encontram e pelo objetivo que elas buscam.

Metodologia:

Os primeiros levantamentos bibliográficos, como livros e artigos, sobre o Movimento Hip Hop e o conceito da Paisagem e do Espaço foram efetuados no período da graduação e continuados no mestrado, ao longo do qual foram sendo pensados e (re)pensados, nos eventos acadêmicos, como congressos, simpósios e encontros em que pudemos participar, refletindo nos caminhos da pesquisa. Diante disso, destacamos dois encontros que foram preponderantes para a produção da presente dissertação: o XVIII Encuentro de Geografías de América Latina (EGAL), realizado no ano de 2021 de forma remota, com sede em Córdoba – Argentina; e o XIV Encontro Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia (ENANPEGE), realizado no ano de 2021 de forma remota, com sede em João Pessoa – Brasil.

Durante o XVIII EGAL podemos ter contato com a Professora Doutora Elis de Araújo Miranda, no qual destacou-se a relevância de trabalharmos com as fotografias como uma fonte metodológica e histórico-geográfica. Desse modo, passamos a entender que a leitura das fotografias utilizadas possui narrativas hegemônicas e contra hegemônicas na produção da paisagem. O trabalho de campo foi fundamental na obtenção de informações e na análise do espaço e da paisagem da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ.

As figuras representadas nessa pesquisa, foram tiradas, em grande parte, pelo Rafael Cordeiro, atualmente cursando o Doutorado em Geografia no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO/UERJ) e outras pelo Mestrando Dennys Henrique. O trabalho de campo no qual as fotos foram tiradas, teve o nosso acompanhamento, onde podemos apontar e identificar alguns geossímbolos pertinentes para a pesquisa. Uma das questões curiosas, no qual o leitor poderá perceber, é a intencionalidade de mostrar o Boulevard Olímpico em preto e branco, induzindo a interpretação de opacidade do espaço. Em contraposição, podemos perceber as figuras da Pedra do Sal, em sua maioria, coloridas com a intencionalidade de mostrar a riqueza dos detalhes nessa paisagem.

A partir disso, podemos destacar três abordagens diferentes nas idas a campo: a primeira foi o convite que fizemos ao Doutorando em Geografia Rafael Cordeiro, para que nos ajudasse com o seu olhar sensível sobre a paisagem do Boulevard Olímpico e da Pedra do Sal. A segunda é sobre as idas que fizemos à Avenida Rodrigues Alves, muitas das vezes de transporte coletivo ou particular, por se tratar de uma via de trânsito rápido. E, por último, as nossas saídas aos museus, em especial o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), para analisarmos as diferenças entre arte de galeria, arte urbana e arte pública.

Para o desenvolvimento da pesquisa, com o objetivo de entendermos sobre o Movimento Hip Hop, além da revisão bibliográfica, já mencionada, analisamos e assistimos também a alguns documentários, como por exemplo “PIXO”, “Contra a parede” – disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube, e o documentário “Racionais: Das Ruas de São Paulo Pro Mundo”, disponível no serviço online de *streaming* Netflix. Dessa forma, os livros e artigos, além da produção audiovisual, produzidos por pesquisadores e ativistas sociais, de diferentes espaços e instituições nacionais e internacionais, constituem a base desta pesquisa.

Organização do trabalho:

O trabalho desenvolvido no âmbito do Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO/UERJ), na linha de Globalização, Políticas Públicas e Reestruturação Territorial, teve o apoio e financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Diante disto, ela foi dividida, buscando conectar ideias, debates e reflexões em três capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais.

No capítulo inicial, introduzimos as perspectivas históricas e geográficas do Movimento Hip Hop no estado do Rio de Janeiro, passando pelos principais nomes (como o jovem CELACANTO) e pelas fases que os grafites e xarpis tiveram desde a década de 1970/1980. Além disso, entendemos que a abordagem conceitual da produção do espaço, baseado nos construtos de Henri Lefebvre, nos ajuda a entender os espaços concebidos, percebidos e vivenciados como forma de disputa por diferentes atores.

No capítulo seguinte, buscamos analisar a expressão da paisagem como uma marca do Ocidente, desde sua criação enquanto conceito e compreensão da realidade em que vivemos. A produção da paisagem, com o viés cultural, aponta para diferentes elementos na sua composição, como os culturais, técnicos, históricos e geográficos. Assim, destacamos a paisagem urbana com os geossímbolos dos grafites e xarpis, com o objetivo de realizarmos uma leitura da realidade social.

No capítulo final, abordamos as questões relacionadas à arte e à Geografia, na busca de estabelecermos relações diferenciais entre as produções da rua e das galerias. Partimos do entendimento de que um mesmo grafite possui diferentes interpretações, dependendo da sua espacialidade. Tal análise é possível ser feita a partir do momento em que os grafites e xarpis chegam até as galerias de arte, rompendo e ressignificando o que entendemos por arte urbana e arte pública.

1 O MOVIMENTO HIP HOP E O ESPAÇO URBANO

A partir de um esforço conceitual e metodológico, o capítulo inicial desta pesquisa busca apresentar o Movimento Hip Hop como um elemento preponderante na análise do espaço urbano da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro (2011-2022). Os fatores históricos e geográficos, tanto da constituição do que vem a ser configurado o Movimento Hip Hop nos dias de hoje, como os processos da construção espacial, são basilares para a nossa análise. Um dos autores mais referenciados, assim como os seus conceitos e reflexões, é Henri Lefebvre. Não temos a pretensão de esgotar a sua análise sobre o espaço (que é extensa) neste estudo; mas relacionar ideias e concepções para a compreensão dos nossos objetos geográficos, como o mural de Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico, os grafismos criados na área denominada de Pedra do Sal e o corredor artístico da Avenida Rodrigues Alves. Além disso, o debate sobre a exclusão social por meio de uma produção desigual do espaço mostra-se pertinente, nesse esforço analítico.

1.1 O Movimento Hip Hop

O movimento Hip Hop tem um caráter internacional atualmente. Suas influências partem da periferia do Bronx, em Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, desde a década de 1960/1970. No Brasil, em particular sobre a pixação, temos relatos de que os primeiros registros são do ano de 1978, pelo jovem Carlos Alberto Teixeira. Talvez este nome não seja familiar, porque desde o início os pixadores já se identificavam por meio de codinomes, como ficou conhecido o jovem Carlos: Celacanto.

Optamos por analisar a paisagem urbana carioca utilizando a pixação e o grafite como um fenômeno que nos ajuda a entender as diferentes paisagens produzidas e recriadas nos espaços urbanos, que podem ser inclusivas, democráticas, participativas ou segregadoras e excludentes. Concordamos com João Marcelo de Carvalho, ao dizer que:

a pixação questiona, algumas vezes mesmo sem a pretensão consciente do autor, o espaço urbano, a ordem instaurada. A estética é valorizada, mas não há compromisso firmado com a arte. Não há uma obrigatoriedade com a mensagem, porém em diversos momentos se mostra poética ou provocativa. É marginal, ilegal e espontânea (CARVALHO, 2017, p. 12).

É possível dizermos que as pixações estão há décadas nos espaços centrais do Rio de Janeiro, onde a primeira pixação carioca foi “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”, nos bairros da Zona Sul da cidade. Segundo Carvalho, antes do ano de 1978 já existem registros de inscrições nos muros, ruas e monumentos, mas com um caráter estritamente político contra a Ditadura Militar (1964-1985). No entanto, a expressão gráfica, estética e de reconhecimento surge a partir dos pixos de Celacanto. Esses geocódigos, como estamos denominando, inicialmente eram feitos através de giz ou caneta “Pilot”, porque podiam ser facilmente removidos. O uso do spray é inserido entre os anos de 1979, 1980 e 1981, como afirma o autor:

a partir deste período o pixo ganha os moldes vistos até hoje, a expansão do fenômeno foi em etapas. Usou-se primeiro giz de cera que evoluiu para big giz, Pilot, Nugget, desojet, vela (somente para vidros) e depois para o spray. O iniciante começava nos muros, banheiros e carteiras das escolas, ampliava a sua atuação para as residências e muros das ruas vizinhas, primeiro em ruas sem movimento, depois para as ruas que passavam ônibus, chegando a outros bairros até as fronteiras invisíveis das localidades serem ultrapassadas (CARVALHO, 2017, p. 16-17).

A expansão do fenômeno foi ganhando cada vez mais adeptos entre pessoas que se identificavam com a forma transgressora do movimento dos pixadores, como uma forma de chamar atenção ou de participar de um coletivo. Uma das questões desse período que merecem destaque é o “gizódromo” inaugurado pelo Prefeito Marcelo Alencar, com o objetivo de organizar as pixações pela cidade em locais fixos, como a Cinelândia, a Praça Saens Peña e o Largo do Machado. É preciso dizer que a ação não surtiu o efeito esperado por motivos óbvios: a legalização da pixação vai contra os princípios dos pixadores. Ou seja, uma das características mais fortes do pixo é a ilegalidade.

O intuito desse capítulo inicial é apresentar, além de uma pesquisa historiográfica sobre o nascimento do Hip Hop, a forma como esse fenômeno vem se configurando no espaço e na paisagem urbana carioca ao longo dos últimos quarenta ou cinquenta anos. Estamos convencidos de que uma análise com essa temporalidade e espacialidade poderia nos prejudicar no aprofundamento do nosso tema, objeto e objetivo. Em virtude disto, canalizamos os nossos esforços para debater, em especial, dois elementos do Movimento Hip Hop como um fenômeno urbano: o grafite e o xarpi. Além deles, também poderíamos abordar os elementos artísticos que são basilares para a sua construção, como o Break, o Rap, o Mestre de Cerimônias e a Dança de rua (ou *street dance*).

É válido apontar que em meados de 1983 surgiram alguns grupos no Bairro do Catete no Rio de Janeiro que:

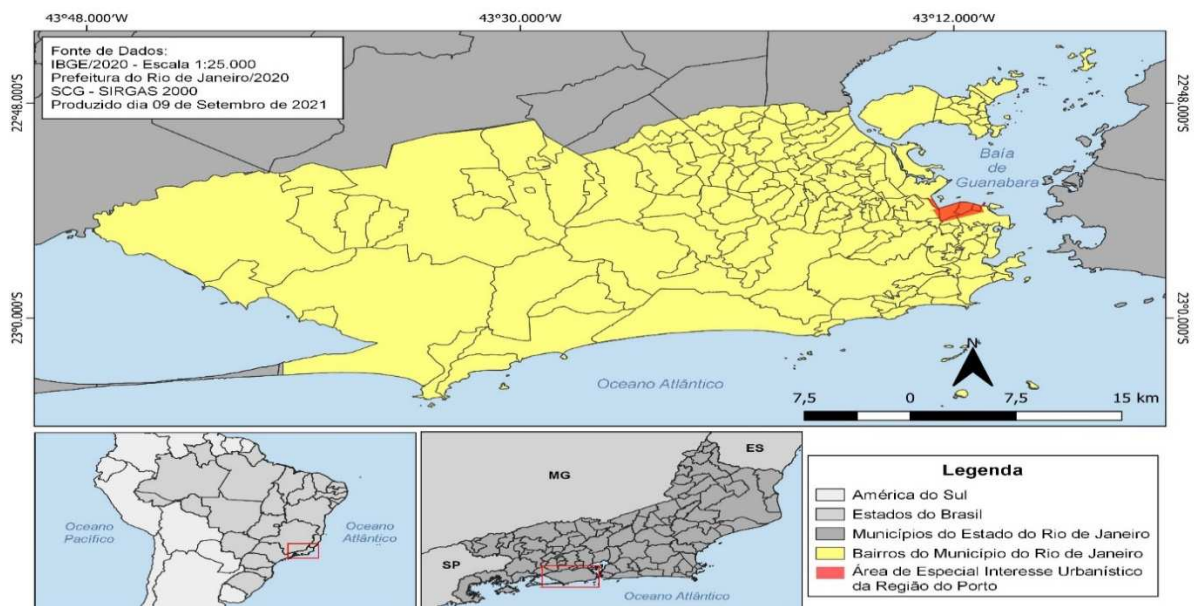
inventaram a língua do TTK (que significa Catete ao contrário), na qual as palavras têm as sílabas faladas de trás para frente com a intenção de não serem compreendidas por pessoas fora do contexto, como por exemplo: “Josu, cialipo” (Sujou, polícia). Daí surgiu o nome “xarpi” como sinônimo de pixação no Rio” (CARVALHO, 2017, p. 18).

A ideia de não se deixar ser compreendido é uma das características das famílias de pixadores, tanto na fala, quanto na escrita nos muros. Tal característica também compõe outros elementos que fazem parte do que conhecemos como o Movimento Hip Hop. Como exemplo disso, temos o Trap, que é um estilo de música que surgiu na década de 1990, tendo como característica a bateria eletrônica na sua composição e poucos ou nenhum instrumento musical, como o violão, guitarra ou percussão. Trazemos agora para o debate as origens dos grafites e xarpis, como demarcações espaciais de grupos e como expressão, além de artística e cultural, urbana sobretudo. Existem outros elementos que compõem o Movimento Hip Hop, como os skatistas, os rappers, os MC’s, as *b-girls* e os *b-boys*.

Vale ressaltar que a nossa intenção em analisar esse movimento reside nas suas produções simbólicas e culturais no espaço, seja através de narrativas dos geocódigos (grafites e xarpis) que compõem a paisagem, ou por meio de outras configurações espaciais, seja, ainda, através da produção do espaço por atores não hegemônicos. Esse movimento não acontece, ressalte-se, de forma fragmentada e separada: tal separação é uma escolha, dentre outras, de estudar determinado fenômeno, demonstrando a complexidade que existe em analisar o Movimento Hip Hop.

Buscamos dialogar com a produção da paisagem e do espaço na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Por isso, elaboramos um mapa – vide a Figura 1 –, apresentando a configuração desse espaço, a fim de que se possa visualizar o local que estamos analisando:

Figura 1 – Mapa de localização da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ



Fonte: Marins, 2021.

A Zona Portuária do Rio de Janeiro é um espaço histórico e turístico de níveis nacional e internacional. As produções hegemônicas no espaço, como o Porto Maravilha e o Boulevard Olímpico e não hegemônicas no espaço, como o Movimento Hip Hop, produzem contradições, muitas delas grafadas na paisagem por meio de grafites e xarpis, representando e transmitindo ideias e valores em grande escala. É possível dizer que uma fotografia, tirada e publicada nas redes sociais, de algum grafismo nessa região, ganha proporções em uma velocidade e amplitude muito grandes. Estamos diante de um espaço que serve como vitrine para diversas práticas sociais urbanas.

Uma das primeiras características dos grafismos, anteriormente conhecidos como “pichações” (mesmo os grafites e xarpis), é a mudança estética que eles vão proporcionar ao fenômeno urbano. De acordo com Oliveira e Tartaglia (2011), as primeiras *Crews*, como também são conhecidas as famílias de pixadores e grafiteiros, possuíam rivalidades entre si. Diante disso, a demarcação da paisagem torna-se algo além de simbólico, mas também espacial. Podemos identificar que a origem dos primeiros grafites buscava delimitar os espaços de grupos rivais, depois passam a aparecer como pinturas e protestos.

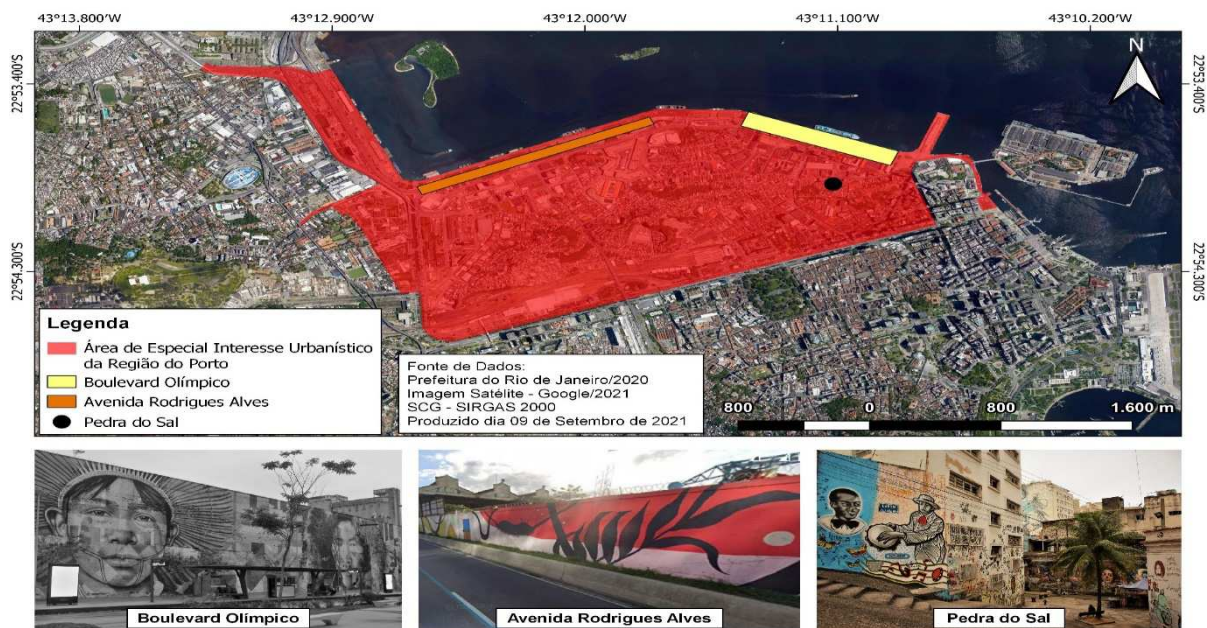
Destacamos ainda que,

nesses escritos cifrados e quase indecifráveis aos olhos leigos, não há nenhuma pretensão política ou questionamento, embora num olhar mais minucioso haja sim conceitos implícitos. Cabe ao transeunte perceber, questionar e tomar posse da cidade onde mora, interagindo com as ruas e com as pessoas de forma menos passiva e automática (CARVALHO, 2017, p. 18).

Os protestos também se destacam nas letras de rap (ritmo e poesia)⁵ que foram ganhando destaque por meio de artistas e grupos da periferia. Os primeiros traços do Movimento Hip Hop no Brasil que ganharam notoriedade a nível nacional aconteceram por meio da música, com destaque para a década de 1990. Os artistas percussores ainda têm grande influência no cenário nacional, formando e dando visibilidade a diversos jovens. Um dos percussores é o grupo Racionais MC's, que aborda o cotidiano das periferias de São Paulo em suas letras. Além dele, vale destacar a presença do grupo Fação Central, Sabotage, a Rapaziada da Zona Oeste – RZO, Thaíde e DJ Hum na cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, temos a presença do Marcelo D2 (que foi um dos fundadores do grupo Fação Central), MV Bill, B Negão e Black Alien e, em Brasília, o GOG.

Trazemos para a análise a espacialização de alguns pontos que localizamos como focos de grafites e xarpis na Zona Portuária, como se pode perceber a seguir:

Figura 2 – Concentrações de grafismos na Zona Portuária/RJ



Fonte: Marins, 2021.

Nesta Figura 2, fizemos a opção de destacar três espaços de concentração de grafismos. O primeiro (que é o mais conhecido a nível turístico e midiático) é o Boulevard Olímpico, que se encontra em uma posição estratégica de desembarque de turistas – e possui uma produção diferenciada de murais grafitados, além de ter sido reconhecido pelo Guinness World Record como o maior grafite do mundo realizado por uma equipe. O mural grafitado faz menção aos anéis dos Jogos Olímpicos, sendo representados por cinco rostos indígenas de

⁵ Ritmo e Poesia é a tradução de Rhythm and Poetry – RAP.

povos nativos. O segundo é a Avenida Rodrigues Alves, que recebeu diversos grafites (que podemos considerar harmônicos ou sem função histórica/social). O terceiro é a Pedra do Sal, que é um ponto de referência da cultura afrodescendente e de manifestações político-culturais. Esses três espaços possuem semelhanças na paisagem do uso de grafites, mas com funções e intencionalidades diferentes, como veremos na parte 1.3 deste capítulo.

Ainda sobre as origens dos grafites, podemos perceber que:

nos anos 70, o graffiti era utilizado principalmente como uma assinatura que demarcava os territórios disputados por grupos de jovens, negros e “latino-americanos” em sua maioria, pelos bairros da cidade de Nova York. Até então não havia uma unidade entre esses grupos que, apesar de sofrerem preconceitos e discriminações perante a elite branca da sociedade estadunidense, estabeleciam entre si uma grande rivalidade. A paisagem então era demarcada com as assinaturas que identificavam as gangues juvenis, também conhecidas como Tag. O espaço, assim, era dividido e territorializado (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p. 64).

O conceito utilizado pelos autores, o de território, é uma possível análise do fenômeno. Entretanto, focaremos a nossa análise com os conceitos de espaço e paisagem. A citação apresenta a rivalidade entre os grupos de grafiteiros ao demarcarem a paisagem com as suas TAG's (nome ou apelido). A lógica de não respeitar os patrimônios públicos e privados ainda permanece nos xarpis, o que acontece de forma diferente com os grafites; o debate aqui colocado transita entre o campo da legalidade, dos valores, dos costumes e da arte. Podemos analisar na figura a seguir, a demarcação desses espaços pela frase “The king street” – vide a Figura 3:

Figura 3 – “The king street”, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

A escrita que pode ser traduzida por “a rua do rei” remete a algumas análises. A primeira que fazemos é que ela se aproxima da frase “The king of street” ou de “the king of the avenue”, que na tradução livre seria a “o rei da rua” ou “o rei da avenida”. Não sabemos se o xarpi foi escrito de forma equivocada pela falta da preposição; o que importa na mensagem é saber que existe um rei nessa rua. A partir disto, levantamos três hipóteses: a primeira é que o rei é o próprio autor; a segunda é que o rei seria Jesus, como se pode ver na coluna da janela logo abaixo, que está escrito em roxo; e a terceira é que o rei da rua seria Zumbi dos Palmares, que tem um grafite logo à frente lhe fazendo menção.

Temos a tendência de avaliar que “the king street” é o próprio autor, pelo motivo de estar o xarpi escrito na mesma cor da tag “biel” e das outras três assinaturas em cima, junto da sigla da família de pixadores em que ele atua. O xarpi “samba pedra” remete ao samba de roda que acontece toda segunda-feira na Pedra do Sal/RJ, que está localizada na esquina dessa rua. É possível perceber, também, a construção de um grafite com casas, uma em cima da outra, que lembra o processo de favelização do Morro da Conceição/RJ, do qual faz parte aquele monumento histórico da cidade do Rio de Janeiro.

Diante disso, é importante abordar a questão da legalidade. Assim, cabe ressaltar que a Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011 (BRASIL, 2011), referente à legalização do grafite e à permanência da criminalização do xarpi, alterou o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 (BRASIL, 1998), que criminalizava esses dois segmentos. Em um contexto em que a cidade do Rio de Janeiro estava se preparando para receber a Copa das Confederações (2013), a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016), a ideia por trás de tal alteração busca a valorização do patrimônio público e privado da Zona Portuária do Rio de Janeiro, como podemos ver a seguir:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional (BRASIL, 2011).

A legalização ou criminalização do grafite está relacionada com a valorização ou não de um patrimônio, seja ele público ou privado. Algumas questões que aparecem nesse debate

são perguntas que podem parecer triviais, mas que sustentam aquele pensamento: o que é valorizar um patrimônio? Quais são os valores que orientam essa valorização? Podemos perceber que a arte urbana pode servir a diferentes interesses. O grafite e as suas variações de técnicas existentes não são atualmente direcionados apenas para a ideia do protesto: podem servir também para a ideia de identidade, comercialização ou conservação do *status quo*. Uma das características iniciais desse fenômeno e que permanece até os dias atuais, podemos perceber na figuração das paisagens, que comporta as:

[...] inscrições na paisagem que comunica uma estratégia territorial, que torna a arte pública uma experiência de todos e humaniza as paisagens projetadas de acordo com a lógica do capital, com uma estética vibrante de cores e técnicas” (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p. 59).

As cores vibrantes e a experiência de democratização da arte, do espaço e da paisagem podem ser vistas na Figura 4 a seguir, onde a celebração a Zumbi dos Palmares é representada por um grafite do seu rosto, grafite este rodeado de xarpis e tags que demarcam essa paisagem no espaço.

Para além de um grafismo, a representação simbólica demonstra como podemos utilizar a paisagem como uma representação da memória, da resistência e da luta dos povos de matrizes africanas. É relevante dizer que a Pedra do Sal, historicamente, é um reduto da cultura afro no Brasil, sendo referência em diversos estudos, atos políticos e sociais. Entendemos que este lugar é um exemplo do que Lefebvre aborda como espaço político e ideológico. Concordamos com o autor, em que todos os espaços são políticos e ideológicos; e que alguns espaços sofrem dissimulação das contradições da realidade, como identificamos na produção do Boulevard Olímpico/RJ.

Na Pedra do Sal/RJ, o espaço ideológico está se sobressaindo ao espaço concedido, mesmo sabendo que os dois não são desassociados, como elucida Lefebvre:

um tal espaço é ao mesmo tempo ideológico (porque político) e saber (pois comporta representações elaboradas). Pode-se, por conseguinte, denominá-lo reacional-funcional, sem que tais termos possam separar-se, e funcional-instrumental, pois a função, no quadro global da sociedade neocapitalista, implica o projeto, a estratégia (LEFEBVRE, 2016, p. 45).

A análise sobre o espaço precisa estar atenta às ações dialéticas que são atravessadas pelos diferentes atores que estão interagindo nele; no nosso caso destacamos os grafiteiros, pixadores, o poder público e o setor privado.

Estamos partindo assim de um ponto de vista, ao olhar, observar, descrever e decifrar esses espaços que estão tomados por geossímbolos. Temos analisado o espaço através de uma observação crítica da sociedade, do lugar de cada coisa, com determinada intencionalidade e

objetividade. A produção social do espaço e a exposição de ideias, como a retratada na Figura 3, possuem intencionalidades, como descreve Paulo Cesar da Costa Gomes:

é fácil perceber que, nas sociedades urbanas e democráticas, um lugar privilegiado de exposição são os espaços públicos. O atributo da visibilidade é, portanto, central na vida social moderna e se ativa e se exerce pela existência dos diferentes espaços públicos. Dessa maneira, as dinâmicas que afetam a visibilidade, aquilo que se exhibe, o público que se observa, tudo isso deve ser reunido na compreensão da vida social (GOMES, 2013, p. 23).

Compreendendo que determinados espaços públicos possuem maior visibilidade, por fatores históricos, culturais, econômicos e/ou geográficos, existe a disputa por essa (re)produção espacial. Buscamos entender esta questão pela ótica da paisagem, como uma disputa contínua nas áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro. Essas disputas explicam, por exemplo, a produção de três diferentes tipos de grafites e xarpis em localidades próximas. A seguir temos a Figura 4, apresentando outra narrativa e outras técnicas de marcações e produções simbólicas na paisagem:

Figura 4 – Grafites e xarpis na rua Argemiro Bulgão, Zona Portuária/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

No espaço ideológico, xarpi e grafite estão integrados, compondo um caleidoscópio imagético carregado de significados. A ideia de usar a expressão “caleidoscópio imagético” surge, inicialmente, através do olhar atento da Prof.^a Dr.^a Elis de Araújo Miranda. Trazer algumas figuras, ilustrações ou mapas necessita de uma abordagem teórica, conceitual, temporal e geográfica do que se está apresentando. Partimos da compreensão de que as

fotografias utilizadas neste trabalho vão além de meras ilustrações: possuem significados robustos de análises e interpretações.

Essa figura, que apresenta diversas grafias e simbolismos, é uma representação característica do espaço conhecido como Pedra do Sal na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Assim como com os grafites que tiveram uma forte concentração nos Metrô de Nova Iorque no início da década de 1970, ou em Paris no ano de 1968 (com uma forma plástica e menos textual), podemos ver na figura a expressão “#EleNão”, que foi criada pelo movimento feminista no ano de 2018, por meio de grupos nas redes sociais; e que transbordou para os espaços públicos nacional e internacionalmente no período das eleições presidenciais.

Nesta Figura 4, além da centralidade do rosto de Zumbi dos Palmares, podemos perceber outra característica simbólica, cultural e esportiva do Movimento Negro: a roda de capoeira junto aos atabaques e berimbaus. Essa construção imagética por meio de elementos característicos da resistência à escravidão indica que, ainda atualmente, a Pedra do Sal continua sendo um espaço de encontro, festividade e, sobretudo, visibilidade política no centro da cidade do Rio de Janeiro.

As letras atraentes, a tonalidade de cores, formam um mosaico na paisagem de diferentes técnicas e tipos de grafismos. E todas elas convergem para a mesma intencionalidade, que é de transgredir a ordem imposta. Segundo Armando Silva:

o grafite perverte uma ordem e, assim, pode-se concebê-lo como um mapa, fabuloso quem sabe, do cotidiano urbano que se afeta; nele se coam desde as necessidades mais prementes e conjunturais de uma política econômica e social, recônditos e proibidos desejos de um sujeito em debate com sua própria frustração ou exaltações de fantasias inconfessadas, até expressões de forma plásticas que dão continuidade à produção da arte urbana com os simbolismos de tal criatividade (SILVA, 2014, p. 81).

O grafite que Armando Silva traz à luz é a forma genérica dos grafismos urbanos, que possuem uma técnica, geralmente realizados com sprays. Entretanto, é preciso salientar que entendemos a complexidade que existe na sua produção, diferenciando assim entre xarpis, bombs, tags e personas. O que estamos abordando como grafite, inicialmente, utilizando a citação do autor, é uma intencionalidade, uma forma de utilizar o espaço e a paisagem como uma ação contra hegemônica.

A ideia basilar de utilizar o espaço como uma estratégia política de ampliação de vozes e (re)existência política é perceptível a todos e todas que transitam por esse espaço. Vale ressaltar que essas estratégias têm a sua origem nas ruas de Nova Iorque, por meio de jovens “negros e imigrantes ‘latino-americanos’, os quais sempre foram altamente discriminados perante a elite de sociedades como a dos Estados Unidos da América (EUA), e

que, através da arte visual, rompem com o anonimato nas cidades” (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p. 62).

Podemos perceber que o Movimento Hip Hop foi construindo diferentes espacialidades desde o seu movimento inicial. Isto remete a uma questão cultural que foi ganhando corpo e estrutura através de diferentes atores, como, por exemplo, o movimento negro, feminista e LGBTQIA+. Não iremos nos aprofundar nestas pautas, mas consideramos relevante mencioná-las como ação constituinte da formação e (re)produção da identidade territorial e cultural brasileira; em especial, do grafite carioca – além de ser um fenômeno cultural com fortes influências do movimento negro. Na imagem da Figura 5 (a seguir), que está localizada na Avenida Rodrigues Alves, podemos perceber como o uso do grafite está, por meio do muralismo, representando a mulher negra:

Figura 5 – Olhares coloridos



Fonte: O autor, 2022.

Essa ilustração de uma mulher negra, caracterizada pelos traços negroides, podemos comparar com outras ilustrações que demarcamos na Zona Portuária do Rio de Janeiro. A primeira característica é a composição estética, sendo possível identificarmos apenas o muralismo grafitado. Diferente de outras composições, como na Pedra do Sal, onde outras técnicas como o xarpi e o estêncil estão sendo elaboradas e (re)produzidas. Dessa forma, destacamos a intenção dos grafismos urbanos que destacamos para a análise da pesquisa.

Uma das leituras possíveis de serem feitas sobre esses grafismos, com a qual temos acordo, é a de que “o grafite responde a um desejo entre vizinhos” (SILVA, 2014, p. 81). Essa afirmação, ainda que possa parecer deslocada no primeiro momento, faz sentido quando nos aprofundamos nas técnicas dos grafismos urbanos e nos espaços em que eles foram e estão sendo produzidos. Assim, tomaremos como exemplo o xarpi, que é uma expressão feita de forma rápida e enérgica. Ele não busca a aceitação de “quem não conhece”, mas a demarcação do espaço, seja pela dificuldade de pixar em algum lugar ou pela sua espacialidade, que pode ter predominância da sua família (como são denominados os grupos de pixadores).

É possível analisarmos também que:

as inscrições de rua, de qualquer modo, são parte integrantes da paisagem urbana, constroem espécies de túneis por onde deslizam fermentos sociais que vão ganhando forma e fazendo imagem, tema próprio à produção emblemática (SILVA, 2014, p. 96).

A técnica do grafite em determinado espaço (como acontece em particular na Pedra do Sal, além de outros pontos da Zona Portuária do Rio de Janeiro) tem um caráter representativo e de memória. É importante dizer que, mesmo sendo um lugar considerado turístico, ele representa parte da história escravocrata do país. Por isso, temos a presença de grupos e movimentos como Afoxé Filhos de Gandhi e o Instituto dos Pretos Novos (IPN), que mantêm essa história viva. Em menor medida, mas não menos importante, encontramos um grafite no começo da Rua Argemiro Bulcão que remete às questões indígenas da formação socioespacial brasileira:

Figura 6 – Grafites e Xarpis, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Examinando a Figura 6, podemos averiguar a importância da memória dos povos nativos e originários do que hoje conhecemos como Brasil. Vê-se o grafite do desenho corporal de um indígena colorido apontando um arco e flecha para baixo, em cuja composição estão casas que lembram o processo de favelização iniciado no centro da cidade do Rio de Janeiro. Ele nos lembra que, além da importância afrodescendente na construção dos espaços, os povos nativos também fizeram parte dessa formação. Inicialmente no processo de colonização, os portugueses e os espanhóis tentaram dominar os povos nativos; depois tentaram somar forças para expulsar os exércitos opositores. Diante de todo esse processo, houve apagamento da memória indígena, extermínios de povos e etnias e desterritorialização de aldeias. Vale lembrar que os povos originários estavam nessa região da cidade antes dos portugueses e dos escravizados.

A ideia de que a arte pública e de rua democratiza e humaniza paisagens pode ser observada por esse viés, que rompe com a lógica dos espaços confinados, como museus e galerias de artes. Mas, por outro lado, existe a contradição de onde essas artes de rua estão sendo realizadas e apresentadas. Sobretudo, de com qual finalidade elas estão sendo elaboradas. Um dos nossos exemplos sobre essa problemática fica na Zona Portuária do Rio de Janeiro, em especial o Mural do artista plástico/grafiteiro Eduardo Kobra. Como podemos ver na Figura 7, a seguir:

Figura 7 – Fragmento do mural do Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Nessa imagem, podemos ver um ponto turístico do Rio de Janeiro e do Brasil, ponto este que ficou mundialmente conhecido durante os Jogos Olímpicos que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro. O Boulevard Olímpico, como ficou conhecido, passou por um processo de revitalização⁶ do espaço, contando com esses murais, que estão localizados em frente ao ponto de desembarque dos navios turísticos que chegam à cidade do Rio de Janeiro.

Entre os detalhes, podemos ainda ver uma estação do Veículo Leve Sobre Trilhos (VLT), que foi um projeto da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro; e que teve como slogan a ideia de interligar alguns pontos da Zona Portuária até o centro da cidade do Rio de Janeiro. É preciso dizer que esse projeto é contraditório, na medida em que a quantidade de pessoas que utilizam o VLT não é justificada pelo gasto de dinheiro público que foi aplicado.

O que esse processo trouxe para uma parte do espaço da Zona Portuária do Rio de Janeiro é o aumento da mercantilização do espaço. Assim, percebemos que o Boulevard Olímpico é um espaço vitrine para o capital a nível internacional. O espaço da Zona Portuária está localizado de forma privilegiada naquela cidade; por isso entendemos que, assim como o centro, ele também tem vários pontos turísticos. Entretanto, a Pedra do Sal, como já citada, serve a um turismo “underground”, ligada ao samba, ao Movimento Negro e ao público que consome a cultura não hegemônica de forma geral.

Diante do que foi colocado, é perceptível que a mudança de determinada parte da paisagem pode agregar valor a um determinado espaço, quando é associado a outras mudanças na construção espacial. De acordo com o questionamento de Henri Lefebvre:

em que medida um espaço é lido e codificado? Não há uma resposta imediata satisfatória para esta questão. De fato, mesmo que as noções de mensagem, código, informação etc. não nos permitam seguir a gênese de um espaço (uma proposição enunciada acima, que está à espera de testes e argumentos), um espaço produzido se decifra e se lê (LEFEBVRE, 2013, p. 77. *Itálico do autor*. Tradução nossa).⁷

A ideia de produção do espaço é notável quando vemos essas mudanças com a intencionalidade de se constituir um espaço modelo para as demais cidades mundiais, que recebem altos fluxos de capitais através de multinacionais e turismo. A mensagem de que o Rio de Janeiro é uma cidade global vai sendo consolidada de uma forma excludente, hierarquizando assim diferentes espaços e paisagens de uma mesma região.

⁶ A utilização do vocábulo “revitalização”, utilizado no trabalho como um todo a partir de aqui, deve guardar limites no seu uso, haja vista não necessariamente promover a melhoria de vida do conjunto de pessoas que podem ser afetadas por tal processo.

⁷ ¿en qué medida se lee y codifica un espacio? No hay una respuesta inmediata satisfactoria para esta cuestión. En efecto, aunque las nociones de mensaje, código, información etc. no permitan seguir la génesis de un espacio (proposición enunciada más arriba, que está a la espera de pruebas y argumentos), un espacio producido se descifra y se lee (LEFEBVRE, 2013, p. 77. *Itálico do autor*).

Temos apostado nos grafites como ferramenta de análise da produção desigual do espaço, pois concordamos que:

o graffiti deixou de representar o símbolo de apenas um grupo específico, passando a ser um símbolo de uma cultura urbana subalternizada que é mundializada devido às semelhanças encontradas nas mais diversas cidades do mundo, veiculado pela possibilidade de difusão de informações pelos meios de comunicação (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p. 66).

A produção desigual do espaço é refletida e marcada por diversos grupos, que aqui estão sendo caracterizados por grafiteiros e pixadores. Podemos falar sobre a prática espontânea e inesperada, onde surge a necessidade de demarcar um determinado espaço, como acontece nas manifestações de rua. Essas ações de frases contra a ordem hegemônica não necessariamente são realizadas por grafiteiros, mas por militantes que utilizam a paisagem pública para demonstrar indignação ou protestar.

Além das questões da cultura urbana emergente representada pelos grafites, podemos perceber que atualmente o marketing e as representações urbanísticas estão utilizando a técnica e o simbolismo dos grafites para valorizar determinado espaço ou paisagem, pois os grafites ganharam notoriedade e visibilidade em diversos espaços. Conforme podemos interpretar,

o graffiti alcançou na atualidade um nível de reconhecimento notabilizado pelo número de intervenções que passaram a ilustrar cada vez mais as galerias de arte, centros culturais, sendo utilizados também na cenografia e na publicidade, imprimindo uma lógica de mercantilização dessa forma artística. O mercado publicitário e os críticos de arte começaram a valorizar o graffiti, e esse foi um fator decisivo que permitiu que um número cada vez maior de grafiteiros brasileiros passasse a ver essa atividade como sua fonte de renda e profissionalização. Essa absorção do graffiti por segmentos da sociedade que outrora a discriminavam permite aos grafiteiros, de um modo geral, criar meios de sobrevivência (geração de trabalho e renda) impensáveis há poucas décadas. Isto fica mais evidente em grandes eventos e exposições exclusivas de grafiteiros com apoio e patrocínio de empresas públicas e privadas, além de governos, que atuam desde a divulgação até a realização dos eventos (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p. 76-77).

Na figura a seguir, podemos ler como alguns setores do capital (no caso o imobiliário) utilizam a arte do muralista brasileiro Eduardo Kobra – que possui mais de um milhão de seguidores em suas redes sociais –, bem como o VLT, como uma fonte atrativa para vender os imóveis da Empreiteira Morar Bem, que está construindo e vendendo apartamentos na Zona Portuária e centro do Rio de Janeiro.

Essa estratégia de venda, de usar imagens de lugares turísticos ou mais conhecidos, passa por uma criação coletiva e disseminada das partes agradáveis ou bonitas, esteticamente falando, de um determinado espaço. A valorização da Zona Portuária, em especial o Boulevard Olímpico, permite esse tipo de análise. Segundo Paulo Cesar da Costa Gomes:

além desse sensível aprisionamento pelo olhar, a estética das paisagens nos oferece outra importantíssima possibilidade: o distanciamento. Os temas, às vezes bastante ordinários, tratados na paisagem, os lugares que conhecemos, pelos quais passamos, tudo isso ganha uma dimensão nova quando os vemos sobre um suporte imagético. Assim, é comum que a representação no cinema, ou em um quadro de uma área que conheçamos nos instigue e excite. O mesmo ocorre quando subimos a um ponto de vista e contemplamos à distância e sobre outro ângulo lugares por nós, às vezes, muito conhecidos (GOMES, 2013, p. 115).

A noção de paisagem como uma construção é um dos temas que abordamos no Capítulo 2. O que Paulo Cesar da Costa Gomes analisa é a interferência do suporte imagético, que por muitos anos aconteceu recorrendo-se a quadros de paisagens, que retratavam a riqueza de uma nação, a fauna e a flora ou pessoas com relevância social, como reis e rainhas. O uso de imagens de lugares e pessoas pode ser percebido nessa propaganda da Empreiteira Morar Bem, com uma fotografia do mural “Etnias” no Boulevard Olímpico, Zona Portuária do Rio de Janeiro.

Figura 8 – Divulgação da Empreiteira Morar Bem no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ



Fonte: Instagram: @morarbem_net, 2022.

Na Figura 8 aqui destacada, além da fotografia como um atrativo, percebemos a descrição do bairro “Porto Maravilha”, sendo, segundo a propaganda, um dos bairros mais “cool” do mundo, além da herança arquitetônica colonial junto dos atuais murais grafitados. Na propaganda, o Veículo Leve Sobre Trilhos (VLT) ganha destaque como um modal de mobilidade urbana na região, além de podermos perceber pessoas tirando foto no mural. O

que, à primeira impressão, aponta como turístico, para qualquer pessoa que veja essa imagem – mesmo que não o conheça – tal espaço.

Nessa propaganda, percebemos como a produção do espaço e da paisagem podem servir a interesses diversos. De maneira predominante, a produção dos espaços públicos segue uma lógica de planejamento e execução. A seguir, nos desdobramentos do Capítulo 1, buscamos explicitar o que estamos entendendo por espaço e como ele está sendo abordado nesta pesquisa, através de fortes influências do filósofo Henri Lefebvre.

1.2 Lefebvre: a tríade do espaço (a produção do espaço)

O filósofo Henri Lefebvre produziu uma vasta obra que nos ajuda a pensar de forma crítica o espaço. Nesta parte do capítulo, optamos por utilizar duas referências que contribuem com as reflexões sobre a produção desigual do espaço e que implicam mudanças significativas na paisagem; as obras escolhidas são “A revolução urbana” e “A produção do espaço”. É importante ressaltar que o espaço sofre modificações substanciais a partir da Revolução Industrial, que tem como um marco temporal e espacial, inicialmente, a Inglaterra de meados do século XVIII. Não cabe, no entanto, nesse momento, nos aprofundarmos nesse ponto.

A problemática que trazemos, baseada nos construtos de Lefebvre, é de como o espaço, a partir de uma lógica liberal de produção, foi sendo pensado a partir de ideias concebidas, percebidas e vividas. Deve-se ressaltar desde já que, ao longo da história, o espaço como um meio e uma condição de reprodução foi sendo modulado e reformulado de diferentes formas e com diferentes intencionalidades. Diante disto, como apontou o geógrafo Sérgio Martins no prefácio do livro “A revolução urbana”, “a problemática urbana não pode ser entendida, quiçá, conhecida, enquanto for considerada como subproduto da industrialização” (LEFEBVRE, 2008, p. 9).

A questão da problemática urbana e de se pensar a produção do espaço não pode ser limitada ao período da Revolução Industrial e do Pós-Revolução Industrial; entretanto, não deve ser menosprezada. Realizar uma análise que restrinja a produção do espaço a esse período é reduzir diferentes modos e formas de ser, estar e pensar na condição da produção espacial. Concordando com as ideias de Sérgio Martins, podemos dizer que:

o máximo que resultou dessa redução do urbano foi o urbanismo, isto é, a tentativa de submeter a realidade urbana à racionalidade industrial, às exigências do mundo

supostamente lógico, sem contradições nem conflitos, da mercadoria. Sem nenhuma condescendência ou comiseração, Lefebvre considera criticamente (isto é, cientificamente) o urbanismo, identificando-o como parte fundamental das tentativas de estender ao conjunto das atividades sociais os pressupostos, intencionalidades, representações que governam a divisão manufatureira do trabalho, com suas ordens e coações (LEFEBVRE, 2008, p. 9).

A crítica que Henri Lefebvre faz ao modelo lógico/racional de produção do espaço reflete e tem influência direta na nossa percepção e vivências do cotidiano. Utilizando uma de suas tríades, que possibilitam entender o seu pensamento sobre a problemática urbana, essa lógica pode ser entendida como o espaço concebido, desenvolvida pelos arquitetos, urbanistas, engenheiros e homens de influência do Estado e empresas privadas. Veremos, mais adiante, como essa produção do espaço segue uma lógica hegemônica de circulação e privilegia determinados grupos e setores da sociedade. Como aponta o autor:

o urbanismo, enquanto ideologia, dissimula estratégias. A crítica do urbanismo terá esse duplo aspecto: crítica das ideologias urbanísticas, crítica das práticas urbanísticas (enquanto práticas parciais redutoras, e estratégias de classe). Essa crítica ilumina o *que se passa* realmente na prática urbana: os esforços inábeis ou esclarecidos para pôr e resolver alguns problemas da sociedade urbana. Ela substitui as estratégias dissimuladas sob lógicas de classe (a política do espaço, o economicismo etc.) por uma estratégia vinculada ao conhecimento (LEFEBVRE, 2008, p. 127).

A concepção de que o espaço é um objeto passivo, que seria uma folha em branco onde a lógica da produção capitalista se projeta, é preciso ser revista e criticada. A presença de atores urbanos – ou, como esta pesquisa se propõe a estabelecer aí relações, pixadores e grafiteiros – possibilita uma compreensão melhor do questionamento do espaço como um receptáculo de ideias e projetos. No prólogo de “*La producción del espacio*”, o sociólogo Ion Martinez Lorea escreveu:

por muito tempo, tem sido costume apresentar o espaço como um recipiente vazio e inerte, como um espaço geométrico, euclidiano, que só mais tarde seria ocupado por corpos e objetos. Este espaço foi passado como completamente inteligível, completamente transparente, objetivo, neutro e como ele, imutável, definitivo. No entanto, isso deve ser entendido apenas como uma ilusão que esconde – mais como uma ideologia do que como um erro, diz Lefebvre – a imposição de certas relações de poder. Uma ilusão que não rejeita nem mais nem menos que o espaço seja um produto social. É o resultado da ação social, das práticas, das relações, das experiências sociais, mas ao mesmo tempo faz parte delas. É apoio, mas também é um campo de ação. Não há relações sociais sem espaço, assim como não há espaço sem relações sociais (LEFEBVRE, 2013, p. 14. *Itálico do autor*. Tradução nossa).⁸

⁸ durante largo tiempo, se ha tenido por costumbre presentar el espacio como un receptáculo vacío e inerte, como un espacio geométrico, euclidiano, que sólo posteriormente sería ocupado por cuerpos e objetos. Este espacio se ha hecho pasar por completamente inteligible, completamente transparente, objetivo, neutral y com ello, inmutable, definitivo. Sin embargo, esto debe entenderse sino como una ilusión que oculta – más como ideología que como error, dice Lefebvre – la imposición de unas determinadas relaciones de poder. Una ilusión que rechaza ni más ni menos que el espacio sea un *producto social*. El mismo es el *resultado* de la acción social, de las prácticas, las relaciones, las experiencias sociales, pero a su vez es parte de ellas. Es soporte, pero también es

Diante do exposto, estamos partindo da ideia de que o espaço não é neutro ou vazio. A produção do espaço social está embebida de intencionalidades, atores e objetos culturais que são produto e produtos de sistemas de fluxos. Entendemos que as relações sociais, como foi elucidado por Ion Martinez Lorea, podem ser hegemônicas ou contra hegemônicas ao sistema capitalista vigente. O espaço é meio de produção, mas também é um produto consumido/vivido por diferentes classes sociais. Após estas assertivas, cabe olharmos pelas lentes da tríade conceitual que Lefebvre utiliza.

Assim, o autor faz uma relação direta entre práticas espaciais, representações do espaço e espaços de representação, com o espaço percebido, o espaço concebido e o espaço vivido. Podemos entendê-los da seguinte maneira:

o primeiro deve ser entendido como o espaço da experiência material, que liga a realidade cotidiana (uso do tempo) e a realidade urbana (redes e fluxos de pessoas, mercadorias ou dinheiro que se instalam – e transitam – no espaço), abrangendo tanto a produção quanto a reprodução social. O segundo é o espaço de especialistas, cientistas, planejadores. O espaço dos signos, dos códigos de ordenação, fragmentação e restrição. O terceiro, finalmente, é o espaço da imaginação e o simbólico dentro de uma existência material. É o espaço dos usuários e habitantes, onde a busca por novas possibilidades de realidade espacial é aprofundada (LEFEBVRE, 2013, p. 15-16. *Itálico do autor*. Tradução nossa).⁹

É importante ressaltar que as partes da tríade aqui mencionada não acontecem de forma isolada uma da outra. Na verdade, ao mesmo tempo em que essa tríade faz parte da totalidade da produção do espaço, às vezes acontece de forma fragmentada. É preciso levar em conta as diferentes temporalidades dentro do mesmo espaço. Esse processo vem acontecendo há séculos, mas tem se intensificado no período da industrialização capitalista; trazemos esta questão, porque ela tem influenciado constante e diretamente o que entendemos por espaço social atualmente.

No livro “A revolução urbana”, Lefebvre elabora um estudo sobre as imbricações da problemática urbana, o qual indica de que forma os espaços concebidos, como a construção

campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales (LEFEBVRE, 2013, p. 14. *Itálico do autor*).

⁹ el primero debe entenderse como el espacio de la experiencia material, que vincula realidad cotidiana (uso del tiempo) y realidad urbana (redes y flujos de personas, mercancías o dinero que se asientan en – y transitan – el espacio), englobando tanto la producción como la reproducción social. El segundo es el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores. El espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. El tercero, finalmente, es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material. Es el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial. (LEFEBVRE, 2013, p. 15-16. *Itálico do autor*).

de uma via de circulação de mercadorias e pessoas, podem significar mais do que apenas circulação, como podemos ver no parágrafo a seguir, ao questionar-se a favor da rua:

a rua é a desordem? Certamente. Todos os elementos da vida urbana, noutra parte congelados numa ordem imóvel e redundante, liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros; aí se encontram, arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende. Além disso, essa desordem constrói uma ordem superior (LEFEBVRE, 2008, p. 27).

Percebemos, como dito anteriormente, que a tríade de se pensar o espaço não pode ser exercida de forma fragmentada. O exemplo que o autor traz faz ver as possibilidades da “rua” como uma potência de criação, da rua como um espaço vivido que contém simbolismo e criações. Os muros e portas pixadas, os viadutos com grafites e as ruas com grafismos de diferentes formas, expressam essa potencialidade de criação e (re)criação do espaço e da paisagem urbana, como podemos ver na figura a seguir:

Figura 9 – A rua é memória comum, Zona Portuária/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Na Figura 9 podemos ver alguns lambe-lambes¹⁰, uma parte do grafite do Zumbi dos Palmares¹¹ e alguns xarpis¹² na parede e nas portas. Um dos lambe-lambes que nos chamou a atenção foi o “A rua é memória comum”, porque carrega múltiplos significados para esse espaço que está em disputa histórica e espacialmente. A questão racial, apesar de não ser o

¹⁰ Lambe-lambes são artes desenhadas ou escritas feitas em uma folha e coladas em paredes, prédios, portas, viadutos e demais superfícies que possibilitem passar uma mensagem visual.

¹¹ Zumbi dos Palmares foi uma liderança contra a escravidão liderada pelos portugueses a diferentes povos do Continente Africano no Brasil.

¹² O xarpi é o mesmo que pixar. No Capítulo 2 desenvolvemos essas questões de forma mais detalhada.

foco desta pesquisa, é relevante de ser abordada, na medida em que a área pesquisada possui forte influência de povos escravizados. Para além, a cultura do Hip Hop tem suas origens na periferia, onde majoritariamente foi desenvolvida por afrodescendentes.

Podemos perceber fortes marcas de uma concepção de espaço vivido naquela figura, porque ela abarca um caráter político, subjetivo e reflexivo. É possível dizer que também se configura como um espaço percebido, no qual pessoas que não o conheçam ou vivenciem reconhecem uma estética diferente de outros lugares da Zona Portuária, ou podem identificar semelhanças com os tipos de grafismo que estão presentes em outros espaços da Zona Portuária. Entretanto, essa rua (que leva até a conhecida Pedra do Sal, que é um ponto turístico) sinaliza diversas peculiaridades, seja para quem está de passagem ou visitando.

Ainda sobre o espaço, Lefebvre coloca um contraponto ao abordar suas funcionalidades e utilidades. Acreditamos na rua como o espaço do encontro, do acaso, da vida cotidiana como possibilidade de mudança da ordem hegemônica social. Porém, a rua como um espaço concebido também tem relevância na nossa análise, como aponta o autor:

a rua converteu-se em rede organizada pelo/para o consumo. A velocidade da circulação de pedestres, ainda tolerada, é aí determinada e demarcada pela possibilidade de perceber as vitrinas, de comprar os objetos expostos. O tempo torna-se o “tempo-mercadoria” (tempo de compra e venda, tempo comprado e vendido). A rua regula além do tempo de trabalho; ela o submete ao mesmo sistema, o do rendimento e do lucro. Ela não é mais que a transição obrigatória entre o trabalho forçado, os lazeres programados e a habitação como lugar de consumo (LEFEBVRE, 2008, p. 28-29).

As questões que estão “contra” a rua podem ser entendidas por uma ótica do espaço concebido, que é projetado visando a circulação de mercadorias, o lucro, a alienação, através dos diferentes lugares, além da não produção de identidades ou pertencimento. O tempo marcado como mercadoria, que está posto em um determinado espaço, que produz paisagens domesticadas, tem a ver com a proposta desta pesquisa em pesquisar grafismos. O espaço urbano, em particular na Zona Portuária do Rio de Janeiro, é um cenário repleto de contradições na sua produção espacial e na configuração da sua paisagem.

Alguns temas que são postos a contrapelo pelos grafites marginais direcionam as subjetividades produzidas por diferentes grupos no espaço e na paisagem urbana, como pudemos analisar anteriormente na Figura 1. Entre outras coisas, ver a rua pelas lentes da lógica capitalista é privilegiar uma visão excludente de produção espacial. Em virtude disto, entender os diferentes acontecimentos e eventos simultâneos que estão ocorrendo nos ajuda a pensar a complexidade da sua produção. Entender a rua como um fenômeno rompe com uma

ideia unilateral do cotidiano. Não estamos marginalizando a crítica de Lefebvre, quando ele elabora:

a rua, série de vitrinas, exposição de objetos à venda, mostra como a lógica da mercadoria é acompanhada de uma contemplação (passiva) que adquire o aspecto e a importância de uma estética e de uma ética. A acumulação dos objetos acompanha a da população e sucede a do capital; ela se converte numa ideologia dissimulada sob as marcas do legível e do visível, que desde então parece ser evidente. É assim que se pode falar de uma *colonização* do espaço urbano, que se efetua na rua pela imagem, pela publicidade, pelo espetáculo dos objetos; pelo “sistema dos objetos” tornados símbolos e espetáculo (LEFEBVRE, 2008, p. 29. *Itálico do autor*).

As intervenções no espaço produzem diferentes paisagens urbanas, demonstrando que essas ações não-hegemônicas não são passivas. Abordando de outra forma, existe resistência à ordem hegemônica de produção do espaço, e está sendo pensada e executada diariamente por meio de corpos, ideias, ações e grafismos no tecido social. Milton Santos defende em “A natureza do espaço” – especificamente no Capítulo 14, ao abordar os embates dessas disputas – que “o espaço se dá ao conjunto dos homens que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada uma (SANTOS, 2017, p. 317).

Milton Santos foi um dos grandes precursores da divulgação das obras de Henri Lefebvre no Brasil. Por isso, acreditamos ser pertinente realizar algumas pontes e interlocuções entre esses dois autores. Ressalte-se aqui a contribuição que Milton deixou no debate sobre o espaço, a qual algumas vezes se aproximou dos conceitos de Lefebvre, outras se afastou. Na citação acima, cabe dizer que Milton Santos, ao utilizar a expressão “conjunto de homens”, está se referindo a homens e mulheres do seu tempo; como podemos ver na construção do Movimento Hip Hop.

A produção hegemônica e alienante do espaço se configura como um complexo sistema de dominação, que está calcado sobre as demais formas de produzir e viver cotidianamente. Podemos identificar tais questões através do conceito de Hegemonia, onde Lefebvre vai até Gramsci para elaborar a sua teoria. Diante disto, a dominação hegemônica:

designa muito mais do que uma influência e inclui muito mais do que o uso perpétuo da violência repressiva. A hegemonia é exercida sobre toda a sociedade, cultura e conhecimento incluídos, geralmente por sujeitos interpostos: políticos, personalidades, partidos, mas muitas vezes também por intelectuais e especialistas. Consequentemente, também exerce sobre as instituições e representações (LEFEBVRE, 2013, p. 71. Tradução nossa).¹³

¹³ designa mucho más que una influencia e incluso mucho más que el uso perpetuo de la violencia represiva. La hegemonía se ejerce sobre toda la sociedad, cultura y conocimiento incluidos, generalmente por sujetos interpuestos: los políticos, las personalidades, los partidos, pero a menudo también por los intelectuales y los expertos. Por consiguiente, se ejerce también sobre las instituciones y las representaciones (LEFEBVRE, 2013, p. 71).

Buscamos relacionar o conceito de hegemonia com a produção do espaço, para mostrar como as técnicas e os saberes são utilizados para o processo da sua produção. O espaço urbano, em particular as áreas centrais de produção de conhecimento ou laboral, foram forjados pela lógica dominante e projetada, em grande parte, por urbanistas e engenheiros. Esse domínio remete ao mesmo tempo às questões técnicas e questões políticas, que Milton Santos traz em seu pensamento sobre pensar o espaço e técnica.

É preciso analisar as questões em nível político e em termos da técnica. Para o primeiro, trazemos uma colaboração de Lefebvre, ao elucidar que:

o poder político dispõe de instrumentos (ideológicos e científicos). Ele tem capacidades de ação, podendo modificar a distribuição dos recursos, dos rendimentos, do “valor” criado pelo trabalho produtivo (ou seja, da mais-valia) (LEFEBVRE, 2008, p. 76).

O poder político, aqui sendo entendido por nós como um aparato público e privado, tem ação direta na organização do espaço social. Planeja-se, assim, onde e de que maneira intervir em um determinado espaço e paisagem, com o objetivo de fortalecer determinada área ou agentes. Em contrapartida a isso, existe a vontade e o desejo do ser humano e de alguns grupos de lutar contra essas questões que são aplicadas de forma vertical. Ainda utilizando Lefebvre, jogamos luz à questão subjetiva que o ser humano produz em um ou determinado espaço:

o “ser humano” (não dizemos “o homem”) só pode habitar como poeta. Se não lhe é dado, como oferenda e dom, uma possibilidade de habitar poeticamente ou de inventar uma poesia, ele a fabricará à sua maneira. Mesmo o cotidiano mais irrisório retém um vestígio de grandeza e de poesia espontânea, exceto, talvez, quando não passa de aplicação de publicidade e encarnação do mundo da mercadoria, a troca abolindo o uso, ou o sobre determinando (LEFEBVRE, 2008, p. 79).

Temos aceitado que o Movimento Hip Hop, na sua complexidade, produz formas contra hegemônicas de atuação no cotidiano. Isso é perceptível através dos grafismos na paisagem (como veremos no Capítulo 2 desta pesquisa), ou através de músicas, rimas e poesias, propriamente ditas. A questão racional e urbanística não dá conta da complexidade dos atores urbanos com a sua produção espacial; ela tem privilegiado o lucro e circulação de mercadorias e pessoas ao longo da sua implementação na sociedade capitalista.

Diante do que foi abordado, podemos entender que o fenômeno urbano que vem se expandindo durante os últimos anos não produz apenas uma prática espacial, porque como fala o autor: “o fenômeno e o espaço urbano não são apenas *projeção das relações sociais*, mas *lugar e terreno onde as estratégias se confrontam*. Eles não são, de maneira alguma, fins

e objetivos, mas meios e instrumentos de ação “(LEFEBVRE, 2008, p. 83. *Itálico do autor*). Essas questões nos levam a entender que o espaço não é um produto acabado, imparcial e irredutível na sua formulação. Ele está em constante disputa e é palco de diversas lutas sociais.

Ainda que a Zona Portuária do Rio de Janeiro tenha passado por diversas modificações ao longo do tempo, destacamos as intervenções mais recentes, com o objetivo de relacionar essas diferenças na formação e no processo da construção dos espaços centrais. A morfologia da área central da cidade carioca é rodeada por morros. Engloba algumas favelas históricas, como o Morro da Conceição, as quais confrontam a tonalidade de harmonia que o Boulevard Olímpico busca trazer. É importante ressaltar que não estamos colocando a favela como um espaço do caos (apesar de não romantizarmos a sua formação); por outro lado, acreditamos ser ela um celeiro da diversidade urbana e cultural da cidade, assim como um espaço de potencialidades por uma outra lógica educacional e cotidiana.

Levando essas questões em consideração, assim como abordamos a “rua”, como um espaço da produção contra hegemônica de vivências, trazemos também o espaço da cidade, em uma escala superior à que foi dita antes. Segundo Lefebvre,

a grande cidade, monstruosa, tentacular, é sempre política. Ela constitui o meio mais favorável à constituição de um poder autoritário. Nesse meio reinam a organização e a superorganização. A grande cidade consagra a desigualdade. Entre a ordem dificilmente suportável e o caos sempre ameaçador, o poder, qualquer que seja – o poder de Estado – sempre escolherá a ordem. A grande cidade só tem um problema: o número. No seu âmbito necessariamente se estabelece uma sociedade de massas, o que implica a coação sobre essas massas, portanto, a violência e a repressão permanentes (LEFEBVRE, 2008, p. 86-87).

Temos acordo com a primeira afirmação da citação e tentamos trazer esse viés para a pesquisa: a cidade, o espaço social, como um produto das relações humanas, é sempre político. A relação desigual de classes sociais na cidade é contida pela repressão estatal na forma das Forças Armadas; também estamos de acordo com isto. Diante deste cenário, podemos perceber, em princípio, grafites com temas sociais sobre a igualdade, o direito de todos e todas, o acesso à cultura, assim como demais temas que falem sobre a realidade dos moradores da periferia. Tudo isso significa a ausência de alguns aparatos, o que coloca em contraponto a afirmação de Lefebvre ao dizer que a “a grande cidade só tem um problema”.

Os problemas e as mazelas sociais são retratados constantemente através de muros, janelas, viadutos e portas nas grandes cidades. A Zona Portuária do Rio de Janeiro é um recorte espacial, mas esse fenômeno está presente em diversas cidades do Brasil, da América Latina e do mundo. Apesar das suas especificidades de pautas e intervenções, o grafismo

surge com essa característica de utilizar os espaços, produzindo assim uma paisagem diferenciada, para se expressar. Não estamos abordando um fenômeno exclusivo de uma grande cidade, mas de uma intervenção que vem ganhando corpo há alguns anos.

A teoria de que a revolução urbana é um fenômeno planetário, que modifica diferentes paisagens e espaços em detrimento de uma lógica de produção e de circulação, nos parece ser um caminho de análise acertado para os estudos da questão e do espaço urbanos. Assim como a rua e a cidade, que foram colocados como representações do urbano, também trazemos os grafismos para versar sobre essa dinâmica.

De acordo com Henri Lefebvre,

os signos do urbano são os signos da reunião: as coisas que permitem a reunião (a rua e a superfície da rua, pedra, asfalto, calçada etc.) e as estipulações da reunião (praças, luzes etc.), o que evoca o urbano com mais força? A profusão das luzes, à noite, sobretudo quando se sobrevoa uma cidade – o fascínio das luzes, dos neons, anúncios luminosos, incitações de toda espécie – a acumulação simultânea das riquezas e dos signos (LEFEBVRE, 2008, p. 109).

Ao abordar “signos da reunião”, entendemos como signos do encontro, o qual permite a troca, a celebração, o convívio entre pessoas. Os grafismos na urbe estão presentes tanto nas “coisas” que permitem a reunião, como ruas, quanto nas “estipulações” da reunião, como praças e paredes. O Movimento Hip Hop possui uma dinâmica própria de atuação, mas, assim como outros movimentos urbanos, está carregado de significações e simbolismos.

Entendemos com Henri Lefebvre que “a cidade se escreve, nos seus muros, nas suas ruas. Mas essa escrita nunca acaba. O livro não se completa e contém muitas páginas em branco, ou rasgadas. E trata-se apenas de um borrador, mais rabiscado que escrito” (LEFEBVRE, 2008, p. 111-112). Tal assertiva do autor, mesmo que de forma poética, nos dá ferramentas para o entendimento de que a cidade, como parte do urbano, é um espaço de possibilidades e experiências.

1.3 Exclusão Espacial

A Zona Portuária do Rio de Janeiro é um espaço historicamente modificado e (re)formulado por interesses de diferentes tipos de capitais e agentes do capitalismo. A partir desta reflexão, é preciso ressaltar que não temos a pretensão de fazer uma análise histórica desse processo. Devido ao nosso tema e objetivo que é tratar dos grafismos na paisagem, é

necessário entender o processo de revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro, que ficou conhecido como “Porto Maravilha”; sendo uma parceria público-privada da Prefeitura do Rio de Janeiro, governada pelo atual (2023) Prefeito Eduardo Paes¹⁴, efetivada a partir do ano de 2011. O projeto de revitalização tem forte influência nos murais que foram pintados.

Esse projeto que foi instituído pela Lei Complementar nº 102, de 23 de novembro de 2009 (RIO DE JANEIRO, 2009), teve relação direta com megaeventos que ocorreram posteriormente na cidade do Rio de Janeiro. Como exemplos, a Copa do Mundo (2014), que teve o Estádio Jornalista Mário Filho – também conhecido como Maracanã – como sede da final da competição; e os Jogos Olímpicos (2016), que foram realizados na “Cidade Maravilhosa”. Dentre as principais obras do projeto, como consta no site “Porto Maravilha”, podemos destacar: demolição do Elevado da Perimetral; Museu de Arte do Rio (MAR); Museu do Amanhã; Via Binário do Porto e Túnel Rio 450; Via Expressa e Túnel Marcello Alencar; Nova Orla Conde; e Veículo Leve Sobre Trilhos (VLT) – algo que podemos aferir através da Figura a seguir,

De fato, por meio da Figura 10 podemos ver de que forma, a partir de sua revitalização, o Porto do Rio de Janeiro/RJ foi reconfigurado para atender a interesses de investidores, sendo um dos objetivos a melhoria da mobilidade urbana. Entretanto, podemos ver que os investimentos foram realizados em uma área considerada pequena em comparação à cidade do Rio de Janeiro. A proposta de interligar moradia e local de trabalho, bem como de integrar a mobilidade urbana através de ciclovias e o VLT, atinge apenas algumas pessoas de classe média. Podemos dizer que o espaço foi (re)construído e os grafismos na paisagem, através de grafites, produzem certo tipo de alienação, como no ensina Milton Santos ao analisar a relação entre mercado e espaço:

mercado e espaço, forças modeladoras da sociedade como um todo, são conjuntos de pontos que asseguram e enquadram diferenciações desigualadoras, na medida em que são, ambos, criadores de raridade. E como “o mercado é cego”, para os fins intrínsecos das coisas, o espaço assim construído é, igualmente, um espaço cego para os fins intrínsecos dos homens. Daí a relação íntima e indissociável entre a alienação moderna e o espaço (SANTOS, 2020, p. 80).

A relação escondida na frase “o mercado é cego” é exposta por Milton Santos, como produtora de espaços desiguais. Essa produção não leva em consideração as necessidades do ser humano, como por exemplo, a necessidade de sociabilidade. Mas, é pensada para uma

¹⁴ Eduardo Paes, foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro por dois mandatos seguidos, entre 1º de janeiro de 2009 e 31 de dezembro de 2017, estando filiado ao atual MDB nesse período. Atualmente, filiado ao PSD, exerce o seu terceiro mandato como prefeito carioca desde 1º de janeiro de 2021.

lógica de produção e (re)produção de mercadorias e capitais. O Projeto Porto Maravilha, como é possível analisar na Figura 10, elucida essas distorções espaciais:

Figura 10 – Projeto Porto Maravilha, Zona Portuária/RJ



Fonte: Porto Maravilha - site, 2022.

Estamos – por meio da domesticação da paisagem – diante de um marketing espacial, que utiliza técnicas de harmonização para a manipulação da história e do significado dos espaços. A relação entre a atual produção do espaço e o processo histórico de desigualdade e conflitos acaba sendo negligenciada e apagada de forma processual. A alienação, que Milton Santos aborda no processo de produção do espaço, não acontece de forma rígida ou unificada.

É possível percebermos, através das paisagens e dos espaços domesticados, que as sutilezas estão presentes através de grafismos e códigos. Mais adiante, por meio de uma das possíveis análises sobre o conceito de paisagem, nota-se a intrínseca relação que existe na ideia de paisagem como uma criação, ou até mesmo como uma produção, tal como temos caracterizado o conceito de espaço. Este último, visto como um elemento central na relação humana, a partir de diversos fragmentos como o social, o econômico, o geográfico e o histórico, passa por diversas modificações para a sua (re)produção.

Assim, pensar o espaço como algo fechado e dado, excluindo a multiplicidade de atores e fatores que o modificam, é um caminho perigoso, como aponta Henri Lefebvre em “A revolução urbana”:

o espaço e o pensamento do espaço arrastam o pensador para um caminho fatal. Ele se torna esquizofrênico e imagina uma doença mental – uma esquizofrenia da sociedade – sobre a qual projeta seu próprio mal, o mal do espaço, a vertigem mental (LEFEBVRE, 2008, p. 142).

Nesse trecho, Henri Lefebvre critica a análise do espaço que não leva em consideração a abordagem da sua ideologia. Melhor dizendo, tanto a produção da paisagem quanto a produção do espaço possuem uma determinada lógica de (re)produção social e econômica. Por isso, a análise dos grafites no Boulevard Olímpico, associados com as diversas obras de “modernização” do Porto Maravilha, está embebida de significados e intenções. Temos o cuidado de não fazer uma leitura rasa sobre o conceito de modernidade, pois acreditamos que poderia escapar do objetivo da pesquisa; mas estamos atentos às diversas interpretações que esse conceito pode ter.

O Projeto Porto Maravilha proporcionou (como contribuiu a citação supra de Milton Santos sobre o mercado e o espaço) a criação de um espaço raridade. A Zona Portuária do Rio de Janeiro, historicamente, sofreu um processo de degradação, sendo associada a diversas mazelas sociais, como moradores em situação de rua, consumo de drogas lícitas e ilícitas, furtos, assaltos e insegurança, de uma forma geral. Apesar da sua proximidade com o Centro Histórico do Rio de Janeiro, ainda não tinha passado por um processo que desse um “giro de cento e oitenta graus” em sua aparência ou funcionalidade.

Por meio do Projeto Porto Maravilha, conseguimos analisar, com a utilização da literatura sobre o espaço, a transformação que determinado ambiente pode sofrer com a intervenção de ordens consideradas distantes ou verticais. O que estamos querendo ressaltar é que a produção do espaço, apesar de ser produzida em escala local, como é o caso do nosso objeto, ela perpassa diferentes atores e atrizes, até ser pensada, projetada, planejada e executada em um determinado lugar.

Os fatores que influenciam essa produção são diversos, como a localização e a circulação de pessoas, a capacidade de retorno do investimento injetado, a mobilidade (facilidade de chegar ao local), os seus atrativos naturais e artificiais; ou seja, uma teia complexa que acaba sendo imbricada em alguns pontos. Diante disso, entender o espaço como um produto da sociedade e a sociedade como um produto do espaço, nos parece ser o caminho assertivo para a leitura da realidade em que vivemos.

De acordo com Lefebvre, esse conceito esteve por muito tempo associado às ideias geométricas, como podemos observar:

[...] o espaço! Não há muitos anos, este termo apenas evocava um conceito geométrico, o de um meio vazio. Nos círculos, foi imediatamente acompanhado por

algum epíteto culto, como “euclidiano”, “isotrópico” ou “infinito”. Pensava-se geralmente que o conceito de espaço era uma questão para a matemática e apenas para ele. Falar sobre espaço social não foi um pouco estranho (LEFEBVRE, 2013, p. 63. Tradução nossa).¹⁵

A utilização da ideia de espaço apenas através de formas e números não nos permite entender a realidade por uma perspectiva crítica. Essa noção poderia estar associada à ideia de espaço concebido, que Henri Lefebvre desenvolveu, especialmente em *“La Producción del Espacio”*. A tríade analítica do espaço concebido, espaço percebido e espaço vivido oferece múltiplas possibilidades de análise e interpretação da realidade. Por exemplo, quando falamos do Projeto Porto Maravilha, estamos pensando em um espaço concebido pela Prefeitura do Rio de Janeiro e setores privados.

Esse espaço concebido, através da (re)estruturação espacial, promoveu e promove a segregação de parte da sociedade; segregação esta que, utilizando-se de remoções como a da Via Elevado da Perimetral, expulsou dezenas de moradores em situação de rua, além de ambulantes que trabalhavam na área. Destacamos que a condição de moradores de rua não foi pensada ou estudada, com qualquer intenção de retirarem e darem condições de sociabilidade para tais pessoas. O Projeto Porto Maravilha optou pelo investimento atrativo no centro da cidade, não levando em consideração moradores que já estavam ali em situação de vulnerabilidade social.

Esse espaço projetado, que estamos identificando como excludente por natureza, bem como suas representações espaciais, constituem o que Henri Lefebvre vê como espaço concebido:

as representações do espaço, ou seja, o espaço concebido, o espaço de cientistas, planejadores, urbanistas, tecnocratas, fragmentadores, engenheiros sociais e até mesmo o de certos tipos de artistas próximos a cientificidade, todos os quais identificam os vividos e os percebidos com os concebidos (o que as especulações Arcanas sobre números perpetuam: o número áureo, módulos, cânones etc.). É o espaço dominante em qualquer sociedade (ou modo de produção). As concepções de espaço tenderiam (com algumas exceções sobre as quais teremos que regressar) em direção a um sistema de sinais verbais – intelectualmente elaborado (LEFEBVRE, 2013, p. 97. Tradução nossa).¹⁶

¹⁵ ¡el espacio! No hace muchos años este término tan solo evocaba un concepto geométrico, el de un medio vacío. En los círculos se acompañaba en seguida de algún epíteto culto como <<euclidiano>>, <<isotrópico>> o <<infinito>>. En general se pensaba que el concepto de espacio incumbía a la matemática y sólo a ella. Hablar de espacio social incumbía no poca extrañeza (LEFEBVRE, 2013, p. 63).

¹⁶ las representaciones del espacio, es decir, el espacio concebido, el espacio de los científicos, planificadores, urbanistas, tecnócratas, fragmentadores, ingenieros sociales y hasta el de cierto tipo de artistas próximos a la cientificidad, todos los cuales identifican lo vivido y lo percebido con lo concebido (lo que perpetúan las Arcanas especulaciones sobre los Números: el número áureo, los módulos, los cânones, etc). Es el espacio dominante em cualquier sociedad (o modo de producción). Las concepciones del espacio tenderían (con algunas excepciones sobre las que habrá que regresar) hacia un sistema de signos verbales – intelectualmente elaborados (LEFEBVRE, 2013, p. 97).

A contribuição que o autor traz nessa citação ajuda de forma significativa a nossa pesquisa, no sentido de abordar os atores hegemônicos da produção do espaço concebido: este último é o espaço geométrico, racional, que é projetado e pensado, na sociedade capitalista, com o objetivo de gerar lucro e circulação de mercadorias e pessoas. A racionalidade da sua produção, como aponta o autor, pode ser pensada por artistas para o embelezamento ou como maquiagem para ocultar uma história, como é possível ver nos grafites de Eduardo Kobra.

Os espaços centrais são majoritariamente produzidos e (re)produzidos com a lógica do capital. Trabalhamos com a concepção de pensá-los pelo prisma da tríade que Lefebvre produziu: entendemos que analisar o espaço vivido, o das relações sociais, é analisar a sua formação de forma dialética. Assim, a análise não é elaborada de forma binária, onde um se opõe ao outro, mas de forma imbricada no seu processo de construção. Para o autor:

os espaços de representação, ou seja, o espaço *vivido* através das imagens e símbolos que o acompanham, e daí, então, o espaço dos “habitantes”, dos “usuários”, mas também o de certos artistas e talvez daqueles romancistas e filósofos que *descrevem* e só aspiram a descrever. É o espaço dominado, que é passivamente experimentado, que a imaginação deseja modificar e tomar. Cobre o espaço físico usando simbolicamente seus objetos. Por conseguinte, esses espaços de representação mostrarão uma tendência (novamente com as exceções anteriores) para sistemas mais ou menos coercitivos de símbolos e sinais não verbais (LEFEBVRE, 2013, p. 98. *Itálico do autor*. Tradução nossa).¹⁷

Os espaços de representação são vivos: é o espaço que permite a troca generosa entre as pessoas, que produz conhecimentos com origem na cultura popular, é o espaço da vivência. Nesses espaços, a produção da paisagem, como podemos ver na Figura 11 a seguir, traz organicidade e memória coletiva. São espaços de resistência à ordem hegemônica de produção e circulação social.

¹⁷ *los espacios de representación*, es decir, el espacio *vivido* a través de las imágenes y los símbolos que lo acompañan , y de ahí, pues, el espacio de los <<habitantes>>, de los <<usuários>>, pero también el de ciertos artistas y quizá de aquellos novelistas y filósofos que *describen* y sólo aspiran a describir. Se trata del espacio dominado, esto es, pasivamente experimentado, que la imaginación desea modificar y tomar. Recubre el espacio físico utilizando simbólicamente sus objetos. Por conseguinte, esos espacios de representación mostrarían una tendencia (de nuevo con las excepciones precedentes) hacia sistemas más o menos coherentes de símbolos y signos no verbales (LEFEBVRE, 2013, p. 98. *Itálico do autor*).

Figura 11 – Grafites de representação, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Os espaços de lazeres possuem uma função na reprodução social, onde podem ser excludentes ou acolhedores. O exemplo da antes citada Pedra do Sal, visível na Figura 5, busca contar uma história, mostrar relação histórica com a cultura popular do samba, através da representação do compositor e pintor Heitor dos Prazeres e da mãe-de-santo do Candomblé (religião de matriz africana) Tia Ciata; sendo esta última importante figura para o samba.

Em oposição à organicidade histórica e cultural das paisagens, pode ser percebido como alguns espaços seguem na direção oposta ao do pertencimento de comunidades tradicionais e da cultura popular. Segundo Henri Lefebvre em “Espaço e Política”,

essa re-produção das relações de produção não coincide mais com a reprodução dos meios de produção; ela se efetua através da cotidianidade, através dos lazeres e da cultura, através da escola e da universidade, através das extensões e proliferações da cidade antiga, ou seja, através do espaço inteiro (LEFEBVRE, 2016, p. 47).

Na Figura 12, que está a seguir, podemos nos perguntar qual a relação que existe do grafite realizado com a história e geografia do espaço realizado, visto que tal grafite está servindo como atração turística, mas não contém relação identitária com a Zona Portuária, com o estado do Rio de Janeiro ou mesmo o Brasil. A representação de uma pessoa idosa de povos tradicionais, que não faz relação com o espaço ao seu redor, nos mostra como a formulação da paisagem pode ser manipulada e (re)escrita de diversas formas.

Figura 12 – Vigiante, Boulevard Olímpico/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Além das questões já elucidadas, podemos perceber que, nesta Figura 9, existe um guarda do Veículo Leve Sobre Trilhos (VLT), fazendo a segurança do modal e do espaço. Esta vigilância não acontece na Pedra do Sal, o que demonstra como a segurança está sendo pensada de forma seletiva em determinados espaços. Temos aqui mais um indicativo do uso diferenciado do espaço público, com influência do setor privado na circulação de pessoas.

O primeiro capítulo da dissertação presente buscou abordar o conceito de espaço, como uma produção dialética, que envolve diferentes atores e interesses. Utilizamos os conceitos de Henri Lefebvre, abordando a tríade do espaço, com o objetivo de fazermos uma abordagem crítica da produção da Zona Portuária.

No segundo capítulo, iremos abordar o conceito de Paisagem, desde o seu nascimento até a abordagem cultural e urbana dos seus estudos; com o intuito de relacionar a paisagem ligada ao Movimento Hip Hop e as intervenções urbanas que a Zona Portuária vem sofrendo. Assim, buscamos romper com a ideia relacionada a paisagem e natureza, como se fosse algo dado, que não fosse pensado ou produzido. Segundo Lefebvre:

durante todo o período que acaba de terminar, a natureza foi uma espécie de símbolo poético, negligenciável ou relegado ao segundo plano, que designava não se sabia muito bem o quê: um resíduo, algo que aparecia aqui ou ali, escapando à ação racionalmente conduzida. Ora, sabe-se também que a natureza é formada, modelada, transformada. Que, em larga medida, ela é um produto da ação, que a própria da Terra, isto é, a paisagem, é obra humana. Hoje a natureza ainda é considerada, de acordo com uma certa ideologia, como simples matéria do conhecimento e como objeto de técnicas. Ela é dominada, controlada (LEFEBVRE, 2016, p. 63).

Ou seja, a nossa escolha em trabalharmos com os conceitos de espaço e paisagem tem, como uma das influências, o desmistificar da ideia de que eles são imparciais, que não possuem intencionalidades ou que não existe uma ordem hegemônica na sua composição.

2 PAISAGENS, GRAFITES E XARPIS

A construção da análise a seguir visa uma compreensão conceitual e metodológica da Paisagem na Geografia, com base no diálogo com alguns autores de outros campos, como a Filosofia. O uso do conceito passa por uma análise histórica, filosófica e geográfica do seu nascimento, criação e (re)produção. Este caminho acontece por meio do esforço do diálogo entre estas áreas, sendo considerada uma estrutura basilar para o desenvolvimento da presente pesquisa. Ela encontra-se dividida em três partes que dialogam com os grafites e xarpis da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, sendo a primeira marcada pelo surgimento do que entendemos como conceito de Paisagem, a segunda destina-se ao debate sobre a Paisagem Cultural e a terceira, sobre a Paisagem Urbana.

2.1 Considerações sobre o conceito da Paisagem

A ciência geográfica utiliza alguns conceitos-chave para analisar o espaço por meio de diferentes métodos, metodologias, teorias, temas e conceitos, sendo alguns deles clássicos, como: paisagem, espaço, território e lugar. Ao longo da elaboração intelectual que levou à consolidação da Geografia enquanto um campo científico e da própria ciência, estes conceitos foram sínteses de ideias para fins de iluminar a realidade e nos orientar para explicar fenômenos, ora com mais frequência, ora com menos intensidade. A tentativa analítica deste capítulo é pesquisar sobre o conceito de paisagem e como os geógrafos e as geógrafas vêm abordando a sua problemática na questão urbana. Para isso, é preciso ir até alguns/mas autores/as que nos ajudam a pensar essa questão.

É preciso salientar que esse conceito não é uma exclusividade da Geografia. Outros campos do conhecimento, como a Filosofia, as Ciências Sociais e as Artes Cênicas, abordam a formulação, a análise e o uso da paisagem. A paisagem, como uma forma de expressão, um recorte analítico e uma narrativa, nos permite entender o que está além da sua camada concreta ou imediata, como uma construção sob diversas intencionalidades e subjetividades. Para essa análise, separamos quatro autores de forma mais direta, sendo eles: Ulisses da Silva Fernandes, Anne Cauquelin, Alain Roger e Angelo Serpa.

De acordo com Ulisses da Silva Fernandes,

de certo, movimentos artísticos e filosóficos diversos marcam a experiência cultural ocidental a partir do Renascimento. Sob tal égide, pode-se admitir o quanto o entendimento da paisagem transmutou ao longo do tempo, mas ao mesmo tempo

manteve-se fiel a sua prerrogativa de mostrar o mundo. Arte, filosofia e a própria ciência que se alinha guardam reservas quanto à compreensão do mundo ditadas por seus tempos. Até mesmo Humboldt, na virada dos séculos XVIII e XIX, ao empreender as bases da Geografia – enquanto uma ciência moderna – estará condicionado por seu tempo (FERNANDES, 2009, p. 34).

A experiência da paisagem como uma marca ocidental, é construída por um determinado tempo e um determinado espaço. Pelo viés da prerrogativa de “mostrar o mundo”, é preciso entender que a construção que está sendo feita parte de uma intencionalidade específica de narrativas hegemônicas, encabeçadas pelo continente europeu. O autor, ao trazer Humboldt, considerado por muitos pesquisadores como o “pai da Geografia”, aponta como este último também está carregado de espacialidades e temporalidades nas suas pesquisas sobre o naturalismo.

Ainda de acordo com Ulisses da Silva Fernandes,

como toda leitura, não poderia estar desprovida da construção de um discurso, razão pela qual se fundamenta a ideia em tela: conceber a paisagem, ao menos na concepção da sociedade ocidental, pautou-se na própria dimensão estética que a arte construiu, ou ajudou a construir, do mundo. Portanto, para mais de se observar coisas e objetos – e interagir com eles – na elaboração da paisagem, está o modo como o homem percebe e discorre sobre estes mesmos elementos (FERNANDES, 2009, p. 25).

Diante dessa afirmação, podemos analisar diversas formas pelas quais o homem vem demonstrando o seu espaço e afirmando o seu lugar na terra, com um certo romantismo em alguns momentos, e em outros, com pontuais assertividades. As representações são fruto de escolhas: elas criam uma narrativa quando se opta por mostrar determinado objeto ou ação em detrimento de outras, privilegiando, assim, um ponto de vista. Da mesma forma como acontece com a escrita, às vezes inventamos palavras, criamos narrativas e/ou (re)inventamos o passado.

Por isso, “se a apreensão do real está ligada ao modo como o homem se expressa através das coisas e objetos que compõem o mundo, a estetização dessa compreensão do mundo consolida-se na leitura da paisagem” (FERNANDES, 2009, p. 26). Realizar uma leitura do mundo por meio da leitura da paisagem nos parece um caminho acertado no entendimento das dinâmicas do espaço. O que nos leva a entender a paisagem como fundamental na leitura dos objetos geográficos, na compreensão do método e da metodologia da Geografia.

O conceito de paisagem como o conhecemos hoje, com uma forte presença da marca europeia da colonização, já vinha sendo produzido em países orientais antes do

Renascimento, como é o caso da China, segundo explana Alain Roger no seu livro “*Breve Tratado del Paisaje*”:

a maioria dos especialistas são categóricos; só na China, segundo Berenson, parece que havia cultivado a paisagem em uma data tão antiga como a do primeiro milênio, ou seja, ao menos cinco séculos antes de nós, europeus, seguirmos o mesmo caminho (ROGER, 2014, p. 57. Tradução nossa).¹⁸

Para o autor, a negação, por parte dos ocidentais, do que vem sendo produzido há tempos no Oriente tem relação com a inexistência da palavra “paisagem” no mandarim, por se tratar de uma representação concisa (diferentemente das criações do Renascimento, que são mais detalhadas e partem de uma perspectiva panorâmica). A relação estética era outra.

Ainda de acordo com Ulisses da Silva Fernandes, o debate sobre as questões estéticas do conceito de Paisagem seria recente e vem sendo direcionado por autores de outros campos, que não sejam necessariamente da Geografia. O que, em si, não descaracteriza a reflexão sobre o assunto, pelo contrário, contribui com o aprofundamento do conhecimento geográfico. Levando em consideração de que, na atual fase do processo de globalização, as relações sociais, geográficas econômicas e sociais têm se tornado cada vez mais complexas, ler a paisagem tem sido uma tarefa cada vez mais trabalhosa para os pesquisadores.

Existe uma intencionalidade de relacionar a Paisagem com a Natureza, no sentido da domesticação. Podemos perceber essa relação na citação de Anne Cauquelin:

recordemos que Lucrécio dizia que a natureza é para ser evitada, e nós podemos evitá-la, acrescenta ele: sim, porque temos a preciosa paisagem que, ao remeter à natureza, a domestica, interpondo entre ela e nós seu *análogon*¹⁹ civilizado” (CAUQUELIN, 2007, p. 139).

O conceito pode ser interpretado como uma construção que busca a harmonia com o que seria natural, e o que seria racional, com a expansão do tecido urbano.

Diante dessas questões, buscamos no livro “A Invenção da Paisagem”, da filósofa francesa Anne Cauquelin, alguns construtos de abordagem sobre o tema, especificamente o capítulo “As Formas de uma Gênese”. É possível entendermos que a construção narrativa e filosófica da concepção de Paisagem e Natureza, temas propostos pela autora, são dois conceitos abrangentes no diálogo entre essas duas escolas de pensamento, dotados de uma temporalidade e espacialidade específicas, mas que têm aproximações entre si.

Conforme aponta Anne Cauquelin,

¹⁸ la mayoría de los especialistas son categóricos; ‘Sólo em China, según Berenson, parece que se haya cultivado el paisaje en una fecha tan antigua como la del primer milênio, es decir, cinco siglos, al menos, antes de que nosotros, europeos, hubiéramos seguido el mismo camino’ (ROGER, 2014, p. 57).

¹⁹ O destaque em itálico é da autora.

para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito, justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de “artificial”. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza (CAUQUELIN, 2007, p. 38-39).

Essa relação de proximidade entre os conceitos, que ora confunde, ora explica a sua aproximação, nos leva a buscar a origem desse pensamento. Dito isto, para pensarmos sobre os conceitos, é preciso estabelecermos escolhas arbitrárias, como aponta Anne Cauquelin, dos seus “nascimentos”; com a Paisagem não é diferente.

Um das perguntas que a autora aborda sobre o tema – e que é relevante para esta pesquisa e o modo de se fazer ciência – é: “quando é que ela surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza?” (CAUQUELIN, 2007, p. 35). Vale ressaltar que, desde o seu nascimento até os dias atuais, ela sofreu algumas variações nas suas composições e percepções, seja no âmbito estético, cultural ou econômico.

O termo e a noção de paisagem têm forte indício de terem surgido no ano de 1415 nos Países Baixos; e de que teriam uma forte passagem na Itália. Entretanto, a autora, ao fazer tal afirmação, não aponta sua fonte ou os atores em que está se baseando. Por outro lado, Alain Roger sinaliza que,

[...] na verdade, qualquer investigação imparcial indicaria que foram os italianos os primeiros a individualizar os ambientes da paisagem e que foi a sua influência que levou a experiências semelhantes no Norte, onde a pintura da paisagem acabou se tornando um gênero independente (ROGER, 2014, p. 74. Tradução nossa).²⁰

Estabelecer uma data e um país específico torna-se uma tarefa difícil de ser executada, pois para Angelo Serpa, “a ‘Paisagem’, termo surgido no século XIV nos Países Baixos [...]” (SERPA, 2019, p. 32), tem origem diferente da Itália; e que se aproxima com o que foi exposto por Anne Cauquelin. A utilização de três autores diferentes para buscar a “origem” do termo trouxe, de certa forma, uma aproximação entre o que foi apresentado por eles.

Convidando Alain Roger para a conversa, podemos ter o entendimento de que a modernidade teve forte influência nas concepções do conceito no tempo presente:

no século XVI, não se conhecia a paisagem no sentido moderno do termo, mas sim o país, algo de certo modo equivalente ao que para nós hoje é o território e, para os franceses, o ambiente, lugar ou espaço considerados desde o ponto de vista de suas

²⁰ [...] de hecho, cualquier investigación imparcial señalaría que fueron los italianos los primeros en individualizar los ambientes de paisaje y que fue su influencia la que llevó a experiencias similares en el Norte, donde la pintura de paisajes acabó por concertirse en un género independiente (ROGER, 2014, p. 74).

características físicas, à luz de suas formas da ocupação humana e de recursos socioeconômicos. De uma materialidade quase tangível, não pertencia à esfera estética senão de forma totalmente secundária (ROGER, 2014, p. 89. *Itálico do autor*. Tradução nossa).²¹

Roger, ao relatar que o conceito de Paisagem nasce com uma relação estreita ao entendimento de país, nos informa que a questão econômica tinha preponderância sobre a questão estética. A intenção de mostrar o que um lugar tem ou pode produzir marca o surgimento da paisagem no Ocidente.

Mais adiante em sua obra, Alain Roger aborda a periodicidade que configurou essa primeira leitura:

assim é a paisagem que durante dois séculos habitará a visão, reinando nela exclusivamente, até o Século das Luzes, e sempre sob o signo da arte, inventa novas paisagens, o mar e a montanha, agregando ao belo a categoria do sublime e transformando de cima a baixo a sensibilidade ocidental (ROGER, 2014, p. 90. Tradução nossa).²²

Essa configuração da estrutura de se pensar a Paisagem ganha uma nova roupagem no Iluminismo (Séc. XVIII), onde a razão e a ciência, assim como a humanidade, ganham relevância no pensamento científico, filosófico, artístico e cultural.

A partir de uma abordagem estética, Anne Cauquelin canaliza a sua análise para a pintura, da qual é possível identificar um forte elemento na nossa concepção de Paisagem. Temos como característica a perspectiva bidimensional da construção de cidades ideais, com forte apelo aos elementos naturais, que ganha corpo em quadros e molduras que são parecidas com janelas quadradas ou retangulares.

Podemos fazer uma crítica a essas cidades ideais, como aquelas que,

[...] não passam de praças desertas, de esquinas de edificações, de recortes de janelas, de arcos que se abrem para outros traçados, de monumentos de diversas formas, que parecem ser um repertório para a construção. Cidades-esboço, de núcleo estrito, sem nenhuma vegetação nem arbustos, sem a emoção desordenadas dos corpos, nem a emoção, tempestuosa, das nuvens (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

É certo que pinturas, fotografias, textos e todos os tipos de artes e representações são tomadas de *flashes* do que o autor pretende passar ou busca evidenciar; para o bem ou para o

²¹ en el siglo XVI, no se conocía el paisaje en el sentido moderno del término, sino el país, algo cierto modo equivalente a lo que para nosotros es hoy el *territorio* y, para los franceses, el *environnement*, lugar o espacio considerado desde el punto de vista de sus características físicas, a la luz de sus formas de asentamiento humano y de recursos socio-económicos. De una materialidad casi tangible, no pertenecía a la esfera estética más que de forma totalmente secundaria (ROGER, 2014, p. 89. *Itálico do autor*).

²² así es el paisaje que durante dos siglos habitará la mirada, reinando en ella exclusiva, hasta que el siglo de las Luces, y siempre bajo el signo del arte, invente nuevos paisajes, el mar y la montaña, añadiendo a lo bello la categoría de lo sublime y transformando de arriba abajo la sensibilidad occidental (ROGER, 2014, p. 90).

mal, escolhas sempre serão feitas. Dessa forma, a paisagem é ao mesmo tempo uma *Marca*, que representa uma civilização/cultura e uma *Matriz* porque faz parte do conjunto de esquemas de percepção, de concepção e ação, como nos ajuda a refletir Augustin Berque (2004). Essa análise sobre a Paisagem Cultural, de Augustin Berque, do cubano José Mateo Rodriguez, do britânico Denis Cosgrove e, de certa forma, do próprio Milton Santos, será vista mais adiante.

O imaginário de que a Paisagem e a Natureza sejam a mesma coisa é comum no pensamento das culturas ocidentais. É possível analisar que essa noção vem ganhando corpo ao longo dos séculos no modo de produção capitalista moderno, principalmente porque a natureza ou os “recursos naturais” são vistos como uma fonte de lucro. Por outro lado, Anne Cauquelin traz o debate da Paisagem como um monumento natural que tem como conceito o caráter artístico; e faz contraposição da ideia de floresta como sendo uma galeria de quadros naturais, ou seja, um museu verde para ser explorado.

Anne Cauquelin retira essa definição do Ministério da Instrução Pública e das Belas-Artes Francês, formulada em 1930, para dizer que isso “enuncia uma perfeita equivalência entre a arte (quadro, museu, caráter artístico) e a natureza” (CAUQUELIN, 2007, p.41). O que a autora explicita é a ideia narrativa que foi sendo construída em torno dos conceitos de Paisagem e Natureza, como se fossem uma coisa só, ou que se equivalem. Além disso, a ideia de naturalizar o que é natural vem sendo construída ao longo dos séculos.

Segundo a autora, ao abordar a construção do nosso imaginário sobre cores e os objetos que elas representam, tudo isto também faz parte de uma construção social:

ora, os gregos não tinham amostra de azul. As quatro cores disponíveis eram o branco, o preto, o amarelo/o ocre e o vermelho. Para eles, o mar era verde-pardo e vermelho-violáceo nos tempos de tempestade, glauco, e o céu unicamente “luminoso”, brilhante pelo fogo do éter (CAUQUELIN, 2007, p. 54-55).

Essa ideia, que é aceitável e hegemônica hoje, de que o mar é azul e de que as representações cartográficas devam seguir este padrão, é algo criado, como toda representação. Acreditamos que o texto da autora é uma reflexão sobre certezas dos conceitos, sobre a invenção da Paisagem e a ideia de forma e perspectiva.

Mais adiante, ela aponta que o azul veio do oriente e trouxe em si algo de selvagem, na medida em que,

com ele, uma gama cromática enriquecida dispersa a ideia única, fragmenta o desenho, convoca à fruição, ao passo que aumenta a diversidade dos atores, que se cruzam e misturam as linhas de força de um “mundo” que se distancia sem cessar (CAUQUELIN, 2007, p. 60).

O contato entre o Ocidente e o Oriente permitiu um enriquecimento de percepções e

interpretações do que é a Paisagem. A partir disto, uma reflexão sobre a figura dos jardins e o que eles representam também é relevante no nosso entendimento do que é ou possa ser a Paisagem. Anne Cauquelin faz uma separação, que talvez possa ser considerada dicotômica, entre a cidade e a natureza “selvagem”. O jardim, ao mesmo tempo que não é natureza inócua, também se distancia da urbe, mas traz lembranças desta.

Finalizando esse primeiro bloco, a autora aponta para a questão da pintura e relaciona a paisagem com a técnica, onde esta última também constrói o nosso imaginário, a nossa vivência e a nossa percepção sobre determinada paisagem. Segundo ela, “não teríamos nomes suficientes para nomear todos os pintores, todas as obras. E, mais uma vez, nos encontraríamos numa dobra, numa sombra. E, dessa vez, no quadro” (CAUQUELIN, 2007, p. 77). Aqui podemos pensar sobre a questão técnica compondo a paisagem, principalmente na cidade moderna, como uma rua, um viaduto, uma praça.

Quando “o olho é a janela pela qual compreendo as coisas” (CAUQUELIN, 2007, p. 85), a pintura como representação de algo, que nasce ligada ao imaginário de paisagem e natureza, deve ser problematizada, no sentido de privilegiar apenas um dos nossos sentidos – no caso, a visão. Assim, a Paisagem, que muitas das vezes foi representada por narrativas de viajantes e pergaminhos, acaba ficando em um segundo plano.

Alain Roger nos ajuda a realizar essa problematização, colocando a forma pela qual o Ocidente, de uma forma geral, tornou-se refém do binômio paisagem/natureza, ou (como alguns queiram colocar) arte/natureza. Sendo a representação paisagística uma expressão da arte, assim ele elucidada:

há dois milênios o Ocidente é vítima de uma ilusão embutida no dogma: a arte é, deve ser, uma imitação perfeita ou completa da natureza. Essa seria a sua função, sua dignidade, sua razão de ser (ROGER, 2014, p. 15. Tradução nossa).²³

Assim, as representações sobre o que é considerado natural por meio de pinturas de quadros paisagísticos têm um forte apelo do que a arte já vinha tecendo.

Angelo Serpa também faz contribuições, ao pensar que

[...] a paisagem se constitui e oferece pelo/aos sujeitos como aparição singular e unitária, *em situação*, através de *todos os sentidos* humanos, não apenas da visão. E sua essência é apenas revelada como razão de uma série (infinita) dessas aparições individuais: o espaço, portanto, não se encontra por trás da paisagem, mas se revela em cada situação, o que explicita a paisagem como conjunto de objetos/coisas, dotado de múltiplas qualidades sensíveis e infinitas possibilidades de aparição/constituição (SERPA, 2019, p. 28).

²³ hace ya dos milenios que Occidente es víctima de una ilusión erigida en dogma: el arte es, debe ser, una imitación perfecta o acabada de la naturaleza. Ésta sería su función, su dignidade, su razón de ser (ROGER, 2014, p. 15).

Nas elucubrações do autor, que estão relacionadas ao debate da Geografia e da Fenomenologia, os sentidos humanos, que são além da visão, o tato, o paladar, o olfato e a audição, são fundamentais na percepção da paisagem. Mais adiante, veremos como esse campo tem refletido sobre a construção do conjunto de objetos e coisas na Paisagem.

Alain Roger, ao trabalhar com esta ideia de que a Paisagem “imita” a Natureza em sua representação, aprofunda o debate com uma característica inata da Natureza, que é de constante transformação:

a ideia de uma moda da natureza surpreenderá unicamente aqueles que persistem em acreditar que, regida por leis estáveis, a própria natureza é em si mesma um objeto estável sem dúvida, a história e a etnologia nos mostram com todas as evidências que o olhar humano é o lugar e o meio de uma metamorfose incessante: ‘Por acaso esta indefinível ‘natureza’ não se modifica perpetuamente, não é diferente na sala de estar de 1890 e nos salões de trinta anos atrás, e não há uma natureza da moda – fantasia mutável como os vestidos e os chapéus?’ (ROGER, 2014, p. 18. Tradução nossa).²⁴

Além de a Paisagem ser inicialmente vista como uma ideia de Natureza, atualmente temos a problemática do urbano e das diferentes paisagens urbanas que vão sendo criadas e (re)criadas, ampliando e complexificando o entendimento sobre o conceito e seu uso. Isto porque a construção das ideias sobre o conceito é produto exclusivamente da consciência humana, onde essa confabulação carrega crenças e ideias de um determinado tempo e espaço.

Recorremos às ideias de Angelo Serpa, para caracterizar que

a paisagem resulta sempre de um processo de acumulação, mas é, ao mesmo tempo, contínua no espaço e no tempo, é uma sem ser totalizante, é compósita, pois resulta sempre de uma mistura, um mosaico de tempos e objetos datados. A paisagem pressupõe também um conjunto de formas e funções em constante transformação, seus aspectos “visíveis”, mas por outro lado, as formas e as funções indicam a estrutura espacial, que é, em princípio “invisível” e resulta sempre do casamento da paisagem com a sociedade (SERPA, 2019, p. 52-53).

As ideias colocadas pelo autor remontam a uma crítica de se pensar o conceito da paisagem nos dias atuais, que não pode e não deve estar deslocado da organização social e das questões técnicas que compõem a vida urbana. Se inicialmente a paisagem era composta por uma técnica artesanal, tanto na sua construção, quanto na sua representação, hoje a ciência tem papel preponderante na sua formulação.

Para não concluir, o debate que Anne Cauquelin se propõe a fazer sobre a construção

²⁴ la idea de una moda de la naturaleza sorprenderá únicamente a aquellos que se obstinan en creer que, regida por leyes estables, la naturaleza es en sí misma un objeto inmutable, sin embargo, la historia y la etnología nos muestran con toda evidencia que la mirada humana es el lugar y el medium de una metamorfose incesante: ‘¿Acaso esta indefinible ‘naturaleza’ no se modifica perpetuamente, no es diferente en el salón de 1890 y en los salones de hace treinta años, y no hay una ‘naturaleza’ de moda – fantasía cambiante como los vestidos y los sombreros?’ (ROGER, 2014, p. 18).

da ideia do conceito de Paisagem passa pelos elementos da espacialidade e da temporalidade em que ele foi ganhando corpo e musculatura. Entendemos que o livro “A invenção da Paisagem” é um convite a pensarmos sobre a Paisagem a partir da Filosofia, o que não impede de fazermos contribuições e relações com as outras áreas do conhecimento, como a Geografia. Assim, o livro citado contribui para o aprofundamento da Paisagem como uma questão estética, cultural, geográfica e técnica.

A paisagem, como relaciona Anne Cauquelin, é uma “evidência”, está dada. O rompimento desta evidência pode acontecer por meio de uma perturbação ou mesmo de um questionamento, assim:

para que eu tome consciência de que se trata aqui de um projeto, de que essa paisagem é construída por sua definição, é preciso que algo manque, que algo deixe de ser evidente, que, de repente, uma perturbação se produza: “Ah!, mas não é tudo aquilo que eu pensava! O amarelo não tem o tom que eu esperava, o mar não é tão azul quanto devia ser...” (CAUQUELIN, 2007, p. 104).

A perturbação que nos tem atravessado começa a partir da percepção da diferença de paisagens produzidas na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, onde é possível identificar símbolos e identidades que estão ligadas ao Movimento Hip Hop, como o grafite e a pixação, criando alguns geossímbolos – que, no entanto, são valorizados e consumidos por distintas classes sociais e econômicas.

Após essa introdução à abordagem do conceito, seu uso, sua temporalidade e sua espacialidade, podemos relacioná-la com o que já foi explícito no capítulo inicial, sobre a origem do Movimento Hip Hop. Esse debate nos ajuda a dialogar com o conceito de Paisagem Cultural, que possui especificidades na sua abordagem; e que pode ser considerada um conceito central para o entendimento da complexidade do urbano atualmente. Na medida em que, “se a apreensão do real está ligada ao modo como o homem se expressa através das coisas e objetos que compõem o mundo, a estetização dessa compreensão do mundo consolida-se na leitura da paisagem (FERNANDES, 2009, p. 26).

A construção da paisagem e sua representação ainda possuem um elevado caráter simbólico ao expressar alguma coisa ou algum objeto. A compreensão dessa relação com a Geografia é preponderante para debatermos como a ciência geográfica pode contribuir para o pensamento crítico e reflexivo.

Decerto, Alain Roger afirma que:

a paisagem, ou melhor, as paisagens são aquisições culturais e não se entende como poderiam ser tratadas sem se conhecer bem a sua gênese (ROGER, 2014, p. 11. Tradução nossa).²⁵

Assim, foi com o intuito de conhecermos e dialogarmos sobre a sua origem/gênese, que passamos a entendê-la como um artefato cultural, que não se configura como absoluta, fechada em si, mas que passa por escolhas e negociações, dependendo dos atores que a produzam. Ela é uma produção humana, que hoje tem forte influência de elementos técnicos e objetos, aos quais se relaciona de maneira próxima ou distante. Ela pode ser tratada como mercadoria, como ideologia, como recurso, como história, como arte, algo a ser contemplado, ou como grafias sendo produzidas, embebidas de subjetividades e intersubjetividades.

2.2 Paisagem Cultural

O debate sobre a Paisagem Cultural tem levado, nos últimos anos, diferentes pesquisadores, sobretudo no campo da Geografia, mas também de outras áreas, a se debruçar sobre o tema. Após explicitarmos como surgiu o conceito de Paisagem, direcionamos a reflexão a entender como ela vai se (re)configurando, aceitando que ela é fruto da produção humana. Essa produção, que está imersa em diferentes elementos técnicos, culturais, históricos e geográficos.

Alguns autores nos proporcionam essa análise. Vale lembrar que nem todos compõem a seara da Geografia Cultural, como é o caso de Milton Santos, ou da Geografia em si. Porém, permitem diálogos e conversas a partir de suas reflexões. Baseamo-nos nesse caudal para pensarmos como o urbano – e o modo de se pensar o urbano – sofreram alterações na sua complexidade após a implementação de políticas neoliberais no Brasil. Tal configuração passa a ganhar força no país em meados da década de 1990.

Uma das possíveis definições ligadas a paisagem cultural direciona a que:

é preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente produzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política etc. (BERQUE, 2004, p. 86).

²⁵ el paisaje, o mejor, los paisajes son adquisiciones culturales y no se entiende como podría tratarse sobre ellos sin conocer bien su génesis (ROGER, 2014, p. 11).

Os múltiplos processos de produção da paisagem nos últimos anos, em particular o de revitalização da Zona Portuária do RJ, têm modificado cada vez mais a percepção das pessoas que ali vivem ou utilizam aquele espaço, como forma de lazer ou por questões econômicas. Isto é fruto de um processo globalizante da paisagem de espaços centrais.

Também temos acordo com o pensamento de Augustin Berque, quando ele escreve que:

no mundo, porcentagens cada vez maiores da população vivem em ambientes sobre os quais os habitantes não têm poder. São, de alguma forma, habitantes em trânsito, numa paisagem dada, construída e organizada por outros. De que forma a paisagem imposta é sentida e, eventualmente, interpretada? Como pode se projetar nela um imaginário? (BERQUE, 2004, p. 90).

Essa paisagem que vem sendo construída por atores hegemônicos é pertinente no recorte espacial que estamos analisando. Uma das formas pelas quais grupos nela se expressam é por meio de registros, de grafismos, de xarpis. As perguntas que o autor coloca nos levam a pensar algumas relações com esses geossímbolos. Mas antes de fazermos essas relações, precisamos ter uma melhor compreensão dessa produção da paisagem.

Dito isso, podemos notar que a paisagem cultural, assim como as questões geográficas, sociais e econômicas foram se metamorfoseando em áreas centrais. Pensar sobre esse processo na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ é pensar sobre os diferentes processos de metropolização do urbano. Segundo Milton Santos,

todos os espaços são geográficos porque determinados pelo movimento da sociedade, da produção. Mas tanto a paisagem como o espaço resultam de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos (SANTOS, 2014, p. 67).

O mosaico aqui colocado por Milton Santos pode ser compreendido por meio da “hipótese da consolidação do urbano” elaborada por Henri Lefebvre (2019) na década de 1970/1980. Estamos diante da ideia de “consolidação da sociedade urbana”. Essa consolidação, que está imbricada com a globalização neoliberal, vai produzindo diferentes percepções do urbano, que é expressa por diferentes grupos de pixadores e grafiteiros na paisagem das diferentes cidades.

Uma das concepções possíveis da paisagem, com a qual podemos associar a proposta de se pensar a paisagem cultural, é expressa por Milton Santos, onde ele explica que:

a paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções, e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos

distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial (SANTOS, 2014, p. 71).

A complexidade que a vida social passa a ter guarda relação com a predominância da sociedade urbana nos nossos modos de vida. Diante disso, surge o questionamento de diferentes percepções de grafites, em sua maioria, e de xarpis por diferentes partes das cidades. Essa multiplicidade de ações e percepções da paisagem urbana, são frutos dessa metamorfose do espaço.

Donald W. Meinig nos ajuda a pensar também, que “[...] qualquer paisagem é composta não apenas por aquilo que está à frente de nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes” (MEINIG, 2003, p. 35). Além da questão subjetiva, é preciso entender como, para o que e a quem a construção da paisagem tem favorecido nas cidades contemporâneas. Desta forma, estamos aceitando, para o presente estudo, algumas concepções de Donald W. Meinig sobre a construção da paisagem: a paisagem como problema, a paisagem como riqueza, a paisagem como história, a paisagem como lugar e a paisagem estética.

Essas concepções tentam entender a paisagem urbana como *problema* que “[...] evoca a reverência pela natureza, um profundo sentimento relativo à terra como habitat e a convicção de que temos habilidade científica para corrigir os erros” (MEINIG, 2003, p. 40). Assim, enquanto sociedade, conseguimos consertar os nossos próprios erros. Ainda podemos entender a paisagem urbana: como *riqueza*, onde a terra e a paisagem são atribuídas a uma forma de capital; e como *histórica*, onde: “o passado é durável, a marca das formas de antepassados distantes nas linhas demarcatórias, em parcelamentos de terra, em jurisdições políticas e em caminhos pode formar uma matriz mais rígida mesmo em áreas em processo de mudanças rápidas” (MEINIG, 2003, p. 43). Frente a isto, é possível fazer uma análise espacial e temporal da construção da paisagem.

A análise da paisagem como *lugar* vai ao encontro das variedades que existem dos lugares na superfície terrestre; e a paisagem como *estética* vem por meio da identificação e das psiques individuais. Por isso, é necessário pensar a paisagem urbana como uma complexidade de saberes e práticas, que vão modificando as relações pessoais, sociais e territoriais. Assim, entender como o grafite e o xarpi vão tecendo o estilo de vida na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, é entender como a cidade é usada e abusada.

No debate sobre a paisagem, Augustin Berque dá uma importante contribuição para a pesquisa, ao fazer a diferenciação da Paisagem-Marca e da Paisagem-Matriz, como coloca:

a paisagem é uma *marca*, pois expressa uma civilização, mas também uma *matriz* porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem do seu ecúmeno (BERQUE, 2004, p. 84-85).

A partir de uma concepção de cultura popular produzida pelos elementos do Movimento Hip Hop, vão se produzindo marcas e matrizes no espaço e no cotidiano. As pixações vão codificando e registrando os espaços, contrapondo um modelo urbanístico representado pelo capital financeiro e imobiliário. O esforço é debater o papel dos elementos do Movimento Hip Hop na construção da paisagem, a partir do entendimento de que:

todas as paisagens possuem significados simbólicos porque são o produto da apropriação e transformação do meio ambiente pelo homem. O simbolismo é mais facilmente apreendido nas paisagens mais elaboradas – a cidade, o parque e o jardim – e através da representação da paisagem na pintura, poesia e outras artes. Mas pode ser lida nas paisagens rurais e mesmo nas mais aparentemente não-humanizadas paisagens do meio ambiente natural. Estas últimas são, frequentemente, símbolos poderosos em si mesmas (COSGROVE, 2004, p. 108).

Ao concordar que todas as paisagens possuem significados, (re)pensar os espaços mais distantes do centro da metrópole em contraponto ao modelo de paisagem do centro, também permite análises sobre como a cidade se desenvolve na lógica do capital especulativo e financeiro. Além de permitir diferenciar os diferentes investimentos espaciais, culturais e de lazer nas áreas centrais e periféricas. Vamos nos atentar nos espaços centrais, por hora.

As marcas que (re)criam a paisagem urbana por meio de xarpis nas áreas centrais constituem uma forma de questionar esse espaço que surge como ordenado, limpo, racional e segregado. Levando em consideração que a maioria dos pixadores são jovens das periferias, identificamos que existe o questionamento de valores e da realidade social. Os xarpis, mesmo que de forma indireta, promovem questionamentos. Esses jovens utilizam a esfera cultural, para realizar uma forma não tradicional de fazer política:

os jovens, de certo modo, também questionam códigos e valores ao se apresentarem como uma espécie de “espelho” de uma realidade próxima, mas nem sempre visível, promovendo novas formas de integração social que se configuram em territorialidades, diferenças e tensões presentes no tecido urbano. De alguma maneira, suas músicas e atitudes permitem que se repense a cidade levando em conta o cotidiano difícil de áreas marcadas pela miséria e abandono, contrastando a imagem clichê com o “avesso do cartão postal” que eles apresentam (HERSCHMANN, 2005, p. 230).

Os espaços que estão mais pixados nas cidades estão, à primeira vista, diretamente relacionados com o crime ou com a violência urbana. É comum fazer essa correlação estética e ética, quando não se entende a dinâmica desses questionamentos. No entanto, quando essa ocupação física e simbólica acontecem em espaços centrais, que possuem vigilância, o

questionamento do que seria isso e qual o motivo de estar ali passa a surgir. As espacialidades diferenciadas estão relacionadas no pensamento do que pode ou não pode em determinada paisagem. Ainda de acordo com o autor, podemos entender que,

alguns dos membros do hip-hop deixam sinais de sua passagem pelos lugares na forma de pichações ou grafitagens. É como se um pequeno pedaço do universo do “morro” e do subúrbio, “invisível”, pouco visitado e contemplado no imaginário coletivo urbano, deixasse um vestígio, ou melhor, é como se a cidade do outro se inscrevesse na cidade “ordenada”, “desejada”, “conhecida” (HERSCHMANN, 2005, p. 233).

A partir do entendimento de que os geossímbolos relacionados ao grafite e xarpi são um fenômeno urbano, que possuem estilos e técnicas em constante construção, fazemos um contraponto a Micael Herschmann, ao abordar esses grafismos como vestígios. Acreditamos que, atualmente, após a ampla (re)produção nas cidades e espaços vitrines, eles fazem parte da composição urbana, como é possível identificar em vários espaços da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ.

A Zona Portuária, que é o espaço no qual colocamos os nossos esforços analíticos, vem passando por diversas transformações urbanísticas, que impactam e mudam diretamente a paisagem urbana de parte da orla da cidade. Como podemos analisar:

ao se tornar alvo do poder público, o porto passou por profundas transformações urbanas: a descoberta do Cais do Valongo, a demolição do Elevado da Perimetral, a abertura da Orla Prefeito Luiz Paulo Conde, a remodelação da Praça Mauá, a implantação do Veículo Leve sobre Trilhos – VLT, a construção de equipamentos urbanos, como o Museu do Amanhã, o Museu de Arte do Rio – MAR e o AquaRio, além da possibilidade da construção de novos edifícios a partir da aquisição dos Certificados de Potencial Adicional Construtivo – CEPACs (ANGOTTI; RHEINGANTZ; PEDRO, 2019, p. 2).

Identificamos que essas transformações não aconteceram de forma ampla e democrática na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Os grafismos urbanos, como forma de representação dessa desigualdade, são o alvo do nosso debate. Entender a paisagem como um recurso ou como um fator de sociabilidade vai depender dos interesses econômicos e sociais que estão estabelecidos com ela. Deste modo, podemos perceber como a Paisagem é usada – e abusada – para construir uma narrativa sobre alguns espaços.

Temos acordo com Micael Herschmann na sua análise sobre as manifestações culturais ligadas ao Funk e ao Movimento Hip Hop, como expressões que denunciam as diferenças sociais presentes no urbano:

o funk e, de certo modo, o hip-hop são manifestações culturais que, se não apresentam uma perspectiva claramente agregativa – pois muitas vezes assumem para si a função de denunciar os problemas enfrentados pelos segmentos populares dos quais a maioria desses jovens faz parte, ou seja, o papel de denunciar as diferenças sociais –, pelo menos, em certos momentos, vêm na “negociação”, na

apropriação de “patrimônios culturais alheios”, uma prática legítima e crucial do processo de renovação da produção cultural e mesmo da sobrevivência deste grupo social (HERSCHMANN, 2005, p. 223).

A ideia de renovação da produção cultural que o autor estabelece, na qual ele aponta que não há uma perspectiva claramente agregativa, é uma ideia que possui flexibilização da sua intencionalidade. Um exemplo disso é o xarpi, frente à questão da ilegalidade. É comum escutar relatos de pixadores de que, se o xarpi fosse legalizado, eles não fariam. Ou seja, a marca do xarpi é uma identidade da revolta, do contraste, do questionamento.

Esse espaço que passa a ser revitalizado com fins especulativos e imobiliários, que passa a ser pensado a partir da Operação Urbana Consórcio Porto Maravilha, com o objetivo de reestruturação urbana com interesses urbanísticos, tem, na formulação de grafites marginais e xarpis, um ponto de resistência e de construção de outras possibilidades.

De acordo com o Micael Herschmann, tal transformação buscou:

[...] atender às demandas dos mercados internacionais por meio da prática do *empreendedorismo urbano* e utilizando estratégias de *city marketing* (Harvey, 2005)²⁶, associadas com a “financeirização e à produção imobiliária”, pretendia-se construir uma nova imagem da Zona Portuária (HERSCHMANN, 2005, p. 223).

A nova imagem da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, após um processo de mudança da paisagem, como a construção de novos espaços de convivência e museus, buscou mudar a percepção que existia com esse espaço: uma percepção de degradação e abandono. Vale destacar que essa transformação é pensada por atores do Estado e de empresas privadas, sendo produzido um espaço com pouco ou nenhum diálogo com a história local, como podemos perceber no trecho a seguir:

[...] a cultura como um elemento importante. Surge como uma âncora identitária convincente da proposta de renovação urbana, produzindo imagens revigoradas da área, que são contrastadas com as máculas tradicionais de degradação e segregação construídas ao longo dos séculos. Vale ressaltar que tradicionalmente, na história da cidade, os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo (Pequena África, Pedra do Sal etc.) sempre foram identificados com a cultura negra e a moradia proletária. As ações de “revitalização” (ato de dar nova vida) certamente não incluem as populações que ali residem, restringindo-se a dar prioridade à conservação de monumentos legalmente protegidos e à construção de projetos âncora de grandes equipamentos culturais, especialmente museus que assumem uma importância estratégica ao conseguirem conquistar o apoio e o entusiasmo da população da cidade em geral (CARLOS, 2020, p. 3. Tradução nossa).²⁷

²⁶ HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

²⁷ [...] la cultura como un elemento importante. Esta surge como una convincente ancla identitaria de la renovación urbana propuesta, produciendo imágenes revigorizadas de la zona, las cuales se contraponen a las tradicionales máculas de degradación y segregación construidas durante siglos. Cabe mencionar que tradicionalmente, en la historia de la ciudad, siempre se ha identificado a los barrios de Saúde, Gamboa y Santo Cristo (Pequeña África, Pedra do Sal etc.) con la cultura negra y las viviendas proletarias. Las acciones de “revitalización” (acto de insuflar una nueva vida) ciertamente no incluyen a las poblaciones que allí residen, restringiéndose dar prioridad a la conservación de los monumentos protegidos legalmente y la construcción de

O autor, ao relacionar a construção de grandes equipamentos culturais, está se referindo ao Museu de Arte do Rio – MAR, que foi inaugurado em 2013 e ao Museu do Amanhã, funcionando desde 2015. Esses equipamentos, como fixos compoem a paisagem, possuem relações diretas com o aumento da visibilidade turística e com a venda publicitária de um outro espaço. A reformulação das áreas centrais do Rio de Janeiro, em particular a Zona Portuária próxima ao centro da cidade, fazem parte da cidade marketing, ou como mencionado anteriormente *city marketing*.

A atual fase do neoliberalismo busca incentivar a concorrência entre as cidades e os seus espaços centrais, por meio do estímulo de megaeventos. Temos a compreensão que esses eventos, que aconteceram de forma seguida no Brasil, como a Copa das Confederações (2013), a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016), trouxeram impactos consideráveis no espaço e na paisagem urbana das áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro.

Os estudos sobre o urbano, em especial os geossímbolos produzidos de forma hegemônica e contra-hegemônica, nos ajudam nessa percepção e análise. Em virtude disto, as questões históricas também devem ser levadas em consideração, quando estamos pensando na construção dessa paisagem desse espaço da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. A produção do espaço, portanto, não é isenta de historicidade, de intencionalidade e de enfrentamento de atores antagônicos.

Um exemplo evidente é a própria Região da Pequena África, que historicamente é um espaço de luta, resistência e existência de negros e negras, mas cuja memória não tem tido o devido investimento em proteção, como é o caso do Instituto dos Pretos Novos (IPN), ou do Afoxé Filhos de Gandhi, que tem a sua sede deteriorada por falta de investimento público e privado. Então, esse respeito à cultura tem sido seletivo, este é apenas um exemplo. Outra questão é a Linha 1 do Veículo Leve Sobre Trilhos (VLT), que passa em frente ao IPN, sendo ali um espaço de memória que foi negado aos povos de matrizes africanas.

Com o intuito de debatermos a última década de transformações na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, não podemos deixar de abordar sobre o processo histórico e as influências que foram sendo estabelecidas, para que existisse essa (re)configuração na paisagem:

a partir de 1993, a inclusão da cidade no calendário de grandes eventos e a sua preparação para a exploração do setor imobiliário e turístico foram objetivos que os sucessivos autarcas perseguiram tenazmente. Esse pensamento se consolidou entre os grupos políticos conservadores após os Jogos Olímpicos de Barcelona de 1992, que coincidentemente foi o ano das eleições municipais e da aprovação do primeiro

proyectos ancla de grandes equipamientos culturales, especialmente los museos que asumen una importancia estratégica al lograr conquistar el apoyo y entusiasmo de la población de la ciudad en general (CARLOS, 2020, p. 3).

Plano Diretor Decenal do Rio de Janeiro, elaborado com a participação da sociedade civil organizada e que, a partir daquele momento, foi gradualmente relegado a segundo plano em seu papel como planejador da cidade (CARLOS, 2020, p. 5. Tradução nossa.)²⁸.

Essa lógica, apesar de parecer propositiva, esconde os atores que estão na construção dessa paisagem e, consecutivamente, desse espaço social. O capitalismo moderno utiliza-se de artimanhas identitárias, culturais e sociais, para mascarar a desigualdade que ele mesmo vem criando há séculos. Os aparelhos estatais e privados podem velar as suas intenções usando desses tipos de documentos, como se fosse algo propositivo, mas não mudam a sua estrutura. Por isso, é importante que as camadas populares e os grupos marginalizados façam parte de políticas de revitalização ou da (re)criação da paisagem e do espaço.

A função dos geógrafos nesse debate vai além de pensar a paisagem em si própria, mas pensar o espaço e o demais conceitos que permitem o *fazer geográfico*, que nos ajudam a formular essa percepção da paisagem, como um fenômeno multifacetado e trazendo uma visão holística para o seu entendimento. O espaço, que neste caso tem uma relação dialética com a paisagem, é fundamental nessa análise. Além da contribuição de outros campos do conhecimento; entendemos que o papel de arquiteto da paisagem não se limita apenas aos arquitetos, mas a todos e todas que pesquisam e contribuem para uma reflexão crítica.

2.3 Paisagem Urbana: Geossímbolos

A parte final deste capítulo busca apresentar e debater os geossímbolos produzidos na paisagem que estão relacionados ao Movimento Hip Hop: grafite e xarpi. Esses elementos são abordados como uma tentativa de análise da percepção das diferentes paisagens produzidas por esses símbolos. Um debate que conversa com a fenomenologia da percepção e a produção de símbolos desiguais por dois grupos que dialogam, mas que possuem especificidades de atuação espacial e temporal.

²⁸ a partir de 1993, la inclusión de la ciudad en el calendario de grandes eventos y su preparación para la explotación de la industria inmobiliaria y turística fueron objetivos que los sucesivos alcaldes persiguieron tenazmente. Este pensamiento se consolidó entre los grupos políticos conservadores a partir de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, que coincidentemente fue el año de las elecciones municipales y de la aprobación del primer Plan Maestro Decenal de Río de Janeiro, elaborado con la participación de la sociedad civil organizada, el cual, a partir de ese momento, fue paulatinamente relegado a un segundo plano en cuanto a su rol de planificador de la ciudad (CARLOS, 2020, p. 5).

Assim, ao pensarmos em pesquisar em geograficamente, é preciso estarmos atentos para aquilo que as dinâmicas do espaço nos mostram, tanto com as suas universalidades, como com as suas particularidades. O Movimento Hip Hop se mostra um importante fenômeno urbano de análise da realidade. Isto porque, mesmo sendo um movimento de grande escala, presente em diversos lugares e realidades, ele se modifica e se (re)inventa conforme as pessoas que o constroem, permitindo, assim, uma variedade e complexidade de análises sobre o que ele é e o que ele pode ser.

Consideramos aqui a natureza na sua totalidade, pois os grafismos da arte urbana, expressada na pichação e no grafite, apesar das suas especificidades, são duas expressões que nascem juntas. Diferenciam-se, assim, a estética e o conceito, pois o grafite pode parecer uma expressão menos agressiva ou “limpa”, enquanto a pichação tem um cunho transgressor, de causar um impacto imediato. As duas expressões se diferenciam e se completam, em uma simbiose urbana de múltiplas territorialidades. Como define Leandro Tartaglia:

pichação e grafite não podem ser entendidos como uma coisa só. Sua diferença se faz tanto pela forma visual como pela prática de seus autores, que fazem questão de se distinguirem entre pichadores e grafiteiros. Na forma, a pichação é feita basicamente por letras que ganham diferentes contornos e que são repetidas diversas vezes na paisagem. Podem ser frases de efeito, mensagens políticas ou simplesmente nomes. Essas assinaturas foram a forma mais comum de pichação que proliferou pelas cidades brasileiras nos últimos 30 anos. Não há uma proposta de embelezamento e ferem intencionalmente a preservação das fachadas de construções públicas e privadas. Se a pichação ganhou contornos políticos nas décadas de 1960 e 1970, houve um claro processo de despolitização dessa manifestação, mantendo-a como uma prática marginalizada em praticamente todos os segmentos da sociedade (TARTAGLIA, 2013, p. 193).

É possível identificarmos a presença da ação política na tentativa de mudar a paisagem do urbano. A pichação e o grafite nascem como forma de expressão por meio da paisagem, de alguns fixos, como as paredes de tijolo e concreto, os viadutos, as passarelas, os prédios, as casas, as árvores, as rochas, as estátuas e os monumentos que modificam e dão dinâmicas a paisagem.

Outra definição possível sobre a diferença entre esses dois elementos no Brasil é pensada por Armando Silva:

[...] o grafite é entendido como uma comunicação urbana mais elaborada, próxima à arte urbana (como veremos mais adiante), enquanto a *pichação* é algo mais grosseiro e ligeiro, próximo às brincadeiras de adolescentes sobre muros ou outros objetos como trens ou igrejas, ou o vandalismo, e que muitas vezes é feita com a intenção de ofender ou insultar (SILVA, 2014, p. 47).

Além dessa definição, que possibilita adentrarmos o debate, não podemos nos furtar de trazer o sentido original que deriva a palavra grafite em português. Um dos pesquisadores que

já realizaram essa busca foi o Celso Gitahy, ao contribuir para a “Coleção Primeiros Passos”, da Editora Brasiliense, com o livro “O que é Graffiti”. No livro, o autor escreve, de forma resumida, as origens do grafite no Brasil, os percussores, as fases e a diferença marcante entre grafite e xarpi²⁹. Dito isso, ele estabelece, dialogando com a História da Arte, que as pinturas rupestres seriam as primeiras formas de Graffiti.

A palavra Graffiti e a grafia utilizada, para o autor, têm um significado:

a palavra aqui usada e a grafia adotada – graffiti – vêm do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc. Graffiti é o plural de graffito. No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro). No plural, refere-se aos desenhos (os graffiti do Palácio de Pisa) (GITAHY, 2012, p. 13).

Temos acordo, na relação que é feita entre homens e mulheres, de se expressarem como uma necessidade humana. É preciso dizer que são contextos geográficos, históricos, econômicos e linguísticos totalmente diferentes. Como é ressaltado pelo autor: “hoje, usamos tintas e *sprays* e não pintamos cervos e bisões, mas sim ideias, signos, que passam a compor o visual urbano” (GITAHY, 2012, p. 12). Essa breve relação, foi para entendermos como estão sendo produzidos e pensados os geossímbolos nos últimos anos.

Uma das concepções que estamos aceitando nessa pesquisa, é que:

o graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os seguimentos podem ser vistos e lidos pelos artistas do graffiti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos (GITAHY, 2012, p. 13).

Os grafites e xarpis além de democratizarem a arte, democratizam as paisagens e os espaços urbanos ao documentarem e registrarem momentos, injustiças e marcarem espaços de diferentes grupos. Entretanto, apontar o grafite como o fio condutor dessa democratização dos espaços, pode parecer coerente em um primeiro momento, mas que não faz a crítica devida. Essa pesquisa, ao relacionar diferentes produções de grafites que expõem desigualdades e mazelas sociais em uma mesma área, indica que nem todas as pessoas e grupos conseguem ler ou vivenciar esses espaços centrais que estão sendo produzidos.

Atualmente, os murais na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ escondem um processo de luta e de segregação histórica que vem sendo travada, em especial, na Pequena África, que faz parte dos bairros dessa região. Os grafites, que tiveram em sua fase inicial um caráter político de contestação da ordem estabelecida, vêm ganhando novos atores e funções, principalmente na virada do século XX para o século XXI.

²⁹ O autor utiliza o termo “pichação”.

Temos privilegiado esses dois elementos, mas temos ciência de que diversas formas de manifestações, artísticas ou não, retratam as questões da exclusão:

não é estranho localizar a inscrição sobre o cimento fresco de uma rua ou sobre um cartaz que anuncie qualquer evento. Esta mania “grafitográfica” – que pode ser perturbadora na aparência e na integridade das coisas – é por um lado, uma resposta à necessidade de expressão individual ou grupal que, ao mesmo tempo, revela um desejo de participar e, muitas vezes, mostra a engenhosidade e a criatividade de uma população que está à margem das decisões da cidade, bem como pode manifestar a expressão de ódio, raiva ou vingança (SILVA, 2014, p. 60).

A exclusão social que passa pelo direito à cidade é grafada nos espaços e nas paisagens urbanas das grandes cidades. Dialogando com Ion Martínez Lorea, que escreveu o prólogo da versão espanhola do livro “*La production de l’espace*” (A produção do espaço) de Henri Lefebvre, aceitamos que o conceito de direito à cidade vai além de ir e vir, como trivialmente pode ser entendido:

[...] Lefebvre reivindica o *direito à cidade* como ‘direito a centralidade’, como ‘direito à vida urbana, transformada, renovada’. Sem dúvida, quando reclama disso, nos recorda o erro de simplificar o direito a apropriar-se dela e transformá-la, o erro de reduzir a ‘um simples direito de visita ou de retorno até as cidades tradicionais’ (LEFEBVRE, 2013, p. 24. *Itálico do autor*. Tradução nossa).³⁰

Trouxemos esse debate, porque torna fácil, ao nosso ver, a compreensão da citação de Armando Silva, ao dizer que essas respostas que são dadas à falta de participação nas decisões do que é – e, o que pode vir a ser – o urbano, acabam por gerar um movimento de transgressão e de libertação da palavra. O direito à cidade vai além de construções ou melhores condições de transporte e habitação: ele se torna, também, um direito à paisagem urbana para aqueles que estão sendo cotidianamente excluídos.

De acordo com os construtos de Marcelo Lopes de Souza,

a cidade, especialmente a grande cidade de um país periférico ou semiperiférico (→ *países periféricos, semiperiféricos e centrais*), é vista como um espaço de concentração de oportunidades de satisfação de → *necessidades básicas* materiais (moradia, saúde...) e imateriais (cultura, educação...) mas, também, como um local crescentemente poluído, onde se perde tempo e se gastam nervos com engarrafamentos, onde as pessoas vivem estressadas e amedrontadas com a violência e a criminalidade (SOUZA, 2020, p. 20-21. *Itálico do autor*).

Essas *necessidades básicas* que o autor aborda são grafadas na paisagem das ruas, becos, viadutos, praças e vielas. Seja pelo corpo que transita, seja pelos grafismos que marcam as cidades e as metrópoles. Entretanto, uma pergunta a ser respondida é: por que em

³⁰ [...] Lefebvre reivindica el *derecho a la ciudad* como ‘derecho a la centralidad’, como ‘derecho a la vida urbana, transformada, renovada’. Sin embargo, a la vez que reclama esto, nos recuerda el error de simplificar el derecho a apropiársela y a transformarla, el error de reducirlo a ‘un simple derecho de visita o de retorno hacia las ciudades tradicionales’ (LEFEBVRE, 2013, p. 24. *Itálico do autor*).

alguns espaços existem grafites e xarpis “mais bonitos” e organizados, esteticamente falando e, em outros, existem grafites e xarpis “marginais”, que retratam a realidade da exclusão do cotidiano?

As diversas imagens que fazem parte do que é o grafite se utilizam de uma linguagem para poder se expressar. Ela é característica na sua forma estética e conceitual. É estética, porque conforme diz Celso Gitahy é uma:

expressão plástica figurativa e abstrata; utilização do traço e/ou da massa para definição de formas; natureza gráfica e pictórica; utilização, basicamente do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista; repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada do *pop art*; repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre (GITAHY, 2012, p. 17).

O autor, ao elencar dessa forma, indica a influência da *pop art* na produção dos grafites – e acrescentamos os xarpis também – na sua intencionalidade e na sua forma de serem executados; os quais nascem com o intuito de transgredir a ordem estabelecida. Mas, como veremos mais adiante, isto tem mudado ao longo dos últimos anos.

Além da questão estética, o grafite é conceitual porque é:

subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero; discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia; apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole; democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou credo; produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis (GITAHY, 2012, p. 18).

A questão política, em que identificamos definições sobre o conceito dos grafismos, permite diversos diálogos com o campo da arte e da linguística. Mas atentemo-nos na questão da “arquitetura da metrópole”, que passa a ser objeto ou, melhor dizendo, uma tela para diversas manifestações artísticas, culturais e sociais serem ali escritas. Geralmente, as mensagens do grafite “[...] dizem o que não deveria ser dito, são anti-higiênicas e sujam as paredes que deveriam estar limpas e em perfeita ordem” (SILVA, 2014, p. 79). Essa caracterização, digamos que primária, remete aos primórdios da arte urbana.

Atualmente, vemos outros atores e outros tipos de manifestações urbanas, que estão ligadas a um caráter artístico e de visibilidade de determinados espaços. Ainda de acordo com Armando Silva:

o grafite, como já disse, vem ganhando importância na caracterização das culturas urbanas e, embora tenha “começado” como delírio de certos sujeitos desconhecidos, expressa assuntos que dizem respeito cada vez mais a uma maior quantidade de indivíduos, o que faz superar seus protagonistas executores. Seu trabalho mais eficaz até fins do século XX concentrou-se em conceber marcas

simbólicas de identificação dentro de certas ordens fechadas, tais como universidades, bairros, centros de reclusão e hospitais, mas seus ideogramas se deslocaram depois pelas cidades, por metrô, sanitários, cafés, paredes principais, por todos os espaços públicos, enfim, e agora nos meios digitais. Esses grafites precisam ser vistos por muitos e sua leitura envolve quaisquer cidadãos, mesmo aqueles mais desprevenidos (SILVA, 2014, p. 77).

Essa notoriedade que o grafite vem ganhando está expressa em diversos espaços. Alguns desses espaços passaram por um processo de revitalização, como foi o caso da Orla Conde, na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Se antes os grafites e xarpis tinham uma forte conotação transgressora, atualmente os grafites fazem parte de uma narrativa de cidade moderna; uma cidade que seja cordial, inteligente, acessível e democrática. Mas como veremos nas contradições da produção do espaço, esse, muitas das vezes, não passa de um discurso apenas.

Até chegar nessa fase mais “limpa” e que vem sendo separada do ativismo político, a técnica do grafite foi ganhando variedades:

os materiais, que iam do lápis ou caneta, para intervir em banheiros, a cadeiras ou mesas, passando pelos gizes nos centros acadêmicos, avançaram com o emprego de pincéis e brochas, para aqueles que requerem cor e alguma extensão considerável, e continuam agora com técnicas gráficas para duplicar imagens pré-desenhadas. As cores vêm sendo usadas dentro de um aumento definitivo de policromia: do preto passou-se para o azul e o vermelho, e é possível constatar, desde os anos 1990, o uso de novas cores “elétricas” vibrantes, que produzem certos efeitos óticos, em particular toda aquela gama de *sprays* amarelados, esverdeados e avermelhados (GITAHY, 2014, p. 64).

Não basta somente ocupar os espaços públicos, é preciso ser criativo na estética da sua intervenção, quer seja ela política ou comercial; isso mostra que a linguagem do grafite vem se transformando. Um desses exemplos, que (apesar de haver controvérsia entre grafiteiros e pixadores) configura-se comumente como grafite, apesar de ser muralismo, o mural do Eduardo Kobra na Orla Conde, inovando na sua formulação estética naquela paisagem ao desenvolver uma harmonia de cores e representações. Principalmente, por estar em um espaço (re)configurado para o turismo e lazer.

O xarpi, diferente do grafite, permanece com uma estética e mensagem de romper com a ordem estabelecida. Podemos classificar em quatro fases o xarpi desde o seu surgimento, na década de 1980, conforme estabelece Celso Gitahy. Com o desejo dos pixadores de “mostrarem quem são”, de ganharem visibilidade, a primeira fase: “corresponde ao carimbar exaustivamente o próprio nome em grande escala pela cidade e bairros, apropriando-se de todo e qualquer tipo de superfície” (GITAHY, 2012, p. 27-28). A segunda fase, que preenche cada vez mais os espaços da urbe, é marcada pela competição entre grafiteiros, entre os quais,

de acordo com o autor: “em vez de nome, alguns usam pseudônimo ou símbolos de identificação de grupo” (GITAHY, 2012, p. 28).

A terceira fase é marcada pelo desafio da visibilidade, onde os lugares mais altos e difíceis são os mais cobiçados. Aqui, os monumentos públicos ganham maior notoriedade para serem pixados. O autor segue a sua argumentação colocando:

o fato de a imprensa interferir combatendo essa atividade com artigos de página inteira, bem como com fotos coloridas publicadas em revistas de grande circulação, contribui para incentivar e acentuar o trabalho de pichadores, dando assim passagem para a fase seguinte (GITAHY, 2012, p. 28-29).

A quarta e última fase, como foi apontado, é influenciada pela dificuldade e pela visibilidade. Diante disso, o objetivo dos pixadores passa a ser a visibilidade da mídia, marcando e grafando monumentos históricos, espaços públicos e privados que geram visibilidade, como podemos ler:

nessa fase a pichação atingia seu auge, quando o maior acontecimento na mídia, aquele que gerasse a maior polêmica, era o que todos os pichadores queriam. Aparecer, acontecer, desafiar as autoridades ou realizar obras inusitadas passou a ser a ordem do dia (GITAHY, 2012, p. 29).

Atualmente, podemos ver uma simbiose dessas quatro fases iniciais em diversos pontos da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, em especial (tema que será abordado mais adiante, no terceiro capítulo) em pontos da Pequena África. Pode-se verificar essa variação em diversos espaços, às vezes mudando de rua para rua.

O grafite e o xarpi marginal podem ser identificados em breves comparações, por exemplo o mural pintado pelo artista Eduardo Kobra, na Orla Conde, como se pode verificar na Figura 13, onde não existe identificação com a realidade espacial que está presente no entorno. É uma paisagem que vende uma harmonia e uma cordialidade inexistente aos turistas que desembarcam dos navios. Por outro lado, grafites que buscam questionar a falta de políticas públicas, segurança e/ou educação, estão em sua maioria nos espaços economicamente pobres da cidade, e são vistos como feios ou marginais.

Esses grafites e xarpis marginais também podem ser vistos no Largo de São Francisco da Prainha, que faz parte da região conhecida como a Pequena África, muitas das vezes não se podendo distinguir onde começa um e onde termina o outro. À guisa de um melhor entendimento, avançando para a figura 14, na página 81, podemos ver essa simbiose de geossímbolos, que rompe diretamente com a paisagem e a construção espacial da figura 13. Estamos falando, aqui, de um distanciamento de duas quadras no máximo, na área que faz parte do corredor cultural, do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 13 – Fragmento do mural do Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Na Figura 13, podemos perceber algumas composições da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Além da representação de um dos cinco continentes, por meio de um nativo, que é o objetivo do mural “Etnias”, podemos perceber uma estação do Veículo Leve sob Trilhos (VLT), que faz o transporte de passageiros nessa região. Vale destacar que essa fotografia foi tirada no período da tarde, em um horário de saída do trabalho, ou seja, em um horário de *rush*. No entanto, foi possível perceber um fluxo pequeno de pessoas que circulavam pelo espaço, ou que utilizavam como meio de locomoção o VLT.

Analisando a Figura 14, a seguir, apesar de não vermos pessoas em circulação, é possível ver outra composição na paisagem, como a presença de lixos. Além de os grafites transmitirem a questão musical da Pedra do Sal/RJ e a exaltação da cultura negra, por meio da representação de artistas negros e do uso do *Black Power* (força preta). Os traços em larga escala, por estar ocupando uma lateral de muro, não é considerado muralismo.

Além da técnica ser diferente, é possível perceber a predominância de grafites e xarpis na sua composição. A relação estética ligada ao Movimento Negro, é também uma relação política estabelecida nessa paisagem, podemos fazer essa análise pelos traços negroides que estão marcados nos personagens representados.

Figura 14 – Grafites e xarpis na rua Argemiro Bulgão, Zona Portuária/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

A produção do espaço desigual deixa marca na paisagem. O xarpi e o grafite possuem técnicas e formas específicas de projeções. Trazemos para a reflexão, de forma prematura, algumas ideias de temporalidades dessas produções. Antes de mais nada, cabe o seguinte questionamento: você já viu alguém pixando? Essa é uma pergunta pouco realizada quando nos deparamos com um nome, uma *tag* ou um xarpi³¹. Geralmente, a pixação é feita no período noturno, e o grafite, por ser algo mais “limpo”, tem uma aceitação melhor durante o período diurno.

Para entendermos sobre o conceito do xarpi, é preciso irmos até os pixadores. Foi por meio desta percepção que buscamos no livro “Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro”, do João Marcelo de Carvalho, uma inspiração para o tema. Além de analisar os diferentes geossímbolos e sentidos do ato de pixar, como por exemplo, entender que:

a pixação questiona, algumas vezes mesmo sem pretensão consciente do autor, o espaço urbano, a ordem instaurada. A estética é valorizada, mas não há compromisso firmado com a arte. Não há uma obrigatoriedade com a mensagem, porém em diversos momentos se mostra poética ou provocativa. É marginal, ilegal e espontânea (CARVALHO, 2015, p. 12).

O ato de questionar e se expressar por meio da produção da paisagem por atores que são marginalizados produz um significado implícito para quem é e vive a periferia das grandes cidades. Quando analisamos o sentido da palavra “marginal”, que significa o que está

³¹ Nomes, tags e xarpis são as marcas dos pixadores, que buscam ter uma originalidade que os diferenciam dos demais.

ou vive à margem, faz-se relação direta com a ideia de cultura hegemônica que vem sendo disseminada pelos atores hegemônicos; como os bancos, multinacionais e os setores da burguesia.

A pixação não busca a aceitação. O ato de pixar monumentos ou coisas tombadas é considerado um crime pela Lei de Crimes Ambientais nº 12.408 de 2011 (BRASIL, 2011). No entanto, vale destacar a proximidade que existe entre as técnicas e manifestações, sendo a pixação um dos primeiros atos da produção de geossímbolos. Dessa forma, caracterizar o que de fato seja um grafite ou uma pixação, entra na ordem do subjetivo de quem avalia. Além, de podermos diferenciar temporalmente essas manifestações.

De acordo com Marcos Paulo Ferreira Góis, quando aborda sobre as geografidades da noite, aceitamos que:

o comportamento desviante tende a ganhar ainda maior visibilidade quando notado, ou melhor, quando o comportamento transgressor se torna público (Becker, 2008)³². Assim, o desvio em relação à ordem tem lugares no espaço em que pode ocorrer com maior facilidade, incorrendo no risco de ganhar ainda maior visibilidade caso se torne público. A paisagem noturna é, portanto, composta por tal geografia da visibilidade das práticas sociais (2017, GÓIS, p. 30).

Essa geografia das práticas sociais, no caso dos grupos de pixadores, tem a intenção de confrontar uma lógica de urbanização liberal e segregadora. Constatando a relação direta entre os grafites e as pixações, é possível apontar que as assinaturas que compõem os grafites são pixações, ou seja, a pixação também está presente no grafite, quando nos deparamos com as *Tags* ou assinaturas.

esse estilo começou a partir de uma pichação a que chamavam *tag*, ou seja, o pichador assinava seu nome e o número de sua rua (Taki 183). Com o passar do tempo essa assinatura foi ganhando cor, brilho e forma, até se transformar em frase. Esse estilo de graffiti também serviu para demarcar limites entre gangues suburbanas (GITAHY, 2012, p. 41).

As *tags* como colocadas por Gitahy são representações na paisagem de assinaturas, sejam elas de grupos ou de indivíduos. Elas podem estar sozinhas, ou ao lado de algum grafismo, como é o caso do grafite na Figura 15, indicando o autor da intervenção. Assim, destacamos as relações de interpretação que são de características individuais, mas também se comportam de forma política.

O que destacamos nessa análise, é o enquadramento da pixação na Lei de Crimes Ambientais nº 12.408 de 2011 (BRASIL, 2011), para algo que queiram demonstrar como ilegal, além de feio e depreciativo. Nas diferentes fotografias que estão sendo analisadas nessa

³² BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

pesquisa, podemos perceber a presença de pixações em grafites ou muralismo, como a representação da assinatura de quem a produziu.

Figura 15 – Crespo é lindo, feio é o seu preconceito, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Esse grafite, que apresenta uma mulher negra, com a frase ao lado “Crespo é lindo, feio é o seu preconceito”, nos permite (re)pensar a produção da arte marginalizada e o teor transgressor que os grafismos nos muros, ruas, viadutos e passarelas podem possibilitar. Porque como aponta Henri Lefebvre, sobre o espaço urbano:

ao mesmo tempo que lugar de encontros, convergência das comunicações e das informações, o urbano se torna aquilo que ele sempre foi: lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível (LEFEBVRE, 2001, p. 85).

Aí, tem-se o grafite como uma dissolução da normalidade, que é a repressão cultural na periferia, sendo o momento do encontro, entre membros da mesma família de grafiteiros ou pixadores, ou de se fazer visível ao reivindicar alguma pauta. Como podemos interpretar a partir das colaborações de Armando Silva:

a cidade está repleta de intervalos do oculto, do não dito, do impossível de nomear, como esse sujeito dividido na linguagem que anda sempre buscando uma fórmula para demarcar o que fica dentro ou fora – até da lei. Porque a cidade, viva, se traveste e se tatua do transitório, até onde parecia habitar tão somente a rotina. A cidade se maquia e se camufla e, desse modo, é preciso ser um passageiro treinado para reconhecer as camadas que se acumulam e se anulam mutuamente. Esses arquivos em fuga, realidades ambulatórias que recobrem a realidade como se apenas do inesperado se tratasse, apelam para as imaginações. Tudo está aí, objeto dúctil do olhar escapando a cada passo: falta apenas olhá-lo (SILVA, 2014, p.11).

Os muros, painéis e avenidas pixadas na periferia são diferentes das produzidas no centro. Isto reflete um tipo de urbanização exclusiva, onde a cada traço escrito vai sendo ressignificada uma nova imagem do urbano. Cada grafite e cada xarpi nasce com uma temporalidade e uma espacialidade, é o movimento estético que parece acompanhar o aumento da exclusão nas cidades. Enquanto vemos um grande incentivo das prefeituras (por meio de editais e parcerias) nos grandes centros urbanos, para a elaboração de painéis; na periferia vemos o processo de marginalização e repressão aumentando.

Armando Silva contribui para o entendimento do grafite, onde: “[...] sobre as paredes das cidades, vai-se escrevendo o que se teria calado – ou pelo contrário – e o que desaparecerá sob o novo traço, que tornará a escrever uma nova imagem do mundo” (SILVA, 2014, p. 12). Desta forma, os atores que grafitam e pixam vão (re)modelando paisagens urbanas, colocando significados outros para eles.

A cidade expressa a atuação de grupos com especificidades de ação no urbano; existe a questão simbólica implícita em cada marca na paisagem, como aponta Henri Lefebvre:

não esqueçamos as dimensões. A cidade tem uma dimensão *simbólica*; os monumentos, como também os vazios, praças e avenidas, simbolizam o cosmo, o mundo, a sociedade ou simplesmente o Estado. Ela tem uma dimensão *paradigmática*; implica em e mostra oposições, a parte interna e a parte externa, o centro e a periferia, o integrado à sociedade urbana e o não-integrado (LEFEBVRE, 2001, p. 70. *Itálico do autor*).

Esse simbolismo é marcado em diversos fixos (SANTOS, 2017), que estão carregados de temporalidades e espacialidades. Quando transgredidos por letras marginais, rompem com uma estética do aceitável e do harmônico. Os geossímbolos falam, gritam e berram, como podemos ver em diversas paredes, lojas, portas e janelas pela Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, em especial na parte da Pequena África. Este tema, abordaremos no terceiro capítulo, no qual trazemos uma relação direta da diferença entre a produção da paisagem e a produção do espaço.

Essa diferenciação, muitas das vezes, acontece de rua para rua, em uma espacialidade reduzida, que não chega a um quilômetro de distância (entre o Boulevard Olímpico e a Pequena África, por exemplo). Alguns locais que podem ser rapidamente comparados com espacialidades relacionadas fazem parte da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, como o Museu do Amanhã e o Largo de São Francisco da Prainha. Esse processo de valorização de determinados espaços em detrimento de outros, esconde um passado escravocrata que foi forjado nessa região.

3 GEOSSÍMBOLOS: ARTE URBANA E ARTE PÚBLICA

O capítulo a seguir busca apresentar as relações e os distanciamentos entre os geossímbolos urbanos, bem como grafite e xarpi, com a arte urbana e a arte pública. Além disso, promover o debate sobre a produção e o uso do espaço público e privado, como forma de atração especulativa. O capítulo está dividido em duas partes, a primeira relacionando a arte das ruas e das galerias, no qual questionamos a espacialidade do que é considerado arte e do que não é. Na segunda parte, abordamos sobre a paisagem grafitada como fruto da cultura não-hegemônica; e a influência que os espaços centrais, ou de visibilidade, possuem na produção de determinadas paisagens urbanas. Também abordamos a função estética que os grafites estão desempenhando atualmente na questão urbana e a questão de como podemos pensar a cidade a partir deles.

3.1 Ruas e Galerias

Partimos da compreensão de que os grandes centros urbanos estão embebidos de contradições na vida cotidiana, que podem ser percebidas por meio de diferentes espaços produzidos, paisagens, culturas e histórias vivenciadas. A partir do que foi colocado, a pesquisa tem como uma das justificativas incrementar os estudos de geossímbolos na paisagem, como a arte urbana, os xarpis, grafites e colagens nos espaços, reiterando a necessidade de entendermos as contradições que esses fenômenos produzem na paisagem e no espaço brasileiro.

Em cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, podemos perceber a organização de artistas, grafiteiros, pixadores, movimentos sociais e populares em torno da (re)criação dos espaços públicos. Esse fenômeno social, que passa por olhar as relações urbanas e cotidianas por outra lógica, é expresso nas paisagens centrais e vai criando imagens e narrativas desses lugares.

Temos acordo com a perspectiva de Paulo Cesar da Costa Gomes, ao abordar a cartografia do olhar, com a intenção de entender a posição ou o posicionamento das coisas. Em especial, estamos falando sobre arte urbana e a sua disposição espacial nas cidades. Algumas partes da cidade podem ser vistas como uma obra de arte ou um espaço vitrine de

contemplação ou visibilidade. Um grafite na rua ou na fachada de um determinado lugar, dependendo do contexto espacial em que ele está inserido, é visto como arte urbana. Um grafite na rua ou fachada, deslocado de um ambiente artístico, pode ser considerado vandalismo. Desta forma, pontuamos, com o autor, que:

quando entramos em uma sala de um museu ou de uma galeria de arte, sabemos previamente que os objetos que ali estão expostos são considerados detentores de um valor, seja ele artístico, cultural ou histórico. Muitas vezes, pouco sabemos sobre o que está exposto. De fato, pouco importa o que veremos, eles já estão classificados pela posição que ocupam nessa rede de posições espaciais como elementos de valor. É a sua situação espacial que nos informa. Cabe ao olhar observá-los e identificar o que, naqueles objetos, existe de interessante e de valor. A posição dos objetos os torna visíveis. Eles estão em situação de exposição (GOMES, 2013, p. 53).

A visibilidade espacial vai além de uma questão de percepção. Assim, a localidade em que cada obra ou ação política tem como embasamento a potencialidade de mobilização de pessoas, ideias e grupos. Essas visibilidades, além das colocadas por Paulo Cesar da Costa Gomes, têm embasamento pelo viés econômico e político dos espaços. É possível dizer que existe uma intenção nas formações diferenciais dos espaços, fazendo deles lugares privilegiados para a reprodução do capital e das relações sociais.

A noção trivial de neutralidade da produção espacial permeia até os dias atuais o imaginário social. Se não nos questionamos por que tal rua se encontra posicionada de determinada forma, ou por que em determinadas localidades eu tenho “tudo” acessível, como meios de transportes, equipamentos culturais, educacionais ou hospitalares, estou sendo alienado do meio fundamental para o desenvolvimento social e humano: o espaço. As coisas objetivas como ruas, praças, parques, escolas ou centros recreativos, por exemplo, possuem intencionalidades. Milton Santos irá denominar essas “coisas” que acabamos de mencionar como fixos: para ele, os fixos são produzidos para seguir uma lógica de reprodução hegemônica, a do capital.

As ruas da cidade urbana são espaços de destaque para a arte urbana, são vetores de encontros e desencontros, de trocas, de convívio, de eventos simultâneos, compondo o concreto e o imaginário dos grandes centros urbanos. De acordo com o filósofo Armando Silva, podemos entender que:

as inscrições de rua, de qualquer modo, são parte integrantes da paisagem urbana, constroem espécies de túneis por onde deslizam fermentos sociais que vão ganhando forma e fazendo imagem, tema próprio à produção emblemática. (SILVA, 2014, p. 96).

Temos nomeado como geossímbolos essas inscrições nas ruas, que primeiramente classificamos como xarpis e grafites urbanos. Existe um imaginário social de que a arte

urbana é democrática. No entanto, pensar nestes dois conceitos, de arte e de urbano, na sua singularidade, é pensar que a sua produção historicamente serviu a interesses de atores hegemônicos. Assim, não é porque uma arte se encontra na rua que ela é democrática na sua essência. Existe uma contradição na sua origem, que é a produção do espaço.

Destacamos, pela Figura 16, o muralismo encontrado na Avenida Rodrigues Alves, com o objetivo de exemplificar os imaginários que vão sendo criados por meio de narrativas imaginárias:

Figura 16 – Novas técnicas, antigas funções



Fonte: O autor, 2022.

Na referida figura, podemos perceber uma função pretérita e atual que a Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ possui: exportação e importação de bens de consumo e matéria-prima. Além de ter sido uma zona vital para o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, foi crucial para a chegada de diversos produtos e comerciantes, ao longo dos anos em que a cidade foi a capital do Brasil (1763-1960). Podemos fazer tal associação a partir da análise dos contêineres e dos guindastes de contêineres que estão representados ao lado esquerdo da imagem supracitada. Também identificamos a associação com o Moinho Fluminense, que está localizado no Bairro da Gamboa. A representação do trabalhador carregando uma saca de trigo identifica essa relação de importação e exportação desta *commodity*.

Essas representações em uma mesma composição representam a dinâmica de parte do espaço urbano. De acordo com Milton Santos, podemos entender tal dinâmica da seguinte forma:

o espaço urbano reúne áreas com os mais diversos conteúdos técnicos e socioeconômicos. A exemplo da biodiversidade, podemos, aqui, falar de uma diversidade socioespacial, encaixada em ecologias sociotécnicas recriadas ao longo da história urbana e ampliada no momento atual. É isso que assegura às cidades – sobretudo as grandes – a possibilidade de acolher as mais diversas atividades, realizadas segundo os mais diversos níveis técnicos, de capital e de organização. Desse modo, tais cidades abrigam todos os tipos de capital e todos os tipos de trabalho. É esta, aliás, sua riqueza (SANTOS, 2017, p. 308).

O espaço da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ é diverso em atividades comerciais. A representação daquelas duas atividades laborais são parte do que o artista quis exaltar e destacar. Entretanto, ela não representa a totalidade das ações que estão e foram elaboradas nesse espaço. Por isso, quando olhamos para uma obra de arte ou pintura em exposição a céu aberto, precisamos analisar a sua intencionalidade e a sua espacialidade. Dentro das galerias também é preciso estar vigilante, pois sabemos que algumas exposições, no caso a maioria delas, são de caráter itinerante.

Diante disso, é preciso pensar que, para além do confinamento da arte em locais específicos, o seu acesso ou contemplação extrapolam quatro paredes. Se a questão central fosse, por exemplo, o valor do ingresso ou ticket para apreciar uma obra de arte, parte desse problema já teria sido resolvido com a gratuidade em dias específicos. Por isso, quando pensamos sobre a arte urbana, estamos pensando na hegemonia dos atores e na produção do espaço em que essa arte urbana se encontra.

Entendemos a cidade, como um espaço em constante (re)construção, é um texto que se escreve não apenas pelos grafites ou xarpis, mas pela vida cotidiana que acontece todos os dias, como aponta Henri Lefebvre:

a cidade se escreve, nos seus muros, nas suas ruas. Mas essa escrita nunca acaba. O livro não se completa e contém muitas páginas em branco, ou rasgadas. E trata-se apenas de um borrador, mais rabiscado que escrito” (LEFEBVRE, 2008, p. 111-112).

Podemos entender a expressão inicial “a cidade se escreve” de algumas formas. Analisando o verbo “escrever” no seu sentido denotativo, damos o significado como sendo aquilo que alguém escreve em algum lugar, como um livro ou uma fachada. Porém, percebemos que Henri Lefebvre, ao descrever isso, busca ir além, fazendo uma metáfora do espaço da cidade. Quando o autor complementa que “a cidade se escreve, nos seus muros, nas

suas ruas”, ele não está falando sobre grafites, xarpis, poemas, arte urbana ou narrativas; o autor está fazendo outro tipo de provocação: de que o espaço urbano, em especial a cidade, tem influência de diferentes atores no seu cotidiano, que estão em constante disputa.

Temos dado destaque para a produção do espaço pela perspectiva dos ativistas urbanos, das famílias de pixadores, dos grafiteiros, dos ordinários. Optamos por esta escolha por uma questão política, por um pensamento que rompa com a ordem hegemônica do *status quo*. Pensamos contribuir, assim, com as ideias de Milton Santos em “Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal”: o espaço como uma possibilidade, como ele pode ser e não como ele está sendo.

O espaço urbano é um sistema indissociável de fixos e fluxos, como aponta Milton Santos no livro “A natureza do espaço” (2017). Essa afirmação possibilita algumas análises da produção do espaço, às quais tentaremos dar nossa contribuição por meio da crítica aos espaços de visibilidade. Temos pesquisado e analisado alguns espaços centrais no Brasil e a sua ligação com o Movimento Hip Hop, em particular o grafite e o xarpi, como é o caso da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. É partindo desta análise, que identificamos a arte urbana como um objeto de estudo do espaço urbano, na relação intrínseca que existe entre espaços de visibilidade e espaços de apagamentos.

Os espaços de visibilidades (ou espaços vitrines) são aqueles em cuja formação identificamos processos e atores hegemônicos de atuação. Dito isto, olhamos para o espaço urbano na sua relação diferencial, onde por motivos históricos, econômicos, geográficos ou culturais, canalizam-se os desejos e ambições de setores privados, hegemônicos e estatais.

Por isso, quando observamos a Figura 17 a seguir, na Pedra do Sal, podemos perceber outra lógica de atuação nos espaços centrais, que rompem com a ordem do belo, do formal, do aceitável. A técnica utilizada nessa intervenção, foi o estêncil:

Figura 17 – Black é poder, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

A imagem foi realizada utilizando uma técnica conhecida como estêncil (ou *stencil* em inglês) e tem como um dos significados a exaltação do cabelo *black power*, que pode ser traduzido, de maneira livre, como “poder preto”. O corte de cabelo *black power* é uma identidade, um movimento de resistência e exaltação da cultura preta. A técnica do estêncil que, comparada com o grafite, por exemplo, é simples, foi utilizada de forma bastante significativa ao retratar a força da mulher e da cultura preta.

Destacamos esses espaços, levando em consideração a necessidade de analisar o fenômeno da arte urbana na modernidade. Assim como os grafites e xarpis, a arte urbana, na sua variedade, produz diversas estéticas, espaços contra hegemônicos e narrativas visuais. Como elucida Armando Silva,

não é estranho localizar a inscrição sobre o cimento fresco de uma rua ou sobre um cartaz que anuncie qualquer evento. Esta mania “grafitográfica” – que pode ser perturbadora na aparência e na integridade das coisas – é por um lado, uma resposta à necessidade de expressão individual ou grupal que, ao mesmo tempo, revela um desejo de participar e, muitas vezes, mostra a engenhosidade e a criatividade de uma população que está à margem das decisões da cidade, bem como pode manifestar a expressão de ódio, raiva ou vingança (SILVA, 2014, p. 60).

A percepção primária da qual estamos partindo, por uma questão lógica – de que se o espaço é desigual na sua essência, logo o que se produz a partir disso também tende a ser desigual – não pode ser irreduzível na análise das relações sociais. Se aceitamos essa condição de forma pura e restrita, descartamos todas as contradições presentes nessa produção

hegemônica, colocando em segundo ou terceiro plano as relações sociais de resistência de artistas, ativistas urbanos e intelectuais literários.

Por outro lado, como elucida o geógrafo Milton Santos,

na batalha para permanecer atrativos, os lugares se utilizam de recursos materiais (como as estruturas e equipamentos) e imateriais (como os serviços). E cada lugar busca realçar suas virtudes por meio dos seus símbolos herdados ou recentemente elaborados, de modo a utilizar a imagem do lugar como ímã (SANTOS, 2017, p. 269).

Destacamos a ideia de recursos imateriais atrelada aos serviços, como aquilo que serve a algo ou alguma coisa, na construção simbólica da produção desigual espacial. Partindo dessa premissa, de que a produção do espaço hegemônico está sob a égide do capital financeiro, especulativo e imobiliário que estimulam e promovem a disputa entre espaços, a construção de espaços de visibilidades nos ajuda no entendimento dessa questão, como é o caso do Boulevard Olímpico na cidade do Rio de Janeiro/RJ.

A produção de espaços desiguais e diferenciados é realizada por meio de diversos subterfúgios estratégicos. O estímulo à venda de uma localidade, uma rua, uma praça ou mesmo um bairro pode se utilizar de elementos artísticos dos mais variados, como por exemplo, uma propaganda destinada a um público específico. Um dos exemplos possíveis de se fazer essa análise é quando um circuito de rua ou uma exposição permanente valoriza determinado espaço, aumentando o preço dos aluguéis, a compra de imóveis e os preços dos serviços de uma forma geral; ou quando se usa uma imagem como forma de propaganda, como podemos ver na Figura 18, que se segue. A produção de imagens, sejam elas pictóricas ou na mudança do espaço físico, gera significados distintos, mas geralmente com intencionalidades demarcadas, como foi abordado acima.

Figura 18: O xarpi como propaganda na década de 1970

The image shows a collage of newspaper clippings and advertisements from the 1970s. The top section contains various news items and small ads. The bottom section features a large, stylized graphic with the text "YANKEE GO VOFF!" and an advertisement for "Voff Idiomas Ltda.".

EMAGREÇA
Novo Método baseado na saupuntura que modera e desestímula o apetite, sem drogas, sem regime, sem depressão, sem o mínimo esforço você atingirá o peso desejado.

AGAERRE
Auriculoterapia e Orientação Psicobiostática
Rua Xavier de Almeida, 45 Cx. 05 - Copacabana
Tele: 237-7871 - 237-2462
- / ou agira e obtém maiores informações -

Seja menos estrangeiro.
Aprenda português pelo método mais prático que existe: vendo, ouvindo, fazendo e falando.
O método Voff.
É assim que estamos ensinando muitos brasileiros, excutivos como você, a falarem inglês. E a se sentirem em casa quando estiverem no exterior.
VOFF
Idiomas Ltda.
Rua Neocômulo Silva, 471 - Vila - Tel.: 247-7318

Fontes: Jornal do Brasil, 1979.

O recorte de jornal que destacamos, com a expressão “Yankee go Voff!”, é uma propaganda que foi noticiada no Jornal do Brasil em 1º de fevereiro de 1979. Podemos dizer que foi uma das primeiras propagandas em um jornal brasileiro a utilizar um xarpi como estética. Ela foi paga por um curso de idiomas, ainda durante a Ditadura Civil Militar no Brasil (1964-1985), com o objetivo de dizer que o “Yankee”, que seria um termo para se referir a uma pessoa que mora nos Estados Unidos da América, faz o curso Voff. Atualmente utilizamos a grafia “Iaque” para nos referirmos a esse grupo. Podemos traduzir a expressão, de forma livre, como “Iaque fazem Voff!”.

Essa propaganda permite que façamos algumas interpretações, como a utilização do xarpi para fins de propaganda desde o final da década de 1970. Uma outra análise possível, quando relacionamos grafite e xarpi, é a aceitação de uma estética subversiva, que estava em pleno surgimento, em vez de uma figura, desenho ou personagens que remetessem aos símbolos estadunidenses, ainda em um contexto de Guerra Fria (1947-1991) no mundo ocidental e de embate político e ideológico no Brasil.

Trazemos novamente, para questionamento, a tríade de Henri Lefebvre, a fim de se pensar a produção do espaço na sua contradição, como abordou o filósofo em “*La producción del espacio*” (ou, como podemos traduzir para o português, “A produção do espaço”); além disso, abordamos a ideia de verticalidade e horizontalidade proposta por Milton Santos em “A natureza do espaço”. O espaço pensado como meio e produto das relações sociais é, ao mesmo tempo, heterogêneo e homogêneo na sua (re)produção. De acordo com Henri Lefebvre, esse espaço é produzido e pensado por atores hegemônicos, mas sofre influência de

atores contra hegemônicos; estamos falando dos espaços concebidos, percebidos e vivenciados.

Segundo os construtos de Milton Santos sobre as verticalidades e as horizontalidades no espaço, podemos pensar que:

as verticalidades são vetores de uma racionalidade superior e do discurso pragmático dos setores hegemônicos, criando um cotidiano obediente e disciplinado. As horizontalidades são tanto o lugar da finalidade imposta de fora, de longe e de cima, como o da confraternidade, localmente gerada. Elas são o teatro de um cotidiano conforme, mas não obrigatoriamente conformista e, simultaneamente, o lugar da cegueira e da descoberta, da complacência e da revolta (SANTOS, 2017, p. 286).

As verticalidades propostas aqui por Milton Santos, sobre as racionalidades no pensamento dos atores hegemônicos no espaço, têm relação com o raciocínio de Henri Lefebvre sobre os espaços concebidos. Trazemos essa relação entres os dois autores, com o intuito de abordarmos as contradições que os espaços possuem. É diante das horizontalidades, sob uma perspectiva pré-estabelecida das ordens distantes, que a vida cotidiana acontece.

Milton Santos, ao abordar sobre o cotidiano que, segundo ele, é ao mesmo tempo conforme, mas não conformista com o que está posto, aborda o espaço e a complexidade das relações sociais. O espaço que pode ser lugar da alienação, também pode ser o lugar do pensamento crítico; ao mesmo tempo que o espaço é meio para o desenvolvimento social e cultural, ele é produto da condição humana, que está em constante transformação e disputa.

Levando em consideração essas questões, quando pensamos nos espaços públicos de visibilidade (ou espaços vitrines), que produzem diferentes tipos e técnicas de artes, não podemos escapar da sua composição espacial, que geralmente se dá em espaços abertos, principalmente em praças públicas. Segundo Paulo Cesar da Costa Gomes, em “O lugar do olhar”:

praças, portanto, cumprem um papel fundamental na vida urbana desde então. Elas mantêm forte identidade com a ideia do público que observa e se faz observar. Elas promovem também a ideia de que há uma quebra de ritmos que não é apenas morfológica. A abertura no tecido urbano causada pelas praças alarga o horizonte de visão, elas induzem à elevação do olhar e à permanência. São lugares onde se produz a vida urbana moderna, de reconhecimento da publicidade, maneira de ser de conviver. Notemos que os espetáculos urbanos das praças na cidade moderna são compostos pela maneira de *ver*, de assistir e de participar dessa maneira de *ser*. Por isso, praças são também sítios de celebração dessa sociabilidade (GOMES, 2013, p. 97. *Itálico do autor*).

O que o autor aborda sobre “alargar o horizonte” são espaços pensados de sociabilização que estão sendo (re)pensados por outros atores, que produzem sentidos, valores e identidades por meio da arte urbana. Essa maneira de *ser* abordada pelo autor pode ser

criada e repensada por diferentes grupos que atuam no espaço urbanos; estamos destacando os que têm relação com a arte urbana.

Temos abordado tal arte urbana, em particular o grafite, como uma opção de análise desses diferentes nichos estéticos, como podemos analisar nas palavras de Armando Silva:

[...] superados os limites descritivos e plásticos, todo grafite é observado por seus usuários, tanto a partir de uma interpretação extratextual que lhe antecede, como também em relação a outros grafites que possam ser a ele associados (imaginário de bairro...), e estas circunstâncias afetam o olhar sobre cada anúncio. Por isso, sem dúvida, o próprio texto grafite produz efeitos de comunicação diferentes segundo o microterritório em que apareça (SILVA, 2014, p. 102).

Destacamos a ideia do microterritório em que cada grafite ou arte urbana apareça, para abordar a influência que o espaço em que está sendo produzida a arte tem na sua interpretação, sentido e conotação semântica, simbólica e cultural. Uma arte pública, que está localizada em um espaço público a céu aberto, possui diferenças na sua percepção, em relação a uma arte de galeria fechada. Podemos observar tal fato por meio da forma em que cada pessoa entra em contato com (e analisa) os grafites ou artes urbanas.

É perceptível a diferença de comportamento dos corpos nesses diferentes espaços. Enquanto na rua, um local onde diversas pessoas transitam, circulam, marcam encontro e o inesperado acontece, não se tem domínio das ações, acontecimentos e eventos que estão ali; na galeria, por outro lado, existe um controle dos corpos, o silêncio, a contemplação do espaço por meio da arquitetura e do que está sendo exposto naquele espaço-tempo. A arte urbana atinge diferentes públicos e pessoas, que estão além dos críticos de arte e especialistas.

Identificamos a necessidade da expressão na urbe de grupos feministas, dos movimentos negros, quilombolas, LGBTQIA+ e demais coletivos, por meio de intervenções culturais, artísticas e simbólicas como forma de ação, identidade, existência e resistência. Como aponta ainda Armando Silva, “a busca de identidades culturais urbanas como fator de resistência grupal se constitui hoje num dos motores subjetivos fundamentais, num trabalho que envolve intelectuais, artistas, cientistas e analistas sociais” (SILVA, 2014, p. 98). Essa resistência vai além de uma questão reativa, de resposta a uma ordem hegemônica: ela também cria possibilidades de vivências e subjetividades na cidade.

Diante do que foi colocado, alguns autores como Milton Santos e Henri Lefebvre nos ajudam nesse entendimento sobre a produção desigual e combinada do espaço. Já sobre a ideia de arte urbana e percepção do espaço, temos a contribuição de Paulo Cesar da Costa Gomes e Armando Silva. Assim, trabalhar com as questões da arte urbana é uma possibilidade metodológica, com a assunção de que:

esse talvez seja o maior interesse em trabalhar na geografia com esses objetos da cultura, filmes, romances, fotos etc. Não lhes retiramos sua liberdade ficcional, não os tomamos como pretensões fidedignas de uma pretensa realidade. Nós o tomamos como uma rara oportunidade de discutirmos nossos valores e nossas condutas através do recurso a esse distanciamento (GOMES, 2013, p. 123).

A partir da concepção de que a arte urbana é ao mesmo tempo uma interpretação e uma realidade da cidade, a análise do que está sendo produzido nesses espaços é uma oportunidade de entendermos as contradições que os espaços centrais e de visibilidade contêm. É preciso entender como essa arte urbana pode, também, ser favorável a um marketing espacial no âmbito do turismo, como aponta Roberto Lobato Corrêa em “Caminhos paralelos e entrecruzados”:

a produção capitalista necessita de publicidade e financiamento para o consumo. Empresas da metrópole, com ou sem capitais da corporação em tela, mas mantendo relações com elas, fazem a promoção publicitária dos produtos, utilizando-se de empresas de televisão e jornalísticas da metrópole e inúmeras empresas radiofônicas localizadas nas cidades do espaço de atuação da corporação (CORRÊA, 2018, p. 63).

O consumo dos espaços centrais é realizado para além do que está exposto pelo autor, também com as obras urbanísticas, monumentos e roteiros turísticos. A cidade passa a ser vista como uma obra de arte de acordo com Henri Lefebvre. Aprofundando o pensamento de Henri Lefebvre sobre a questão da arte e do urbano, entendemos que:

pôr a arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural. Isso quer dizer que os tempos-espaços tornam-se obra de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de *apropriação* do espaço e do tempo. A arte traz casos e exemplos de “tópicos” apropriados: de qualidades temporais inscritas em espaços (LEFEBVRE, 2001, p. 133. *Itálico do autor*).

Os espaços de visibilidade são compostos por heranças históricas, tanto de ideias executadas no seu planejamento, como de ideias novas com propostas de (re)formulação. É nesse ínterim que a arte urbana – que pode seguir o *status quo* ou ser transgressora e marginal – traz a ideia de reflexão do próprio sentido da arte e da cidade como um fenômeno político. A arte transgressora convive com as diferenças, mas não de modo separado, da arte tradicional ou de galeria. Em vários casos, ela utiliza elementos estéticos e éticos na sua formulação.

Trazemos para o debate o pensamento de Raquel Rolnik em “O que é cidade? ”, para pensarmos esses espaços privilegiados de circulação da arte:

entre as torres envidraçadas e gestos tensos dos homens de terno e pasta de executivo, meninas pulando e jogando amarelinha estariam totalmente deslocadas; assim como não há travesti que faça michê na porta do Citibank às 3 horas da tarde. Não se veem vitrinas de mármore, aço escovado e neon na periferia, nem lama ou

falta d'água no Leblon (Rio), Savassi (Belo Horizonte) ou Boa Viagem (Recife). É como se a cidade fosse demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores (ROLNIK, 2018, p. 45).

Raquel Rolnik, ao abordar o tema das fronteiras imaginárias, estabelece uma relação com o que foi produzido em determinado espaço. É possível dizer que, mesmo sem muros, portões ou cercas, um espaço foi produzido para determinado grupo social. E isso podemos entender por meio da forma pela qual ele foi planejado, como ele é gerido e pelas coisas e pessoas que por lá circulam. Outra possibilidade é dada pelas construções arquitetônicas presentes nos grandes centros urbanos, que “podem ser lidas e decifradas, como se lê e se decifra um texto” (ROLNIK, 2018, p. 18).

Essa leitura acontece pelo desenho das ruas, das praças, casas, prédios e vielas que possuem temporalidades na sua produção espacial e buscam uma intencionalidade. Podemos entender que existe relação histórica e espacial, entre espaços contemplados com centros de poder e a produção da arte urbana, que tem visibilidade em escala estadual e nacional, além de uma forte presença em fotografias nas redes sociais, constituindo pontos turísticos.

3.2 Cultura e Marketing

Após algumas leituras, como a tese do geógrafo Milton Santos sobre “O centro da Cidade do Salvador”, surge o questionamento sobre se estudar parte da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, buscando ressaltar as contradições expressas na paisagem por grafites e xarpis, seria o suficiente para explicar a dinâmica espacial, ou mesmo o entendimento sobre o que é paisagem para a ciência geográfica. Decerto, essa parte do centro histórico da cidade do Rio de Janeiro/RJ possui diversas atividades econômicas, sociais e culturais. Por este motivo, fazer uma escolha, de certa forma temática, é assumir o desafio de não produzir e nem reduzir o espaço geográfico ao que estamos pesquisando.

Podemos entender, como elucidado por Milton Santos, que a paisagem está para além da questão gráfica, desenhada ou simbólica. A expressão da paisagem, como uma representação e um produto do que certa sociedade construiu, é também uma questão cultural na sua complexidade. Por isso, concordamos com o pensamento de que,

de fato, se a indivisibilidade da paisagem é um dos postulados de base da geografia, o estudo da cidade, seja como forma de atividade, seja como forma de organização, constitui uma prova indiscutível de que nossa ciência atingiu sua maioridade e de que podemos nos considerar como possuindo um campo próprio de estudos (SANTOS, 2012, p. 27).

Para o autor, a estrutura urbana é composta por diferentes conjuntos. Poderíamos destacar como exemplo, sobre a questão econômica fluminense, os navios de empresas multinacionais atracados na Baía de Guanabara, a Ponte Presidente Costa e Silva (popularmente conhecida como Ponte Rio-Niterói) e o fluxo de pessoas e mercadorias, ou mesmo prédios e escritórios comerciais, como o da empreiteira Odebrecht.

É importante colocarmos em destaque que a Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ tem relação direta com o centro da cidade. Além disso, temos a compreensão de que a cidade, na sua concepção crítica, está para além de um perímetro administrativo, sendo, porém, o reflexo e o produto do fenômeno urbano. Diante deste fato,

o centro de uma grande cidade é, então, o teatro dessa luta de tendências. Sua síntese se manifesta pela criação de uma paisagem. Os componentes dessa paisagem refletem uma parte de escolha, representada pelo estilo de construções e os processos de urbanismo, mas refletem sobretudo as necessidades e condições próprias a cada etapa da evolução urbana. A paisagem é, então, o resultado de uma combinação de elementos cuja dosagem supõe um certo ritmo de evolução e um certo dinamismo [...] (SANTOS, 2012, p. 28).

A nossa escolha, qual seja, de pesquisar sobre um fenômeno urbano recente, mas que possui precedentes de maneiras espaçadas em diferentes sociedades (como a ideia de se expressar por gravuras, formas e letras em paredes e rochas), é uma das escolhas possíveis de análise e entendimento da realidade em que vivemos. Entendemos que as grandes cidades brasileiras, das quais o Rio de Janeiro faz parte, possui um histórico recente voltado para o urbanismo planejado.

A paisagem grafitada é fruto do contraste que vai sendo intensificado nas cidades ao longo do tempo. A Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ é um espaço marcado por diferentes temporalidades, que estão expressas em estilos e idades distintas de casas e prédios, como questões materiais. Mas também, por questões culturais contrastantes. Vale destacar, como aponta José Luiz dos Santos, que:

é importante considerar a diversidade cultural interna à nossa sociedade; isso é de fato essencial para compreendermos melhor o país em que vivemos. Mesmo porque essa diversidade não é só feita de ideias; ela está também relacionada com as maneiras de atuar na vida social, é um elemento que faz parte das relações sociais no país. A diversidade também se constitui de maneiras diferentes de viver, cujas razões podem ser estudadas, contribuindo dessa forma para eliminar preconceitos e perseguições de que são vítimas grupos e categorias de pessoas (SANTOS, 2006, p. 19).

Temos a percepção de que o Movimento Hip Hop, expresso aqui pelos geossímbolos, busca estabelecer outra relação com o cotidiano social. Caracterizamos o grafite e o xarpi

como parte da arte urbana, ou melhor dizendo, como arte pública. De acordo com Armando Silva, existem diferenças entre elas. Como podemos analisar:

o que conhecemos como público é na verdade o espaço urbano, enquanto o público corresponderia a uma instância a ser conseguida. O público, no sentido daquilo que é comum aos cidadãos, está em disputa, em confronto permanente; possui, como a arte pública, uma conotação política. Assim, migra-se do descritivo, o lugar físico, ao analítico, o debate. Na verdade, o urbano tem muitas interações, e uma delas é a sua dimensão pública, que passa deste modo pelo debate, paralelo à esfera pública (SILVA, 2014, p. 118-119).

A disputa colocada aqui é latente nas fachadas de prédios, casas, postes e demais planos verticais que possam ser grafados pela ação humana. O grafite e o xarpi não possuem um público-alvo, como por exemplo vemos nas galerias de arte: o público-alvo desse fenômeno é o cidadão. O diálogo entre espaço público e arte pública como uma questão política é o que dá sentido na sua disputa pela narrativa do que chega aos cidadãos; seja como um espaço passivo de resistência organizada, ou como espaço de concentração de alternativas à ordem hegemônica.

O que temos avaliado, a partir da marginalização do xarpi e da aceitação do grafite é que:

as dimensões éticas da arte só podem restabelecer-se por uma nova relação com um público não especializado, ou seja, relacionam-se não com públicos, e sim com cidadãos (SILVA, 2014, p. 117).

Diante dessas questões sobre público-alvo; espacialidades relacionadas às artes; e a relação entre ética e estética de uma produção cultural (seja ela da cultura urbana ou das galerias), buscamos diferenciar suas origens. Atentemos para o que Armando Silva, no livro “Atmosferas urbanas: grafite, arte pública e nicho estéticos” aborda sobre a origem de cada fenômeno:

a arte urbana provém da arte visual: simplesmente o que se fazia para mostrar em um espaço de arte será feito na rua, o que, é claro, outorga uma expressividade de rua; também é possível prever outra grande influência, vinda do muralismo mexicano, como o de Diego Rivera (1886-1957), que de qualquer forma também é arte assimilada à galeria, pois funciona com seus mesmos mecanismos de obra de arte. Por outro lado, está a arte pública, também herdeira da arte, mas que foi fortemente influenciada pela filosofia e pelas disciplinas sociais, até fazer do próprio pensamento a obra de arte, como assume em geral a arte contemporânea. Enquanto isso, o grafite, em sua mais legítima e rude expressão, provém da rua desde a época do nascimento das cidades no Ocidente (SILVA, 2014, p. 127).

Diferenciamos, assim, as suas origens e influências. Vale ressaltar que aquilo que o Armando Silva entende por grafite, nós entendemos por grafites e xarpis; mesmo havendo diferenças, como já apontamos. Atualmente, é difícil separar esses três fenômenos destacados

pelo autor. Nas ruas ou mesmo nas galerias de artes, eles estão imbricados, formando um caleidoscópio de informações e mensagens, algo que pode ser analisado a partir da Figura 19.

Os estudos do xarpi/pixo/pichação no Brasil mostram que ambos são as manifestações de um fenômeno, que mesmo existindo em diversos espaços centrais mundo afora, é caracterizado como um fenômeno genuíno da nossa cultura. Quando o autor engloba o *graffiti* e a pichação como uma coisa só, ele nos indica como esse fenômeno está sendo pesquisado e abordado por outros pesquisadores. A partir do que já foi dito, temos a compreensão de que são fenômenos com a mesma origem, mas que possuem diferenças na sua intencionalidade, manifestação, estética e expressão visual.

A Figura 19 é composta por dois grafites representando crianças assistindo, possivelmente, a um filme, com óculos de três dimensões (3D). Em cima é possível perceber a presença de quatro xarpis diferentes, cada um representando uma pessoa que passou por ali e deixou a sua marca na paisagem. Nesse grafite, analisamos a relação intrínseca da arte urbana e da arte pública. Afinal, é possível caracterizar com firmeza em qual grupo o desenho das meninas se encaixa?

Figura 19 – Crianças espantadas, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Cordeiro, 2021.

Definimos que é um grafite; o seu entorno também nos ajuda nessa definição. Mas não podemos esquecer que o seu entorno, como Armando Silva afirmou, outorga uma expressividade da rua. Ou seja, estamos diante de uma cultura urbana, da cultura da rua, na sua variedade e complexidade. Além disso, surge o questionamento: por que essas meninas

estão espantadas? Podemos fazer analogias e interpretações, a partir do que temos pesquisado. Seria uma análise do artista/grafiteiro? Não conseguimos definir.

Interpretamos que o espanto seria causado por aquilo que elas estão vendo surgir ou passar na sua frente. Vale ressaltar que esse grafite (tirando os outros muros e construções) está voltado para a orla da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ: elas estão vendo um filme passando, sendo interpretado por atores e atrizes. Outra interpretação possível, é de que essas crianças são telespectadoras da vida cotidiana, das relações que estão sendo criadas e (re)criadas sob as suas vistas. Decerto, alguns grafites possibilitam diversas leituras, dependendo da sua contextualização espacial e histórica; é como se fosse um livro com diversas interpretações.

Na relação imbricada entre essas categorias de expressões artísticas, trazemos para o debate, como forma de exemplo, o uso do grafite e do xarpi em galerias de artes; no caso, a exposição realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), no centro da cidade do Rio de Janeiro/RJ, entre os dias 12/10/2022 e 23/01/2023. Vale o destaque de que o CCBB é um importante espaço, no cenário carioca, de divulgação de exposições nacionais e internacionais sobre arte, música e cinema. Destacamos parte do painel de abertura da exposição “Os Gêmeos: nossos segredos?”:

composta por quase mil itens, incluindo obra especialmente desenvolvida para o espaço dos CCBBs, a mostra traduz muito do processo de criação, da inspiração, criatividade e consistência do trabalho que ganhou o mundo sem renunciar às suas origens e referências culturais. As referências visuais do movimento hip-hop tangenciam a carreira dos artistas, conhecidos pelos personagens peculiares que habitam seu graffiti e que ganharam não só muros e grandes painéis das grandes cidades do mundo, mas também inusitados suportes, como uma kombi e até um avião de passageiros de grande porte, com desenhos sempre desenvolvidos a partir de minucioso processo de estudo entre imagem e superfície (OS GÊMEOS, s/d).

O texto de introdução da exposição aponta para a influência do Movimento Hip Hop nos grafismos urbanos e artísticos, em particular dos grafites. Porém, pudemos perceber diversos xarpis nas fotografias, quadros, cadernos, camisas, bonés, ou seja, em quase toda a exposição. Isso indica que, ainda hoje, os xarpis, mesmo que bastante utilizados (até mesmo em obras de arte), são marginalizados na sua nomeação e no debate em torno do que eles são. Além disso, o texto indica como esse fenômeno urbano vem ganhando destaque ao redor do mundo, fazendo parte da decoração de alguns meios de transportes, como o carro e o avião.

Utilizando alguns construtos de David Harvey e Henri Lefebvre, abordamos a cidade como uma obra de arte, na qual os grafismos dos atores do Movimento Hip Hop vão tecendo

diferentes paisagens, contrastando com a arquitetura urbana criada pelos atores do capital.

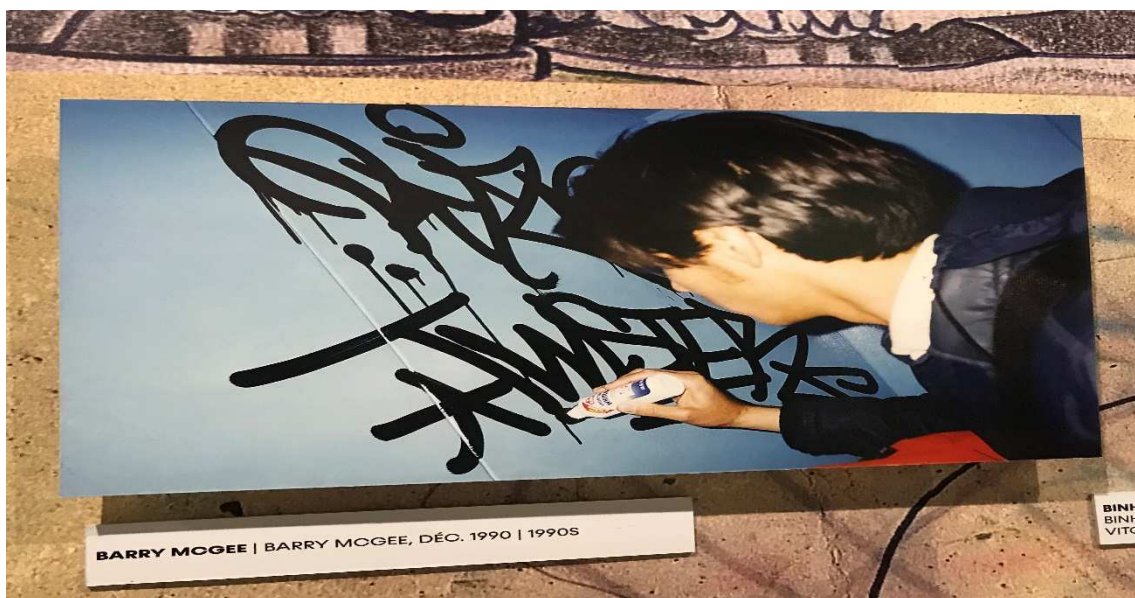
David Harvey nos ensina que:

a cidade capitalista, por exemplo, é construída como uma obra de arte por si só, com uma arquitetura fabulosa e de significados icônicos e conflitantes. As mansões e coberturas dos “mestres do universo”, que hoje trabalham em escritórios suntuosos instalados em arranha-céus reluzentes nos centros financeiros globais, contrastam com a antiga arquitetura industrial das fábricas tradicionais. Os espetaculares centros de consumo e a criação perpétua do espetáculo urbano pós-moderno contrastam com cortiços, bairros de imigrantes e de classe trabalhadora e, em muitas cidades do mundo, grandes conjuntos de casas construídas pelos próprios moradores. A cidade capitalista é o ponto alto da tentativa do capital parecer civilizado e representar a grandeza de aspirações humanas (HARVEY, 2016, p. 150).

David Harvey ao trazer a perspectiva da cidade como obra de arte, assemelha-se a Henri Lefebvre, quando estabelece que existe uma constante produção dos espaços urbanos, onde eles vão sendo diferenciados pelas pessoas e pelas relações sociais; além de ser o meio geográfico atual uma produção da técnica, da ciência e da informação, como no ensina Milton Santos (2017).

Na Figura 20, a seguir, podemos perceber a influência dos xarpis na composição da amostra artística:

Figura 20 – Xarpi da década de 1990 em exposição



Fonte: O autor, 2022.

Na referida Figura 20, podemos ver o artista norte-americano Barry McGee terminando um xarpi com um *pilot*/caneta de alta fixação. Essa fotografia estava na primeira sala (de três) da exposição, demonstrando como as origens e a contemporaneidade do grafite e do xarpi estão relacionadas. Podemos apontar, também, que Barry McGee foi um dos primeiros grafiteiros a utilizar o preto e o branco nos seus trabalhos, além de dar destaque

para o volume dos traços e o uso de contornos. O trabalho dos Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo), tanto no grafite, passando pelo xarpi, até as artes plásticas, é fortemente influenciada pela obra desse artista.

Colocamos em evidência, também, que o xarpi que encontramos na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ tem relação direta com o estilo de Nova Iorque, que é caracterizado por letras e personagens na mesma composição. Além de utilizar a verticalidade dos prédios como meio de divulgação do próprio nome/da família em que atua; ou, ainda, por sua coragem em pixar em locais de difícil acesso. Aquilo que, corriqueiramente, não conseguimos entender passou por um processo de criação do xarpi, justamente para que seja de difícil compreensão e que não seja facilmente identificado. É diferente do xarpi político, em que a mensagem deve ser objetiva entre quem escreve e quem lê.

Além dessas questões, uma das relações que podemos perceber entre o trabalho dos Gêmeos e o de Eduardo Kobra – que também tem nas suas origens as características do Movimento Hip Hop, além de trabalhar igualmente com murais – reside no uso da técnica empregada. Assim como o Gustavo e o Otávio, o Eduardo Kobra também tem elaborado murais em diferentes países, como foi o caso do Boulevard Olímpico.

Colocamos em destaque a ampliação da escala de produção, a qual, diferentemente dos grafites da Pedra do Sal, possui uma proporção grande, justamente para ganhar relevância no contexto urbano, para que ela adquira importância para quem observa – mesmo que a pessoa não procure por isso. Tal medida gera a impressão de monumento ao mural/paineira. É válido dizer que o muralismo, mesmo se utilizando de instrumentos do grafite, é caracterizado como uma expressão própria. Ou seja, o grafite é característico, assim como o xarpi, pela linguagem da rua; já o muralismo está relacionado com a arte urbana, com o intuito decorativo da paisagem.

Segundo Armando Silva, em sua abordagem da arte urbana e dos projetos institucionais, observa-se que o muralismo, em grande parte,

aparecem também em vários projetos institucionais que de fato não entram em conflito com o poder, mas podem impactar o espaço urbano ao usar estratégias estéticas que não vão simplesmente satisfazer um interesse publicitário ou mercantil, casos em que ainda entrariam em nossa perspectiva de nicho estético, porém de projeção precária do grafite pobre, como já dissemos antes (SILVA, 2014, p. 169).

Colocamos em destaque essa análise, porque ela nos ajuda a entender os murais elaborados na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Estamos abordando sobre a Avenida Rodrigues Alves e o Boulevard Olímpico, os dois fixos com traços marcantes do grafite. A uma primeira vista, a pessoa que passa por esses espaços pode não conseguir distinguir as

imbricações entre arte urbana, arte pública, grafite, xarpi, estêncil ou muralismo. São muitas as técnicas e estilos utilizados hoje no espaço urbano; e a identificação e separação delas é mais delicada. No entanto, o uso do espaço público com a produção de imagens indica que a concepção de arte e de vida urbana tem mudado.

Como já mencionado, sendo um fenômeno urbano recente espalhado por diversas cidades do mundo, o uso do grafite e do xarpi como expressão política e estética vem ganhando, além das ruas, galerias de artes e exposições. Isto, além de fazer parte de um mercado publicitário:

o grafite entra para a grande empresa e mercado mundial da arte urbana e, deste modo, as criações de rua recebem sua benção. Esta atitude, seguida por outras instituições museológicas, gera mudanças. De um lado, enlaça os criadores anônimos e, de outro, acentua uma mudança de olhar: a rua vai para o museu e as galerias, repetindo o passado nos anos 1960 com Jean-Michael Basquiat e outros, mas agora com um sentido mais museográfico, mais popular, que conquistou o apoio das estreitas galerias, pois se coloca à disposição de um público de massa que circula ou circulou pelo espaço urbano (SILVA, 2014, p. 144).

A exposição do grafite – e até mesmo do xarpi – em museus e galerias aponta para um fenômeno novo no meio desses geossímbolos: ser reconhecido pelo público em geral como artista. O anonimato, que até então é característico dessa expressão urbana, ainda é encontrado em poucos artistas, como é o caso do pseudônimo do artista britânico Banksy. A seguir, na Figura 21, temos a identificação de sujeitos que interagem com a arte urbana de modo não anônimo.

Figura 21 – Grafites, pessoas e exposição



Fonte: O autor, 2022.

Uma das primeiras relações que podemos estabelecer é o perfil das pessoas aqui presentes, sendo bastante diferente das rodas ou batalhas de rap na rua, por exemplo. Uma diferença de percepção imediata é a vestimenta, com trajes usuais monocromáticos entre preto, cinza e azul, além da predominância de bermudas e calças casuais. A quantidade de homens também chama a atenção, sendo em grande parte jovens e adultos de meia idade, perfil também encontrado de forma significativa entre os grafiteiros e pixadores. O que não significa, no entanto, que as mulheres, negros e LGBTQIA+ não façam parte dessa composição.

É verdade que a figura acima retrata um momento da exposição, um lapso do tempo-espço da amostra. Por este motivo, não podemos afirmar que toda a exposição teve esse perfil, nem temos essa pretensão. Essa figura retrata um momento, um perfil de pessoas que foram à exposição no mesmo dia em que fizemos a fotografia. Desta forma, levantamos o questionamento sobre se os grafites de galerias promovem ou não a relação entre estética e política – relação esta que os grafites marginais e políticos buscavam/buscam quando estavam/estão nas ruas, praças e viadutos, como indicou Armando Silva ao escrever sobre grafites e arte urbana:

no fim das contas, trata-se de construção e apego momentâneo de rápidas formas coletivas de subjetividade; a busca de uma cidadania participante, já que o conceito de espaço público contém, é verdade, um paradoxo: “não está simplesmente disponível e, portanto, a relação com esse espaço tem o sentido de uma *recuperação*”, como indicou Sergio Rojas (2008)³³. Fazer acontecer no plano da representação estética, a falta de representação política e, assim, tornar evidente a relação entre estética e política, não do presente e sim, concretamente contra o poder em todas as suas variáveis, e pela obtenção de conquistas democráticas (SILVA, 2014. p. 169. *Itálico do autor*).

Temos essa citação como uma das questões-chave para entender o processo das artes urbanas, do qual o grafite, o xarpi e o muralismo fazem parte. Ao apontar que o espaço público não está simplesmente disponível e que esses grafismos buscam um sentido de recuperação, o autor nos indica a relação de poder que é/está estabelecida nos espaços das cidades.

A abordagem estética de uma outra produção da paisagem urbana, por meio de representações gráficas e simbólicas (como personagens importantes ou que tenham relação com aquele espaço), pode fazer parte de diversos questionamentos ou intenções políticas e comerciais. É essa relação entre estética e política no espaço urbano, produzindo uma outra paisagem simbólica, o que temos analisado até aqui.

³³ ROJAS, Sergio. “Estética del malestar y expresión ciudadana: hacia una cultura crítica”. *Sepiensa.net*, 24 out 2006. Disponível em: www.sepiensa.net/edicion.

Ao abordar a estética, o que nos chama a atenção é a transgressão que o xarpi tem na composição da paisagem. Como já foi dito, é uma escrita, um geossímbolo, uma marca para ser reconhecida entre pixadores. Destacamos, assim, três características do xarpi, entendendo que é uma expressão volátil, de difícil registro: assim como é facilmente produzida e (re)produzida em diversos espaços, ela também é facilmente apagada. O reconhecimento social entre os pixadores é a primeira característica; a segunda é a atividade vista e exercida como fonte de lazer e adrenalina; a terceira é o protesto embebido nessas manifestações, seja de modo intencional ou não.

Além do Movimento Hip Hop, que é o que nos propomos a pesquisar, a periferia urbana das grandes cidades cria (e recria) múltiplas identidades, de uma forma dialógica, onde não só consome o que a grande mídia vende, ou o que é puramente considerado *Cultura* – como ir a uma peça de teatro, ou ir ao cinema, ou mesmo frequentar uma exposição de arte. Na verdade, o diálogo que deve ser feito é sobre qual é a narrativa de cultura que é propagada como o belo, bonito e ético. Entendemos o Movimento Hip Hop como um momento de *celebração*, como aponta Denilson de Araújo de Oliveira:

os cenários criados nesses eventos festas se constituem como um dos elementos territorializadores deste espaço, pois eles produzem significações políticas e culturais a partir da evidenciação dessa cultura política negra” (OLIVEIRA, 2006, p. 87).

Os eventos não acontecem isoladamente: eles são parte de um conjunto de elementos que caracterizam o Movimento Hip Hop. As diferentes ações, como o xarpi, as rodas de rimas, o grafite, a dança e mesmo estar presente naquele espaço, fazem parte do evento da celebração do Movimento Hip Hop. O debate sobre o Movimento Hip Hop vem ganhando forças em diversas esferas; optamos por analisá-lo como um fenômeno urbano. Alguns construtos de Denilson Araújo de Oliveira nos ajudam a entender o Movimento Hip Hop como uma cultura que se territorializa, que faz parte da construção das imagens e dos espaços das cidades e do urbano, como é expresso pelo autor:

o Hip Hop é um dos inúmeros exemplos de culturas que se mundializam rapidamente traduzindo-se em cada nova realidade que se territorializa. Essa cultura vem sendo majoritariamente apropriada por jovens pobres e minorias sociais em várias partes do mundo e envolve música (rap), dança (break) e artes nos muros (grafite) atravessadas por posturas políticas do viver e lutar em cidades de grandes desigualdades (OLIVEIRA, 2010, pág. 74).

Diante da mundialização que vem acontecendo do Movimento Hip Hop, é comum, como aborda o autor, caminhar pelas cidades e encontrar paredes, portões, monumentos e fachadas de casas pixadas ou grafitadas. Esses grafismos, que vão marcando a cidade, seguem

algumas lógicas de repetição ou ação, o que poderemos ver mais adiante. Além disto, é possível observar o uso de roupas e vestimentas características, como as bermudas e camisas largas, o cabelo nagô ou rastafari, formando um estilo característico desse movimento, ou seja, sendo a identidade cultural de parte da juventude negra e periférica.

Ainda de acordo com Denilson Araújo de Oliveira,

o Hip (quadris) Hop (mexer, saltar) nasce como uma cultura política negra tendo o corpo como elemento central. Isto é, os corpos que eram vistos como potenciais criminosos pelo discurso conservador passam a criar uma nova forma de viver na metrópole (OLIVEIRA, 2010, pág. 77).

Estabelecer que o Movimento Hip Hop nasce como uma cultura política negra é estabelecer outras perspectivas de mundo, de cidade, de cultura e de lazer. É válido ressaltar que o corpo é um ponto central nas culturas africanas e na diáspora que se (re)inventaram nos diferentes espaços e tempos, principalmente na América Latina e no Caribe. Ressaltamos a importância de se analisar o Movimento Hip Hop como ele é e está sendo: uma expressão das diferentes culturas africanas no mundo, as quais foram se criando, (re)criando e se territorializando ao longo dos diferentes espaços da diáspora africana, assim como outros movimentos culturais.

Uma das fontes do xarpi de registro, além das paredes, muros, portas, pontes, passarelas etc., são as folhas de caderno que os pixadores trocam entre si, como forma de reconhecimento e divulgação. Como é possível observar na Figura 22, a predominância do preto e do branco revela a composição monocromática que avaliamos anteriormente. Dentre outras questões, a espessura do traço também varia em meio à escrita; e ainda, alguns desenhos podem configurar a representação de uma família de pixadores, como é possível observar no desenho de dois ratos, na parte inferior direita da figura.

Figura 22 – Registros do xarpi em folhas de papel



Fonte: O autor, 2022.

Uma das contribuições que o estudo dos grafites e xarpis, na análise de parte da realidade urbana, é o entendimento sobre a produção da paisagem e a espacialidade diferenciada que as grandes cidades e metrópoles possuem. Se levamos em consideração que “um grafite pode ser visto e aceito como arte urbana, colocado numa galeria, passa a ser arte visual, mas na rua é percebido como sua natureza histórica: grafite (SILVA, 2014, p. 130-131).”, estamos aceitando a relação posicional que um objeto ou fenômeno possui, de acordo com a sua espacialidade.

A paisagem da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, na sua complexidade, é carregada de historicidade e simbolismo, como pudemos avaliar nessa pesquisa. As construções históricas que sobreviveram às reformas urbanísticas e especulações do capital imobiliário são registros de resistências de tempos passados. O Porto Maravilha, como hoje é conhecida essa região, teve grande influência na produção dos armazéns que estão presentes no Boulevard Olímpico e na Avenida Rodrigues Alves – e que recebem diversas artes com referência do grafite, como é o caso do muralismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aos companheiros de pesquisas e estudos sobre a Geografia, em particular a Geografia Urbana, Cultural ou Humanista, deixamos o convite de abordarem em suas explicações, pesquisas, artigos e livros, a importância do estudo da paisagem urbana como uma possibilidade de estudo da realidade em que vivemos, por meio da análise do Movimento Hip Hop como um fenômeno urbano da atual fase da globalização neoliberal.

Temos o entendimento de que a abordagem do que denominamos geossímbolos – grafites e xarpis – poderia ser feita de outras formas. Isto significa utilizar outros autores, outro recorte temporal ou mesmo espacial. Optamos por fazê-lo deste modo, para explicar as diferentes paisagens produzidas ao longo da última década (2011-2022) na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. As opções que fizemos, como o uso da palavra “grafite” em vez de “graffiti,” ou a utilização de “xarpi” no lugar de “pichação”, são opções políticas.

Acreditamos que as pesquisas acadêmicas devem e precisam ser democráticas, acessíveis e georreferenciadas, buscando o diálogo entre os saberes produzidos dentro e fora da academia. Em nível de uma pesquisa produzida dentro do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO/UERJ), o presente trabalho buscou relacionar o Movimento Hip Hop com a produção desigual do espaço, que está sendo expressa em diferentes paisagens, como a Pedra do Sal, o Boulevard Olímpico e a Avenida Rodrigues Alves. Diante disso, nosso trabalho foi dividido em três partes.

No primeiro capítulo, falamos sobre as questões históricas e geográficas do Movimento Hip Hop, bem como a sua construção no espaço brasileiro, em especial na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Fizemos o esforço de debater sobre a produção do espaço e a relevância que os estudos de Henri Lefebvre têm para se pensar o urbano. No segundo capítulo, nos debruçamos sobre o conceito de paisagem e algumas possíveis abordagens sobre a paisagem cultural e a paisagem urbana; para tal análise, buscamos entender como surgiu o conceito de paisagem e as suas concepções. No terceiro capítulo, diferenciamos os geossímbolos urbanos, como por exemplo os grafites e xarpis, na composição da arte urbana e da arte pública, além de estabelecermos as diferenças visuais, espaciais e estéticas dos grafismos presentes nas ruas e nas galerias.

Diante de tudo isso, analisamos como o Movimento Hip Hop é um fenômeno amplo e complexo na atual realidade brasileira, além de possuir diferentes espacialidades e composições culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. As questões abordadas acima

vêm sendo pensadas ao longo de alguns anos, o que não significa que o debate e as possíveis reflexões sobre o tema estejam esgotados.

A pesquisa sobre a produção do espaço e da paisagem está em constante transformação. Assim, identificamos e escolhemos analisar parte da paisagem urbana carioca utilizando os grafites e as pixações, para entendermos como diferentes paisagens foram produzidas e (re)criadas nesse espaço, buscando responder a quais objetivos elas seguem. Diante disto, partimos do entendimento do espaço como um meio e como uma condição de reprodução das questões sociais, o qual, por esta razão, possui diferentes formas e diferentes intencionalidades. Ou seja, o espaço racional é tensionado com o espaço das possibilidades.

O Projeto Porto Maravilha teve relevância nesta pesquisa, por ser a ideia transformadora de parte da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, buscando modificar a ideia turística e imobiliária desse espaço, por intermédio do que chamamos de ordens distantes ou verticais. O tensionamento, ou, melhor dizendo, a disputa pela paisagem, está sendo traçada a nível local, mas entendemos que as grandes projeções de reformulação de determinada parte do urbano, têm origem em diferentes espaços centrais e com diferentes atores hegemônicos.

REFERÊNCIAS

- ANGOTTI, Fabíola Belinger; RHEINGANTZ, Paulo Afonso; PEDRO, Rosa Maria Leite Ribeiro. Perfomações e múltiplas realidades do Porto Maravilha: entre consensos, resistências e controvérsias na zona portuária do Rio de Janeiro. **Urbe - Revista Brasileira de Gestão Urbana**, 11, 2019, pp. 1-19.
- BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L; ROSENDHAL, Z. (Orgs.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- BONNEMAISON, Jöel. Viagem em torno do território. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Geografia cultural: uma antologia** (1). – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BRASIL. **Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Presidência da República, 2011.
- BRASIL. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998.
- CARLOS, Claudio Lima. La otra cara del proyecto Puerto Maravilla: Zona portuaria de Río de Janeiro. **Revista Latino-americana de Ambiente Construído & Sustentabilidade**, Tupã-SP, v. 1, n. 2, 2020, pp. 1-15.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CARVALHO, João Marcelo de. **Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2017.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **Caminhos paralelos e entrecruzados**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- COSGROVE, Denis. A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In: CORRÊA, R. L; ROSENDHAL, Z. (Orgs.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- FERNANDES, Ulisses da Silva. **Paisagem: uma prosa do mundo em Merleau-Ponty**. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói: [s.n.], 2009, 160f.
- GITAHY, C. **O que é graffiti**. – São Paulo: Brasiliense, 2012.
- GÓIS, Marcos Paulo Ferreira de. **Paisagens luminosas e cenários noturnos: formas, práticas e significados na cidade do Rio de Janeiro**. – Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2017.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade.** – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HARVEY, David. **17 contradições e o fim do capitalismo;** tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2016.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política: O direito à cidade II.** Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **La producción del espacio.** Madrid: Capitán Swing, 2013.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana.** – Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade.** São Paulo: Centauro, 2001.

LUIS DOS SANTOS, José. **O que é cultura.** – São Paulo: Brasiliense, 2006.

MEINIG, D. W. O olho que observa: dez versões da mesma cena. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 16, jul.-dez., 2003, pp. 35-46.

OLIVEIRA, Denilson Araujo de; TARTAGLIA, Leandro. Ensaio sobre uma geo-grafia dos graffitis. **GEographia**, Niterói, v. 11, n. 22, 8 fev. 2011, pp. 59-88.

OLIVEIRA, Denilson Araújo de. Hip Hop e Territorialidades urbanas: uma construção social de sujeitos das “periferias”. **Cadernos Penesb** – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira – FEUFF, n. 11 (2009/2010). Rio de Janeiro/Niterói – Ed. ALTERNATIVA/Ed. EdUFF, 2010, pp. 73-113.

OLIVEIRA, Denilson Araújo de. **Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop na metrópole carioca.** Niterói: [s. n.], 2006.

OS GÊMEOS. **Exposição OSGÊMEOS: Nossos Segredos.** Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. 2022.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. **A globalização da natureza e a natureza da globalização.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

RIO DE JANEIRO (Município). **Lei complementar nº 102, de 23 de novembro de 2009.** Cria a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro-CDURP e dá outras providências. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje.** Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2014.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** São Paulo: Brasiliense, 2018.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Milton. **O trabalho do Geógrafo no Terceiro Mundo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SERPA, Angelo. **Por uma geografia dos espaços vividos: geografia e fenomenologia**. – São Paulo: Contexto, 2019.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **ABC do Desenvolvimento Urbano**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

TARTAGLIA, Leandro. A paisagem e o grafite na cidade do Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n.7, 2013, pp.191-202.