



A obra de
Kobra
nos muros
da
Zona Portuária:
arte,
embelezamento e
gentrificação
no Rio de Janeiro

Luiz Sérgio de Oliveira

Brasil. Artista e Professor Titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ e Mestre em Artes pela Universidade de Nova York (NYU). Tem graduação em Artes Visuais (pintura) na EBA-UFRJ. É o Editor-Chefe da Revista Poiésis (UFF) e membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP-BR), vinculado ao GEAP Latinoamérica.
luizsergio@id.uff.br

**A obra de Kobra nos muros da Zona Portuária:
arte, embelezamento e gentrificação no Rio de Janeiro**

Resumo

Este artigo visa investigar a participação das artes e dos artistas nos processos de requalificação urbana das cidades contemporâneas. Recorrendo a autores e autoras dos campos das artes, da sociologia urbana, da geografia humana e dos estudos urbanos críticos, procuramos analisar o projeto de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, que tem estabelecido alianças e parcerias com as artes, evidenciadas em diferentes ações e projetos. Neste artigo, nos interessa em especial a produção de murais e graffiti na região, tendo como foco central a obra *Etnias - somos todos um*, realizada por Eduardo Kobra para o Boulevard Olímpico às vésperas das Olimpíadas de 2016.

Palavras-chave

Arte, Eduardo Kobra, Requalificação urbana, Gentrificação, Rio de Janeiro

**La obra de Kobra en los muros de la Zona Portuaria:
arte, embellecimiento y gentrificación en Río de Janeiro**

Resumen

Este artículo pretende investigar la participación de las artes y de los artistas en los procesos de regeneración urbana de las ciudades contemporâneas. A partir de autores del ámbito de las artes, la sociología urbana, la geografía humana y los estudios urbanos críticos, se pretende analizar el proyecto de revitalización de la zona portuaria de Río de Janeiro, que ha establecido alianzas y colaboraciones con las artes, evidenciadas en diferentes acciones y proyectos. En este artículo, nos interesa especialmente la producción de murales y graffiti en la región, centrándonos en la obra *Etnias - somos todos um* [*Etnias - somos todos uno*], creada por Eduardo Kobra para el Bulevar Olímpico en las vísperas de las Olimpíadas de 2016.

Palabras-clave

Arte, Eduardo Kobra, Regeneración urbana, Gentrificación, Río de Janeiro

**Kobra's work on the walls of the Port Zone:
art, beautification and gentrification in Rio de Janeiro**

Abstract

This article aims to investigate the participation of the arts and artists in the processes of urban regeneration in contemporary cities. Using authors from the fields of the arts, urban sociology, human geography and critical urban studies, we seek to analyze the project of revitalizing the port area of Rio de Janeiro, which has established alliances and partnerships with the arts, evidenced in different actions and projects. In this article, we are particularly interested in the production of murals and *graffiti* in the region, focusing on the artwork *Etnias - somos todos um* [*Ethnicities - we are all one*], created by Eduardo Kobra for the Olympic Boulevard on the eve of the 2016 Olympics.

Keywords

Art, Eduardo Kobra, Urban requalification, Gentrification, Rio de Janeiro

Introdução

Os processos de revitalização, de uso readaptativo e de reocupação de áreas degradadas das cidades contemporâneas têm estabelecido, com frequência, alianças com a arte, transformada em parceira desses empreendimentos grandiosos. No caso específico do Rio de Janeiro, a escolha da cidade, ainda em 2009, para acolher megaeventos esportivos (os Jogos Olímpicos de 2016 e alguns jogos da Copa Mundial de Futebol da FIFA de 2014, incluindo a decisão final) criou as condições para que investimentos públicos vultosos tivessem a cidade como destino. Antes disso, entretanto, a região central da cidade, onde está localizada a zona portuária em uma lateralidade um tanto esquecida, já havia se tornado em uma obsessão das autoridades municipais no sentido de diversificar o perfil exclusivamente comercial do uso dos imóveis da região, buscando atrair novos residentes. Neste cenário, os milhões de metros quadrados da zona portuária se evidenciam como uma grande oportunidade para a parceria público-privada criada pela prefeitura da cidade.

Cabe frisar que a partir das mudanças introduzidas no transporte marítimo de bens e de mercadorias pelo processo de containerização (BAIRD, 1996; TOMMARCH, 2023), extensas áreas do porto do Rio de Janeiro restaram abandonadas, enfileirando longas linhas de armazéns e trapiches desde a beira do porto, adentrando os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo. A incorporação do contêiner como módulo mínimo do sistema intermodal de transporte marítimo tornou os trapiches absolutamente obsoletos e desnecessários, uma vez que o contêiner “embrulha” a mercadoria transportada de ponta a ponta no processo de exportação/importação até seu destino final:

Entre as décadas de 1960 e 2000, o contêiner trouxe mudanças importantes para o transporte marítimo. Nos contêineres, muitos tipos de carga podem ser transportados no mesmo navio, e cada contêiner pode ser facilmente transferido de um meio de transporte para outro sem precisar ser desempacotado. (GUERRERO, 2014, p. 1)

Essas áreas abandonadas e semiabandonadas têm permanecido, por décadas, à espera de regeneração e uma nova destinação. Na esteira das reinvenções que visam requalificar a zona portuária do Rio de Janeiro, uma região com enorme potencial de atração de investimentos privados, em especial do ramo imobiliário, as autoridades

municipais têm buscado forjar uma identidade cultural para a região que esteja lastreada no brotamento de um “distrito de artes”, através da atração de ateliês de artistas, da criação de museus e de oficinas para grupos de teatro e de dança, e na deificação de um passado histórico lastreado no patrimônio das tradições da diáspora africana, reconhecidas e valorizadas em especial nos bairros da Saúde e Gamboa. Essas ações, por sua vez, têm estimulado a transformação da ambiência sociocultural da zona portuária, atraindo turistas, visitantes e novos moradores em busca de seus programas de entretenimento cultural que, como consequência, vão aos poucos provocando mudanças, com a introdução de novos hábitos e demandas pela remodelação ou pelo estabelecimento de novos serviços, como restaurantes, bares, cafés e bistrôs.

Com isso, vai sendo modelada uma identidade para a região que, com sucesso, tem atraído novos fluxos de visitantes e residentes para uma área da cidade que, ao longo de muitas décadas, esteve absolutamente abandonada e invisibilizada no caminho de quem chegava ou saía da cidade.

As potencialidades das artes como parceiras dos processos de revitalização e de regeneração urbana há muito têm sido reconhecidas. Em alguns casos, como a criação do Guggenheim Bilbao, as artes foram determinantes para alavancar a recuperação da imagem da cidade, sendo flagrante a atração de turistas e novos investimentos (PLAZA, 2000; VICARIO; MARTÍNEZ MONJE, 2003; OCKMAN, 2004). Esses processos de regeneração ou de revitalização urbana criam as condições para a revalorização do solo urbano, o que acaba por acarretar o deslocamento de seus moradores tradicionais e o processo de gentrificação. É reconhecido que com investimentos relativamente baixos, os artistas (e as artes) têm a capacidade de mudar as feições de determinadas regiões das cidades, atraindo um público jovem, identificado com valores distintos da tradição burguesa, sendo parte relevante, se não medular, no processo de construção de novas identidades para áreas degradadas, sendo o bairro do Soho, em Nova York, o exemplo mais acabado e mais reluzente (SHKUDA, 2016; DEUTSCHE; RYAN, 1984; ZUKIN, 1982, 1995).

Os mitos criados em torno da ocupação dos poucos quarteirões ao sul da Houston Street – SoHo – na cidade de Nova York no final da década de 1960 sugerem certa iniciativa espontânea dos artistas, que, de acordo com uma suposta tradição, teriam apreço por áreas degradadas. Essa espontaneidade, entretanto, é demolida ou, ao menos, relativizada no livro clássico de sociologia urbana de Sharon Zukin, ao expressar, ao contrário, a presença e a força da intervenção do Estado nos processos de reorganização dos espaços urbanos e na readaptação dos usos da cidade de Nova York:

O desenvolvimento do mercado de lofts nas décadas de 1960 e 1970 esteve profundamente ligado a formas de intervenção do Estado na economia, como a estrutura fiscal federal, os incentivos locais como o J-51, os planos de requalificação urbana, a expansão do apoio estatal aos artistas, o salto qualitativo no financiamento estatal das artes através de subsídios, as leis locais como as resoluções de zoneamento e os códigos de construção, e as iniciativas políticas locais para “preservar” os bairros através do aumento da ocupação residencial. Nesta fase tardia das economias capitalistas, provavelmente nenhum mercado imobiliário se desenvolve sem a intervenção do Estado. (ZUKIN, 1982, p. 17)

A zona portuária do Rio de Janeiro começa a despertar e a se destacar como destino de fortes investimentos de empresários do ramo imobiliário, não antes que as autoridades municipais fizessem aportes significativos em uma infraestrutura que garantisse uma melhor mobilidade urbana, integrando a região a outros bairros da cidade e às cidades da Região Metropolitana, através das conexões entre metrô, barcas e VLT, símbolo de uma nova modernidade nessas primeiras décadas do século XXI. As artes têm sido convocadas a participar, quer seja através do apoio municipal à ocupação por artistas da antiga fábrica de chocolates Behring no bairro de Santo Cristo (SANTOS, 2018; BORDERNAVE, 2018; VALVERDE, 2017), que ali instalaram dezenas de ateliês, ou através da criação do Museu de Arte do Rio (MAR) em 2013, ou ainda transformando os muros de armazéns e trapiches abandonados da zona portuária em telas a serem ocupadas por murais e *graffiti*, sugerindo a criação de um grande museu a céu aberto.

Neste artigo, procuramos investigar a produção de murais e *graffiti* na região da zona portuária, tendo como foco e centralidade a imensa pintura de Eduardo Kobra,

realizada e entregue à cidade às vésperas da abertura dos Jogos Olímpicos de 2016. O artigo se articula em duas partes, sendo a primeira dedicada a uma melhor compreensão das transformações por que tem passado o *graffiti* desde sua emergência nos trens do metrô da cidade de Nova York, sinais do inconformismo de uma juventude periférica invisibilizada até suas articulações em parcerias com o poder público em processos de requalificação urbana. Na segunda parte, a centralidade do artigo protagoniza a obra *Etnias – Somos todos um*, de autoria do artista brasileiro Eduardo Kobra, um dos pontos de destaque das ações de regeneração e de embelezamento urbano empreendidas pelas autoridades municipais na zona do porto do Rio de Janeiro.

***Graffiti* e práticas transgressoras**

As práticas de *street art* e do *graffiti* preservam, para alguns autores, as dimensões políticas da transgressão. Andrea Baldini é assertiva ao defender que subversividade da *street art*, afirmando que se trata de “um tipo de arte cujo valor essencial é o seu caráter subversivo”, reiterando que, “por seu valor subversivo, a *street art* assume-se como uma prática de resistência, especialmente contra a comodificação do espaço público, tendência dominante na cidade neoliberal” (BALDINI, 2022, p. 17). Neste sentido, a *street art* e o *graffiti* são identificados como manifestações de protesto diante de um sistema social, político e cultural excludente e opressor, emergindo como instrumentos discursivos em lutas simbólicas (CAMPOS, 2015), o que parece persistir, através de sucessivas gerações, como um efeito colateral das permanentes guerras empreendidas por autoridades municipais com o intuito de extirpar o *graffiti* do cotidiano das cidades (MCAULIFFE, 2012). Por outro lado, Guillaume Marche (2012) detecta a condição de infrapolítica do *graffiti* e da *street art* que, em suas práticas de intervenção nos espaços públicos, deixam suas inscrições nos muros e paredes, enquanto preservam os autores e evitam o confronto direto.

Tendo como pontos de observação as intervenções urbanas feitas na Grécia, Espanha, Argentina e Bolívia, Yiannis Zaimakis e Leonidas Oikonomakis detectam a emergência do *graffiti* político “em tempos de instabilidade política, sendo utilizados por atores

dissidentes na tentativa de mobilizar o apoio popular e de dar visibilidade ao descontentamento social e à desilusão política” (ZAIMAKIS; OIKONOMAKIS, 2021, p. 77).

Tijen Tunali aponta o sentido dialético da *street art* e do *graffiti*, que têm como característica ser uma resposta e um produto das complexidades da vida social e das desigualdades no acesso e na distribuição de recursos, o que aproxima, no infortúnio, diferentes cidades em regiões ímpares na geopolítica contemporânea:

A dimensão social da *street art* sempre foi dialética. Por um lado, a *street art* é parte da dinamização e do embelezamento dos bairros que visam aumentar o valor dos imóveis e estimular o turismo; por outro lado, é também um espaço e um meio de protesto dos movimentos dos trabalhadores, dos direitos das mulheres, da emancipação sexual, da igualdade racial, da justiça urbana etc. A resistência urbana, na qual a *street art* desempenha um papel importante, tem um vasto âmbito de interesses, desde uma clara aspiração ao “direito à cidade”, com sua agenda ecológica, espacial e ideológica, até às lutas pelos direitos civis e pelas liberdades individuais e coletivas. (TUNALI, 2020, p. 191)

Outros autores lembram o quanto o *graffiti* se transformou em mais de meio século desde que deixou os bairros periféricos para ocupar espaços de visibilidade nos bairros mais nobres da ilha de Manhattan e em outras cidades do mundo. Renan Alves de Brito e Andrea Vieira Zanella ressaltam que, se o ato de

rabiscar nas paredes sem autorização – o que é legalmente considerado “vandalismo” – significa para muitos grafiteiros a principal condição do *graffiti*, já que nos seus primórdios, nos subúrbios de Nova York, na década de 1970, a transgressão era a lei [...], ao longo de meio século de existência o *graffiti* foi-se desdobrando e outras interpretações foram surgindo. (BRITO; ZANELLA, 2018, p. 47)

O *graffiti* contemporâneo emergiu entre jovens desacreditados e desesperançados diante das desigualdades de acesso às oportunidades no sistema socioeconômico estadunidense, tendo funcionado como uma válvula de descompressão para aquele grupo social mantido na periferia da sociedade. Através de inscrições nas superfícies metálicas dos bólides sobre trilhos de Nova York, “esses jovens se insurgiam contra o encurralamento que os sentenciava ao enclausuramento nos ‘guetos’, estampando

seus *graffiti* nos trens a cruzar a cidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 146). O percurso urbano desses *graffiti* tinham como pontos de partida preferenciais o Harlem e o South Bronx. Neste sentido, o surgimento do *graffiti* não pode ser dissociado da busca pela afirmação de identidades e pela superação do anonimato a que estavam sujeitos esses jovens periféricos. A partir das inscrições exaustivamente repetidas com seus autocriados nomes-apelidos, estampados nos trens a percorrer em velocidade entre os *boroughs* de Nova York, em especial na reluzente Manhattan, onde a cidade *never sleeps*, esses jovens, condenados à invisibilidade, podiam usufruir a sensação fugaz das celebridades em direção ao “sucesso” (CASTLEMAN, 1982), vociferando sua existência e sua presença no mundo através de suas inscrições.

Já em 1983, uma das mais prestigiosas galerias de arte de Nova York – Sidney Janis Gallery¹ –, instalada na igualmente prestigiosa Rua 57, inaugurava uma mostra que se tornaria emblemática da passagem radical do *graffiti* como arte de rua, como arte das superfícies metálicas dos trens do metrô de Nova York, para o pós-*graffiti*, no qual as imagens características do *graffiti*, estampadas em telas, ganhavam outro tipo de mobilidade, não mais sobre as rodas dos trens urbanos, mas trilhando outros percursos no mercado em direção às coleções de arte. Conforme apontado por Sidney Janis no catálogo da mostra *Post-Graffiti*,

O título desta exposição, *Post-Graffiti*, não é para sugerir que esses novos artistas não trabalhem mais com *graffiti* (por exemplo, o pós-impressionismo não é mais impressionismo), mas, ao contrário, é para atribuir, em sua transição das superfícies do metrô para a tela, uma extensão no escopo e no conceito de suas imagens espontâneas. [...] Hoje, sua pintura, não mais transitória ou efêmera, junta-se à tradição da arte contemporânea e é reconhecida como um movimento válido existente. [...] Esses jovens grafiteiros, com idades entre 18 e 28 anos², trabalham em grande escala. Embora cada um trabalhe em seu próprio estilo, suas telas transbordam a galeria, transformando o espaço da galeria em uma enorme obra de *graffiti*. (JANIS, 1983)

Com essa transposição para as mobilidades da tela e do mercado de arte, o pós-*graffiti* adentrava os meandros do mercado de arte, deixando para trás os tempos de rebeldia e de protesto nos bairros periféricos de Nova York, em favor das luzes do sucesso no sistema de arte, sendo Keith Haring e Jean-Michel Basquiat os dois exemplos mais

destacados. Neste sentido, é possível especular que, se o reconhecimento e o sucesso tardios de Van Gogh serviram como alento para artistas modernos que se sentiam esquecidos em vida (HEINICH, 1996), o que se deu em Nova York, a partir da virada do início dos anos 1980, sinalizou para jovens artistas grafiteiros ao redor do planeta como uma possibilidade para que superassem o ostracismo e a invisibilidade das periferias para atingir notoriedade no mercado de arte. Um novo paradigma de sucesso nas artes parecia se estabelecer.

Neste sentido, a virulência espelhada na iconografia criada por aqueles jovens, insubmissos às assimetrias de sua condição periférica, levou-os a desprezar a lei e a enfrentar a criminalização em embates com a polícia. Isso ajudou a criar uma aura mítica em torno do *graffiti*. Entretanto, com a virada em direção à glória (acenada para alguns poucos) no mercado de arte levou o *graffiti* a um dilema, diante da inviabilidade de manter o tom de protesto e de revolta ao ser catapultado para o *mainstream* da arte. Essa virada tem sido identificada como “domesticação” das comunidades contemporâneas (SACO *et al.*, 2018), como ornamento domesticado em elegância e distinção (BRIGHENTI, 2017), como a domesticação da energia subversiva (MARCHART, 2019) em um processo de docilização (OLIVEIRA, 2023).

Em um estudo dedicado aos aspectos ornamentais do *graffiti* e da *street art*, Rafael Stchacer sustenta:

Seja “construtivo” ou “destrutivo”, o *graffiti* e a *street art* são tanto decorativos quanto acessórios para uma superfície primária, formas de embelezamento em um plano secundário e, portanto, objetos com um status fundamentalmente ornamental.

Esse entendimento do *graffiti* e da *street art* como ornamento tem vários efeitos. Em primeiro lugar, ajuda a afastar essas práticas dos clichês que costumam aparecer em suas análises – dos debates sobre criatividade e criminalidade, arte e vandalismo [...]. Em segundo lugar, e talvez de forma mais significativa, pode vir a expor a origem da potência e da ansiedade que o *graffiti* e a *street art* tão comumente proporcionam. (SCHACTER, 2016, p. 144-145)

Seguramente, o *graffiti* tem passado por diferentes interpretações, entendimentos e usos desde sua emergência nos anos 1970, quando, extraído dos tuneis escuros do *underground* nova-iorquino e das paredes maltratadas das periferias, se tornou em presença luminosa em coleções de arte particulares, corporativas e de museus

prestigiosos. Sem ter abandonado os muros das cidades, os *graffiti* sobrevivem em outras dimensões, tendo incorporado, em definitivo em sua versão legal e institucionalizada, o caráter de ornamento que embeleza projetos de revitalização e de regeneração de áreas degradadas das cidades contemporâneas. Diante dessa condição de ornamento, para Andrea Mubi Brighenti, “a questão [...] permanece: o ornamento pode ser subversivo? [...] Mais do que subversivo, o ornamento acaba sendo subvertido” (BRIGHENTI, 2017, p. 131-132).

Etnias – Todos somos um: mural que encanta

Assim como muito dos *graffiti* contemporâneos, *Etnias – Todos somos um*, mural desenvolvido pelo artista paulista Eduardo Kobra para a zona portuária do Rio de Janeiro em 2016, apresenta dimensões monumentais, tendo sido registrado por seu gigantismo no livro *Guinness World Records*. Essa tendência dominante da *street art*, que leva murais enormes para além de onde a visão consegue alcançar, enfatiza mais uma vez a comodificação do *graffiti*: “O tamanho não é apenas ‘impressionante’, ele também é vendável” (SCHACTER, 2017, p. 109).

Seduzidos pela crença de que o maior é sempre o melhor – obras têm aumentado tanto que agora eclipsam a capacidade do olho humano – , o que é chamado de “crescer sempre”, passou a funcionar como um enquadramento tão dominante na *street art* que obras feitas sem essa atitude maximalista de que “mais é mais” começaram a quase que desaparecer. (SCHACTER, 2017, p. 109)

O recorde de *Etnias*, que lhe valeu o registro no Guinness, não resistiu mais que poucos meses, sendo superado pelo próprio Eduardo Kobra em 2017, quando realizou “uma obra em homenagem ao chocolate que ocupa um paredão de 5.742 metros quadrados às margens da Rodovia Castello Branco, na Região Metropolitana de São Paulo” (KOBRA, *website*, s/d., s/p.).

O mural da zona portuária do Rio de Janeiro foi concluído às vésperas da abertura dos Jogos Olímpicos de 2016. De acordo com informações do *website* do artista, para a realização do mural, em sua escala monumental, foram empregadas uma quantidade igualmente monumental de tintas diversas: “3 mil latas de spray, 700 litros de tinta colorida e 1.800 litros de tinta branca para o fundo”. Os prazos apertados para a

conclusão do mural, que deveria coincidir com a abertura das Olimpíadas e com a inauguração do Boulevard Olímpico, fizeram com que a empreitada exigisse um esforço extraordinário do artista e de sua equipe:

Eduardo Kobra e sua equipe encararam uma maratona de 12 horas de trabalhos diários durante dois meses. E essa não foi a única parte complicada: ele estima ter levado três meses para chegar ao resultado final do desenho, fruto de uma pesquisa profunda sobre povos nativos ao redor do globo. (KOBRA, *website*, s/d., s/p.)

No projeto de elaboração de *Etnias* (Fig. 1), Eduardo Kobra recorreu aos anéis-símbolo dos Jogos Olímpicos de maneira a expressar o conagraçamento dos povos. Com isso em mente, o artista projetou e retratou representantes de cinco etnias originárias dos cinco continentes: os huli (Oceania), os mursi (África), os kayin (Ásia), os supi (Europa) e os tapajós (Américas).



Figura 1 - Eduardo Kobra, *Etnias - Somos todos um*, 2016. Boulevard Olímpico, Rio de Janeiro. Foto: Buzancar (15/6/2016). Licença: Creative Commons.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mursi_da_Eti%C3%B3pia_%28Eduardo_Kobra%29.jpg

Conforme ressaltado pelo historiador da arte Carlos Terra,

representando os cinco continentes, Kobra realiza um trabalho excepcional com cores vibrantes, onde o rosto de pessoas aos poucos foi surgindo no muro que não tinha nenhum significado. Com traços

firmes e fortes, o autor espelha a grandeza do encontro de nações em comemorações esportivas. Ali os cinco continentes estão representados. (TERRA, 2017, p. 279)

O mural de Kobra recorre a um hiper-realismo revisitado, que tem sido marcante na linha estética do artista. Diferentemente do movimento artístico fugaz que surgiu nos Estados Unidos nos anos 1970, certo rebatimento esfriado da Pop Art (Richard Estes e Ralph Goings, como exemplos), o hiper-realismo de Kobra tende a ser mais romântico e adocicado. Com cores, a um só tempo vibrantes, contrastantes e sofisticadas (terciárias, quaternárias...), o artista usa em *Etnias* práticas de representação que seduzem o olhar, aprisionam o visitante nos detalhes e encantam pelo esmero na execução, independentemente do quão exíguos foram os prazos para a finalização do trabalho. O artista e sua equipe tinham consciência do tamanho da repercussão potencial à espera de *Etnias*, estampado com grandiloquência nas paredes de uma região que concentrou visitantes no momento em que os olhos do mundo estavam voltados para a cidade do Rio de Janeiro.

A enunciação acima – “o rosto foi surgindo no muro que não tinha nenhum significado” – nos remete à ideia de ornamento (STCHACER, 2016), quando a pintura mural ou *graffiti* parecem desconhecer a história naquele suporte que a/o acolhe, projetando nos muros dos armazéns da zona portuária um futuro idealizado, absolutamente de costas para o passado daquela região. Algo que parece condensar a própria noção de gentrificação.

Esse princípio pode ser estendido e aplicado em toda região da zona portuária, região que, oscilando entre desenvolvimento distante (início do século XX), abandono e supressão do passado histórico, foi recentemente redescoberta por interesses públicos e privados difusos, o que deu início a um novo capítulo em sua história:

a partir de 1970, a área central do Rio de Janeiro viveu o ápice da sincronia entre os processos de esvaziamento funcional, decadência física e abandono por parte do poder público. No entanto, a escolha da cidade como sede dos Jogos Olímpicos [em 2009] fez com que a área se tornasse foco de investimentos, seguindo as tendências mundiais do urbanismo contemporâneo com toda a sua complexidade. (COLCHETE FILHO, 2020, p. 2)

A partir do impulso da candidatura vitoriosa da cidade para acolher os Jogos Olímpicos de 2016, verificou-se um processo de recuperação lenta lastreada em atos patrocinados ou autorizados pela autoridade municipal, no qual têm sido evidenciadas as manifestações do legado afro-diaspórico, a valorização e o reconhecimento da resistência, permanência e enorme contribuição das tradições afrodescendentes nas artes e na cultura da cidade e do país que, entre o Valongo e o Morro da Providência, fizeram surgir a “Pequena África” (SODRÉ, 2012; GUIMARÃES, 2014; MOURA, 1995).

Nos últimos anos, a região portuária se tornou o grande foco do desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, em consonância com a política municipal de transformar radicalmente o perfil de ocupação do Centro da cidade, ampliando sua dimensão residencial. Entretanto, o projeto inicial para as Olimpíadas previa o investimento maciço de recursos na Zona Oeste (Barra da Tijuca), onde acabou sendo construída a Vila dos Atletas³ e as principais arenas para as competições esportivas:

o Porto do Rio não constava originalmente na candidatura, porém, após a escolha da cidade, segundo Sarue (2015)⁴, abriu-se a possibilidade de transferir para a região portuária parte dos investimentos que antes eram previstos apenas para a Barra da Tijuca. Tal discussão teve a participação da Prefeitura do Rio, de membros da comunidade de engenheiros e arquitetos e de **representantes do setor imobiliário**, tendo como referência os projetos realizados por todo o mundo em outras cidades-sede dos eventos esportivos. (COLCHETE FILHO, 2020, p. 4, grifo nosso)

O processo de valorização da região portuária é acompanhado pela construção do enaltecimento histórico forjado na presença de descendentes de africanos/as escravizados/as nos bairros da Saúde e da Gamboa e nas encostas de seus morros. As autoridades municipais, responsáveis pela formulação das políticas públicas para o redesenvolvimento/regeneração da região, têm destacado seu patrimônio cultural em atos que pontificam a existência e a vitalidade da herança africana na cidade. Para tanto, essas autoridades atuaram na criação do Sítio Arqueológico do Cais do Valongo (monumento listado como Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1º de março de 2017), na criação do Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, no apoio ao Instituto Pretos Novos,

além da valorização das manifestações tradicionais em torno da Pedra do Sal, ações que visam recuperar, para uma região tradicionalmente abandonada, uma identidade lastreada na história e na herança africana que se espalha por toda região portuária, mesmo em um segmento em que essa presença é menos sentida: o bairro de Santo Cristo.

Esses esforços visam transformar a região portuária em um distrito de arte e de cultura, dotando-a de uma identidade que encontra ressonância na atuação municipal em favor dos artistas da Fábrica Behring (o prefeito Eduardo Paes esteve diretamente envolvido nas negociações), diante de um imbróglgio jurídico com os proprietários da antiga fábrica. Além disso, podemos elencar: a eleição do *grafitti* para recolorir as fachadas de armazéns e trapiches desativados, a criação de um decreto próprio para o *grafitti*⁵ e dos esforços para levar a ArtRio para os armazéns em desuso do porto. Esses esforços e preocupações das autoridades municipais estão em consonância com as percepções partilhadas por autoridades, empresários e investidores que veem as artes como aliadas nos processos de revitalização/gentrificação (DEUTSCHE; RYAN, 1984; LEY, 2003; BAIN, 2018; RICH, 2019).

Esse é o contexto que precisa ser considerado quando examinamos o grande mural de Eduardo Kobra para o Boulevard Olímpico, para além da exuberância de seus traços e cores, de sua perspectiva conciliatória unvida no conagraçamento emanado das perspectivas olímpicas, e para além do gigantismo que lhe valeu, à época, o registro de maior mural do planeta. Mesmo antes de ser entregue à cidade, o mural *Etnias* já havia se transformado em um centro de peregrinação no passeio público olímpico, oferecendo-se pacificamente para as lembranças de turistas e visitantes ao ser capturado como pano de fundo ultracolorido para as *selfies* a inundar as redes sociais. (Fig. 2)

Com seu sucesso retumbante (Fig. 3), *Etnias - Somos todos um* tem ajudado a forjar uma identidade calcada nas artes e nas tradições histórico-culturais para a região portuária, ativada como um importante espaço de confluência para as atividades de lazer, de arte e de cultura. A região tem sido frequentada por artistas, que

eventualmente têm transferido seus ateliês para os bairros da zona portuária, atraídos por custos mais razoáveis e por uma atmosfera que vai sendo criada, onde cada vez mais é possível encontrar seus iguais. Essa é uma história que vem se repetindo em diferentes cidades do planeta e que parece encontrar sua expressão mais famosa na ocupação por artistas, e posterior debandada, do bairro do Soho, Nova York (SHKUDA, 2016).



Figura 2 - Eduardo Kobra, *Etnias – Somos todos um* (detalhe), 2016. Boulevard Olímpico, Rio de Janeiro. Licença: Cortesia Eduardo Kobra Studio. Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/26/etnias>



Figura 3 - Eduardo Kobra, *Etnias - Somos todos um*, 2016. Boulevard Olímpico, Rio de Janeiro, durante os Jogos Olímpicos de 2016. Foto: american_rugbier (Flickr - 11/8/2016). Licença: Creative Commons.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/65764319@N00/28272811919/>

Independentemente do fascínio que o mural extraordinariamente imenso de Kobra venha a exercer sobre aqueles e aquelas que dele se aproximam, entendemos que o projeto grandioso do artista paulista, desde sua origem, é parte de um processo de revitalização e de turistificação da região portuária impulsionado por uma parceria público-privada, direcionada para a implantação de novos usos na região e para a atração de novos moradores, sem revelar compromissos com aqueles e aqueles que tradicionalmente habitam a região. Depois de décadas de apagamento político, de invisibilidade econômica e de abandono social, recentemente a região passou a fulgurar como um novo horizonte de oportunidades, que vem sendo explorado consistentemente pelo setor imobiliário, aquele mesmo que foi convocado a participar das mesas de negociação por ocasião do redesenho dos investimentos na cidade às vésperas das Olimpíadas de 2016 (COLCHETE FILHO, 2020, p. 4).

Considerações finais

Recorrendo a uma extensa literatura dedicada à investigação das relações entre arte, estudos urbanos, economia, políticas públicas e processos de revitalização em diferentes cidades do mundo, conjugada com uma observação ativa e crítica da história dos bairros que compõem a zona portuária do Rio de Janeiro, é nosso entendimento que resta evidenciado o quão as autoridades municipais têm buscado estabelecer pontes e alianças com as artes e com os artistas nos projetos de regeneração da zona portuária da cidade, que visa dar nova destinação às extensas áreas abandonadas há décadas, redesenhando o perfil daqueles bairros em um uso readaptativo. Neste processo de redensolvimento da região e de reocupação com novos moradores, é possível observar, com extrema facilidade, a grande quantidade de empreendimentos imobiliários que vão sendo erguidos naquela área da cidade, em especial nas ruas próximas ao porto no bairro de Santo Cristo.

É neste contexto de regeneração urbana e de redesenho dos espaços e dos usos da cidade, em especial da zona portuária, que se insere a grandiosa obra *Etnias* de Eduardo Kobra, com seus mais de 2.500 metros quadrados. Ao formularem o convite

para um artista que tem construído uma superlativa reputação internacional ao dedicar-se à arte urbana, as autoridades municipais sabiam que o artista seria capaz de entregar um ícone para a cidade que superaria, temporalmente, as Olimpíadas. A obra de Kobra acabou por estabelecer certo paradigma para o “embelezamento” da região, que concretizou sucessivos convites, em sucessivos projetos, para que outras e outros artistas viessem a ocupar, com suas pinturas murais e *graffiti*, as paredes e os muros abandonados de armazéns e trapiches da zona portuária.

Neste sentido, independentemente das intenções ou do nível de entendimento dos artistas, os poderes político e econômico há muito perceberam o quanto a arte pode colaborar nos processos de revitalização e de redesenvolvimento de áreas degradadas das cidades, especialmente na equação econômica que alinha custos e benefícios. Nesses cenários, os artistas dedicados à *street art* parecem aproveitar as oportunidades que lhes são oferecidas para fazer aquilo que gostam, aquilo que sabem fazer, recorrendo aos meios à disposição para se relacionar com o mundo e para nele deixar suas marcas (Fig. 4), independentemente dos usos, das repercussões e do impacto de sua arte em processos políticos, econômicos e sociais de requalificação das cidades, o que eventualmente se situa para além de seu interesse de ponderação.



Agradecimentos

A Eduardo Kobra Studio pela gentil autorização do uso das imagens da obra *Etnias*, conforme aparecem no *website* oficial do artista. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por financiar parcialmente esta pesquisa através do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa.

Referências

BAIN, Alison L. Artists as property owners and small-scale developers. **Urban Geography**, v. 39, n. 6, p. 844-867, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/02723638.2017.1405687>.

BAIRD, Alfred J. Containerization and the decline of the upstream urban port in Europe. **Maritime Policy & Management**, v. 23, n. 2, p. 145-156, 1996.

BALDINI, Andrea Lorenzo. 'What Is Street Art?' **Estetika: The European Journal of Aesthetics**, no. 1, p.1-21, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.33134/eeja.234>.

BORDENAVE, Geisa. A “antiga fábrica da Bhering” e o projeto de “revitalização” da Zona Portuária do Rio de Janeiro. **Revista Intratextos**, v. 9, n. 1, p. 47-62, 2018.

BRIGHENTI, Andrea Mubi. Expressive measures: An ecology of the public domain. In: AVRAMIDIS, Konstantinos; TSILIMPOUNIDI, Myrto (Eds.). **Graffiti and Street Art - Reading, Writing and Representing the City**. Nova York: Routledge, 2017, p. 119-134.

BRITO, Renan Alves de; ZANELLA, Andrea Vieira. Young People, *Graffiti* and Transgressions. In: PARADIS, Xuan; MATTHEW, Minda (Eds.). **Vandalism, Street Art and Cultural Significance**. Nova York: Nova Science Publishers, 2018, p. 41-78.

CAMPOS, Ricardo. Youth, graffiti, and the aestheticization of transgression. **Social Analysis**, v. 59, n. 3, p. 17-40, 2015.

CASTLEMAN, Craig. **Getting Up: Subway Graffiti in New York**. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1982.

COLCHETE FILHO, A. F. *et al.* Porto Maravilha e sua nova centralidade: as contribuições do mobiliário urbano e da arte pública para a ressignificação da área. **Oculum Ensaios**, v. 17, e204321, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v17e2020a4321>.

DE SOUZA OLIVEIRA, Aline. Boulevard olímpico: El *graffiti* como práctica cultural de la ciudad. **Anales de Investigación en Arquitectura**, n. 8, p. 83-104, 2018.

DEUTSCHE, Rosalyn; RYAN, Cara Gendel. The Fine Art of Gentrification. **October**, v. 31, p. 91-111, inverno 1984.

GUERRERO, David. Deep-sea hinterlands: Some empirical evidence of the spatial impact of containerization. **Journal of Transport Geography**, n. 35, p. 84-94. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jtrangeo.2014.01.010.hal-00952811>.

GUIMARÃES, Renata Sampaio. **A utopia da Pequena África**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

HEINICH, Nathalie. **The Glory of van Gogh**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

JANIS, Sidney. **Post-Graffiti** (texto de apresentação de catálogo, Sidney Janis Gallery, 27,7 x 21,3 cm, 20 p., p&b, ilustr.), Nova York, 1983. Disponível em: <https://www.yvesstohr.com/products/post-graffiti-sidney-janis-gallery-nyc-1983?variant=277815444>.

KOBRA, Eduardo. **Website oficial**. Disponível em: <https://www.eduardokobra.com/projeto/26/etnias>.

LEY, David. Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. **Urban Studies**, v. 40, n. 12, p. 2527-2544, 2003.

MARCHE, Guillaume. Expressivism and Resistance: Graffiti as an Infrapolitical Form of Protest against the War on Terror. **Revue française d'études américaines**, n. 131, p. 78-96, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/rfea.131.0078>.

MARCHART, Oliver. **Conflictual Aesthetics - Artistic Activism and the Public Sphere**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MCAULIFFE, Cameron. Graffiti or Street Art? Negotiating the moral geographies of the creative city. **Journal of Urban Affairs**, v. 34, n. 2, p. 189-206, 2012.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

OCKMAN, Joan. New Politics of the Spectacle: "Bilbao" and the Global Imagination. In: LASANSKY, Medina; McLAREN, Brian (Eds.). **Architecture and Tourism: Perception, Performance and Place**. Oxford: Berg, 2004, p. 227-240.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. A docilização da arte pública: pós-graffiti e gentrificação na Zona Portuária do Rio de Janeiro. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em**

Artes da EBA/UFMG, v. 13, n. 28, p. 137-159, 2023. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/45483> .

PLAZA, Beatriz. Evaluating the influence of a large cultural artifact in the attraction of tourism: the Guggenheim Museum Bilbao case. **Urban Affairs Review**, v. 36, n. 2, p. 264-274, 2000.

RICH, Meghan Ashlin. 'Artists are a tool for gentrification': maintaining artists and creative production in arts districts. **International Journal of Cultural Policy**, v. 25, n. 6, p. 727-742, 2019. Disponível em:
<https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1372754> .

RODRIGUES, Matheus. Após 3 anos da Rio 2016, Vila dos Atletas vendeu menos de 15% dos apartamentos construídos. **G1 Rio**, 12/8/2019. Disponível em:
<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/08/12/apos-3-anos-da-rio-2016-vila-dos-atletas-vendeu-menos-de-15percent-dos-apartamentos-construidos.ghtml> .

SACCO, Pier Luigi; TARTARI, Maria; FERILLI, Guido; BLESSI, Giorgio Tavano. Gentrification as space domestication. The High Line Art case. **Urban Geography**, v. 40, n. 4, p. 529-554, 2018. Disponível em:
<https://doi.org/10.1080/02723638.2018.1502515>

SANTOS, Marilane Abreu. A inserção da arte nas revitalizações urbanas. **Revista Poiésis**, v. 19, n. 31, p. 81-98, 2018.

SCHACTER, Rafael. Graffiti and street art as ornament. In: ROSS, Jeffrey Ian (Ed.). **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge. 2016, p. 141-157.

SCHACTER, Rafael. Street art is a period, PERIOD - Or, classificatory confusion and intermural art. In: AVRAMIDIS, Konstantinos; TSILIMPOUNIDI, Myrto (Eds.). **Graffiti and Street Art - Reading, Writing and Representing the City**. Nova York: Routledge, 2017, p. 103-118.

SHKUDA, Aaron. **The Lofts of Soho: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950-1980**. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

SIDNEY JANIS GALLERY. **Post-Graffiti** (catálogo de exposição, 27,7 x 21,3 cm, 20 p., p&b, ilustr.), Nova York, 1983. Disponível em:
<https://www.yvesstohr.com/products/post-graffiti-sidney-janis-gallery-nyc-1983?variant=277815444> .

SODRÉ, João Gabriel Rabello. Espaços subalternos e imaginários diaspóricos no Cais do Valongo. In: PURIFICAÇÃO, Marcelo Máximo; CATARINO, Elisângela Maura; OLIVEIRA, Pedro Márcio Pinto (Orgs.). **Antropologia: Visão crítica da realidade sociocultural**. Ponta Grossa, PR: Atena, 2021, p. 44-72.

TERRA, Carlos. O Experimentado e o Imaginado: os registros culturais manifestados na paisagem. **Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe**, Salvador, 2017, p. 275-282.

THE ART STORY. **The Sidney Janis Gallery**. Summary of the Sidney Janis Gallery, s/d. Disponível em: <https://www.theartstory.org/gallery-janis-sidney.htm> .

TOMMARCH, Enrico. **European Port Cities and Urban Regeneration**. Londres: Routledge, 2023.

TUNALI, Tijen. Street Art between Business and Resistance. **Journal of Urban Cultural Studies**, v. 7, n. 2-3, p. 187-198, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1386/jucs_00025_1.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. A Fantástica Fábrica de Chocolates: oportunidades e desafios de uma indústria cultural na antiga fábrica Bhering, Rio de Janeiro. **Boletim Campineiro de Geografia**, v. 7, n. 1, p. 23-45, 2017.

VICARIO, Lorenzo; MARTÍNEZ MONJE, P. Manuel. Another “Guggenheim effect”? The generation of a potentially gentrifiable neighbourhood in Bilbao. **Urban Studies**, v. 40, n. 12, p. 2383-2400, 2003.

ZAIMAKIS, Yiannis; OIKONOMAKIS, Leonidas. Walls of Resistance in Critical Times: A Reflection on Political Graffiti and Visual Protest in Southern Europe and Latin America. In: CAMPOS, Ricardo; PAVONI, Andrea; ZAIMAKIS, Yiannis (Eds.). **Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics**. Nova York: Berghahn Books, 2021, p. 74-101.

ZUKIN, Shanon. **Loft Living: Culture and Capital in Urban Change**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

ZUKIN, Shanon. **The Cultures of Cities**. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1995.

Notas

¹ Cabe ressaltar que a Sidney Janis Gallery não era uma galeria alternativa no East Lower Side de Manhattan ou algo do tipo. Tratava-se de uma das mais bem articuladas galerias do *mainstream* do sistema de arte de Nova York. Inaugurada em 1948 com uma mostra individual de Fernand Léger, a Sidney Janis tinha em seu portfólio artistas como Willem de Kooning, Alberto Giacometti, Piet Mondrian, Constantin Brancusi, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist e George Segal. Em 1962, organizou a primeira grande mostra em torno da Pop Art, expondo as obras de artistas estadunidenses ao lado das pinturas da Suécia, França, Inglaterra e Itália. (THE ART STORY, s/d.)

² A mostra esteve em cartaz entre 1 e 31 de dezembro de 1983 e reuniu trabalhos de A-one, Jean Michel-Basquiat, Bear, Marc Brasz, Crane, Crash, Daze, Futura 2000, Keith Haring, The Arbitrator Koor, Lady Pink, Don Leicht, Noc 167, Lee Quinones, Ramm-Ell-Zee, Kenny Scharf, Toxic. (SIDNEY JANIS GALLERY, 1983).

³ Foram construídas 3,6 mil unidades residenciais na Vila dos Atletas na Barra da Tijuca, para acolher os participantes dos Jogos Olímpicos de Verão do Rio de Janeiro de 2016 (RODRIGUES, 2019).

⁴ SARUE, Betina. **Grandes projetos urbanos e a governança de metrópoles: o caso do Porto Maravilha no Rio de Janeiro**. 2015. 142 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. <https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-11012016-145212>.

⁵ [...] “la Municipalidad instituyó el decreto n° 38.307, de 18 de febrero de 2014, conocido como el ‘Decreto del Graffiti’. En él se reconoce el *graffiti* como ‘manifestación artística cultural que valoriza la ciudad’ y establece criterios y directrices para ‘el arte del *graffiti* en la ciudad’, o sea, delimita los espacios de la ciudad donde es permitida su práctica”. (DE SOUZA OLIVEIRA, 2018, p. 97)