

GRAFITES E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO NO RIO DE JANEIRO

*GRAFFITI AND THE PRODUCTION
OF SPACE IN THE PORT ZONE IN
RIO DE JANEIRO/RJ*

*GRAFFITI Y LA PRODUCCIÓN DE
ESPACIO EN LA ZONA PORTUARIA
DE RÍO DE JANEIRO/RJ*

Dennys Henrique Miranda Nunes
Instituto de Geografia (IGEOP) da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(UERJ)
dennyshenriquemirandanunes@gmail.com

Resumo:

O trabalho a seguir apresenta uma análise da produção do espaço a partir de três elementos: o primeiro está relacionado com a questão simbólica ligada ao grafite e à pixação, o segundo, desdobra-se em uma interpretação conceitual da produção do espaço pela ótica lefebvriana e o terceiro remete à exclusão espacial e o Projeto Porto Maravilha. A partir da análise bibliográfica, pesquisas em sites, interpretação das imagens e a realização de trabalhos de campo, a pesquisa teve como objetivo relacionar as ações hegemônicas na produção da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ. Com o objetivo de analisar as diferentes paisagens produzidas por diferentes atores como uma disputa pelo espaço urbano, no qual interpretamos os grafites, pixos e murais dessa região como geossímbolos.

Palavras-chave: Grafites; Pixação; Produção do Espaço; Zona Portuária/RJ; Projeto Porto Maravilha.

Abstract:

The following work presents an analysis of the production of space from three elements: the first is related to the symbolic issue linked to graffiti and pixação, the second unfolds in a conceptual interpretation of the production of space from the Lefebvrian perspective and the third refers to spatial exclusion and the Porto Maravilha Project. From the bibliographic analysis, site research, interpretation of images and fieldwork, the research aimed to relate the hegemonic actions in the production of the Port Zone of Rio de Janeiro/RJ. With the aim of analyzing the different landscapes produced by different actors as a dispute for urban space, in which we interpret the graffiti, pixos and murals of this region as geosymbols.

Keywords: Graffiti; Pixação; Production of the Space; Port Zone/RJ; Porto Maravilha Project.

Resumen:

El siguiente trabajo presenta un análisis de la producción del espacio a partir de tres elementos: el primero se relaciona con la cuestión simbólica vinculada al graffiti y la pixação, el segundo se despliega en una interpretación conceptual de la producción del espacio desde la perspectiva lefebvriana y el tercero se refiere a la exclusión espacial y al Proyecto Porto Maravilha. A partir del análisis bibliográfico, la investigación de sitio, la interpretación de imágenes y el trabajo de campo, la investigación tuvo como objetivo relacionar las acciones hegemónicas en la producción de la Zona Portuaria de Río de Janeiro/RJ. Con el objetivo de analizar los diferentes paisajes producidos por diferentes actores como disputa por el espacio urbano, en el que interpretamos los grafitis, pixos y murales de esta región como geosímbolos

Palabras-clave: Graffiti; Pixação; Producción del Espacio; Zona portuaria/RJ; Proyecto Porto Maravilha.

Introdução¹

A pesquisa a seguir é um ensejo das investigações que estão sendo produzidas no âmbito da Geografia Urbana e da Geografia Cultural no qual já produzimos alguns trabalhos, como a dissertação “Grafites e xarpis: a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro (2011-2022)” (Nunes, 2023) e os artigos “Ruas e galerias: uma discussão sobre espaço, arte pública e arte urbana” (Nunes, 2023b) e “Paisagens: uma breve análise cultural e urbana” (Nunes, 2024), além de apresentações em eventos e publicações em anais de congressos.

Optamos por analisar a paisagem urbana carioca utilizando o xarpi/pixação² 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. A partir disso, concordamos com as ideias de 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/RJ, onde um dos primeiros registros foi “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”, nos bairros da Zona Sul da cidade. Segundo Carvalho, antes do ano de 1978 já

¹ Essa pesquisa teve o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO/UERJ).

² Optamos pelo uso da palavra “xarpi” e “pixação” em detrimento da “pichação” por uma questão política e de identificação com os grupos de pixadores no Rio de Janeiro/RJ.

existem registros de inscrições nos muros, ruas e monumentos, mas com um caráter estritamente político contra a Ditadura Militar (1964-1985).

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.

Ainda sobre as origens dos grafites, podemos notar:

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*³. A lógica de não respeitar os patrimônios públicos e privados ainda permanece nos xarpis, o que acontece de forma

³ A tradução pode ser feita como nome ou assinatura.

diferente com os grafites; o debate aqui colocado transita entre o campo da legalidade, dos valores, dos costumes e da arte.

Identificamos os geossímbolos dos grafites e das pixações, a partir dos constructos do geógrafo francês Jöel Bonnemaïson, como um conceito basilar nas pesquisas sobre o espaço urbano:

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 (Bonnemaïson, 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.

Esses geossímbolos, como estamos denominando, inicialmente eram feitos por meio de giz ou caneta *Pilot*, porque podiam ser facilmente removidos. O uso do *spray* é inserido entre os anos de 1979-1981, 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 a serem ultrapassadas (Carvalho, 2017, p. 16-17).

A expansão do fenômeno foi ganhando adeptos entre pessoas que se identificavam com a proposta 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 em 1984, 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.

Estamos convencidos de que uma análise com essa temporalidade – pensando nos últimos 40/50 anos – e espacialidade poderia nos prejudicar no aprofundamento do nosso tema, objeto e objetivo. Assim, canalizamos os nossos esforços para debater dois elementos do Movimento Hip Hop como um fenômeno ligados à produção da paisagem urbana na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ: o grafite e o xarpi na última década.

Grafites e Xarpis: uma questão simbólica

A ideia de não se deixar ser compreendido é uma das características das famílias dos pixadores, tanto na fala, quanto na escrita nos muros. Trazemos agora para o debate as origens dos grafites e xarpis, como demarcações espaciais de grupos e como expressão, além de artística e cultural, da questão urbana. Vale destacar que existem outros elementos que compõem o Movimento Hip Hop, como os skatistas, os *rappers*, os Mestres de Cerimônia – MC's, as *b-girls* e os *b-boys*.

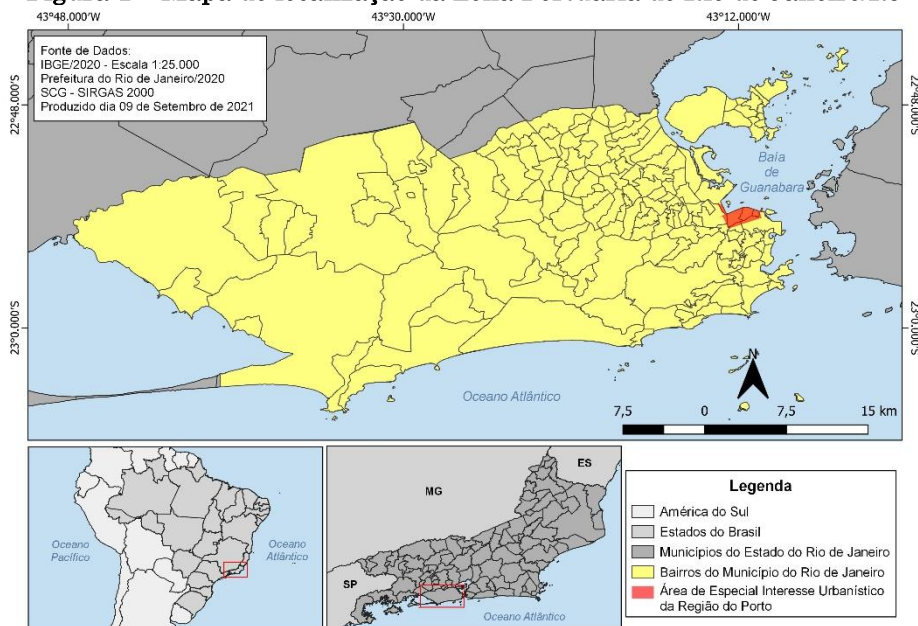
Esses fenômenos não acontecem, ressalte-se, de forma fragmentada e separada: tal separação é uma escolha, dentre outras, de estudar determinada representação, demonstrando a complexidade que existe em analisar o Movimento Hip Hop.

Desse modo, buscamos dialogar com os conceitos da produção da paisagem e do espaço e elaboramos dois mapas de localização, no qual o primeiro – vide a Figura 1 – apresenta a configuração político

e administrativa da cidade do Rio de Janeiro/RJ com destaque em laranja para a região da Zona Portuária/RJ.

O segundo – vide a figura 2 – destaca as concentrações de três áreas de intervenções e concentrações de grafites e xarpis ao qual identificamos a partir dos trabalhos de campo realizados. A proposta cartográfica a seguir busca analisar a relação dessas produções imagéticas com as modificações do Projeto Porto Maravilha.

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



Fonte: Autor, 2021.

A Zona Portuária/RJ é um espaço histórico e turístico a nível nacional e internacional. As produções hegemônicas no espaço, como o Projeto Porto Maravilha ocasionam modificações espaciais de modo hegemônico e não hegemônico. Muitas dessas modificações produzem contradições, as quais são grafadas na paisagem por meio de grafites e xarpis, representando e transmitindo ideias e valores.

A partir dessa relação, 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. É possível dizer que 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 se torna 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.

Ao relacionarmos a produção dos grafites e xarpis com o uso da fotografia como metodologia de análise, estamos buscando abordar uma narrativa do urbano. As diversas leituras que podem ser feitas dos espaços centrais é um ponto de interesse nessa pesquisa, o que nos levou a identificar como a estrutura de alguns geossímbolos produzem significados distintos na paisagem.

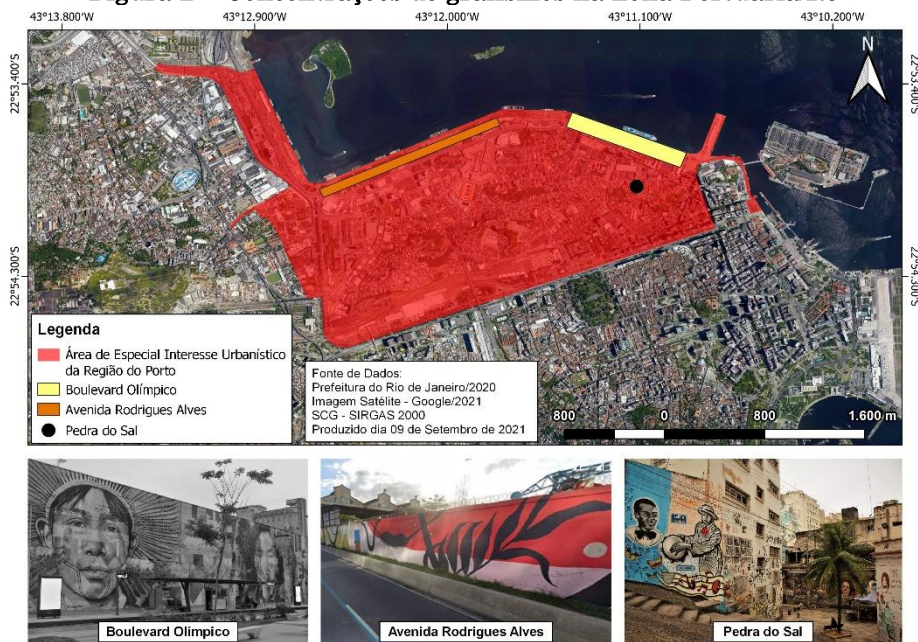
É importante ressaltar que esse espaço possui na sua essência uma imbricação de influências oriundas do continente africano, sendo uma das consequências da escravidão nas Américas, que teve como um dos maiores portos de chegada de escravizados o Cais do Valongo/RJ – fazendo parte da região caracterizada como Pequena África, no qual identificamos uma concentração de xarpis e grafites na Pedra do Sal/RJ.

A partir do processo de escravidão no Brasil, ao qual destacamos a atual delimitação da Zona Portuária/RJ, os simbolismos das histórias, resistências e (re)significações estão

presente de diversas formas. Buscamos interpretar as relações imagéticas dos grafites e xarpis como contraposição a um modelo hegemônico de produção do urbano que busca homogeneizar e padronizar os espaços públicos e culturais por isso, na nossa análise os xarpis e grafites não comercializados nascem como resistência.

Trazemos para a análise a espacialização de alguns pontos que localizamos como focos dos grafites e xarpis:

Figura 2 – Concentrações de grafismos na Zona Portuária/RJ



Fonte: Autor, 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) representado pelo retângulo amarelo 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 em 2016. O Mural Etnias, idealizado pelo Eduardo Cobra, faz menção

aos anéis dos Jogos Olímpicos, sendo representados por cinco rostos indígenas de povos nativos.

O segundo, representado pelo retângulo laranja, é a Avenida Rodrigues Alves, que recebeu diversos grafites (que podemos considerar harmônicos com a produção do espaço). O terceiro, representado por um círculo preto, é a Pedra do Sal, que é um ponto de referência da cultura afrodescendente e de manifestações político-culturais. Essas três demarcações possuem semelhanças na paisagem do uso de grafites, mas com funções e intencionalidades diferentes.

Podemos analisar na Figura 3, a demarcação desses espaços pela frase “The king street”:

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



Fonte: Autor, 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, o qual não conseguimos ver nessa fotografia.

Temos a tendência de avaliar que “the king street” é o próprio autor, pelo motivo do xarpi estar 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.

Também é possível perceber a construção de um grafite com casas uma em cima da outra, que lembra o processo de favelização do Morro da Conceição/RJ no século XIX. Sendo este morro pioneiro na demarcação do processo de ocupação colonial da cidade desde o século XVI ao lado dos Morros do Castelo, Santo Antônio e São Bento.

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 é a comunicação de ideia e que permanece até os dias atuais:

[...] 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 em direção oposta da comercialização, onde a celebração a Zumbi dos Palmares é representada por um grafite do seu rosto, grafite este rodeado de xarpis e *tags* que formam um caleidoscópio na paisagem.

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 Henri 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 interpretamos que o espaço ideológico está se sobressaindo ao espaço concedido, mesmo sabendo que os dois não são desassociados:

um tal espaço é ao mesmo tempo ideológico (porque político) e saber (pois comporta representações elaboradas). Pode-se, por conseguinte, denominá-lo racional-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, 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 essa questão pela ótica da paisagem, como uma disputa contínua nas áreas centrais. Essas disputas explicam, por exemplo, a produção de três intencionalidades diferentes 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: Autor, 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, a partir do olhar atento da Prof.^a Dr.^a Elis de Araújo Miranda. Entendemos que 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.

Diante disso, a Figura 4 apresenta diversas grafias e simbolismos, é uma representação característica do espaço urbano. 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 internacional no período das eleições presidenciais.

Nessa 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 a Pedra do Sal/RJ continua sendo um espaço de encontro, festividade e, sobretudo, visibilidade política na cidade.

As letras atraentes e 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 de ampliação de vozes e (re)existência política é perceptível a todos e

todas que transitam por essa região. 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 a partir de diferentes atores, como, por exemplo, o movimento negro, feminista e LGBTQIAP+⁴.

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 – além de ser um fenômeno cultural com fortes influências na identidade e sociabilidade carioca.

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).

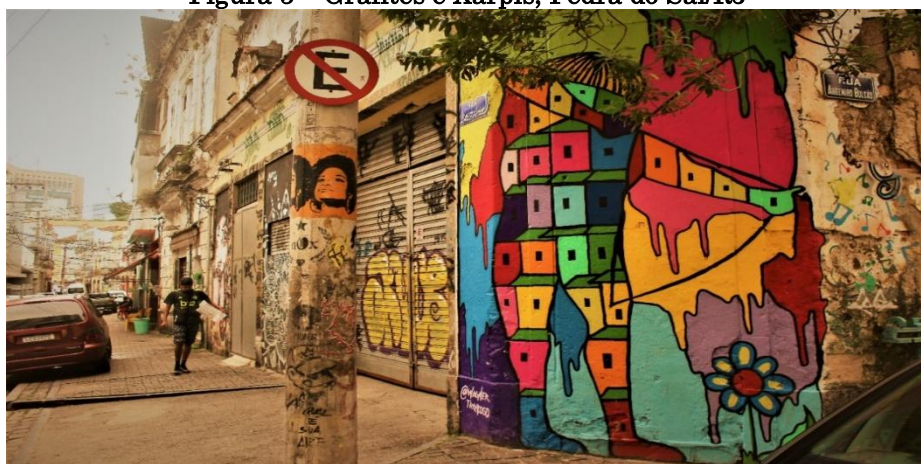
É possível analisarmos também que:

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).

⁴ A sigla significa: lésbicas, gays, bissexuais, trans, queer, intersexuais, assexuais e pansexuais. O “+” representa outros grupos.

A técnica do grafite em determinado espaço 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, próximo à Pedra do Sal, que remete às questões indígenas da formação socioespacial brasileira:

Figura 5 – Grafites e Xarpis, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Autor, 2021.

Examinando a Figura 5, 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. Vale lembrar que 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, 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 com qual finalidade elas estão sendo elaboradas. Um dos nossos exemplos sobre essa problemática é o Mural Etnias do artista plástico Eduardo Kobra.

Figura 6 – Fragmento do mural do Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ



Fonte: Autor, 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 (2016) que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro/RJ. O Boulevard Olímpico, como ficou conhecido, passou

por um processo de revitalização⁵, recebendo esses murais que estão localizados em frente ao ponto de desembarque dos navios turísticos que chegam à cidade do Rio de Janeiro.

Interpretando a fotografia, podemos 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/RJ até o centro da cidade. 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 é o aumento da sua mercantilização. Assim, percebemos que o Boulevard Olímpico é um espaço vitrine para o capital a nível internacional. Indo à contrapelo, a Pedra do Sal/RJ serve a um turismo *underground*, ligada ao samba, ao Movimento Negro e ao público que consome a cultura não hegemônica de forma geral.

Diante disso, 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 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 ler (Lefebvre, 2013, p. 77. *Itálico do autor*. Tradução nossa).

⁵ A utilização do vocábulo “revitalização”, utilizado no trabalho 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.

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 financiados por multinacionais e pelo turismo. A mensagem de que o Rio de Janeiro/RJ é uma cidade global vai sendo consolidada de uma forma excludente, hierarquizando assim diferentes espaços e paisagens de uma mesma região.

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. Podemos pensar sobre a prática espontânea e inesperada, onde surge a necessidade de demarcar uma determinada localidade, 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 7 a seguir, podemos entender como alguns setores do capital imobiliário utilizam a arte do Eduardo Kobra, 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/RJ e no centro do Rio de Janeiro/RJ.

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/RJ, 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).

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.

Figura 7 – Divulgação da Empreiteira Morar Bem no Boulevard Olímpico, Zona Portuária/RJ



Fonte: Instagram: @morarbem_net, 2025.

Desse modo, na Figura 7, 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 transformação arquitetônica junto dos atuais murais grafitados. Na propaganda, o VLT ganha destaque como um modal de mobilidade urbana. Além, de podermos perceber pessoas tirando foto no mural, o que, à primeira impressão, aponta-o como um lugar turístico.

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 segregação.

Henri Lefebvre: a tríade do espaço

O filósofo Henri Lefebvre produziu uma vasta obra que nos ajuda a pensar de forma crítica o espaço. Nesta parte, 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”.

A problemática que trazemos, baseada nos construtos de Henri 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).

Concordando com as ideias de Sérgio Martins, assim 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 relações, pixadores e grafiteiros – possibilita uma compreensão do questionamento sobre o espaço como um receptáculo de ideias e projetos. No prólogo de “*La producción del espacio*”, o sociólogo Ion Martínez 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).

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 produtores de sistemas de fluxos. O espaço é meio de produção, mas também é um produto consumido/vivido por diferentes classes sociais.

Assim, Henri Lefebvre 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. Tradução nossa).

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 interpretações 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”, Henri Lefebvre elabora um estudo sobre as imbricações da problemática urbana, o qual indica de que forma os espaços concebidos, como a construção de uma via de circulação de mercadorias e pessoas, podem significar mais do que apenas circulação, como podemos perceber na citação 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 ao analisar as possibilidades da “rua” como uma potência de criação e da rua como um espaço vivido, remete aos simbolismos e significados. 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 8 – A rua é memória comum, Zona Portuária/RJ



Fonte: Autor, 2021.

Na Figura 8 podemos identificar alguns lambe-lambes⁶, uma parte do grafite do Zumbi dos Palmares⁷, representado pelo seu busto, e alguns xarpis 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 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 porque ele abarca um caráter político, subjetivo e reflexivo. É possível dizer que também se configura como um espaço percebido,

⁶ 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.

⁷ Zumbi dos Palmares foi uma liderança contra a escravidão liderada pelos portugueses a diferentes povos do Continente Africano no Brasil.

no qual pessoas que não o conheçam ou a vivenciem reconhecem uma estética diferente de outros lugares ou podem identificar semelhanças com os tipos de grafismo que estão presentes em outros espaços da Zona Portuária/RJ.

Henri Lefebvre coloca um contraponto ao abordar as funcionalidades e as utilidades do espaço. 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 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. 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. Por isso, entender a rua como um fenômeno rompe com uma ideia unilateral do cotidiano. Diante disso, temos acordo com a crítica de Henri 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.

Ao refletirmos sobre a produção do espaço, também levamos em consideração os pensamentos do Milton Santos ao defender 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).

O conjunto do espaço ao ser entendido como uma constante disputa é um dos caminhos que essa pesquisa busca apresentar. A partir do entendimento de que 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 a partir do conceito de hegemonia, no qual está sendo interpretada da seguinte forma:

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).

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 no qual esse domínio remete ao mesmo tempo as questões técnicas e questões políticas.

Além disso, é preciso analisar as questões em nível político e em termos da técnica. Para o primeiro, trazemos uma colaboração de Henri 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. Jogamos luz à questão subjetiva que os grupos sociais produzem no 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 analisando os grafismos na paisagem ou interpretando as músicas, as rimas e as poesias. Ao analisarmos apenas a questão racional e urbanística, desconsideramos a complexidade dos atores urbanos com a sua produção espacial. Essa racionalidade tem privilegiado o lucro e a circulação de mercadorias 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/RJ 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:

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).

Os problemas e as mazelas sociais são retratados constantemente por meio de muros, janelas, viadutos e portas nas grandes cidades. A Zona Portuária/RJ é um recorte espacial, mas esse fenômeno está presente em diversas escalas e 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 no urbano.

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. Assim como a rua e a cidade, que foram colocados como representações do urbano, também trazemos os grafismos para versar sobre essa dinâmica:

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.

Podemos relacionar 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).

Diante do que foi colocado, é possível pensar que 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.

Exclusão Espacial

A Zona Portuária/RJ é um espaço historicamente modificado e (re)formulado por interesses de diferentes tipos de capitais e agentes do capitalismo. A partir desta afirmação, é preciso ressaltar que não temos a pretensão de fazer uma análise histórica desse processo. Devido ao nosso tema e objetivo sobre os grafismos na paisagem, é necessário entender o processo de revitalização da Zona Portuária/RJ que ficou conhecido como “Porto Maravilha”; sendo uma parceria público-privada da Prefeitura do Rio de Janeiro, governada pelo Prefeito Eduardo Paes, efetivada a partir do ano de 2009. A partir disso, sinalizamos como 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 os megaeventos que ocorreram posteriormente na cidade, como a Copa do Mundo (2014) 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; construção do Museu de Arte do Rio (MAR); construção do 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) – o qual este pode ser identificado na Figura 10.

A Zona Portuária/RJ a partir da revitalização foi sendo reconfigurada para atender a interesses de investidores, sendo um dos discursos a melhoria da mobilidade urbana e o adensamento da

ocupação urbana nas áreas centrais. Entretanto, podemos perceber que os investimentos realizados ocuparam em uma área considerada pequena em comparação à cidade do Rio de Janeiro/RJ.

A proposta de interligar moradia e local de trabalho, bem como de integrar a mobilidade urbana por meio de ciclovias e o VLT, atinge apenas algumas pessoas. Podemos dizer que o espaço foi (re)construído e os geossímbolos na paisagem, como a produção dos murais, produzem alienação ao espaço. Por isso, recorreremos à análise do Milton Santos sobre 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 especificidades do ser humano, como por exemplo, a necessidade de sociabilidade. Mas, é pensada para uma lógica de produção e (re)produção de mercadorias e de capitais.

Figura 9 – 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 com a interpretação das paisagens e dos espaços domesticados, que as sutilezas estão presentes por meio de grafismos e códigos. Diante do exposto, 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/RJ, 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 uma transformação 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.

A utilização da ideia de espaço apenas levando em consideração as formas e os números não permite entender a realidade por uma perspectiva crítica. 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 como fruto da (re)estruturação espacial, promoveu e promove a segregação de grupos sociais; 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).

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 do 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.

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. Sobre 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).

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 10, traz organicidade e memória coletiva. São espaços de resistência à ordem hegemônica de produção e circulação social.

Figura 10 – Grafites de representação, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Autor, 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 10, busca contar uma história, mostrar relação histórica com a cultura popular do samba por meio 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 11 podemos ver a representação de uma pessoa idosa de povos tradicionais, que não faz relação com o espaço ao seu redor, mas nos mostra como a formulação da paisagem pode ser manipulada e (re)escrita de diversas formas.

Figura 11 – Vigiar, Boulevard Olímpico/RJ



Fonte: Autor, 2021.

Além das questões já elucidadas, podemos perceber a presença de um guarda do 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. Temos aqui mais um indicativo do uso diferenciado do espaço público, com influência do setor privado na circulação de pessoas.

Conclusão

O uso do espaço público, em particular na cidade do Rio de Janeiro/RJ, na última década, 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 urbanização neoliberal. Este processo tem relação com a predominância da sociedade urbana nos nossos modos de vida.

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. Essa interpretação pôde ser feita a partir da leitura dos dois mapas de localização e das onze figuras que compõe essa pesquisa.

A parti dessa análise, podemos entender as resistências e existências que existem de forma concreta e simbólica no espaço urbano, ainda que exista uma tendência de apagamento e exclusão daquilo que foge à lógica da revitalização imposta. Diante disso, identificamos que os geossímbolos, representados pelos grafites e

xarpis, podem ser uma forma contra hegemônica ou hegemônica da produção da paisagem urbana.

Referências

BONNEMAISON, Jöel. Viagem em torno do território. Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny. **Geografia cultural: uma antologia** (1). – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

CARVALHO, João Marcelo de. **Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2017.

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

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

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.

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.

NUNES, Dennys Henrique Miranda. Paisagens: uma breve análise cultural e urbana. **Terra Livre**, [S. l.], v. 2, n. 61, p. 57–95, 2024. DOI: 10.62516/terra_livre.2023.3446. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/3446>. Acesso em: 9 set. 2025.

NUNES, Dennys Henrique Miranda. Ruas e galerias: uma discussão sobre espaço, arte pública e arte urbana. **Terra Livre**, [S. l.], v. 2, n. 59, p. 621–663, 2023b. DOI: 10.62516/terra_livre.2022.2921. Disponível

em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/2921>. Acesso em: 9 set. 2025.

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.

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

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

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

Recebido para publicação em 11/04/2025

Aceito para publicação em 04/08/2025