

A ATLÂNTIDA NEGRA: A UTOPIA DA CIDADE AFRO-BRASILEIRA NAS PAISAGENS ESTÉTICAS DE HEITOR DOS PRAZERES

Jorge Luiz Barbosa
Universidade Federal Fluminense
jorgebarbosa@vm.uff.br

A Atlântida Negra: a utopia da cidade afro-brasileira nas paisagens estéticas de Heitor dos Prazeres (Resumo)

A expressão Atlântida Negra tem a pretensão de convocar uma cidade submergida com as transformações socioespaciais da cidade do Rio de Janeiro. Nosso recurso de convocação não será um ato da rememoração de uma experiência pretérita, mas sim aquele que configura a potência da atualização do futuro. Portanto, o sentido da atualização está intimamente relacionado ao devir possível da cidade. É justamente nesta perspectiva que elegemos os testemunhos de obras pictóricas de Heitor dos Prazeres (1898/1966) para a cena propositiva de nossa reflexão. Poeta, músico e pintor, Heitor dos Prazeres faz reviver a presença africana e afrodescendente no Rio de Janeiro em suas pinturas de paisagens. Nessas narrativas estéticas retornam com vigor os encontros de sociabilidade, celebrações de religiosidade e festejos que ainda traçam os perfis identitários negros na cidade e assinalam, em sua corporeidade simbólica, a utopia do direito à diferença.

Palavras chave: cidade, paisagem e utopia.

Black Atlantis: The utopia of an African-Brazilian city in the esthetic landscapes of Heitor dos Prazeres (Abstract)

The expression “Black Atlantis” intend to convene a city submerged by the social-space transformations of the city of Rio de Janeiro. Our way to convene will not be through the reenactment of past experiences, but through the act that constitutes the power of updating the future. Thus, the sense of updating is intimately related to the possible *devir* of the city. In this perspective we select the testimony of the pictorial work of Heitor dos Prazeres (1898/1966) for the prepositive sense of our discussion. A poet, a musician e a painter, Heitor dos Prazeres revived the African presence and African descent in Rio de Janeiro in his landscape paintings. In his esthetic narratives we see the vigorous return of sociability encounters, religious celebrations and festivities that still outline the identity profile of the black people living in the city, which mark, in its symbolic corporeality, the utopia of the right to diversity.

Key words: city, landscape and utopia.

Por vezes, estamos demasiado dispostos a crer que o presente é o único estado possível das coisas Marcel Proust (Em busca do tempo perdido)

A crítica à realidade objetiva da desigualdade socioespacial pode ser construída tendo em vista às potências de subjetivação que a enfrentam. É nesse percurso que a leitura crítica da reprodução do espaço social pode ser realizada com maior contundência, sobretudo tendo como referência a produção estética como meio de sua expressividade crítica. Adotamos esta premissa para o desenvolvimento conceitual e metodológico basilar de nosso trabalho, trazendo a cidade do Rio de Janeiro para luz da crítica social a partir das obras pictóricas de Heitor dos Prazeres, artista plástico negro, que oferece em suas paisagens estéticas *a utopia da Atlântida Negra*.

As obras de Heitor dos Prazeres oferecem representações contrapontísticas à condição de discriminação e subalternização de homens negros e mulheres negras no processo histórico e geográfico de reprodução da cidade do Rio de Janeiro. Os espaços iluminados nas suas paisagens pictóricas são favelas, terreiros, gafieiras e escolas de samba: espacialidades onde a cultura afrodescendente celebra suas raízes de identificação e afirma suas dimensões de pertencimento sociocultural. A própria cidade também ganha lugar para o devir utópico da presença negra: avenidas, ruas, parques, praias e jardins recebem a presença elegante e altiva de homens e mulheres negros como um modo de celebrar um futuro possível para a diferença. Nesse sentido, a utopia se inscreve como uma disputa de imaginário sobre o significado da sociedade e, em nosso estudo específico, da cidade como obra humana plural e diversa por excelência.

O recurso utilizado de nossa leitura analítica é o conceito de paisagem geográfica. Aqui entendida como uma grafia que exprime a fricção entre a representação e a experiência do espaço socialmente construído. Para dar consequência a essa propositiva teórica-conceitual nos valem da pintura de paisagens como narrativas estéticas da multiplicidade de concepções, expressões e vivências individuais e coletivas impressas no espaço, e, por meio delas, construir um diálogo profícuo entre uma disciplina científica particular e um dispositivo estético de representação no desvelamento do mundo da vida.

Rio de Janeiro do século XIX: A Atlântida Negra

A extensão da cidade é considerável, e contém cerca de 250 mil habitantes, dos quais, entretanto, dois terços são negros e o restante, principalmente, de outras pessoas de cor. Um rosto branco é raro de ser visto nas ruas, mas pretos são tão numerosos, que pode imaginar estando na África¹.

O Rio de Janeiro do século XIX era uma das maiores cidades negras das Américas. A notória presença negra fazia da cidade do Rio de Janeiro uma das maiores cidades da escravidão africana do Atlântico. Em 1838, 78% dos escravos estavam localizados nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro e, em 1870, alcançaria 82% (Farias; Gomes;

¹ Descrição de Katzue, militar alemão, que visitou o Rio de Janeiro em 1870. Apud SELA, Eneida Maria Mercadante, p.214, 2008

Soares e Araújo, 2008). Em 1872, a população de negros (cativos e livres) representava 40% da população total residente na cidade. A presença de “mulatos”, “pretos”, “crioulos” e “africanos” na cidade do Rio de Janeiro ultrapassava, segundo o recenseamento do referido ano, os “vivos” em Salvador e Recife, cidades notoriamente conhecidas pelo emprego de homens e mulheres negros como escravos no trabalho urbano.

Quadro 1. População escrava (%) nas freguesias centrais da Cidade do Rio de Janeiro 1821/1849.

Freguesias	1821	1838	1849
Sacramento	44,3	34,4	34
São José	42,6	35,3	37,8
Candelária	65	42,5	68,7
Santa Rita	49,5	39,2	38,7
Santana	31,7	34,8	32,1

Fonte: Farias; Gomes; Soares e Araújo, 2008.

Os números apenas apontam para presenças, ou mesmo ausências, por isso exigem desvelamentos de sua precisão qualitativa, sobretudo do seu significado sócioespacial. Nesse sentido, é preciso sublinhar a expressiva concentração em freguesias centrais da cidade do século décimo nono, sobretudo nas freguesias da Candelária, do Sacramento, de São José e de Santa Rita. Estas configuravam um denso e complexo emaranhado de ruas, residências, bodegas, estrebarias e casas comerciais que misturavam usos, abrigos e refúgios de africanos e afrodescendentes. Nestes verdadeiros labirintos urbanos, *africanos e crioulos* construía suas espacialidades possíveis de existência, inclusive para os que buscavam fugir do domínio de seus senhores e da vigilância da guarda policial.

Para além dos recenseamentos oficiais do Estado, a presença de negros na cidade do Rio de Janeiro foi especialmente registrada na pintura de paisagens de artistas da qualidade de Leandro Joaquim (1738/1798), Jean-Baptiste Debret (1768/1848) e Johann Moritz Rugendas (1802/1858). Em tais obras, homens negros e mulheres negras reaparecem na azáfama do trabalho, nas suas vestes e adereços coloridos, nos seus gestos de dor e alegria.

Figura 1. Rua Direita. Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Século XIX



Autor: Johann Moritz Rugendas

Figura 2. Lagoa do Boqueirão com Arcos do Aqueduto de Santa Teresa. Centro da Cidade do Rio de Janeiro



Autor: Leandro Joaquim. Século XVIII.

As pinturas de paisagens dos artistas aludidos oferecem miradas representativas da imponência de etnias africanas e de seus descendentes na cidade. Não era sem razão que os visitantes estrangeiros - negociantes, diplomatas, naturalistas, dentre tantos que aportavam no Rio de Janeiro - reverberavam seu espanto diante da cidade que, apesar de nascida da *colonização cultural europeia*, apresentava em suas ruas uma notória presença de homens negros e mulheres negras:

“Quem chega convencido de encontrar uma parte do mundo, descoberta só desde três séculos, com a natureza inteiramente rude, forte e não vencida, poder-se-ia julgar, ao menos aqui na capital do Brasil, fora dela: tanto fez a influencia da cultura da velha e educada Europa para remover deste ponto da colônia as características da selvageria americana, dar-lhe o cunho da mais alta civilização. Língua, costumes arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à Praça do Rio feição europeia. O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha numa parte estranha do mundo é, sobretudo, a turba arraigada de negros e mulatos, a classe operária com ele topa por toda a parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de espanto do que de agrado”².

O profundo estranhamento da notória presença de negros e de negras da cidade do Rio de Janeiro se desdobrava em temores e preconceitos lançados sobre africanos e afrodescendentes escravos e libertos em muitos dos registros, crônicas e relatos de época:

“Essas ruas estreitas e mal pavimentadas, ocupadas por vitrines das lojas, são às vezes obstruídas de pacotes e de tonéis; os negros quase nus e circulando incessantemente, carregados de pesados fardos, ou conduzindo carroças cujas rodas, parecidas como uma tábua redonda perfurada no centro, irritam os nervos com o barulho; às exalações de certos peixes secos, vem juntar o odor infecto e particular da classe negra, tornado ainda mais repugnante por um calor de 35 graus; enfim, seus gritos, suas blasfêmias, suas canções, seu mau humor se manifestando comumente em monólogos prolixos completam uma série de aborrecimentos e contrariedades para o estrangeiro que se aventura por essa quadra turbulenta”³.

A multidão negra das ruas representava, em larga medida, as invenções particulares da escravidão urbana no Rio de Janeiro, cujo maior exemplo é o *ganho*. O escravo *ao ganho* era produto de relações contraídas entre estes e seus senhores que estabeleciam pagamentos semanais e quinzenais em dinheiro. Como nos informa Soares (1988), muitos negros na condição de escravo *ao ganho* precisam fazer seu próprio sustento, incluindo sua própria moradia. Não é de se estranhar que cortiços, estalagens e casas de cômodo foram as formas de habitações possíveis destes homens não livres, assim como os *zangus* encravados no emaranhado de becos e passagens das freguesias centrais. (A diferença maior entre eles é que este último surgia como um refúgio de práticas religiosas e esconderijo dos que fugiam da polícia senhorial e, ao mesmo tempo, um abrigo para festejos, batuques e celebrações). A cidade amanhecia, em seu vasto dédalo de territórios, na agitação das atividades do trabalho, no ecoar dos cantos, no perambular de africanos e afrodescendentes:

“Antes das dez da manhã, quando o sol começava a subir alto e as sombras das casas se encontravam, os homens brancos se faziam raros pelas ruas e viam-se então os escravos madraceando à vontade, ou sentados à soleira das portas, fiando, fazendo ou tecendo uma espécie de erva, com que fabricavam cestos e chapéus. Outros, entre os quais havia alguns pretos forros, perseguiam nos seus trabalhos de entregadores, saíam a recados ou levavam à venda sobre pequenos tabuleiros, frutas, doces, armarinhos, algodõezinhos estampados e uns poucos gêneros. Todos eles eram pretos, tanto homens como mulheres, e um estrangeiro que acontecesse atravessar a cidade pelo meio dia quase poderia supor-se transplantado para o coração da África”⁴.

²J. B. Spix e C. F. Martius, p. 20.

³M. Radiguet. p.256 -257.

⁴J. Luccock, p. 74/75.

Pretos alforriados, escravos ao *ganho* e toda sorte de indivíduos denominados como mestiços faziam do emaranhado urbano o seu recurso fundamental para o exercício da vida em meio à ordem mercantil escravocrata. Suas táticas de aparecimento e desaparecimento encontravam o terreno apropriado na configuração das edificações contíguas, das passagens estreitas e das vielas tortuosas das ruas da cidade:

“Escravos de ambos os sexos apregoam mercadorias em toda a rua. Vegetais, flores, frutos, raízes comestíveis, aves domésticas, ovos e todos os produtos rurais: bolos, pastéis, roscas, doces... passam continuamente por baixo das janelas. Se uma cozinheira deseja uma caçarola, ouve imediatamente o sinal do caldeireiro ambulante sua campainha é constituída por uma panela, na qual bate com um martelo. Uma jarra de água está quebrada? Basta esperar um pouco, pois dentro de meia hora surge um vendedor de moringas. Se alguém deseja remodelar seu serviço de mesa com novos jogos de faca, copos, garrafas de mesa, pratos e, talvez, um galheteiro e alguns artigos de prata, não precisará esperar muito tempo (...)”⁵.

Para muitos negros (e negras) libertos ou *ao ganho*, a possibilidade de circular pela cidade era fundamental para sua sobrevivência. Apesar das restrições impostas pela ordem escravocrata, a mobilidade corpórea-espacial dos negros na cidade não estava integralmente sob controle ferrenho e eficaz da ordem senhorial. Daí, a sua destacada presença na cena pública da cidade. Todavia, é preciso relembrar que as ocupações dos negros não se reuniam apenas no âmbito do comércio varejista e ambulante. Outras profissões de caráter artesanal e manufactureiro passaram também a identificar o emprego do trabalho de negros escravos, libertos e livres. Chamamos atenção para multiplicação de sapateiros, alfaiates, açougueiros, pedreiros, marceneiros, carpinteiros e barbeiros dedicados ao trabalho em pequenas oficinas e lojas, ou mesmo pelas ruas da cidade. Esses últimos, os barbeiros, exerciam um ofício mais complexo do que o nome reserva, pois à época ocupavam o papel de médicos populares ao realizar sangrias e ao extrair dentes, misturando às técnicas empregadas pelos físicos vindos da Europa aos saberes das ervas sagradas e das orações ancestrais.

Do mesmo modo é relevante assinalar o exercício feminino do trabalho, principalmente no comércio de alimentos em barracas localizadas nas ruas e tendo como seus principais fregueses negros ao ganho e libertos. Vejamos a descrição de Debret:

“São sete horas da manhã, hora propícia às vendedoras de angu, fornecedores privilegiados do vendeiro e do frequentador nômade da Praia do Peixe. As duas negras, que aqui se acham acampadas à sombra de seus xales estendidos sobre varas, servem no momento os fregueses de maior apetite, isto é, os negros da Alfândega (...). No mesmo plano, do outro lado, uma vendedora de tomates, frequentadora assídua do mercado de peixe, de xale à cabeça e colher na mão, almoça com mais decência, sentada no seu banquinho. Quanto às cozinheiras, aquela cuja farinha de mandioca está sendo mexida por um negro, parece ser do Congo, a julgar pela cabeça raspada e a disposição particular do turbante; a outra, de origem mais distinta e de maior fortuna, ostenta o luxo de um turbante branco. Mais graciosa do que a companheira, apesar de sua dor de dentes, serve o angu dourado com notável destreza”⁶.

Sabores e cheiros fervilhavam das barracas, enquanto olhares registravam com estranheza o banquete em céu aberto. Os *espaços do angu* além demonstrar a importância do alimento para o cotidiano vivido pelos negros, configurava um momento

⁵T. Ewbank, p. 79.

⁶J. B. Debret, p.146.

de encontro, de celebração e confraternização entre os negros e as negras da cidade em céu aberto. Residia nos angus em torno de praças, chafarizes e esquinas, um ponto demarcado de reunião de etnias africanas da cidade.

Figura 3. Os refrescos após o jantar Largo do Palácio. Centro do Rio de Janeiro



Autor: Jean Baptiste Debret. Século XIX

Os relatos também confirmam a notória presença das mulheres negras na cena urbana e seu papel relevante nas microeconomias da cidade. Ferdinand Denis, geógrafo francês, descreve com generosidade a presença de mulheres na Rua da Alfândega:

“(...) aqui, são as pretas levando cestas cheia de frutos, que acabam de colher nas quintas de seus senhores e vão colocar no mercado, outras como antigas canéforas, balançam uma urna sobre as cabeças; mais longe vê-se uma negra crioula ricamente ornada com sua camisa de renda, e com longos cordões de ouro. Esta vai cumprir algum mandado; se a nudez de seus pés atesta a sua condição de escrava, a indolência de seu caminhar prova quanto ela se julga superior às suas companheiras, que a olham com inveja”⁷.

Formas próprias de distinção e afirmação entre mulheres (e entre homens) faziam da presença negra na cidade uma complexa densidade de representações de si e do outro, superando a sanha homogeneizadora dos africanos diante de sua condição de cativo. Portanto, a diferença étnica configurada na posse de objetos, nas gestualidades e na diversidade de vestimentas era demonstrativa, inclusive, de posições socioculturais herdadas e/ou inventadas nas relações socioculturais entre africanos e seus descendentes.

A cidade africana não era exclusivamente um espaço de realização do trabalho. Esta também envolvia territorialidades de celebração, por meio das quais relações de intersubjetividade que constituíam os sentidos de pertencer a um grupo, etnia ou coletivo socialmente construído. William Olsey foi um dos primeiros viajantes estrangeiros a relatar a comunhão de signos entre os negros:

⁷ Ferdinand Denis, p. 126-7.

“Em certos feriados, eles obtêm permissão para se juntarem em bandos de 15, 20 ou mais, de acordo com seus distritos e dialetos nativos; os chefes estando, às vezes, espalhafatosamente enfeitados com contas e plumas, botões velhos, pedaços de vidro e marcas de distinção similares. Entre os membros de cada grupo havia geralmente dois ou três músicos que executavam suas árias nacionais em diferentes instrumentos, alguns rudes e simples; outros, de formato estranho e complexo. Aquelles sons, entretanto, pareciam deleitar os escravos que cantavam e dançavam com um ar de sincera alegria tão fortemente, tão naturalmente demonstrada, que não pude por um momento supor que era fingimento”⁸.

As festas com seus batuques, danças e cantorias faziam de recantos da cidade lugares de celebração, onde o sagrado e o profano se entrelaçavam para criar os sambas, os maxixes e os lundus. A dureza da vida cotidiana possuía seu repouso em breves momentos e, deles, a invenção da apropriação da cidade a partir da festa. As ruas eram os abrigos para invenção cultural, justamente porque permitia o encontro de pluralidades da apropriação sensível do mundo. A dança, o canto e a música celebravam a significação estética da vida como resistência ao cativo urbano. Nesse sentido, podemos afirmar que as resistências negras não estavam somente configuradas em atos reativos, significam ações criativas, inventivas e inovadoras de lidar com duas formas associadas de opressão corpórea: a violência e a exploração.

Deve-se também reportar as marcações religiosas dos terreiros urbanos que permitiam aos negros recriar os cultos aos seus deuses, reerguendo na cidade o seu panteão mítico. Os terreiros eram erguidos para fazer a festa do povo de santo e, com elas, o traçar de identidades estratégicas para ações coletivas. É, portanto, importante registrar a presença das casas de culto nas freguesias centrais da cidade, assim como as formas de assimilação da religião católica.

È importante ressaltar que é ao longo do século XIX que as *casas de banhos e orações* de matriz africana emergem com mais expressão no labirinto urbano. Revelados na paisagem sonora da cidade a partir de seus batuques encantados, os terreiros de *kandombelé* se revelavam como uma comunidade organizada em torno de cultos aos seus deuses originais, porém recriados em sua territorialização na colônia. Essas comunidades de culto se tornaram importantes referências para criação de estratégias de enfrentamento à condição degradante imposta pela escravidão, em especial no sentido de mobilizar relações intersubjetivas entre etnias em processo radical de fragmentação provocada pelo cativo. Bens e práticas simbólicas são reinventados nas comunidades de culto, tornando-as um complexo interétnico de liturgias de reencontro com sagrado, fazendo da religiosidade um produto da assimilação integradora que colocava os africanos e seus descendentes em um campo de disputa de imaginário social nos albores do século XX.

Não se pode reduzir ou minimizar a violência das relações escravistas de produção social. Não há menor sombra de dúvida da destruição e diáspora violenta de seres humanos, culturas e identidades provocadas pela escravidão mercantil em todas as latitudes que se fez presente, particularmente a escravidão de africanos. Todavia, estamos buscando chamar atenção de modos e forças prático-simbólicas que permitiam

⁸ William Olsey Apud Eneida Maria Mercadante Sela, p.250, 2008.

aos africanos e seus descendentes enfrentar a miséria do cativo e reconstituir sua humanidade em condições de desigualdade profunda.

A modernização urbana e a racialização da paisagem

“Não se separavam bem as pessoas e as coisas; o que se via era aquele ajuntamento, aquela aglomeração, que lá do alto parecia ser uma existência, uma vida, feita de muitas e muitas existências. Não era o palacete ou o cortiço, não era o patrão ou o criado, não era o teatro ou o cemitério, não era o capitalista ou o mendigo; era a cidade, a grande cidade, a soma de trabalho, de riqueza de dores, de crimes de quase quatro séculos contados. Lima Barreto” (Numa e Ninfa).

A modernização urbana da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, conhecida amplamente como Reforma Passos, aspirava reconstruir a cidade do Rio Janeiro, à época capital da República, como uma indiscutível referência de civilização moderna. Para tanto, se fez decisiva a remoção da “cidade colonial”, considerada símbolo do atraso e do opróbrio que fustigava as aspirações de ingresso do Rio de Janeiro e do país *ao concerto das nações civilizadas*. A destruição implacável da *herança colonial portuguesa* seria acompanhada da intolerância e do repúdio às tradições africanas reinventadas na cidade. O Rio de Janeiro para tornar-se civilizado, católico e europeu promoveu diásporas urbanas de caráter racial na cidade, sobretudo para fazer prevalecer à ordem urbana do progresso burguês mercantil.

A “cidade colonial” como espaço disciplinador estava em plena decomposição com a transição para o mercado de força de trabalho livre e assalariada, tanto como referência simbólica que classificava homens e mulheres em hierarquias de humanidade, como pelos seus dispositivos de coerção centrados na vigilância e na punição do corpo do escravo. O poder do Estado deveria ser impessoal, vasto e abrangente para exercer o seu domínio sobre o conjunto de homens e mulheres transformados em população. Portanto, dedicado a toda a “nação flutuante” das ruas da cidade e, sobretudo, construir uma população adequada aos desígnios da nova ordem de propriedade, produção e acumulação de riqueza mercantil.

É importante registrar que nos estertores da economia escravista-colonial que emerge a questão do lugar do negro na invenção da moderna nação brasileira. A crítica ao escravismo como modo ignóbil de relação de produção se fez acompanhar, contraditoriamente, de leituras científicas sobre a natureza física e cultural dos negros. As capacidades biológicas e sociais de seres humanos entram em julgamento pela racionalidade científica, sob a égide da *racialização* dos seres humanos como determinante histórico. Ou seja, não bastavam apenas novos prédios, praças, estações ferroviárias, avenidas, instalações portuárias para configurar a estetização burguesa da paisagem da capital da República. A reforma urbana também significava o apagamento de uma paisagem-corpo: a cidade africana.

A modernização da cidade do Rio de Janeiro obedecia às premissas do estilo europeu dominante, fazendo do *classicismo* e do *monumentalismo* o toque para evidenciar o “bom gosto arquitetônico”. Boulevards, praças ajardinadas, chafarizes, o Palácio Monroe, o Teatro Municipal, as vitrines das casas comerciais e as fachadas dos prédios

da Avenida Central, são expressões da estética através da qual a cidade celebrava a Belle Époque e demonstrava seu caráter urbano orientado pelos padrões da cultura oficial europeia. A nova imagem da cidade não cumpria apenas o papel de “cartão de visitas” para o negociante estrangeiro, ela mesma seria a prova inquestionável da obra de um Estado moderno e representante, nesta parte do mundo, da Razão Universal, e, é claro, digno dos créditos bancários e políticos das elites do outro lado do Atlântico. Compreende-se, portanto, a tentativa de reprodução sem mediações da “Paris Hussmann” na cidade do Rio de Janeiro, não só como força da transição do urbanismo europeu, mas da adesão desmedida da fração cosmopolita do bloco oligárquico ao capitalismo colonial/moderno e eurocentrado.

Figura 4. Avenida Central. Obra emblemática da Reforma Pereira Passos



Foto: Augusto Malta, 1906.

A sanha devoradora da paisagem esteve localizada especialmente nas áreas centrais da cidade. Seus alvos preferenciais estiveram voltados para a remoção de espacialidades populares de moradia como casas de cômodo e cortiços, considerados como ambientes insalubres e malsãos, assim como eram proibidos usos considerados como impróprios para uma *cidade civilizada* (bares, bodegas, quiosques, açougues, quitandas). Estava em curso uma disciplinarização do espaço urbano para atender aos imperativos de frações do capital em ascensão na cidade (bancário, imobiliário e de serviços) e, simultaneamente, uma estetização da paisagem com pressupostos higiênicos associados a valores culturais discricionários.

Embora a reforma urbana promovida pelo Prefeito Pereira Passos, associado a um conjunto de agências do Governo Federal, não a tivesse alcançado um ampla escala territorial de mudanças espaciais da cidade, a impregnou de um sentido de urbanidade capaz de consagrar distinções sociais permeadas pela lógica do mercado de valores distintivos (materiais e simbólicos). Lugares da cidade foram discriminados face à simbolização de superioridade em relação a outros, independentes, inclusive, de seus equipamentos urbanos disponíveis e de sua acessibilidade às demais freguesias centrais da cidade.

É assim que surge a “Zona Sul” como deslocamento do centro de gravidade do capital imobiliário na cidade, e que se fez acompanhar da ideologia do “morar saudável e ser chique”. Na sua contrapartida, freguesias e bairros outrora centrais na vida social, econômica e cultural dos habitantes da urbi recebem a marca generalizante de *subúrbio*, uma espécie de extensão incompleta da cidade⁹. Tais recortes são responsáveis pela constatação que vivemos que a cidade do Rio de Janeiro sempre foi partida em sua geografia social de direitos. Senso comum que é renovado entre seus habitantes, apesar de suas fronteiras serem móveis e, geralmente, movediças, tais como zona sul / zona norte; cidade / subúrbio; centro/periferia; asfalto/favela.

Considerar os limites da extensão física da mudança urbana não significa perder o sentido da disputa de projeto de cidade em causa na Reforma Passos e, sobretudo, localizar o espaço de centralidade desta disputa e sua configuração na radicalidade de conflitos entre existências e intencionalidades sociopolíticas, econômicas, culturais e raciais. Na verdade, o espaço de disputa de imaginário sobre o significado da cidade era a urbi central, ou melhor, o espaço de centralidade econômica e sociocultural das existências em conflito no raio do século XX.

Afirmamos que a modernização das condições urbanas de produção e circulação diretamente envolvida com as novas exigências do capital bancário, industrial e imobiliário se fez acompanhar de um novo regime de significação hegemônica de determinadas classes e grupos sociais na cidade. E, para que o moderno-colonial ganhasse concretude na cidade foi necessário um exercício poderoso de desmontagem de espacialidades dos usos populares da cidade. É assim que se constituiu um quadro espacial de hierarquização social e racial para estabelecer os modos civilizados de habitar a cidade moderna que emergia dos trópicos.

Figura 5. Cortiço Cabeça de Porto. Centro da Cidade do Rio de Janeiro. Demolido pela Prefeitura em 1893



Foto: Marc Ferrez. 1890.

⁹ Para estudo pormenorizada invenção do subúrbio recomendamos O raptó ideológico da categoria subúrbio – 1858/1945 de Nelson da Nóbrega Fernandes. Rio de Janeiro: Apicuri/Faperj, 2011.

No Rio de Janeiro, a instituição do mercado de força de trabalho sob o crivo de determinações raciais significou, sem menor dúvida, o apagamento compulsório da importância qualitativa dos trabalhadores negros na produção da cidade. E, de modo mais radical, significou a redução destes trabalhadores às condições de subalternidade profunda, cujas implicações se fazem presentes, até hoje, na reprodução das desigualdades sociais e na distinção racial de direitos em nossa sociedade.

A cidade da ordem colonial-moderna eurocentrada exigia, sem disfarces eficazes, a diáspora de corporeidades negras dos lugares onde a civilidade deveria ser transplantada e o progresso cultuado. Era necessário construir uma paisagem adequada ao novo regime de significações e, para tanto, símbolos de força civilizatória eram tão necessários como leis e normas de urbanidade civilizada. Observe-se que em grande parte das edificações, arruamentos e códigos (posturas, penal e civil) promovidos pelo Estado tinham como alvo direto a expropriação da cidade dos negros, engendrando a racialização da paisagem urbana. As proibições alcançam também as festividades populares como entrudo (sempre com forte presença negra em sua realização), os terreiros de candomblé e prática da capoeira, tornando-os restritos aos seus grupos de praticantes e sempre sob forte ameaça de criminalização.

A racialização da paisagem significava um estratagema perverso de expropriação política e simbólica da população negra da cidade em três movimentos diferenciados, porém articulados: a tomada e desarticulação de espacialidades de trabalho, religiosidade e festa, comuns às tradições de etnias africanas; a redução das práticas, hábitos e costumes culturais negros à condição de fora da lei; a negação explícita da presença dos corpos negros na cena pública, promovendo a sua remoção material e simbólica seletiva da cidade.

Figura 6. Moradias populares na área central da cidade do Rio de Janeiro



Foto: Augusto Malta. 1909.

A Atlântica Negra Rediviva em Heitor dos Prazeres

“Esses bailes, essas macumbas, essas favelas existem tanto como eu existo: eu as pinto porque estão dentro de mim”. (Heitor dos Prazeres)

Apesar da negação das tradições africanas, da discriminação racial e da ambiguidade no tratamento de expressões da cultura afro-brasileira, diversos redutos negros sobreviveram e se afirmaram na cidade como marca e matriz da presença africana. Os bairros da Saúde e da Gamboa, localizados no entorno do porto da Cidade, se caracterizam pela forte presença de remanescentes de etnias africanas. Casas de candomblé, como a da famosa Tia Ciata, se tornaram centralidades para reconstrução identitária de afrodescendentes como resposta à diáspora promovida pela Reforma Passos. Outras espacialidades de expressiva marca corpóreo-cultural negra emergiram no início do século XX: são as favelas da Providência em um morro com vertentes ao sul para os bairros portuários e ao norte para centro da cidade; e a favela do Estácio, próxima à Cidade Nova e a Praça Onze, lugares sobreviventes à diáspora de negros das freguesias centrais iniciada com a reforma urbana do início do século XX.

Figura 7. Praça Onze. Espacialidade de celebração do samba carioca



Foto: Augusto Malta, 1913.

A geografia das marcações corpóreo-culturais negras nas áreas centrais da cidade se confunde com a própria vida de Heitor dos Prazeres. Músico, compositor, cantor, poeta, artista plástico, dançarino, estampador, coreógrafo, figurinista e estilista, Heitor dos Prazeres (1998/1966), filho de uma costureira e de um músico da Banda da Guarda Nacional e da Polícia Militar, nasceu e se criou na Cidade Nova, nos arredores da Praça Onze, considerada como o berço do samba carioca. Desde jovem frequentava as festas e os batuques na casa de Tia Ciata - e de outras tias baianas - na Pequena África (denominação atribuída, inclusive, ao próprio Heitor dos Prazeres). O percurso em múltiplas espacialidades de comunidades negras permitiu a Heitor conviver com músicos e poetas negros da expressão de Donga, Ismael Silva, João da Baiana e Pixinguinha, entre tantos outros sambistas (China, Caninha, Sinhô, Paulo da Portela, Alcebíades Barcelos, Marçal). Mano Heitor, como ficou conhecido entre os amigos, participou da criação de diversas escolas de samba na cidade: "Deixa Falar", hoje

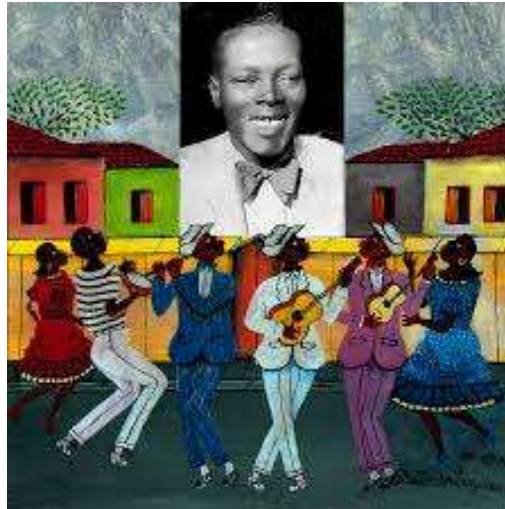
Estácio de Sá, "De Mim Ninguém se Lembra" e "Vizinha Faladeira". Com os amigos Mané Bambam e Paulo da Portela, fundou "Saí como Puder", hoje a Escola Samba Portela. Com amigos Cartola e Carlos Cachça, Heitor colaborou na fundação da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira. Expoente no cavaquinho, no clarinete e nos instrumentos de percussão, Heitor dos Prazeres compôs mais de 250 músicas (sambas, marchinhas, choros) tendo entre seus parceiros Noel Rosa e Cartola (dois dos principais compositores da música popular brasileira). Com o domínio dos ritmos afros como jongo, lundu, cateretê e devoto das tradições religiosas afro-brasileiras, Mano Heitor também se tornaria autor de inúmeros pontos de Umbanda e Candomblé em homenagem aos orixás Xangó, Oxum, Iemanjá e Ogum.

Sou eu que dou as ordens pra escola de samba sair
Sou eu que abre a roda pra moçada se divertir
Lá no morro quando é noite de luar
O samba é no terreiro até o sol raiar
Sem eu o morro não canta, sem eu a escola não sai
Sem eu o batuque está sempre naquele vai-ou-não-vai
Sou eu a vida do morro, a luz do sol que nasceu
Sou eu a estrela do dia, sou eu em tudo sou eu
(Sou eu quem dou as ordens, Heitor Prazeres)

Da pluralidade da produção estética de Heitor dos Prazeres escolhemos suas obras pictóricas para compor cenas na cidade do Rio de Janeiro como possibilidade de expressão de imaginários da diferença sociocultural. As paisagens de Heitor dos Prazeres, muitas vezes consideradas pelos críticos de arte como uma obra *Naif*, tanto pela técnica como pela temática e estilo, nada possuem de ingênuas. Elas trazem potências de inserção transformadora dos negros e das negras na cidade do Rio de Janeiro. É posto em tela a diversidade de práticas que o corpo negro se faz presente no espaço urbano e afirma sua condição de humanidade. Festas, jogos, brincadeiras, passeios, trabalhos e fantasias redivivas nas composições estudadas trazem o protagonismo de negros e de negras em seu processo de realização urbana: uma *Atlântida Negra* revistada como utopia da diferença.

“Na pintura eu sonho, eu sonho música, momentos amorosos, alegrias, e tudo que é riqueza para mim”, dizia Heitor dos Prazeres, é este universo afetivo-simbólico que as telas do pintor testemunham. Mano Heitor era um *bamba* da cidade – identificação de reconhecimento entre os melhores do universo da samba – não era sem motivo, portanto, que trazia reverberações musicais para a forma pictórica. Há uma forte impressão de sonoridade uma vez que os lundus, os sambas, as marchas, os maracatus, as folias e os jongs são referências primeiras para aparição de seus personagens ao nosso olhar.

Figura 8. Músicos (com foto de Heitor Prazeres aplicada)



Autor: Heitor dos Prazeres.

Todavía, as pinturas de paisagem de Heitor dos Prazeres apresentam movimentos diferenciados de corpos na vivacidade de cores e gestos. Trata-se, portanto, de investimentos estéticos da presença de sujeitos a partir de suas moradas, de suas atividades de trabalho, de suas festividades, de suas celebrações religiosas em diferentes marcações paisagísticas da cidade. O cotidiano urbano reaparece como encarnação de vivências sociais, afetivas e simbólicas exprimindo um projeto ético-estético de existência de outros espaços de invenção para sociabilidades urbanas inovadoras.

É assim que as textualidades pictóricas de espaços representados contribuem para identificar as personas no envolvimento de atos constitutivos do mundo da vida. São formas que se fazem aparecer como registros de dissonâncias, presenças inesperadas e visibilidades mútuas em espaços ordenados e regulados pelas exigências da racionalidade da produção e circulação de mercadorias. Nas representações estéticas de Heitor dos Prazeres a ordem urbana é desafiada pelos festejos, religiosidades e folguedos de matriz afro-brasileira. Há, portanto, uma nítida provocação de mudar o cotidiano urbano a partir de sensibilidades e sensações mobilizadas das culturas populares.

É comum nas obras de Heitor dos Prazeres a figuração de homens e mulheres em seu estar-no-mundo da diferença. Os personagens que ganham situação nas telas estão sempre elegantemente vestidos, altivos e solenes para demonstrar a suas exigências de respeito à dignidade da população negra. Há uma inversão qualitativa fundamental na representação dos grupos populares da cidade, geralmente exibidos como pobres e humildes em suas misérias pessoais e em suas paisagens recorrentes de precariedade material.

Figura 9. Favela da Mangueira; Brincadeiras de crianças; Samba de Terreiro e Festa Junina



Autor: Heitor dos Prazeres

Nos quadros acima dispostos é possível identificar diferentes espacialidades da presença negra. São favelas, terreiros, quintais e arrabaldes que emolduram lugares de encontro para festejos, brincadeiras e danças. Heitor dos Prazeres traz recorrentemente seus personagens, embebidos de fortes cores, para o primeiro plano da cena. Valoriza-se o corpo como expressão figural de homens, mulheres e crianças. Todos eles e todas elas aparecem com uma gestualidade marcante, mesmo que sejam diferentes as cenas pintadas: pessoas com cabeças erguidas e equilibradas nas pontas dos pés. É um instante guardado onde todos flutuam em busca de sonhos, alegrias e felicidades, cuja possibilidade de realização está posta na conquista de direitos plenos à cidade por parte das comunidades negras.

É nesse sentido que Heitor dos Prazeres mobilizava em suas pinturas de paisagem o enfretamento dos estigmas de violência e as estereotípias de carência que marcavam espaços de morada, trabalho e cultura de afrodescendentes. Ganham destaque, de modo muito especial, as espacialidades de festa nas narrativas do pintor. São terreiros, gafieiras, festas juninas, blocos carnavalescos e escolas de samba que estão representados como espaço de horizontes abertos para o ingresso nas celebrações negras. As representações paisagísticas são entradas que convidam aos curiosos, surpresos e desconfiados para conhecer e, sobretudo, participar do batuque, da alegria, da ludicidade dos acontecimentos mágicos. A paisagem pictórica de Prazeres é uma narrativa estética que faz um convite ao compartilhamento de sociabilidades com outros diferentes da cidade. Cabe então ressaltar, como faz Vazquez (1991), o significado da linguagem estética na composição de atributos éticos de expressão, afirmação e comunicação da vida concreto-sensível da sociedade:

Nas paisagens pictóricas em estudo, os corpos fazem seus reclamos ao espaço público de autoapresentação como política de reconhecimento de si e para si em uma cidade de desiguais. Inversões de uso são inscritas em espaços funcionais e funcionalizados pela urbanística burguesa. Não mais do que de repente podem surgir os músicos, os

capoeiras, os passistas e os malandros pintados por Heitor dos Prazeres para atormentar o consumo racional do espaço. Jardins, praças, ruas e avenidas representadas como espaços de significações de festas, brincadeiras, danças e desfiles em suas corporeidades estéticas que incitam a ampliação do significado do espaço público na direção proposta Mello:

“(…) lo que caracteriza hoy el espacio público no es sólo el estrechamiento de lo público, acarretado por la ‘invasión’ y la hegemonia económica de lo privado, sino de la fragilidad que introduce la fragmentación de los horizontes culturales y de los lenguajes em que se expressam sus conflictos y demandas”¹⁰.

As paisagens de Heitor dos Prazeres evocam a criação de um espaço público reinventando com a presença de expressões simbólico-corpóreas negras. Em ambos o recortes paisagísticos, o íntimo e o público convergem como movimento de enfrentamento à desigualdade racial urbana reproduzido sem cessar na cidade do Rio de Janeiro. A diferença sociocultural é elevada a condição necessária para superação de preconceitos e intolerâncias presentes no cotidiano e, sobretudo, para a invenção do direito à convivência entre indivíduos e coletivos como fundamento da democracia. Não se trata apenas de construir visibilidades para os invisíveis, mas construir reconfigurações da significação de corpos, práticas e símbolos em condições sistemáticas de constrangimentos à sua livre manifestação.

Figura 10. Favela do Morro de São Carlos



Autor: Heitor dos Prazeres

Abordagens críticas em relação às obras de Prazeres eram uníssonas em destacar a sua ingenuidade, uma vez que seus personagens estavam mergulhados invariavelmente em encontros de alegria, beleza e fantasia. Para críticos mais severos, as pinturas como as de Heitor dos Prazeres eram exemplos da alienação diante das condições brutais de desigualdades em que viviam a população negra na cidade e no país. Em uma entrevista ao cineasta Antonio Carlos Fontoura para o documentário homônimo, Heitor revelou o sentido mais íntimo do seu trabalho: “Meu nome é Heitor dos Prazeres. Este prazer que tenho no nome é o que eu divido com o povo. Este povo que trabalha. Este povo que sofre. Este povo alegre. Eu compartilho com este povo a alegria. Eu transponho para tela essa alegria e o sofrimento do povo”. Heitor dos Prazeres segue este propósito, sem

¹⁰ Melo, 1998, p.46.

nenhuma dúvida em suas narrativas estéticas. Em suas telas, Heitor abre janelas de visibilidade para celebrações da alegria como contraponto aos sofrimentos da população negra, fazendo da arte uma escrita de um projeto de reconhecimento da legitimidade das matrizes socioculturais africanas na cidade.

Nas suas multiplicidades de sujeitos e práticas especializadas esculpidos em formas, gestos e cores, Heitor dos Prazeres revisita paisagens emblemáticas da cidade: O Largo do Paço e o Largo dos Arcos da Lapa.

Figuras 11. Sambistas (na Lapa)



Autor: Heitor dos Prazeres

Figura 12. Largo do Paço (atual Praça XV, Centro da Cidade do Rio de Janeiro)



Autor: Heitor dos Prazeres

Diferente das representações paisagísticas de Leandro Joaquim e Debret, Heitor dos Prazeres substitui o trabalho pela festa. A azáfama dos homens negros e mulheres negras ganhou um sentido da liberdade na multiplicidade do espaço como lugar de experiências prático-sensíveis socialmente construídas. São mulheres, homens e

crianças que assumem destaque na paisagem como experiência corpórea de emancipação social balizada nas condições de apropriação da cidade como patrimônio material e simbólico. Enquanto sob os Arcos da Lapa predomina a festa de sambistas de mimeses cultural. No Largo do Paço eles se reúnem como pessoas que ganham visibilidade na cena pública. Em ambas a desconstrução da cidade eugênica de iguais e do trabalho de desiguais é colocada em causa. São narrativas possíveis de subversão da paisagem da cidade como máquina de trabalho alienado.

Na narrativa da estética pictórica do Largo do Paço de Heitor dos Prazeres, assim como de Debret, são as mulheres negras que ganham destaque figural. Entretanto, elas não são mais pretas levando cestas cheias de frutos dos quintas de seus senhores. Não pesam mais sobre suas cabeças as obrigações do cativo. Elas estão ornadas com as rendas da esperança, e com os longos cordões de ouro da liberdade. Heitor dos Prazeres celebra em suas paisagens pictóricas um projeto de utopia do direito à diferença.

Considerações finais

As pinturas de paisagem de Heitor dos Prazeres selecionadas não são necessariamente fontes documentais ou ilustrações para corroborar interpretações das condições urbanas vividas pela população negra do Rio de Janeiro. As obras em causa possuem sua própria autonomia para reposição de atos e potências de sujeitos sociais em espaços de simbolização de suas vidas. Ganham, portanto, vida própria na diversidade de escolhas de representação de seu autor. As paisagens imaginadas e registradas na tela são investimentos abertos à diferença de leituras, interpretações e significações de práticas corpóreas da cultura de matriz negra na cidade do Rio de Janeiro. Como sublinha H. Lefebvre (1968; 2001), a arte tem a potência de encantar a cidade, tornando-a uma obra aberta, coletiva e una nas suas diferenças, expressando uma relação orgânica entre o coletivo e o indivíduo, entre a estética e o espaço, na conquista de uma vida urbana renovada e transformadora da sociedade.

As representações pictóricas também respondem por uma marcação de memórias de celebrações de ritmos como o lundu, o samba, o jongo e folias comuns às tradições afro-brasileiras. Por isso salas de residências familiares, salões de bares e gafieiras, quintais, e terreiros, são recortes paisagísticos preferenciais de suas pinturas. O íntimo das celebrações identificadas é permanentemente reconstruído em suas obras. Todavia, há desdobramentos significativos do íntimo na direção do público: festas juninas, feiras, desfiles de blocos de sambistas assumem sua figuração como possibilidades de invenção de uma cidade generosa para o abrigo de diferenças socioculturais.

Bibliografia

ABREU, Maurício A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1987.

BARBOSA, Jorge Luiz. *Modernização Urbana e Movimento Operário*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Geografia. UFRJ, 1990.

DEBRET, Jean B. *Viagem Pitoresca a História do Brasil*. São Paulo, Ed. Martin, 1946.

DENIS, Ferdinand. *Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1980.

EWBANK, Thomas. *Diário de uma Visita à Terra do Cacaueiro e da Palmeira*. São Paulo, Editora da USP, 1976.

FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, CARLOS E. LIBÂNEO e ARAÚJO, Carlos E. Moreira. *Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista*. São Paulo. Alameda Editorial, 2008.

FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, CARLOS E. LIBÂNEO e ARAÚJO, Carlos E. Moreira. *Carlos E. Moreira. Cidades negras: africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista*. São Paulo. Alameda Editorial, 2008.

FILHO, Heitor dos Prazeres e LIRIO, Alba. *Heitor dos Prazeres – Sua Arte e Seu tempo*. Rio de Janeiro. ND, 2003.

HALL, S. & MELINO M. *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*. Buenos Aires. Amorrortu editores, 2011

HEITOR DOS PRAZERES (Obras Completas): <www.heitordosprazeres.com.br>.

LEFÈBVRE, Henry. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.

LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo, Editora USP, 1975.

MELO, Jorge Orlando. Medellín. 1880-1930: los tres hilos dela modernización. In MARTIN-BARBERO, Jesús, LÓPEZ, Fabio (Orgs.). *Cultura, médios y sociedade*. Bogotá: Universidad Nacional, 1998.

RADIGUET, M. *Souvenir de l'Amérique Espagnole, Études sur la société au Peroau et au Chili (la ville et campagne de Rio de Janeiro)*. Paris: Michel Lévy Frères, 1856.

SELA. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, 1808-1850)*. Campinas. Editora da Unicamp, 2008.

SOARES, Luis Carlos. *Urban slavery in nineteenth century: 1808 -1888*. Rio de Janeiro. London. Thesis (PHD). University College, 1988.

SPIX, J.B. e MARTIUS, C.F. *Viagem ao Brasil*. São Paulo. Ed. da USP, 1976.

VAZQUEZ, Sánchez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad do México. Ediciones Eras, 1991.