RUAS E GALERIAS: UMA DISCUSSÃO SOBRE ESPAÇO, ARTE PÚBLICA E ARTE URBANA

STREETS AND GALLERIES: A DISCUSSION ABOUT SPACE, PUBLIC ART AND URBAN ART

RUES ET GALERIES : UNE DISCUSSION SUR L'ESPACE, L'ART PUBLIC ET L'ART URBAIN

Dennys Henrique Miranda Nunes

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGEO/UERJ)

E-mail: dennyshenriquemirandanunes@gmail.com

Resumo:
O artigo apresenta as relações e os distanciamentos entre os geossímbolos urbanos, bem como grafite e xarpi, com a arte urbana e a arte pública. A pesquisa identifica esses fenômenos na Zona Portuária do Rio de Janeiro e está dividida em duas partes, sendo na primeira relacionada à arte das ruas e das galerias, onde nos questionamos a espacialidade do que é considerado arte e do que não é. Na segunda parte, abordamos sobre a paisagem grafitada como fruto da cultura não-hegemônica e a influência que os espaços centrais ou de visibilidade, possuem na produção de determinadas paisagens urbanas. Também abordamos sobre a função estética que os grafites estão desempenhando atualmente na questão urbana e de como podemos pensar a cidade a partir deles. Por meio de levantamento bibliográfico, trabalho de campo e análise de fotografias, temos como apontamentos a relação intrínseca entre espaço, paisagem e representação simbólica. Por fim, destacamos a função que a arte urbana e a arte pública têm no contexto urbano atual.

Palavras-chave: Espaço, Ruas, Galerias, Arte Pública, Arte Urbana.

Abstract:
The article presents the relationships and distances between urban geosymbols, as well as graffiti and xarpi, with urban art and public art. The research identifies these phenomena in the Port Zone of Rio de Janeiro and is divided into two parts, the first being related to the art of the streets and galleries, where we question the spatiality of what is considered art and what is not. In the second part, we discuss the graffiti landscape as a result of non-hegemonic culture and the influence that the central spaces or visibility have on the production of certain urban landscapes. We also address the aesthetic function that graffiti is currently playing in the urban issue and how we can think of the city from them. Through bibliographic survey, fieldwork and analysis of photographs, we have as notes the intrinsic relationship between space, landscape and symbolic representation. Finally, we highlight the role that urban art and public art have in the current urban context.
Keywords: Space, Streets, Galleries, Public Art, Urban Art.

Résumé:
L'article présente les relations et les distances entre les géosymboles urbains, ainsi que le graffiti et le xarpi, avec l'art urbain et l'art public. La recherche identifie ces phénomènes dans la zone portuaire de Rio de Janeiro et est divisée en deux parties, la première étant liée à l'art des rues et des galeries, où nous interrogeons la spatialité de ce qui est considéré comme art et de ce qui ne l'est pas. Dans la deuxième partie, nous discutons du paysage graffiti résultant de la culture non hégémonique et de l'influence que les espaces centraux ou la visibilité ont sur la production de certains paysages urbains. Nous abordons également la fonction esthétique que le graffiti joue actuellement dans la problématique urbaine et comment nous pouvons penser la ville à partir d'eux. À travers l'enquête bibliographique, le travail de terrain et l'analyse des photographies, nous avons comme notes la relation intrinsèque entre l'espace, le paysage et la représentation symbolique. Enfin, nous soulignons le rôle que jouent l'art urbain et l'art public dans le contexte urbain actuel.
Mots-clés: Espace, Rues, Galeries, Art Public, Art Urbain.

Introdução[1]

Há paralelismo entre estudar a complexidade do Movimento Hip Hop e a nova dinâmica urbana observada na última década na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro (2011-2023), em especial por tudo aquilo decorrente da realização de megaeventos na cidade como um todo, que replicou na reestruturação de segmento importante da área central da urbe carioca.

Uma intervenção estatal e privada que ganhou destaque foi o Projeto Porto Maravilha, que modificou a funcionalidade de porções do território em bairros como a Saúde, a Gamboa e o Santo Cristo, além de produzir novas paisagens urbanas. Um dos marcos da ressignificação da paisagem urbana local foi a instalação do mural do artista plástico Eduardo Kobra, denominado Etnias, que ganhou notoriedade ao apresentar uma ideia de identidade brasileira.

Como objetivo geral se analisará a produção da paisagem na Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ, em destaque para o Boulevard Olímpico, Pedra do Sal e Avenida Rodrigues Alves, por meio dos geossímbolos que identificamos como grafites e xarpis[2].

Canalizamos as nossas atenções para desenvolvermos uma análise sobre as relações da Arte Urbana e da Arte Pública,

[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 A opção por utilizar grafites e xarpis, ao invés de graffiti e pichação, é uma opção política, buscando identificação com a comunidade de grafiteiros e pixadores do Rio de Janeiro.

relacionando com a Geografia, com o objetivo de diferenciarmos a produção da arte das ruas, como os grafites e xarpis marginais e a arte das galerias, como os grafites e xarpis vitrines. A percepção da relação entre elas, é entendida como uma questão geográfica por meio do espaço em que se encontram e pelo objetivo que elas buscam.

Destacamos a relevância de trabalharmos com as fotografias como uma fonte metodológica e histórica-geográfica. Assim, passamos a entender que a leitura das fotografias utilizadas possui narrativas hegemônicas e contra hegemônicas na produção da paisagem. O trabalho de campo foi fundamental na obtenção de informações e na análise do espaço e da paisagem da Zona Portuária/RJ.

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

Abordamos as questões relacionadas a arte e a geografia, na busca de estabelecermos relações diferenciais entre as produções da rua e das galerias. Partimos do entendimento de que o mesmo grafite possui diferentes interpretações dependendo da sua espacialidade. Essa análise é possível ser feita a partir do momento

em que os grafites e xarpis chegam até as galerias de arte, rompendo e ressignificando as o que entendemos por arte urbana e arte pública.

Ruas e Galerias

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

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

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

Dessa forma, partimos da ideia de que os grafites e xarpis fazem parte de um conjunto de signos e valores do Movimento Hip Hop, que pode ser analisado em diferentes esferas do cotidiano. Para essa abordagem, temos privilegiado os estudos da paisagem e do espaço urbano.

Nas cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, podemos perceber a organização de artistas, grafiteiros, pixadores,

movimentos sociais e populares em torno da (re)criação dos espaços públicos. Esse fenômeno social, que passa por olhar as relações urbanas e cotidianas por outra lógica, é expresso nas paisagens centrais e vão criando imagens e narrativas desses lugares.

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

Um grafite na rua ou na fachada de um determinado lugar, dependendo do contexto espacial que ele está inserido, é visto como arte urbana. Um grafite na rua ou fachada deslocado de um ambiente artístico, pode ser considerado vandalismo. Dessa forma, analisamos que:

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

A visibilidade espacial vai além de uma questão de percepção, a localidade que cada obra ou ação política está, tem como embasamento a potencialidade de mobilização de pessoas, ideias e grupos. Essas visibilidades, além das colocadas pelo autor,

tem embasamento pelo viés econômico e político dos espaços. É possível dizer que existe uma intenção nas formações diferenciais dos espaços, fazendo deles lugares privilegiados para a reprodução do capital e das relações sociais.

Existe uma noção de neutralidade da produção espacial no imaginário social, difundida pelos atores hegemônicos. Se eu não me questiono por que tal rua se encontra posicionada dessa forma, ou por que em determinadas localidades eu tenho "tudo" acessível, como meios de transportes, equipamentos culturais, educacionais ou hospitalares, estou sendo alienado do meio fundamental para o desenvolvimento social e humano: o espaço.

As coisas objetivas como ruas, praças, parques, escolas ou centros recreativos, por exemplo, possuem intencionalidades. Milton Santos irá denominar essas "coisas" que acabamos de abordar como fixos, pare ele os fixos são produzidos para seguir uma lógica de reprodução hegemônica, a do capital.

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

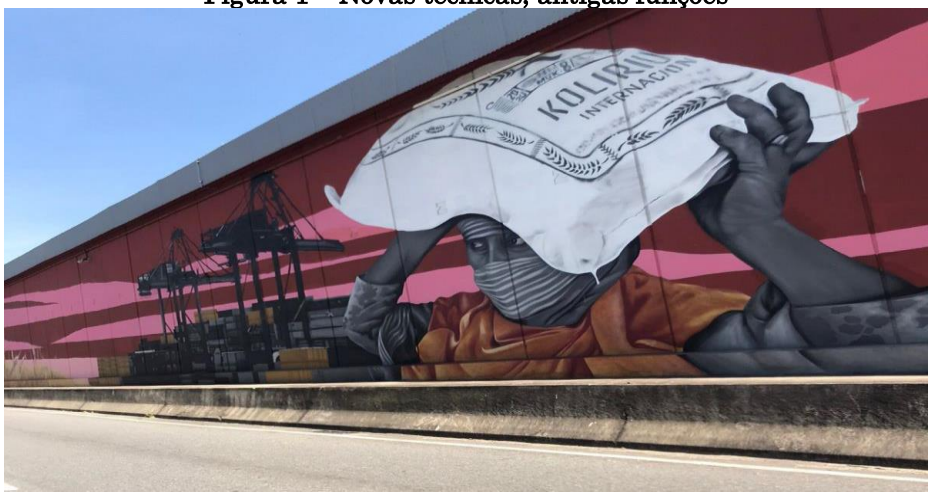
> as inscrições de rua, de qualquer modo, são parte integrantes da paisagem urbana, constroem espécies de túneis por onde deslizam fermentos sociais que vão ganhando forma e fazendo imagem, tema próprio à produção emblemática (SILVA, 2014, p. 96).

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

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

Destacamos por meio da Figura 1 o muralismo encontrado na Avenida Rodrigues Alves, com o objetivo de exemplificar os imaginários que vão sendo criados por meio de narrativas imaginárias:

Figura 1 – Novas técnicas, antigas funções



Fonte: Autor (org.), 2022.

Na referida Figura 1, podemos perceber a função pretérita e atual que a Zona Portuária do Rio de Janeiro possui: exportação e importação de bens de consumo e matéria-prima. Além de ter sido uma zona crucial para o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, foi crucial para a chegada de diversos produtos e comerciantes ao longo dos anos em que a cidade foi a capital do Brasil (1763-1960).

Podemos fazer essa interpretação a partir da análise dos *containers* e dos *guindastes de containers* que estão representados ao lado esquerdo da imagem supracitada. Também identificamos a associação com o Moinho Fluminense, que está localizado no Bairro da Gamboa. A representação do trabalhador carregando uma saca de trigo identifica essa relação de importação e exportação dessa *commodity*.

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

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

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

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

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

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

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

Quando o autor complementa que "a cidade se escreve, nos seus muros, nas suas ruas", ele não está abordando sobre grafites, xarpis, poemas, arte urbana ou narrativas, o autor está fazendo outro tipo de provocação: a que o espaço urbano, em especial a cidade, tem influência de diferentes atores no seu cotidiano que está em constante disputa.

Temos dado destaque para a produção do espaço pela perspectiva dos ativistas urbanos, das famílias de pixadores, dos grafiteiros, dos ordinários. Optamos por essa escolha por uma questão política, por um pensamento que rompa com a ordem hegemônica do *status quo*, contribuindo assim, com as ideias de Milton Santos em "Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal" (2015): o espaço como uma possibilidade, como ele pode ser e não como ele está sendo.

O espaço urbano é um sistema indissociável de fixos e fluxos, como aponta Milton Santos no livro "A natureza do espaço" (2017). Essa afirmação possibilita algumas análises da produção do espaço, que tentaremos dar a nossa contribuição por meio da crítica aos espaços de visibilidade. Temos pesquisado e analisado alguns espaços centrais no Brasil e a sua ligação com o Movimento Hip Hop, em particular o grafite e o xarpi, como é o caso da Zona Portuária do Rio de Janeiro/RJ.

É partindo dessa análise, que identificamos a arte urbana como um objeto de estudo do espaço urbano, na relação intrínseca que existe entre espaços de visibilidade e espaços de apagamentos. Os espaços de visibilidades (ou espaços vitrines) são aqueles que identificamos processos e atores hegemônicos de atuação na sua formação. Dito isso, olhamos para o espaço urbano na rua relação diferencial, onde por motivos históricos, econômicos, geográficos ou culturais, canalizam os desejos e ambições de setores hegemônicos, privados e estatais.

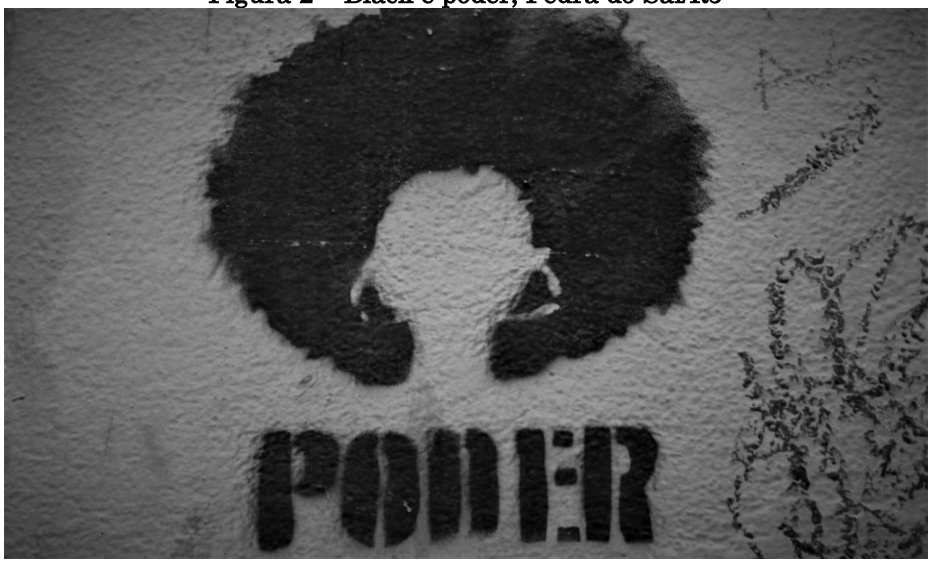
A partir de uma leitura dos espaços de visibilidade e os processos de (r)existência que ocorrem neles, identificamos que os

geossímbolos que analisamos humaniza e diversifica esses espaços. Podemos entender esse fenômeno da seguinte forma:

> o espaço, impregnado de signos e polos, é portador de sentido; a mensagem que aí se escreve em termos geossimbólicos reflete o peso do sonho, das crenças dos homens e de sua busca de significados (BONNEMAISON, 2012, p. 302).

Os significados podem ser diversos, nos atentemos aos relacionados ao movimento negro, ao enfatizar a figura e o papel da mulher negra. Assim, quando observamos a Figura 2 a seguir, na Pedra do Sal/RJ, podemos perceber outra lógica de atuação nos espaços centrais, que rompem com a ordem do belo, do formal, do aceitável. A técnica utilizada nessa intervenção foi o estêncil:

Figura 2 – Black é poder, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Autor (org.), 2021. Fotografia: Rafael Cordeiro.

A imagem foi realizada utilizando uma técnica conhecida como estêncil (ou *stencil* em inglês) e tem como um dos significados a exaltação do cabelo *black power*, que pode ser traduzido de maneira livre, como "poder preto". O corte de cabelo *black power* é

uma identidade, um movimento de resistência e exaltação da cultura preta. A técnica do estêncil que, comparada com o grafite, por exemplo, é simples, foi utilizada de forma bastante significativa ao retratar a força da mulher e da cultura preta.

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

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

A percepção primária de que estamos partindo, por uma questão lógica de pensamento, de que se o espaço é desigual na sua essência, logo o que se produz a partir disso também tende a ser desigual, não pode ser irredutível na análise das relações sociais. Se aceitamos essa condição de forma pura e restrita, descartamos todas as contradições presentes nessa produção hegemônica, colocando em segundo ou terceiro plano as relações sociais de resistência de artistas, ativistas urbanos e intelectuais literários.

Por outro lado, como elucida o geógrafo Milton Santos:

> na batalha para permanecer atrativos, os lugares se utilizam de recursos materiais (como as estruturas e equipamentos) e imateriais (como os

> serviços). E cada lugar busca realçar suas virtudes por meio dos seus símbolos herdados ou recentemente elaborados, de modo a utilizar a imagem do lugar como ímã (SANTOS, 2017, p. 269).

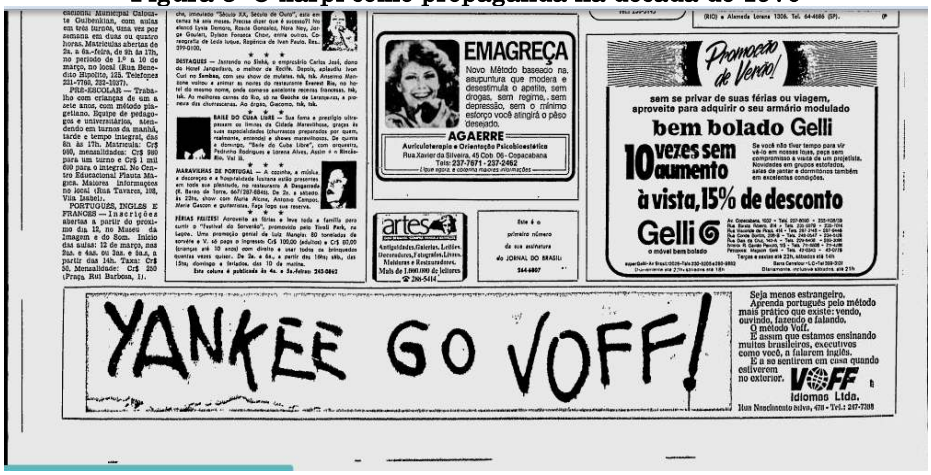
Destacamos a ideia de recursos imateriais atrelada aos serviços, como aquilo que serve à alguma coisa ou algo, na produção simbólica da produção desigual espacial. Partindo dessa premissa, de que a produção do espaço hegemônico está sob a égide do capital financeiro, especulativo e imobiliário que estimulam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

A produção de espaços desiguais e diferenciados é feita por meio de diversos subterfúgios estratégicos. O estímulo à venda de uma localidade, uma rua, uma praça ou mesmo um bairro podem utilizar de elementos artísticos dos mais variados, como a propaganda destinada a um público específico.

Um dos exemplos possíveis de se fazer essa análise, é quando um circuito de rua ou uma exposição permanente valorizam determinado espaço, aumentando o preço dos aluguéis, a compra de imóveis e os preços dos serviços de uma forma geral; ou quando utilizam de uma imagem como forma de propaganda, como podemos ver na Figura 3, que se segue.

A produção de imagens, sejam elas pictóricas ou na mudança do espaço físico, produzem significados distintos, mas geralmente com intencionalidades demarcadas, como foi abordado acima.

Figura 3: O xarpi como propaganda na década de 1970



Fonte: Jornal do Brasil, 1º fev. 1979.

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

Essa propaganda permite que façamos algumas interpretações, como a utilização do xarpi para fins de propaganda desde o final da década de 1970. Uma outra análise possível, quando relacionamos grafite e xarpi, é a aceitação de uma estética subversiva, que estava em pleno surgimento desse fenômeno, ao invés de uma figura, desenho ou personagens que remetessem aos

símbolos estadunidenses, ainda em um contexto de Guerra Fria (1947-1991) no mundo ocidental.

Trazemos novamente para o questionamento, a tríade de Henri Lefebvre para pensarmos a produção do espaço na sua contradição, como abordou o filósofo em *"La producción del espacio"* ou como podemos traduzir para o português "A produção do espaço"; além disso, abordamos a ideia de verticalidade e horizontalidade proposta por Milton Santos em "A natureza do espaço".

O espaço pensado como meio e produto das relações sociais, é ao mesmo tempo heterogêneo e homogêneo na sua (re)produção. De acordo com Henri Lefebvre, esse espaço é produzido e pensado por atores hegemônicos, mas sofre influência de atores contra hegemônicos; estamos falando dos espaços concebidos, percebidos e vivenciados.

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

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

As verticalidades propostas aqui por Milton Santos sobre as racionalidades no pensamento dos atores hegemônicos no espaço, tem relação com o raciocínio de Henri Lefebvre sobre os espaços concebidos. Trazemos essa relação entres os dois autores, com o

intuito de abordarmos as contradições que os espaços possuem. É diante das horizontalidades, sob uma perspectiva pré-estabelecida das ordens distantes, que a vida cotidiana acontece.

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

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

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

O que o autor aborda sobre "alargar o horizonte" são espaços pensados de sociabilização que estão sendo (re)pensados por outros atores, que produzem sentidos, valores e identidades por meio da arte urbana. Essa maneira de *ser* abordada pelo autor pode ser criada e repensada por diferentes grupos que atuam no espaço urbanos, estamos destacando os que tem relação com a arte urbana.

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

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

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

É perceptível a diferença de comportamento dos corpos nesses diferentes espaços. Enquanto na rua, um local onde diversas pessoas transitam, circulam, marcam encontros e o inesperado acontece, porque não se tem domínio das ações, acontecimentos e

eventos que estão ali. Na galeria, por exemplo, existe um controle dos corpos, o silêncio, a contemplação do espaço por meio da arquitetura e do que está sendo exposto naquele espaço-tempo. A arte urbana atinge diferentes públicos e pessoas, que estão além dos críticos de arte e especialistas.

Identificamos a necessidade da expressão na urbe de grupos feministas, dos movimentos negros, quilombolas, LGBTQIA+ e demais coletivos, por meio de intervenções culturais, artísticas e simbólicas como forma de ação, identidade, existência e resistência. Como aponta ainda Armando Silva:

> a busca de identidades culturais urbanas como fator de resistência grupal se constitui hoje num dos motores subjetivos fundamentais, num trabalho que envolve intelectuais, artistas, cientistas e analistas sociais (SILVA, 2014, p. 98).

Essa resistência, vai para além de uma questão reativa, de resposta a uma ordem hegemônica, ela também cria possibilidades de vivências e subjetividades na cidade.

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

> [...] esse talvez seja o maior interesse em trabalhar na geografia com esses objetos da cultura, filmes, romances, fotos etc. Não lhes retiramos sua liberdade ficcional, não os tomamos como pretensões fidedignas de uma pretensa realidade. Nós o tomamos como uma rara oportunidade de discutirmos nossos valores e

> nossas condutas através do recurso a esse distanciamento (GOMES, 2013, p. 123).

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

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

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

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

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

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

> entre as torres envidraçadas e gestos tensos dos homens de terno e pasta de executivo, meninas pulando e jogando amarelinha estariam totalmente deslocadas; assim como não há travesti que faça michê na porta do Citibank às 3 horas da tarde. Não se veem vitrinas de mármore, aço escovado e neon na periferia, nem lama ou falta d'água no Leblon (Rio), Savassi (Belo Horizonte) ou Boa Viagem (Recife). É como se a cidade fosse demarcada por cercas, fronteiras imaginárias, que definem o lugar de cada coisa e de cada um dos moradores (ROLNIK, 2018, p. 45).

Raquel Rolnik ao abordar sobre fronteiras imaginárias, estabelece uma relação com o que foi produzido em determinado espaço. É possível dizer que mesmo sem muros, portões ou cercas, um espaço foi produzido para um determinado grupo social. E isso podemos entender por meio da forma que ele foi planejado, como ele é gerido e as coisas e pessoas que circulam por lá. Outras possibilidades são as construções arquitetônicas presentes nos

grandes centros urbanos, que "podem ser lidas e decifradas, como se lê e se decifra um texto" (ROLNIK, 2018, p. 18).

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

Cultura e Marketing

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

Podemos entender, como elucidado por Milton Santos, que a paisagem está para além da questão gráfica, desenhada ou simbólica. A expressão da paisagem, como uma representação e um produto do que certa sociedade construiu, é também uma questão

cultural na sua complexidade, por isso concordamos com o pensamento de que:

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

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

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

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

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

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

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

Temos a percepção de que o Movimento Hip Hop, expresso aqui pelos geossímbolos, busca estabelecer outra relação com o cotidiano social. Caracterizamos o grafite e o xarpi como parte da arte urbana, ou melhor dizendo, como arte pública. De acordo com

Armando Silva, existe diferenças entre elas. Como podemos analisar:

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

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

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

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

Diante dessas questões sobre público-alvo, espacialidades relacionadas as artes e a relação entre ética e estética de uma produção cultural, seja ela da cultura urbana ou das galerias, buscamos diferenciar as suas origens. Atentemos para o que

Armando Silva, no livro "Atmosferas Urbanas: grafite, arte pública e nicho estéticos" aborda sobre a origem de cada fenômeno:

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

Diferenciamos assim, as suas origens e influências. Vale apontar, que o que o autor entende por grafite, nós entendemos por grafites e xarpis; mesmo havendo diferenças, como já apontamos. Atualmente, é difícil separar esses três fenômenos apontado por Armando Silva. Nas ruas ou mesmo nas galerias de artes, eles estão imbricados, formando um caleidoscópio de informações e mensagens, algo que pode ser analisado a partir da Figura 4.

Os estudos do xarpi ou do pixo no Brasil mostram que ambos são a manifestação de um fenômeno, que mesmo existindo em diversos espaços centrais mundo a fora, é caracterizado como um fenômeno genuíno da nossa cultura. Quando o autor engloba o *graffiti* e a pixação como uma coisa só, ele nos indica como esse fenômeno está sendo pesquisado e abordado por outros pesquisadores. A partir do que já foi dito, temos a compreensão que

são fenômenos com a mesma origem, mas que possuem diferenças na sua intencionalidade, manifestação, estética e expressão visual.

A Figura 4 é composta por dois grafites representando crianças assistindo, possivelmente a um filme, com óculos de três dimensões (3D). Em cima é possível perceber a presença de quatro xarpis diferentes, cada um representando uma pessoa que passou por ali e deixou a sua marca na paisagem. Nesse grafite, analisamos a relação intrínseca da arte urbana e da arte pública. Afinal, é possível caracterizar com firmeza em qual grupo o desenho das meninas se encaixam?

Figura 4 – Crianças espantadas, Pedra do Sal/RJ



Fonte: Autor (org.), 2021. Fotografia: Rafael Cordeiro.

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

interpretações, a partir do que temos pesquisado. Será uma análise do artista/grafiteiro?

Interpretamos que o espanto seria causado por aquilo que elas estão vendo surgir ou passar na sua frente. Vale destacar, que esse grafite (tirando os outros muros e construções) está voltado para a orla da Zona Portuária/RJ; assim elas estão vendo um filme passando, sendo interpretado por atores e atrizes.

Outra intepretação possível, é que essas crianças são telespectadoras da vida cotidiana, das relações que estão sendo criadas e (re)criadas sob as suas vistas. Decerto, alguns grafites possibilitam diversas leituras, dependendo da sua contextualização espacial e histórica, é como se fosse um livro com diversas interpretações.

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

Destacamos parte do painel de abertura da exposição "Os Gêmeos: nossos segredos?":

> composta por quase mil itens, incluindo obra especialmente desenvolvida para o espaço dos CCBBs, a mostra traduz muito do processo de criação, da inspiração, criatividade e consistência do trabalho que ganhou o mundo sem renunciar às suas origens e referências culturais. As referências visuais do movimento hip-hop tangenciam a carreira dos artistas, conhecidos

> pelos personagens peculiares que habitam seu graffiti e que ganharam não só muros e grandes painéis das grandes cidades do mundo, mas também inusitados suportes, como uma kombi e até um avião de passageiros de grande porte, com desenhos sempre desenvolvidos a partir de minucioso processo de estudo entre imagem e superfície (OS GÊMEOS, s/d).

O texto de introdução da exposição, aponta para a influência do Movimento Hip Hop nos grafismos urbanos e artísticos, em particular dos grafites. Porém, pudemos perceber diversos xarpis nas fotografias, quadros, cadernos, camisas, bonés, ou seja, em quase toda a exposição.

Isso indica, que ainda hoje os xarpis, mesmo que bastante utilizados, até mesmo em obras de artes, são marginalizados na sua nomeação e no debate em torno do que eles são. Além disso, o texto indica como esse fenômeno urbano vem ganhando destaque ao redor do mundo, fazendo parte da decoração de alguns meios de transportes, como o carro e o avião.

Utilizando de alguns construtos de David Harvey e Henri Lefebvre, abordamos a cidade como uma obra de arte, o qual os grafismos dos atores do Movimento Hip Hop, vão tecendo diferentes paisagens, contrastando com a arquitetura urbana criada pelos atores do capital. David Harvey nos ensina que:

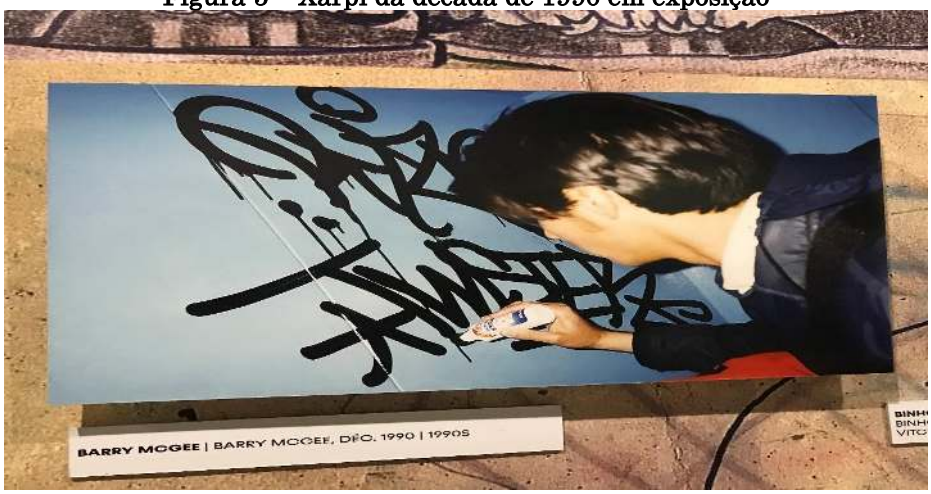
> a cidade capitalista, por exemplo, é construída como uma obra de arte por si só, com uma arquitetura fabulosa e de significados icônicos e conflitantes. As mansões e coberturas dos "mestres do universo", que hoje trabalham em escritórios suntuosos instalados em arranha-céus reluzentes nos centros financeiros globais, contrastam com a antiga arquitetura industrial das fábricas tradicionais. Os espetaculares centros de consumo e a criação perpétua do espetáculo urbano pós-moderno contrastam com

> cortiços, bairros de imigrantes e de classe trabalhadora e, em muitas cidades do mundo, grandes conjuntos de casas construídas pelos próprios moradores. A cidade capitalista é o ponto alto da tentativa do capital parecer civilizado e representar a grandeza de aspirações humanas (HARVEY, 2016, p. 150).

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

Na Figura 5 a seguir, podemos perceber a influência dos xarpis na composição da amostra artística:

Figura 5 – Xarpi da década de 1990 em exposição



Fonte: Autor (org.), 2022.

Na referida figura podemos ver o artista norte-americano Barry McGee terminando um xarpi com um *pilot*/caneta de alta fixação. Essa fotografia estava na primeira sala (de três) da

exposição, demonstrando como as origens e a contemporaneidade do grafite e do xarpi estão relacionadas.

Podemos apontar também, que Barry McGee foi um dos primeiros grafiteiros a utilizar o preto e o branco nos seus trabalhos, além de dar destaque para o volume dos traços e o uso de contornos. O trabalho dos Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo), tanto no grafite, passando pelo xarpi, até as artes plásticas é fortemente influenciada pela obra desse artista.

Colocamos em evidência também, que o xarpi que encontramos na Zona Portuária tem relação direta com o estilo de Nova Iorque, que é caraterizado por letras e personagens na mesma composição. Além, de utilizar a verticalidade dos prédios como meio de divulgação do próprio nome, da família em que atua ou da sua coragem em pichar em locais de difícil acesso.

O que corriqueiramente não conseguimos entender nas pixações, e até mesmo em grafites, passou por um processo de criação do xarpi, justamente para que seja de difícil compreensão e que não seja facilmente identificado. É diferente do xarpi político, em que a mensagem deve ser objetiva entre quem escreve e quem lê.

Além dessas questões, uma das relações que podemos perceber entre o trabalho dos Gêmeos e do Eduardo Kobra, que também tem nas suas origens as características do Movimento Hip Hop, e que também trabalha com murais, é o uso da técnica empregada. Assim como Gustavo e Otávio, o Eduardo Kobra também têm elaborado murais em diferentes países, como foi o caso do Boulevard Olímpico/RJ.

Colocamos em destaque a ampliação da escala de produção, que diferente dos grafites da Pedra do Sal/RJ, possuem uma proporção grande, justamente para ganhar relevância no contexto urbano, para que ela tenha relevância para quem observa, mesmo que essa pessoa não procure por essa expressão. Isso gera a impressão de monumento ao muralismo/paineira.

É válido dizer que o muralismo, mesmo utilizando de instrumentos do grafite, é caracterizado como uma expressão própria. Ou seja, o grafite é característico, assim como o xarpi, pela linguagem da rua, já o muralismo está relacionado com a arte urbana, com o intuito decorativo da paisagem.

Segundo Armando Silva, ao abordar sobre a arte urbana e os projetos institucionais, identificamos que o muralismo, em grande parte:

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

Colocamos em destaque essa análise, porque ela nos ajuda a entender os murais elaborados na Zona Portuária/RJ, estamos abordando sobre a Avenida Rodrigues Alves e o Boulevard Olímpico, os dois com traços marcantes do grafite.

A uma primeira vista, a pessoa que passa por esses espaços, podem não conseguir distinguir as imbricações entre arte urbana, arte pública, grafite, xarpi, stencil ou muralismo. São muitas as técnicas e estilos utilizados hoje no espaço urbano, e a identificação

e separação delas é mais delicada. No entanto, o uso do espaço público com a produção de imagens, indica que a concepção de arte e de vida urbana têm mudado.

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

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

A exposição do grafite, e até mesmo do xarpi, em museus e galerias aponta para um fenômeno novo no meio desses geossímbolos: ser reconhecido pelo público em geral como artista. O anonimato que até então é característico dessa expressão urbana, ainda é encontrado em poucos artistas, como é o caso do pseudônimo do artista britânico Banksy. A seguir, na Figura 6, temos a identificação dos sujeitos que interagem com a arte urbana de modo não anônimo.

Figura 6 – Grafites, pessoas e exposição



Fonte: Autor (org.), 2022.

Uma das primeiras relações que podemos analisar, é o perfil das pessoas aqui presentes, sendo bastante diferente das rodas ou batalhas de rap na rua, por exemplo. Uma diferença de análise imediata é a vestimenta, com trajes usuais monocromáticos entre preto, cinza e azul. Além da predominância de bermudas e calças casuais.

A quantidade de homens também chama a atenção, sendo em grande parte de jovens e adultos de meia idade, esse perfil também é encontrado de forma significativa entre os grafiteiros e pixadores. O que não significa, que as mulheres, negros e LGBTQIA+ não façam parte dessa composição.

É verdade, que essa figura retrata um momento da exposição, um lapso do tempo-espaço da amostra. Por isso, não podemos afirmar que toda a exposição teve esse perfil, nem temos essa pretensão. Essa figura retrata um momento, um perfil de pessoas que foram à exposição no mesmo dia em que fizemos a fotografia.

Dessa forma, levantamos o questionamento se os grafites de galerias, promovem ou não a relação entre estética e política, que os grafites marginais e políticos buscavam/buscam quando estão nas ruas, praças e viadutos, como indicou Silva ao escrever sobre grafites e arte urbana:

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

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

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

Ao abordar sobre estética, o que nos chama a atenção é a transgressão que o xarpi tem na composição da paisagem. Como já foi dito, é uma escrita, um geossímbolo, uma marca para ser reconhecida entre pixadores. Destacamos assim, três características do xarpi, entendendo que é uma expressão volátil, de difícil registro; assim como é facilmente produzida e (re)produzida em diversos espaços, ela também é facilmente apagada.

O reconhecimento social entre os pixadores é a primeira característica, a segunda é a atividade vista e exercida como fonte de lazer e adrenalina, e a terceira, é o protesto embebido nessas manifestações, sejam de modo intencional ou não.

Além do Movimento Hip Hop, a periferia urbana das grandes cidades, cria e (re)cria múltiplas identidades, de uma forma dialógica, onde não só consome o que a grande mídia vende, ou o que é puramente considerado *Cultura*, como ir à uma peça de teatro, ou ao cinema, ou mesmo frequentar uma exposição de arte.

Na verdade, o diálogo que deve ser feito, é sobre qual é a narrativa de cultura que é propagada como belo, bonito e ético. Entendemos o Movimento Hip Hop como um momento de *celebração*, como aponta Denilson Araújo de Oliveira:

> os cenários criados nesses eventos festas se constituem como um dos elementos territorializadores deste espaço, pois eles produzem significações políticas e culturais a partir da evidenciação dessa cultura política negra (OLIVEIRA, 2011, p. 87).

Os eventos não acontecem isoladamente, eles fazem parte de um conjunto de elementos que caracterizam o Movimento Hip Hop. As diferentes ações, como o xarpi, as rodas de rimas, o grafite, a

dança e mesmo estar presente naquele espaço, fazem parte do evento da celebração do Movimento Hip Hop.

O debate sobre o Movimento Hip Hop vem ganhando forças em diversas esferas, optamos por analisá-lo como um fenômeno urbano. Alguns construtos de Denilson Araújo de Oliveira nos ajudam a entender o Movimento Hip Hop como uma cultura que se territorializa, que faz parte da construção das imagens e dos espaços das cidades e do urbano, como é expresso pelo autor:

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

Diante da mundialização que vem acontecendo do Movimento Hip Hop, é comum, como aborda Denilson de Araújo Oliveira, caminhar pelas cidades e encontrar paredes, portões, monumentos e fachadas de casas pixadas ou grafitadas. Esses grafismos que vão marcando a cidade, seguem algumas lógicas de repetição ou ação, o que poderemos ver mais adiante.

Além disso, é possível observar o uso de roupas e vestimentas características, como as bermudas e camisas largas, o cabelo nagô ou rastafari, formando um estilo característico desse movimento, ou seja, sendo a identidade cultural de parte da juventude negra e periférica. Ainda de acordo com Denilson de Araújo Oliveira:

> o Hip (quadris) Hop (mexer, saltar) nasce como uma cultura política negra tendo o corpo como

> elemento central. Isto é, os corpos que eram vistos como potenciais criminosos pelo discurso conservador passam a criar uma nova forma de viver na metrópole (OLIVEIRA, 2010, p. 77).

Estabelecer que o Movimento Hip Hop nasce como uma cultura política negra, é estabelecer outras perspectivas de mundo, de cidade, de cultura e de lazer. É válido ressaltar que o corpo é um ponto central nas culturas africanas e na diáspora que se (re)inventaram nos diferentes espaços e tempos, principalmente na América Latina e no Caribe.

Ressaltamos a importância de analisarmos o Movimento Hip Hop como ele é e está sendo: uma expressão das diferentes culturas africanas no mundo, que foram se criando, (re)criando e se territorializando ao longo dos diferentes espaços da diáspora africana, assim como outros movimentos culturais.

Uma das fontes de registro do xarpi, além das paredes, muros, portas, pontes, passarelas etc., são as folhas de caderno que os pixadores trocam entre si, como forma de reconhecimento e divulgação. Como é possível analisar na Figura 7, a predominância do preto e do branco, revela a composição monocromática que avaliamos anteriormente.

Dentre outras questões, a espessura do traço também varia entre a escrita, além de alguns desenhos, que podem configurar a representação de uma família de pixadores, como é possível avaliar o desenho de dois ratos na parte inferior da figura.

Figura 7 – Registros do xarpi em folhas de papel



Fonte: Autor (org.), 2022.

Uma das contribuições que o estudo dos grafites e xarpis, na análise de parte da realidade urbana aponta, é o entendimento sobre a produção da paisagem e a espacialidade diferenciada que as grandes cidades e metrópoles possuem.

Se levamos em consideração que:

> um grafite pode ser visto e aceito como arte urbana, colocado numa galeria, passa a ser arte visual, mas na rua é percebido como sua natureza histórica: grafite (SILVA, 2014, p. 130-131).

Estamos aceitando a relação posicional que um objeto ou fenômeno possui, de acordo com a sua espacialidade. A paisagem da Zona Portuária/RJ na sua complexidade, é carregada de historicidade e simbolismo, como pudemos avaliar nessa pesquisa. As construções históricas que sobreviveram as reformas urbanísticas e especulações do capital imobiliário, são registros de resistências de tempos passados.

O Porto Maravilha, como hoje é conhecida essa região, teve grande influência na produção dos armazéns que estão presentes no

Boulevard Olímpico e na Avenida Rodrigues Alves e que recebem diversas artes com referência do grafite, como é o caso do muralismo.

Considerações Finais

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

Temos o entendimento de que a abordagem sobre o que denominamos de geossímbolos: grafites e xarpis, poderiam ser feitas de outras formas. Isso significa utilizar outros autores, outro recorte temporal ou mesmo espacial. Optamos por fazê-lo desse modo, para explicar as diferentes paisagens produzidas ao longo da última década na Zona Portuária do Rio de Janeiro. As opções que realizamos, como o uso da palavra grafite ao invés de graffiti, ou a utilização de xarpi ao invés de pixação, é uma opção política.

Diante disso, analisamos como o Movimento Hip Hop é um fenômeno amplo e complexo na atual realidade brasileira, além de possuir diferentes espacialidades e composições culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro. A iniciativa de pesquisarmos sobre essas questões abordadas acima, estão sendo pensadas ao longo de alguns anos, o que não significa que o debate e as possíveis reflexões sobre o tema estejam esgotados.

A pesquisa sobre a produção do espaço e da paisagem, estão em constante transformação, identificamos e escolhemos analisar parte da paisagem urbana carioca utilizando os grafites e as pixações, para entendermos como diferentes paisagens foram produzidas e (re)criadas nesse espaço, buscando responder a quais objetivos elas seguem.

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

Referências

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

CORRÊA, Roberto Lobato. **Caminhos paralelos e entrecruzados**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 25ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2015.

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

Submetido em: 13 de março de 2023.
Devolvido para revisão em: 29 de abril de 2023.
Aprovado em: 10 de maio de 2023.

MIRANDA NUNES, D. H. RUAS E GALERIAS: UMA DISCUSSÃO SOBRE ESPAÇO, ARTE PÚBLICA E ARTE URBANA. **Terra Livre**, *[S. l.]*, [s.d.]. Disponível em: *https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/2921*. Acesso em: 22 jul. 2023.