



GEOGRAFITE: PAISAGENS DA PEQUENA ÁFRICA EM DISPUTA

Mariana Vieira de Brito ¹

RESUMO

Este artigo tem como intenção compreender a geografia dos grafites na “Pequena África”, investigando a forma como essas manifestações artísticas podem alterar e/ou reforçam narrativas e significados nesta paisagem que possui como um dos seus atributos centrais a presença negra e seus artefatos tangíveis e intangíveis. Os grafites, tanto os panorâmicos quanto os na linha de chão, estão presentes em toda a área por intermédio da prefeitura, da iniciativa privada, de movimentos sociais e por grupos *hip hop* que por diferentes motivações têm deixado suas marcas nos muros e paredes da zona portuária, transformando e animando a paisagem do local. Mesmo em fase inicial, o trabalho buscou analisar os grafites realizados no recorte espacial proposto tendo em vista entendê-los como elementos centrais na política da paisagem daquela área e na ação de recortar o espaço na construção da ideia de Pequena África. Ao tomar lugar na política da paisagem e na construção identitária, o grafite e a paisagem que produz é permeada por conflitos e disputas oriundos das estratégias de reconhecimento de diferentes grupos. Neste sentido, tomamos os grafites enquanto objeto de análise para entender a paisagem e compreender os conflitos existentes entre os atores na produção de um espaço identitário na área central do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Grafite, Pequena-África, Paisagem, Geografia.

RESUMÉ

Cet article vise à comprendre la géographie du graffiti dans la « Petite Afrique », en étudiant comment ces manifestations artistiques peuvent altérer et/ou renforcer les récits et les significations dans ce paysage qui a comme l'un de ses attributs centraux la présence noire et ses éléments matériels et immatériels. Les graffitis sont présents dans tout le quartier à travers la mairie, l'initiative privée, les mouvements sociaux et les groupes de hip hop qui, pour différentes raisons, ont laissé leurs traces sur les murs et les murs du port, transformant et animer le paysage local. Déjà au stade initial, le travail a cherché à cartographier les graffitis réalisés dans la découpe spatiale proposée en vue de les appréhender comme des éléments centraux de la politique paysagère de ce territoire et de l'action de découpe de l'espace dans la construction du Petit Idée de l'Afrique. En prenant place dans la politique paysagère et la construction identitaire, le graffiti et le paysage qu'il produit sont imprégnés de conflits et de disputes nés des stratégies de reconnaissance des différents groupes. En ce sens, nous prenons le graffiti comme objet d'analyse pour comprendre le paysage et comprendre les conflits entre acteurs dans la production d'un espace identitaire dans la zone centrale de Rio de Janeiro.

¹ Pós doutoranda pela Universidade Estadual do Ceará - UECE, marianavieiradebrito@gmail.com;



Mots-clés: Graffiti, Pequena África, Paysage et politique.

INTRODUÇÃO

Embora não seja um fenômeno novo, podemos observar nos últimos anos um crescente aumento no número de grafites nas grandes cidades brasileiras e mundiais. Essa manifestação artística tem se feito presente em diferentes lugares, tamanhos, cores e formas, são produzidas por artistas com diversas origens e estão dispostas em diferentes campos de visão, tanto em escala panorâmica, geralmente em fachadas e laterais de grandes edifícios, quanto na linha de chão, como becos e muros baixos. Esse movimento tem se espreado em um número variado de regiões da cidade, deixando de ser uma expressão artística circunscrita às periferias urbanas e aos grupos subalternos, notadamente o movimento hip hop, e tomado diferentes paisagens, entre elas, as paisagens da cultura dominante (Cosgrove, 1998), alterando, então, ordens e estéticas paisagísticas mais conservadoras.

Assim, esse tipo de manifestação tem sido produzida em grandes avenidas, símbolo do poder econômico, como a avenida paulista, fachadas de edifícios de classe média e até em sítios históricos, como Olinda, em Pernambuco². O Estado através da figura da municipalidade, como nas cidades de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, tem promovido a realização de grafite em locais determinados, através de incentivos públicos, principalmente em áreas modernas da cidade e/ou em áreas que tenham passado por processos de “revitalização”. Segundo Valverde (2017) essas cidades buscam passar a ideia de modernidade, criatividade, jovialidade e dinamismo, contrastando, assim, com o cinza da poluição e das construções em concreto.

Na antiga Zona Portuária do Rio de Janeiro, supostamente denominada pelo sambista Heitor dos Prazeres de “Pequena África”, não é diferente, termo que faz menção a comunidade Afro-baiana estabelecida na cidade, a partir dos anos de 1870 e localizada nos arredores da antiga Praça Onze até as proximidades da atual Praça Mauá. (LOPES e SIMAS, 2015, p. 220). Mas que somente no início dos anos 2000 ganhou maior expressão entre grupos sociais que desejavam reforçar a presença da população

² Ver em BRITO, M. V. de. Patrimônio consagrado e paisagens insurgentes: disputas por cidadania e visibilidade em Olinda (PE). 2019. 183 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.



negra diante das obras de “revitalização” portuária. O Projeto “Porto do Rio”, lançado pela prefeitura em 2001, em seus documentos oficiais e discursos traziam como justificativa para a proteção da região a herança portuguesa e espanhola que se sobrepunham a outras identidades presentes no local. (Guimarães, 2014)

Assim, criou-se a ideia de um patrimônio português e espanhol “autêntico” e de uma pretensa cultura ibérica na região. Por outro lado, outros habitantes que não estavam de acordo com a narrativa criada, foram considerados indesejados e suas moradias e lugares de convívio eram descritos pela municipalidade como “abandonos”, “degradados” e “vazios”. Como resposta, grupos ligados ao movimento negro e a Pedra do Sal, devido ao seu valor religioso e cultural, reivindicam a região como um enclave da população negra nas proximidades do centro da cidade do Rio de Janeiro, em função de ter sido local de desembarque de cativos vindos da África até a proibição desse tipo de comércio no país. Essa proposta foi reforçada pela exploração das escavações do Cais do Valongo no contexto de Projeto Porto Maravilha, no ano de 2011, e através da inscrição desse sítio como Patrimônio da Mundial pela Unesco em 2017.

Nos últimos dez anos, parte significativa da Pequena África continua passado por um processo de remodelação urbana, chamado pelas autoridades competentes de “porto maravilha”. Esse projeto teve como consequência o aumento dos conflitos entre os diferentes grupos que atuam na área. Notadamente, a prefeitura, iniciativa privada, movimentos sociais e moradores têm discordado sobre os rumos do projeto de renovação da área. Segundo Guimarães (2014), “Essas intervenções, independentes de suas intenções, trazem consigo a valorização imobiliária desses espaços e a alteração do perfil socioeconômico de sua população”. (Guimarães, 2014 p. 9)

A emergência de diferentes visões e propostas para a área foi acompanhada do progressivo aumento de grafites, nos quais podemos observar duas lógicas: Os grafites panorâmicos ou muralistas ligados a grandes artistas plásticos e aos incentivos estatais e privados e os grafites de linha de chão, produzidos por movimentos sociais e grupos do movimento hip hop. Neste sentido, partimos da hipótese que os grafites podem ser fontes para entender a paisagem e compreender os conflitos existentes entre os atores e como estratégia identitária e de construção de sentidos espaciais para aquela área a partir da paisagem.



METODOLOGIA

O trabalho se encontra em fase inicial, no qual foram listadas ações de fomento a realização dos grafites na região e o mapeamento inicial dos grafites. Para isso, foram realizados dois campos: um pela Orla Conde ou Boulevard Olímpico, calçadão às margens da Baía de Guanabara que se estende pelos bairros: centro, Gamboa e Saúde e área contígua à Pequena África, inaugurado, entre 2015 e 2017, dentro do conjunto de obras para os Jogos Olímpicos de 2016. O segundo campo foi realizado nos arredores do Cais do Valongo, Pedra do Sal e Largo da Prainha, três espaços físicos basilares dentro do discurso sobre o complexo da Pequena África. Desta forma, foram fotografados grafites, pichações e lambes nos arredores e pontos anteriormente citados, na tentativa de compreender como essas manifestações artísticas podem alterar e/ou reforçam narrativas e significados nesta paisagem que nos últimos anos tem passado por disputa discursivas.

REFERENCIAL TEÓRICO

Os grafites expressam os conflitos das cidades contemporâneas, com suas contradições e desigualdades. Eles são uma narrativa criada nas cidades e se colocam em disputa com os diversos signos dispersos na paisagem urbana. Muitas vezes se tornam manifestações políticas e culturais de uma população “esquecida” ou “invisível”, relegada e até impedida de deixar suas marcas nos espaços de maior visibilidade. Para Baudrillard (1979)

Os grafites não se preocupam com a arquitetura, eles a profanam, eles a esquecem, eles a transpassam. O artista mural respeita o muro como respeitaria o quadro postado em seu cavalete. O grafite corre de uma casa a outra, de um muro a outro, do muro para a janela, ou para a porta, ou para o metrô, ou à calçada, ele se enclava, se espraia, se superpõe (a superposição equivale à abolição do suporte como plano, assim como o desdobramento equivale à sua abolição como quadro) –seu grafismo é como a perversão polimorfa das crianças, que ignoram o limite dos sexos e a delimitação das zonas erógenas. (BAUDRILLARD, 1979, p. 23).

Em muitos casos, os grafiteiros e pichadores são produtos da exclusão social, jovens que decidem protestar e, sobretudo, se manifestar em muros das cidades, dando seu recado ou simplesmente deixando suas marcas ou assinaturas, assim, subvertendo a



lógica econômica e/ou hegemônica das paisagens da cultura dominantes, isto é, “de grupos ou classes cuja dominação sobre outros está baseada objetivamente no controle dos meios de vida: terra, capital e força de trabalho.” (Cosgrove, 1989, p. 230.).

Atualmente temos assistido à incorporação de grafites em grandes galerias de artes e em museus de arte contemporânea, bem como a emergência de nomes como Kobra, os Gêmeos e Banksy o que nos faz crer, em certos contextos, que essa prática alcançou o *status* de arte dominante. Desta forma, podemos pensar em pelo menos dois tipos de grafites: os produzidos por pessoas oriundas de grupos sociais subalternizadas e que por isso não são bem aceitos pela sociedade e geralmente são acusados de poluir ou depredar a paisagem e os grafites aceitos e até demandados pelos produtores do espaço, como o Estado, empreendedores e agentes imobiliários.

Em relação a esse último grupo, a *street art* torna-se um atrativo, adicionando elementos decorativos em paredes laterais de prédios e fachadas em mal estado de conservação. Assim, são encomendados desenhos a artistas consagrados, em muitos casos artistas plásticos vindos de uma tradição muralista. Com isso, o grafite, anteriormente “recusado” pelos especialistas, ganha um novo *status* ao mudar de ambiente e produtores.

Um dos atributos dos grafites é o lugar que ele ocupa no espaço, que depende do conjunto de objetos e relações estabelecidas entre as coisas, as pessoas e o próprio grafite, sendo assim alvo de diferentes interpretações e receptividades quanto sua existência, conteúdo e agentes de execução. O grafite panorâmico geralmente faz parte de uma paisagem instituída, integrante de um discurso autorizado (Smith, 2006) que não necessariamente está preocupado em romper e/ou questionar a semiótica estabelecida. Sendo assim, esse tipo de grafite não possui, *a priori*, uma potência contestatória. Valverde (2017) ao debater os grafites no Beco do Batman, defendeu que essas manifestações artísticas ao serem reconhecidas pelas instituições perdem seu caráter insurgente, no qual seu sentido político tende a desaparecer ao serem registradas e legitimadas institucionalmente. Nas palavras do autor:

Diferentes formas de arte urbana ganham visibilidade e reduzem o seu sentido marginal, em um movimento de institucionalização. Tal reconhecimento envolve a participação de diferentes instituições, públicas e privadas: as galerias e ateliês de arte, as diversas escalas de poder público (sobretudo o poder municipal), ONGs, jornais etc. O Beco do Batman



passa a ser representado como um alto lugar da cultura paulistana, em franca oposição ao sentido marginal que tinha até então. (Valverde, 2017, p. 240)

Contudo, percebesse que há uma linha tênue entre a aceitação/valorização desse tipo de arte pelos atores hegemônicos e sua natureza insurgente, tendo em vista que os grafites possuem uma efemeridade, espontaneidade que em questão de horas podem ser radicalmente alterados e passar a contestar e insurgir contra esses mesmos atores e discursos hegemônicos. O protesto em novembro de 2020 no Beco do Batman atesta bem o que acabamos de relatar, no qual os muros do Beco foram pintados de preto como manifestação pela morte de um artista plástico, o Nego Vila Madalena que foi assassinado por uma policial militar à paisana³. Em questão de horas os desenhos com temáticas leves e aparentemente sem um propósito transgressor tornaram-se demonstração de luto e insatisfação contra a abordagem policial na cidade de São Paulo, rompendo, assim uma ordem simbólica urbana ligada ao turismo.

Ao observarmos outros casos de grafiteagem, a oposição entre institucionalização e transgressão, apontada por Valverde (2017), pode ser questionada. O caso da obra que retrata uma mãe negra carregando um filho no colo e outro pela mão, denominada de “Deus é Mãe”, é um exemplo de grafite institucionalizado, na medida em que sua realização fez parte do Circuito Urbano de Arte (CURA), projeto que conta com o apoio da prefeitura de Belo Horizonte e com a autorização dos condomínios. Tal grafite foi alvo de um inquérito por usar uma caligrafia com a estética do picho em sua moldura. Ao longo de seus quatro anos de história, o projeto CURA tem enfrentado resistências e polêmicas. Em 2018, a obra que faz referência, segundo a artista Criola, à cultura afro-brasileira e indígena, intitulado de “Híbrida Astral – Guardiã Brasileira”, também foi alvo de questionamento e disputa judicial por parte de um morador do prédio, onde a pintura foi executada, que alega que a pintura seria uma “decoração de gosto duvidoso”. Ao se tornar público nas redes sociais, o grafite foi alvo de comentários racista e preconceituosos em relação às religiões de matriz africana.

Neste sentido, os grafites do projeto CURA mesmo sendo alvo de institucionalização, possuem um caráter de ruptura com a semiótica da cidade, não só pela sua simples presença que altera os significados, mas também pelas intenções de seus proponentes. Assim, partimos da ideia que existe uma linha tênue entre os grafites instituídos e a transgressão, dado que a arte

³ <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/02/03/beco-do-batman-volta-a-ganhar-grafites-coloridos-apos-ter-sido-pintado-de-preto.ghtml>



urbana tem como pressuposto a ocupação e apropriação de lugares não previstos e essa intervenção na cidade está sujeita a múltiplas interpretações que podem ser compreendidas como fomentadores de questões políticas e sociais

Ao nos voltarmos aos grafiteiros que não são institucionalizados, nos aproximamos dos grupos de hip hop, dos grupos subalternizados e das ideias e representações dos grafites em seu período de eclosão. Para Baudrillard (1979), durante a década de 1970, inicia-se uma “onda de grafites” na cidade de Nova York, que atualmente perdeu sua “violência extraordinária” sem, contudo, perder seu caráter efêmero, experimentando uma exponencial evolução em técnicas, temas, materiais e estilos. “Os grafites se tornaram muito mais elaborados, apresentando barroquismos inacreditáveis, com ramificações de estilo e de ‘escola’ ligados aos diferentes bandos que operavam” (p. 315).

A ignição desse movimento foi as revoltas urbanas de 1960/70 gerando intervenções “selvagens” na cidade. Entre elas, as ligadas às camadas mais populares da sociedade responsáveis pela criação do movimento *hip hop* com o seu rap, breakdance e grafite. Essas manifestações podem ser apontadas como uma resposta ao processo de neutralização e homogeneização dos espaços urbanos que procuram atender a uma lógica racional, segregadora e centralizada.

A cidade deixa de exercer uma função definida, por uma atividade econômica diretamente ligada à indústria e ao comércio, como as cidades industriais e portuárias, e passa a ser o *locus* de difusão de signos. Assim, nas palavras de Baudrillard “a metalurgia se torna semiurgia.”:

A cidade não é mais o polígono político-industrial que era no séc. XIX, ela é o polígono dos signos, da mídia, do código. A sua verdade absolutamente não é mais a de ser um lugar geográfico, como é o caso da fábrica ou mesmo do gueto tradicional. A sua verdade, o enclausuramento na forma/signo está em toda parte. (Baudrillard, 1979, p. 317)

Mesmo perdendo sua função industrial, a cidade está comprometida com um poder centralizador das grandes organizações financeiras e imobiliárias e lideranças político-econômicas que exercem uma soberania sobre os signos presentes na sociedade, uma verdadeira semiocracia. Em resposta, os grafites divergem dos signos



impostos pelo poder central e dão visibilidade aos atores excluídos da narrativa presente nesses signos e significados.

A revolta radical, nestas condições, está inicialmente em dizer: “Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora”. Mas isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade próprios. Os grafites vão mais longe: ao anonimato eles não opõem nomes, mas sim pseudônimos. Eles não buscam sair da combinatória para tentar reconquistar uma identidade de todo modo impossível, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – transformar a indeterminação em exterminação. Retorsão, reversão do código segundo a sua própria lógica, no seu próprio terreno, e vitoriosa em relação a ele por superá-lo no irreferencial. (BAUDRILLARD, 1979, p. 318)

Diferentemente dos grafites com forte carga política da década de 1960, produzidos em maio de 1968 na França e no Brasil durante o período militar, os grafites na atualidade podem possuir uma mensagem direta e clara de contestação. O que conta, agora, é macular e desestabilizar a ordem simbólica urbana vigente. Os grafites alteram e/ou exercem uma perturbação da paisagem, alterando toda uma sorte de estruturas e conteúdos pré-concebidos. As mensagens ou/e desenhos não estão necessariamente preocupados em passar uma mensagem direta ou com uma originalidade, mas sua simples presença já perturba, incomoda e quebra ou dissolve a narrativa dos signos e símbolos presentes na paisagem oficial.

O conceito-chave definido neste trabalho como o mais apropriado é o de paisagem tendo em vista seu caráter intercambiável entre fisionomia e significado. Assim, através deste conceito iremos analisar tanto os aspectos visíveis, no caso os grafites e os outros elementos físicos, como equipamentos públicos e objetos patrimoniais presentes no recorte espacial da pesquisa e os aspectos simbólicos, os signos e as narrativas presentes nesses grafites e suas relações com os discursos prévios. Considerando a região da Pequena África uma zona de conflitos latentes, optamos, por refletirmos sobre a paisagem pelo viés político, partindo da constatação que esta é objeto de disputa, acordos e manifestação de distintos grupos sociais que a interpretam e usufruem de diferentes formas e com diferentes intenções.



Segundo Alves (2001), a paisagem tem sofrido com rápidas transformações motivadas por alterações substanciais na organização do território, como por exemplo a redução de espaços rurais e de povos autóctones, cujas lógicas de reprodução espacial estão cada vez mais condicionadas a interesses globais, o que conduz à produção de paisagens diferentes das do passado, ou ainda, nas periferias das cidades que estão sujeitas a toda espécie de precarização em nome da eficiência do sistema imobiliário e financeiro. Gerando por um lado paisagem caóticas que impactam na qualidade de vida da população residente ou mesmo paisagem que obedecem a uma ordem local, caracterizada pelo surgimento das autoconstruções. Holston (2013) em seu trabalho sobre a cidadania brasileira observou as lutas pela cidade e a emergência de uma “nova cidadania urbana”, oriunda das classes trabalhadoras que aumentaram seu nível de consumo e passaram a construir e montar suas casas, assumindo, assim, identidades de produtores e consumidores da vida urbana.

Suas casas se tornaram textos legíveis que atestam essa mudança, performances arquitetônicas tanto da aquisição de bens individuais e da competição por status como do drama coletivo de produzir as próprias periferias ao se apropriar e transformar o solo mesmo da cidade. Na condição de construtores da cidade, eles passaram a se compreender como portadores de interesses na cidade, como contribuidores fundamentais para sua economia e sua sociedade. (Holston, 2013, p. 27)

Essas novas paisagens são verdadeiros desafios de gestão e de análise, tendo em vista que nosso olhar está viciado por uma abordagem pitoresca e/ou bucólica que procura uma pretensa harmonia entre a relação homem e natureza e/ou um ordenamento humano muito próximo das pinturas renascentistas. Desta forma, se faz necessário ampliarmos e renovarmos nosso arcabouço teórico-conceitual sobre a paisagem. Nesse sentido, a geografia política pode nos ajudarmos a compreender melhor as disputas em torno do conceito em tela.

A atomização da paisagem é acompanhada por conflitos de interesse que se manifestam materialmente e simbolicamente. Neste sentido, a paisagem também é política ao expressar disputas, conciliações, acordos entre os homens plurais que convivem e travam uma luta constante entre suas diferenças e semelhanças. Para Arendt



(2007, p.24), “a política organiza, de antemão, as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade relativa e em contrapartida às diferenças relativas”. Dentro dessa lógica, as paisagens podem, também, mas não unicamente, ser a expressão dessa relação “entre-os-homens”. Para Castro (2018), a política seria um “sistema institucional e operacional de resoluções de conflitos de interesses, que se materializam em leis e normas de comportamento” (CASTRO, 2018, p.1). Nesta forma, compreendemos que esses conflitos espaciais se materializam *pelos* formas da paisagem, e não simplesmente *na* paisagem. Assim, a paisagem pode ser o próprio campo do conflito, e não meramente o resultado dele.

Dentro dessa interface entre política e paisagem, encontramos trabalhos que procuram refletir sobre o papel da política instituída na paisagem (CASTRO, 2018, ZUKIN, 2000 e SANGUIN, 1984), O termo paisagem política geralmente está associado aos impactos e impressões da ideologia e a autoridade política na paisagem que se revela geralmente na escala pequena, na qual não é possível enxergar os detalhes, apenas os objetos monumentais se destacam no horizonte. Ela manifesta as visões do poder e se estende através de um espaço percebido como homogêneo e uma extensão a controlar. Zukin (2000) chama esse tipo de paisagem de “paisagem do poder”, na medida em que a paisagem dá forma material a uma assimetria entre o poder cultural e econômico, no qual o último prevalece. E ainda para a autora:

A paisagem é claramente uma ordem espacial imposta ao ambiente - construído ou natural. Portanto, ela é sempre socialmente construída: é edificada em torno de instituições sociais dominantes (igreja, o latifúndio, a fábrica, a franquia corporativa) e ordenada pelo poder dessas instituições. (ZUKIN, 2000. p. 84)

Outra possível porta de entrada para se refletir sobre a paisagem na contemporaneidade é através da análise da ampliação dos agentes envolvidos com a



produção, contestação e sua reformulação em uma tentativa de superar uma abordagem estadocentrista, tendo em vista que o Estado foi, de longe, um dos principais agentes promotores da paisagem. Ribeiro (2018) e Besse (2014), afirmam que a ideia da política de paisagem tem surgido a partir de uma ampliação na maneira de conceber a paisagem, muito mais pragmática, ligada à ação e a sua construção como um problema da sociedade que, para muitos, deveria ser compartilhado.

Para Ribeiro (2018), esse novo olhar sobre a paisagem vem transformando-a em objeto de ação (1), um problema da sociedade (2), um objeto de interesse do Estado e de distintos grupos, inclusive os de resistência (3). Nesse sentido, a paisagem tem se tornando um recurso político para a ação e controle, mas não exclusivamente do Estado e dos grupos mais abastados, ela passa também a ser objeto de interesse de outros grupos que a veem enquanto possibilidade para a execução de outros projetos e/ou como cenário de resistência e contestação. Assim a paisagem ganha outros contornos, adquirindo um significado que alcança diferentes grupos que a enxergam de acordo com suas lentes, podendo informar e ser informados por ela.

O que chamamos aqui de **Política da Paisagem** é um conjunto de dispositivos, governamentalidades, ações e conhecimentos, que visam regular sujeitos e territórios, com diferentes objetivos, que são desenvolvidos a partir de diferentes áreas do pensamento, com diferentes expertises. Em suma, ela ocorre quando a paisagem é mobilizada por diferentes grupos, com diferentes objetivos, a partir de diferentes representações, seja do espaço em questão, seja da própria ideia do que é uma paisagem, visando algum tipo de ação (RIBEIRO, 2018.p. 8).

Podemos verificar um movimento de reconhecimento e a incorporação de demandas sociais à agenda política. As instituições governamentais tendem a estar mais preparadas para interpretar essas demandas, sensíveis a mediar e regular o modo como os múltiplos agentes, sobretudo os com poder político-econômico que interferem na construção do espaço e da paisagem. Isso pode ser explicado tendo em vista dois conceitos, o de governamentalidade (FOUCAULT, 1989), que discorre sobre as táticas do poder público de se adaptar dentro de uma racionalidade própria para manter seu poder de controle sob a sociedade e o conceito de cidadania insurgente (Holston, 2013), que busca responder a uma nova concepção de cidadania que questiona regimes de privilégios.



Nesse espírito, Soares (2016) analisou como a construção do Teleférico do Alemão e a favela foram inseridos na política da paisagem encampada pelos governos federal e estadual do Rio de Janeiro. Para o autor, a construção do teleférico foi importante para o conjunto de favelas, já que conferiu uma valorização positiva que pareceu livrar, naquele momento, este espaço do estigma da violência e da criminalidade. As estações, estrategicamente posicionadas, materializaram a presença do poder público que buscava valorizar a cidade e o Estado do Rio de Janeiro como um todo, um modelo regional bem-sucedido frente a outras regiões do país. Entretanto, o diálogo com a população local e outras as necessidades menos imagéticas foram completamente ignoradas. Esta incorporação das demandas de atores mais vulneráveis tem criado um movimento de ingerência e desejo pela paisagem.

Assistimos a uma nova cultura da paisagem, ligada a novas formas de experiência do espaço, da sociedade, da natureza e de novas aspirações coletivas. Juntamente com uma apropriação e compreensão de cidade mais difusa e volátil, surgem novas sensibilidades paisagísticas, novos questionamentos sobre a paisagem e novas exigências teóricas e práticas têm sido feitas a esse respeito. Assim, assistimos a uma difícil e inegável mobilização da paisagem pelos atores locais.

Mesmo havendo uma política da paisagem voltada para determinado projeto, não é possível controlar os significados, os usos e as reações adversas em relação ao plano inicial. Sua polissemia impede o estabelecimento de regras e resultados esperados. Diversas situações têm sido estudadas para entender esse apego ou emoção pela paisagem, desencadeado pelas mobilizações contra projetos de intervenção gerados à revelia de certos setores da sociedade, entendidos como um ataque, uma agressão à mesma. O que emerge é, às vezes de modo inesperado, uma emoção paisagística e, com ela, o sensível e o simbólico, quando se trata de expressar ou mesmo descrever a relação entre o indivíduo, o coletivo e o território.

Esses grupos emergentes estão cada vez mais dispostos a agir e lutar pela paisagem desejada, aquela que mais se adequa a seus interesses. Eles possuem duas origens: surgem a partir da ampliação das possibilidades de participação política e de instrumentos legislativos voltados para grupos menos abastados, tendo como marco a Constituição de 1988; e a partir de ações de resistência, ao terem seus desejos e interesses contrariados, gerando movimentos insurgentes. Tais movimentos podem ou



não produzir insurgências definidas por uma ação na contramão, que desestabiliza o presente e o torna frágil, desfamiliarizando a coerência com que geralmente se apresenta (HOLSTON, 2013).

A sociedade local também contribui para a construção da paisagem. Mesmo havendo uma assimetria entre o poder econômico e cultural, nela se concentram forças duais, que visam modelar a paisagem. Para Zukin (2000) “a paisagem dos poderosos se opõe claramente à chancela dos sem poder, ou seja, à construção social que escolhemos chamar de vernacular.” (ZUKIN, 2000, p. 43). Com a ampliação dos direitos das minorias, novos temas e necessidades são incorporados a suas listas de demandas. Esse “empoderamento” das minorias amplia seus horizontes de desejos e interesses e aumenta sua agenda de reivindicações. Esses grupos não se contentam mais com os direitos básicos e estão dispostos a interferir em problemáticas até então longe de sua agenda temática, como a questão estética da cidade e/ou paisagística.

A ampliação das políticas patrimoniais, voltadas para a proteção e valorização de paisagens, tem contribuído para uma inserção menos subalterna, na medida que essas minorias começam a ganhar espaço nas agendas e pautas desse tipo de política. Com isso, podemos observar grupos que buscam propor e questionar a paisagem que lhes foi imposta ou naturalizadas. Essa ação seria o que Barbosa (2018) tem chamado de cidadania paisagística, “um conceito e instrumento com função social, capaz de articular estratégias de contestação, resistência e canalizar ações políticas para a mobilização de direitos, construção de visibilidade social e demanda por cidadania dos grupos sociais.” (BARBOSA, 2018, p.1). Conquistando, assim, a possibilidade de agir, usufruir e intervir na paisagem, através de uma ação política oficial ou não oficial. Esses grupos têm buscado o direito de mudar e reinventar a paisagem de acordo com seus desejos.

Podemos afirmar que a paisagem tem se transformado em um importante recurso político para populações subalternizadas deixando de ser encarada pelas ciências sociais como um elemento passivo do espaço geográfico ou forma pretérita da ação humana, tornando, assim, agente ativo, provocador e fluido.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como resultado prévio, propomos uma discussão e apresentação de algumas fotografias de grafites, lambes, stencils e pichações levantadas nos dois campos



realizados no mês de agosto de 2021. Será realizada uma comparação entre as manifestações artísticas encontradas na Orla Conde/ Boulevard Olímpico, entorno imediato do recorte espacial proposto e os dos três pontos anteriormente selecionados como emblemático dentro do discurso que sustenta a noção de Pequena África.

Nosso primeiro campo ocorreu na Orla Conde, avenida de pedestre projetada para os jogos Olímpicos de 2016 e contígua à Pequena África, onde a prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro planejou um polo turístico “vestido” de grafites por todos os lados. Lá, é possível encontrar grafites muralistas realizados por artistas consagrados, geralmente convidados por organização públicas e privadas, como o de Eduardo Kobra que foi convidado pelo Comitê Olímpico internacional. A obra de 2.500m², intitulada “Mural Etnias” segundo seu autor busca representar os cinco continentes, através da figura de rostos “típicos” de diferentes. A Orla se apresenta com uma verdadeira galeria à céu aberto, praticamente não restam muros em brancos e aparentemente não há uma disputa entre grafiteiros por territórios, não observamos grafites alterados, apagados ou sobrepostos, provavelmente pelo fato de a orla estar constantemente vigiada por câmeras de segurança e guarda municipal.

Um elemento importante, observado através do levantamento de reportagens de jornais é em relação ao financiamento das obras que geralmente receberam investimentos privados. Em uma rápida investigação encontramos reportagens de obras financiadas pelo Comitê Olímpico internacional, pelas embaixadas Francesas, Americanas e Alemãs. Mais recentemente, podemos verificar grafites⁴ financiados pelo Distrito Empresarial do Porto, pela associação das maiores empresas da região portuária⁵, entre elas, Odebrechet e L’Oreal, além da construtora CURY, o centro empresarial Novo Cais, a empresa de petróleo Ocyan e a rede de hotéis Novotel. Devido à prematuridade do trabalho ainda não foi investigado com maior profundidade os interesses e discursos ligados ao financiamento dessas obras. Observamos também que há uma difusão de temáticas representadas, que homenageiam o movimento gay e

⁴ Ver em <https://www.jb.com.br/cadernob/2021/10/1033351-distrito-de-arte-no-porto-maravilha-inaugura-18-murais-de-graffiti.html>

⁵ Ver em <https://diariodorio.com/distrito-empresarial-do-porto-e-oficialmente-lancado-no-rio/>



negro, mulheres de destaque no Brasil e Alemanha, refugiados, Debret, desenhos em 3D, samba etc.⁶

Nota-se que esses grafites estão inseridos em uma lógica panorâmica, na qual se destacam em uma escala pequena e são imbuídos de uma pretensa monumentalidade. Se por um lado se enquadram bem na conceituação de Valverde (2017), ao se tornarem um “alto lugar da cultura” carioca e por isso, perderem seu caráter transgressor ao serem institucionalizados pelo Estado e incorporados em ações do setor privado. Neste sentido, esses grafites deixam de causar impacto, sendo valorizados mais por seu valor estético do que pela mensagem presente em seus significados e signos. Por outro lado, nota-se um tensionamento em suas temáticas que procuram refletir lutas e desejos de grupos minoritários. Podemos notar que há mensagens diretas e homenagens a grupos historicamente invisibilizados e/ou rejeitados em nossa sociedade. O grafite "Mulher Petroleira, mulheres do Brasil" representa uma mulher trans negra na função de petroleira, é um desenho provocador e contestador, por fugir do padrão de representação desse tipo de categoria, geralmente retratada pela figura masculina, branca e heterossexual.

Outros grafites que homenageiam atletas refugiados e o movimento GLBTQI+⁷ vão na mesma direção ao retratar temas considerados polêmicos e/ou transgressores, podendo provocar ou incitar grupos e indivíduos conservadores /retrógrados contrários a esse tipo de narrativa na paisagem, gerando então discordâncias e conflitos que podem se circunscrever em instâncias penais, como no caso dos grafites do grupo CURA, ou através de outras intervenções na paisagem no intuito de demonstrar contrariedade à mensagem retratada no desenho. Como no caso do Lamb -Lamb, pôster artístico em diferentes dimensões colados em espaços públicos, localizado no bairro de Pinheiros/ SP, que retratava o rosto da deputada estadual pelo Rio de Janeiro Marielle Franco. A parlamentar após seu assassinato tornou-se símbolo da luta dos grupos excluído, como o de mulheres negras, pobres e gays, por mais espaço na política e representatividade em espaços de poder. A obra foi pichada ⁸ com a frase “Viva Borda Gato”, remetendo a

⁶Ver em <https://maup.rio/galeria/>

⁷ Ver em <https://diariodoporto.com.br/novo-mural-no-porto-homenageia-movimento-lgbt/>

⁸ Ver em <https://extra.globo.com/noticias/homenagem-marielle-franco-pichada-em-sp-com-frase-viva-borba-gato-25134379.html>



atual polêmica envolvendo a estátua do bandeirante incendia por grupos descontentes com a participação de uma figura comprovadamente envolvida em homicídios, escravização de povos e contrabando no rol de figuras reverenciadas na memória paulistana e brasileira.

Com relação aos três pontos inscritos no circuito da Pequena África, (Pedra do Sal, Largo da Prainha e Cais do Valongo), observamos uma maior variedade de tipos de expressões artísticas, como lambes, pichação e stencils. Provavelmente por esses lugares serem menos controlados e vigiados, mesmo o Cais possuindo um título de Patrimônio Mundial e a Pedra do Sal o de Patrimônio do Estado do Rio de Janeiro nota-se que não há uma fiscalização e salvaguarda restritiva, facilitando a ação de artistas urbanos nos locais. Principalmente no segundo que se tornou um verdadeiro reduto desse tipo de manifestação, lá é possível encontrar uma centena de grafites de diferentes tamanho e cores. Podemos observar também que em relação as temáticas há a forte presença de elementos da cultura afro brasileira, como a figura de Zumbi dos Palmares, Tia Ciata, representações de homens, mulheres negras e Marielle Franco. Os grafites nesse local são efêmeros, há uma densidade de representações que são sobrepostas e apagadas ao longo do tempo, o único personagem que não sofre alteração tem sido o de zumbi (figura 1) que tem se constituído como um verdadeiro símbolo do local.

No Cais do Valongo e no Largo da Prainha observamos uma presença mais difusa, não há uma concentração em um único lugar, nem um único tipo de expressão. No Largo da Prainha encontramos uma série de lambs (figura 2) em um único paredão, stencils (figura 3), pichações no muro da igreja de São Francisco e novamente grafites que remetesse a personalidades negras brasileiras, como o de Tia Lúcia (figura 4).

No Cais do Valongo por ser um terreno amplo delimitado apenas pelas edificações ao redor, a presença de grafites é mais rarefeita, duas obras ao seu redor chamam atenção, por serem realizadas por artistas famosos do mundo da arte urbana. A sereia do artista nordestino Ronildo Rocha (figura 5) e os Lamb's (figura 6) do coletivo Lamb Brasil.

Podemos afirmar que os grafites da Região da Pedra do Sal, em especial dos três pontos analisados, possuem especificidades em relação ao Boulevard Olímpico, as



dimensões dos grafites são menores, mais espontâneas e sujeiras a rasuras e alterações a todo o momento. O ponto focal dos grafites é sem dúvida a Pedra do Sal que concentra um maior número de obras em diferentes estilos, cores e tamanhos. Os conteúdos encontrados nesses grafites majoritariamente possuem relação com as narrativas contruídas para a região pelos movimentos negros, prefeitura do Rio de Janeiro e UNESCO.

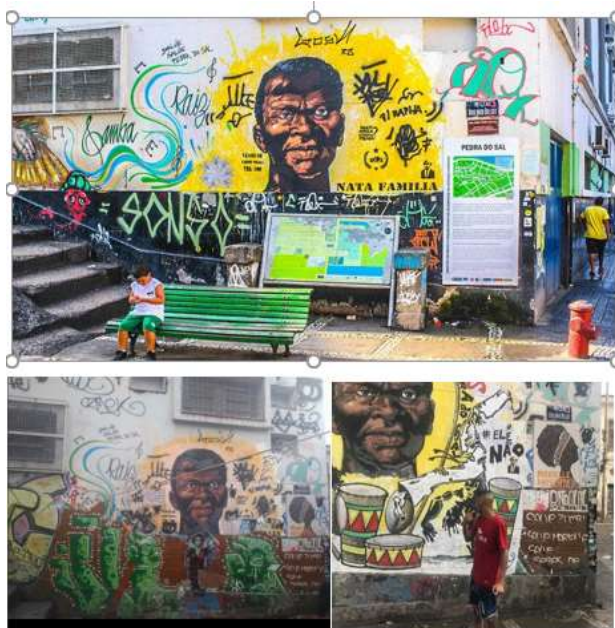


Figura 1- Nota-se que ao redor foram acrescentados, apagado e sobrepostos diferentes grafites ao redor do desenho que representa zumbi dos Palmares





Figura 2- Lamb's em frente ao Largo da Prainha



Figura 4



Figura 3



Figura 5- Lamb Brasil



Figura 6- Sereia- Rocha



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho foi uma tentativa inicial de compreender a geografia dos grafites na região portuária do Rio de Janeiro. Mesmo em estágio inicial, podemos afirmar que os grafites na paisagem da Pequena África demonstram diferentes estratégias, atores e intenções de ação no espaço que podem corroborar narrativas já existentes ou criar novas significação e forma de delimitar, identificar grupos sociais e interesses em determinados recortes espaciais. O conceito de paisagem política neste trabalho contribui para compreendermos que as paisagens podem ser objeto de conflito, gerando cenários fluidos, provocadores e dinâmicos, assim como os grafites que mesmo instituídos e a serviço de agentes hegemônicos conservam seu caráter marginal e insurgente ao serem rapidamente ressignificados por outros grupos, dependendo do contexto implicado. O trabalho ainda carece de aprofundamento em relação aos atores produtores dessas grafites e um mapeamento mais detalhados dessas manifestações dentro do recorte proposto, contudo acredito que o artigo tenha ampliado a agenda temática da geografia e dos estudos relativos a paisagem.

REFERÊNCIAS

- ALVES, T. Paisagem – **em busca do lugar perdido**. Finisterra XXXVI, 72, 2001, p.67 – 74.
- ARENDDT, Hannah. O que é política? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- BARBOSA, D. T. Cidadania Paisagística. **REVISTA DE GEOGRAFIA (RECIFE)**, v. 35, p. 40-59, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos signos. **Revista Cine Olho**, v. 5, n. 6, 1979.
- BESSE, Jean Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.
- BRITO, M. V. de. Patrimônio consagrado e paisagens insurgentes: disputas por cidadania e visibilidade em Olinda (PE). 2019. 183 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- CASTRO, Iná Elias de. Espaço Político. **GEOGRAPHIA (UFF)**, v. 20, p. 120-126, 2018.
- COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens
- FOUCAULT, Michel . Microfísica do poder*. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.



GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na zona portuária carioca.** Editora FGV, 2014.

HOLSTON, James. **Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil.** Editora Companhia das Letras, 2013.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

RIBEIRO, Rafael Winter. **A política da paisagem em cidades brasileiras: instituições, mobilizações e representações a partir do Rio de Janeiro e Recife. A paisagem como problema: conhecer para proteger, gerir e ordenar.** Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, v. 5, p. 155-170, 2018.

SANGUIN, André-Louis. **Le paysage politique: quelques considérations sur un concept résurgent.** *L'espace géographique*, p. 23-32, 1984.

SMITH, Laura Jane. **Uses of Heritage.** Londres: Routledge, 2006.

SOARES, Adriano Santos. **Política da paisagem e favelas: pensando a construção do teleférico e as novas representações do Complexo do Alemão para a Cidade do Rio de Janeiro /.** -- Rio de Janeiro : UFRJ, 2016

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder.** In: ARANTES, Antonio (org.). **O espaço da diferença.** Campinas, Papirus: 2000.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. **"Os limites da inversão: a heterotopia do beco do batman, São Paulo."** *Boletim Goiano de Geografia* 37.2 (2017).