

Cartografias do Cotidiano: Reimaginando a Pequena África

Everyday Cartographies: Reimagining Little Africa

Enviado em: 16-11-2025

Aceito em: 19-01-2026

Helena Jensen¹
Matheus Simões²
Aldones Nino Santos da Silva³

Resumo

Partindo da experiência curatorial da exposição “Cartografias do Cotidiano” no Laboratório Aberto de Arqueologia Urbana (LAAU), analisaremos as conexões metodológicas entre a arqueologia urbana e a arte contemporânea para a construção de imaginários sobre o Rio de Janeiro. Justapõe-se o trabalho científico do LAAU, focado nos vestígios sotterrados da Pequena África, à prática artística de Getúlio Damado, definida como uma “garbologia” (RATHJE, 1979) transformando material reciclado em memória. Propõe-se que ambas as práticas funcionam como um espelho metodológico que exige exercício de “fabulação crítica” (HARTMAN, 2020) para construir uma “cartografia sentimental” (ROLNIK, 2011) na interpretação dos fragmentos, sejam vestígios do passado – o artefato –, ou refugos do presente, o lixo. A justaposição destes universos revela tensões entre memória e descarte, patrimônio e consumo, e propõe que a recusa em reproduzir narrativas oficiais a partir de uma “arqueologia do presente” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006) é método ético para questionar sobre quais narrativas as arqueologias do futuro serão construídas.

Palavras-chave: Exposições; Cartografia Afetiva; Pequena África.

Abstract

Drawing on the curatorial experience of the exhibition Cartografias do Cotidiano at the Laboratório Aberto de Arqueologia Urbana (LAAU), this article analyzes the methodological connections between urban archaeology and contemporary art in the construction of imaginaries regarding Rio de Janeiro. The scientific work of the LAAU, focused on the buried vestiges of Pequena África (Little Africa), is juxtaposed with the artistic practice of Getúlio Damado, defined as a form of ‘garbology’ (RATHJE, 1979)

¹ Pesquisadora do Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Mestranda em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museu e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST) e licenciada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: helenajensen.bc@gmail.com.

² Doutorando em Museologia e Patrimônio pelo Programa de Pós-Graduação em Museu e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO e MAST) e Mestre em Linguagens Visuais (UFRJ) e em Museus (Universidade de Saragoça). E-mail:galuboiy@gmail.com.

³ Curador de Collegium (Espanha). Doutor em História e Arte pela Universidade de Granada e Artes Visuais pela UFRJ (2023). Mestre em História pelo CPDOC/FGV, bacharel em História da Arte (UFRJ) e Filosofia (USJT). Contato: aldones.c@gmail.com.

that transforms recycled materials into memory. We propose that both practices function as a methodological mirror demanding an exercise in ‘critical fabulation’ (HARTMAN, 2020) to construct a ‘sentimental cartography’ (ROLNIK, 2011) in the interpretation of fragments – whether vestiges of the past (the artifact) or refuse of the present (waste). The juxtaposition of these universes reveals tensions between memory and disposal, heritage and consumption, suggesting that the refusal to reproduce official narratives through an ‘archaeology of the present’ (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006) constitutes an ethical method to question the narratives upon which the archaeologies of the future will be built.

Keywords: Exhibitions; Affective Cartography; Little Africa.

Introdução: cidade como invenção

Cidades não são feitas apenas de ruas, prédios e monumentos, mas também por um tecido intangível de relações vividas e suas memórias, que são constantemente lembradas, esquecidas e, muitas vezes, inventadas. Ao percorrer suas ruas, cada um de nós cria uma cidade própria, com itinerários específicos que guardam seus códigos particulares. Nestes trânsitos, os lugares que evitamos e os que preferimos, assim como as esquinas que cruzamos, guardam lembranças nas quais os objetos que nos cercam tornam-se instrumentos sobre os quais construímos uma cartografia afetiva e invisível. O presente artigo deriva da concepção e trabalho curatorial dos autores na construção da exposição “Cartografias do Cotidiano”, cuja abertura se deu no Laboratório Aberto de Arqueologia Urbana (LAAU) na região portuária do Rio de Janeiro em novembro de 2025. Contando com peças do acervo do laboratório em relação a uma obra de arte comissionada ao artista Getúlio Damado⁴, tal exposição parte da premissa de que inventar uma cidade é tarefa comum realizada nas experiências rotineiras de anônimos, mas também presente nas práticas científica e artística. Tal disposição aproxima os dois universos aqui apresentados. De um lado, o trabalho desenvolvido no LAAU que, a partir de fragmentos cerâmicos, contas de vidro ou vestígios arquitetônicos, reconstrói narrativas e reelabora um Rio de Janeiro do passado, revelando uma cidade que ainda coexiste sob o asfalto. De outro, a

⁴ Getúlio Damado (1955 - presente) é um artista brasileiro radicado no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Natural de Minas Gerais, sua produção é marcada pela utilização inventiva de materiais recicláveis, como garrafas plásticas, tampas e embalagens, que são ressignificados em composições escultóricas de caráter popular, expostas em seu ateliê de nome Chamego Bonzolândia. Seus bondinhos de madeira e os corações vermelhos com frases autorais tornaram-se marcas de sua produção e símbolos reconhecíveis do bairro.

produção artística de Getúlio Damado se utilizando de refugos e embalagens descartadas coletadas na cidade, edificando assim um ateliê com peças heterogêneas onde são expostos pares de seres robóticos soridentes, bondes coloridos e animais híbridos que parecem oriundos de alguma mitologia perdida da era industrial.

Tal justaposição possível entre arqueologia e arte encontrará fundamento teórico na intersecção dos estudos sobre memória e percepção do território. Uma cartografia afetiva pode ser processo de transformação do espaço (*space*) anônimo e geometrizado da metrópole em lugar (*place*), um centro de significados construído pela experiência e pelo afeto, conforme conceituado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1983). A cidade inventada não encontraria sua correspondência nos mapas físicos, mas na densa rede de lugares que cada indivíduo e grupo constroem. Neste processo, tanto o arqueólogo quanto o artista atuam como potenciais mediadores. Eles não lidam com o espaço urbano em sua abstração, mas com uma hermenêutica dos fragmentos que o tomam como lugar. O arqueólogo ao escavar um objeto ancora a experiência passada; por sua vez, o artista coleta o objeto que reflete uma experiência do tempo presente. Ambos revelam que o lugar é feito tanto de presença quanto de ausência, da memória e o contraponto de seu esquecimento.

Aqui, a análise de Pierre Nora sobre os lugares de memória (*lieux de mémoire*) se torna ferramenta heurística ao definir a transição decorrida de uma crise em que o passado tende a subsistir em situações determinadas, posto que “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (NORA, 1993, p.7). Estes últimos seriam as práticas sociais vivas que transmitiam o passado. Na modernidade, a sua desintegração teria forçado a memória a se refugiar e se cristalizar em “lugares” que, não sendo a memória em si, assumem-se como seus suportes materiais e simbólicos (arquivos, monumentos, objetos) nos quais uma vontade de memória logo é investida. Nesta perspectiva, o trabalho do LAAU na Pequena África é uma intervenção direta sobre um lugar de memória soterrado. A escavação arqueológica na região portuária do Rio de Janeiro busca trazer à luz os vestígios materiais que ancoram as memórias de um passado deliberadamente apagado por sucessivas reformulações urbanísticas e a ótica higienista que moldou uma cidade que já foi a capital de um império com o mais importante porto receptor de escravizados das Américas (IPHAN, 2025). De forma análoga, a arte de Getúlio Damado pode ser interpretada como a criação de “lugares de memória” do presente: recolhendo os refugos industriais, a epítome do

descartável e do esquecimento na sociedade de consumo, e transformando-os em objetos artísticos lúdicos e multicoloridos, o artista cria um arquivo sensível do nosso tempo, convidando-nos a confrontar o que escolhemos esquecer.

O que pode revelar a escavação de uma cidade? Vestígios que evidenciam estratos de tempo e fragmentos de práticas cotidianas narrando, em conjunto, a história de um lugar. O presente artigo, portanto, busca extrapolar os sentidos conquistados na exposição “Cartografias do Cotidiano” para utilizá-la como ferramenta de análise. A premissa curatorial, que adotamos como estrutura analítica deste texto, foi organizar o diálogo entre os trabalhos da equipe do LAAU e de Damado usando de certa transversalidade, buscando similaridades entre o cotidiano contemporâneo e o dos habitantes da Pequena África nos séculos passados. Para tal, organizamos a análise em quatro eixos que contrapõem esferas da vida: o **espaço público** (o trabalho e a sociabilidade); o **espaço privado** (a intimidade e os vestígios do lar); a **infância** (os jogos e o lúdico); e a **religião** (os rituais do sagrado). As seções seguintes buscarão primeiramente aprofundar as metodologias desses dois “inventores de cidades”, para então utilizar esses quatro eixos como lentes de fabulação crítica para analisar os fragmentos em exposição.

Inventores de cidades: metodologias e práticas

A premissa central deste artigo, de que inventar a cidade é uma tarefa de fabulação, deve partir da análise de duas práticas metodológicas aparentemente distintas, mas fundamentalmente análogas: a do arqueólogo e a do artista. Ambos operam como “criadores de cidades” que partem do fragmento, do resto, para (re)construir narrativas e cartografias afetivas. Nesta seção investigaremos a prática do Laboratório Aberto de Arqueologia Urbana (LAAU) como uma escavação do passado e dos estratos do tempo (KOSELLECK, 2003) soterrados na Pequena África, materializando protocolos de escavação, curadoria e comunicação que transformam camadas soterradas em narrativas dentro das exposições. Em seguida, analisaremos como uma arqueologia do presente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006) pode ser compreendida a partir da poética de Getúlio Damado, que utiliza os refugos do consumo na sua prática artística aproximando-se de uma arqueologia do lixo/garbologia (RATHJE, 1979). O que aproxima estes universos são seus métodos:

ambos leem o vestígio (seja um caco de cerâmica do passado ou a embalagem plástica do presente) como um “lugar de memória” que, à luz de Nora, demanda um exercício de imaginação para ser reativado. Em vez de repetir a equivalência metodológica entre ambos, o foco aqui recai sobre três eixos analíticos que orientam as subseções: (a) as práticas institucionais e os procedimentos de produção de evidência; (b) as operações poéticas e performativas que reativam memórias; e (c) suas implicações éticas e políticas. Isto é, o que se faz com o passado e com os refugos do presente ao transformarem-se em território interpretativo. Ao justapor estas práticas, buscamos abordar as possibilidades de diálogo entre ciência, arte e memória coletiva, demonstrando como o cientista e o artista se tornam cartógrafos de temporalidades distintas convergindo na reinvenção do território.

O passado sob o asfalto: a Pequena África e suas camadas

O Laboratório Aberto de Arqueologia Urbana (LAAU), que abrigou a exposição Cartografias do Cotidiano em seu espaço expositivo, nasceu como um espaço dedicado a preservar, estudar e compartilhar com o público os vestígios arqueológicos revelados pelas transformações urbanas na região portuária do Rio de Janeiro. Vinculado à prefeitura do Rio de Janeiro por meio do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), órgão municipal responsável pelo gerenciamento e acompanhamento das pesquisas arqueológicas do município, o LAAU foi criado durante as escavações que trouxeram à luz o Cais do Valongo, atuando com a proposta de uma “arqueologia aberta”, na qual fragmentos do passado – cerâmicas, estruturas arquitônicas e objetos do cotidiano, entre outros – são compreendidos não apenas como material de pesquisa, mas como parte das memórias vivas do território e de suas comunidades. Sua missão envolve tratar, catalogar, conservar e interpretar os achados urbanos, promovendo também ações educativas e culturais que convidam o público a reconhecer, nos restos escavados sob o asfalto, histórias que continuam a moldar a cidade. O LAAU fica localizado na Pequena África, no Armazém Docas André Rebouças, construído em 1871 pelo engenheiro que hoje nomeia seu edifício. Tendo sido erguido sem o uso de mão de obra escravizada quase vinte anos antes da abolição da escravatura, atualmente é reconhecido como marco da luta abolicionista oitocentista.

A atual configuração da Zona Portuária do Rio de Janeiro resulta de um longo processo de transformação antrópica que se sobrepõe à sua paisagem natural original. Desde os primeiros séculos de ocupação colonial, a área que circunda a Baía de Guanabara passou por usos sucessivos ligados ao porto e ao comércio, consolidando-se como núcleo urbano estratégico sujeito a intervenções contínuas que alteraram seu traçado costeiro e morfológico. Ao longo dos séculos XVII a XIX, a expansão urbana e as demandas portuárias impulsionaram obras de desmonte de morros e aterramentos para ganhar novos terrenos facilitando a circulação de mercadorias e pessoas (GIANNELLA, 2013). Essas intervenções foram motivadas tanto por razões econômicas, seja pela necessidade de áreas planas para armazéns, docas e vias de transporte, quanto por decisões de engenharia urbana que privilegiariam a expansão sobre a manutenção dos sistemas naturais costeiros. Como resultado, sob o asfalto da cidade repousam diversas cidades que, a partir de seus acúmulos e sobreposições formam a zona portuária do Rio de Janeiro. Deste modo, cada item sob a guarda do LAAU faz emergir fragmentos de um tempo que insistiu em permanecer, mesmo quando reformas, aterros e narrativas oficiais tentaram silenciá-lo.

Na região conhecida como Pequena África constitui-se um núcleo histórico e cultural fundamental para a compreensão da formação social e cultural do Rio de Janeiro. Originada a partir da concentração de populações africanas e afrodescendentes nas áreas portuárias (sobretudo nos bairros da Gamboa, Saúde e Santo Cristo), a região concentrou práticas religiosas, musicais, econômicas e políticas que moldaram identidades urbanas e performances culturais centrais para a história nacional, como por exemplo o samba. A Pequena África foi área de entrada, abrigo e reprodução social de populações africanas trazidas ao Brasil, funcionalmente articulada ao porto e aos circuitos do trabalho escravizado. Nessa conjuntura, quilombos urbanos, terreiros, mercados e redes de sociabilidade assegurariam estratégias de transmissão cultural e resistência, em que espaços como o Cais do Valongo, a Pedra do Sal e o antigo Cemitério dos Pretos Novos hoje sintetizam esse passado ao evidenciar tanto a violência do tráfico humano quanto as práticas de sociabilidade e religiosidade que ainda persistem. Neste território marcado pelo passado da Diáspora, o trabalho arqueológico se tornaria fundamental ao desenterrar

objetos que agora convocam memórias que estavam soterradas, devolvendo ao presente aquilo que o passado não pôde mais esconder.

Tais achados possibilitam a reinvenção e elaboração de memórias dispersas ou silenciadas pela história, conectando o presente às práticas sociais de outros tempos. Constituem-se, assim, novos lugares de memória (NORA, 1993), permitindo que a memória viva nesses espaços quando já não pode mais habitar plenamente o cotidiano, fixando-se em vestígios, marcas, e tudo aquilo que resiste ao apagamento. É justamente nessas frestas da cidade que a curadoria dessa exposição buscou atuar ao buscar a ressignificação e nova contextualização do arqueológico, transformando o solo urbano em um espaço de fabulação. Cada caco cerâmico, fragmento arquitetônico ou piso enterrado torna-se um lugar de memória, não porque foi monumentalizado ou sacralizado, mas porque guarda as tensões entre lembrança e esquecimento, entre sua sobrevivência e a supressão histórica.

Ter contato com as camadas que compõem a Pequena África é inventar um território de interpretações onde circularam povos, saberes e sensibilidades que moldaram a cidade e que foram apagados ou subscritos na historiografia da cidade⁵. Nesses estratos consolidou-se também a experiência urbana daqueles que chegavam sob coerção, reconstruindo laços de pertencimento, inventando cotidianos e criando formas próprias de enraizamento. Com isso, revelam-se práticas de sociabilidade e estratégias de resistência que, forjadas na marginalização, reconfiguraram a apropriação do espaço e a afirmação da vida. A exposição arqueológica, quando pensada criticamente, não reduz os artefatos a índices de autenticidade; antes, faz deles pontos de partida para questionamentos sobre processos de apagamento, elucidando as relações de poder que definem o que merece preservação e os sujeitos autorizados a narrar o passado. Ao expor os vestígios arqueológicos, a luz sobre a vitrine não deve iluminar somente sua materialidade, mas a memória viva que ele contém — formando uma outra cartografia, não apenas orientada por deslocamentos, fluxos e trânsitos.

A experiência histórica é perpassada por diferentes estratos do tempo (KOSELLECK, 2003) que coexistem no mesmo presente: a longa duração das

⁵ O Cais da Imperatriz, construído no século XIX como parte da conformação urbanística e portuária do entorno do Cais do Valongo, ilustra bem como infraestruturas e feições neoclássicas da zona portuária se sobrepujam a vestígios da presença africana na cidade (PESSOA, 2022).

estruturas, o ritmo mais acelerado das transformações sociais e o instante fugaz do acontecimento. Esses estratos não se sobrepõem linearmente; interagem, tensionam-se e se sedimentam moldando a maneira como percebemos e narramos o passado. Assim, a história configura-se não como sucessão homogênea, mas uma paisagem temporal constituída de profundidades e temporalidades diversas (KOSELLECK, 2006). Desse dinamismo, emerge o olhar contemporâneo articulando passado e presente, reinventando sentidos e ancorando-nos em um regime de historicidade presentista. Sobre tal base a exposição se edifica: cada fragmento do LAAU e cada figura de Bonzolândia revelam o que foi, o que permanece e o que continua sendo, seu devir. A cidade, entendida à luz de Koselleck, torna-se um campo de temporalidades sobrepostas em que os estratos do tempo não apenas se acumulam, mas se iluminam mutuamente.

Figura 1 - Panorama da exposição “Cartografias do cotidiano”. Fotografia digital (2025).



Fonte: acervo dos autores.

Nesse contexto, os vestígios do LAAU e as obras de Getúlio Damado materializam a temporalidade do presente imediato, este acontecimento que se transforma quase no instante de seu surgimento, possibilitando a reimaginação das cartografias possíveis da cidade. Se a arqueologia revela um Rio que pulsa sob o solo, a Pequena África dita o ritmo: território de confluência onde a história oficial vacila e memórias subterrâneas ganham novo corpo. Ali, a cidade revela-se uma eterna

construção – escrita, apagada e rememorada –, em que cada fragmento evidencia como o cotidiano também produz história à revelia dos monumentos.

Figura 2 - Interior da vitrine sobre a vida privada. Fotografia digital (2025).



Fonte: acervo dos autores.

Assim, esses passados sob o asfalto não pertencem apenas à cronologia; o seu lugar é o da fabulação crítica. Ele emerge como testemunho, contra-história e fonte. A Pequena África, nesse encontro entre escavação e memória, permanece como um dos estratos mais vitais desse passado: uma cidade que insiste em existir, mesmo quando soterrada – e que, quando reencontrada, transforma também o modo como a reinventamos. Ao percorrer as vitrines em que estes objetos estão expostos em Cartografias do Cotidiano, o visitante é convidado a perceber suas múltiplas camadas: uma escrita feita de restos, restos esses que se tornam memória, e as memórias que, por fim, reinventam o passado a partir da mirada do presente.

A cartografia afetiva de Getúlio Damado

Se os trabalhos arqueológicos do LAAU escavam o passado para revelar uma cidade soterrada, o artista Getúlio Damado (n. 1955, Espera Feliz, MG) pratica o que se pode denominar uma arqueologia do tempo presente. Vivendo no bairro de Santa

Teresa desde os dezesseis anos, Getúlio transforma os refugos da sociedade de consumo, entre garrafas, tampinhas, eletrônicos e caixotes, em artefatos que materializam objetos figurativos como bondes ou carros de boi, bonecos, aves entre outros objetos totêmicos feitos de plástico, metal e compensados de madeira. Eles costumam ser expostos e vendidos em seu ateliê, o Chamego Bonzolândia, marcado por um bonde amarelo construído pelo artista, de proporção próxima aos que circulam pelo bairro e que ocupa uma pequena faixa de calçada em um largo criado no encontro das ruas Leopoldo Fróes e Francisco de Castro, no alto de uma colina de Santa Teresa.

No campo das artes, sua prática ecoa em certa medida o gesto do *readymade*. Se Marcel Duchamp dessacralizou o objeto industrial para questionar a aura da arte, Getúlio opera sacralizando o banal, conferindo “significação aos materiais banais e inservíveis” (RAMOS, 2013, p.182)⁶. Por meio de sua intervenção, há a transfiguração do lixo em obra, e do descarte em memória. Desloca-se, assim, o problema da identidade da obra de arte do plano puramente perceptivo – o reconhecimento de sua materialidade enquanto descarte – para o plano semântico-histórico: trata-se de uma criação artística, algo que só se explica a partir de sua inserção em uma história e em uma interpretação coletiva⁷. Essa prática artística exercida à margem dos espaços canônicos dos museus e galerias, mas inserida no espaço público, aproxima a arte de certa práxis vital, esvaziando a suposta dicotomia existente na produção do ateliê de Getúlio Damado entre o popular e o erudito.

Esta tensão entre o popular e o erudito é, de fato, central para as atuais discussões sobre a obra de Damado. Historicamente, sua produção tem sido amplamente reconhecida e circulada em circuitos associados à arte popular (e denominações similares, como artesanato ou à arte *naïf*) – classificação reforçada por

⁶ A reflexão sobre a prática de Getúlio Damado em contraponto a Duchamp e a noção de “práxis vital” foi explorada por outros analistas de sua obra, cujas ideias aqui dialogam com uma interpretação curatorial.

⁷ Arthur C. Danto defendeu que a transformação de um objeto comum em obra de arte não depende propriamente de alterações físicas, mas de uma mudança de significado operada por um quadro interpretativo: quando um objeto é situado dentro de uma narrativa estética e histórica (seja pelas intenções do artista, pela recepção crítica e/ou pelas instituições do campo artístico) ele se torna uma obra. Tal diferença ontológica, que dará título a um de seus livros mais conhecidos, “A Transfiguração do Lugar-Comum” (2010) desloca a definição da arte para a esfera conceitual e institucional, mostrando que a diferenciação entre objeto cotidiano e obra passa pelo modo como é lido e legitimado pelo mundo da arte.

sua presença em instituições como o Museu do Folclore. Sua atuação comunitária em Santa Teresa, notadamente como um dos fundadores do evento “Artes de Portas Abertas” e membro ativo da “Chave Mestra”, bem como sua própria biografia como ex-barbeiro e funileiro, sem estudo formal de artes plásticas, solidificam tal percepção. Contudo, a manutenção dessa taxonomia pode revelar-se redutora especialmente no contexto contemporâneo da arte brasileira, em que se vê notadamente o questionamento e a dissolução ativa dessas fronteiras.

A prática de Damado, embora utilize técnicas e materiais adquiridos em doações da própria comunidade de Santa Teresa, transcende a mera produção artesanal. Seu engajamento com questões atuais de sustentabilidade pelo reuso de materiais descartados, assim como a própria criação de uma utopia urbana (sua Bonzolândia) a partir de uma técnica própria e uma linguagem distintiva a outros artistas que também trabalham com descarte, colocam o ateliê de Damado em diálogo com preocupações centrais da arte contemporânea. Deste modo, sua obra opera no espaço liminar, em que ao mesmo tempo em que cria um ícone local (como os seus bondinhos para o turismo em Santa Teresa), ela ultrapassa simultaneamente as fronteiras entre campos simbólicos como design, cultura popular, artesanato e a instalação de obra pública. A produção de Damado parece antes expor a insuficiência das categorias tradicionais e afirmar sua universalidade precisamente por sua capacidade de hibridização e adaptação ao meio e aos recursos que lhe são disponíveis.

A arqueologia do lixo (RATHJE, 1979), ou garbologia, é um campo da arqueologia contemporânea que investiga os resíduos descartados por sociedades atuais para analisar padrões de consumo, comportamento social e relações entre cultura material e práticas cotidianas, revelando aspectos muitas vezes não registrados por fontes documentais ou discursos oficiais. O lixo, quando preservado, revela práticas e modos de vida, tornando-se fonte essencial para a arqueologia. Com o avanço de uma arqueologia voltada a problemas socioambientais, cresce o interesse por esses materiais, aproximando o campo das discussões sobre o presente e seus impactos. Deste modo, a construção da poética do artista Getúlio Damado, que utiliza diversos tipos de materiais descartados, pode ser considerada um produto da arqueologia do lixo, ao passo que as suas obras, além de questionar a geração desenfreada de resíduos, revelam os hábitos e as práticas da sociedade

contemporânea: do que nos alimentamos, como compramos e de que forma nos desfazemos deste material.

É nesse contexto que a curadoria da exposição “Cartografias do Cotidiano” comissionou uma obra específica, que serviria como o contraponto central aos achados arqueológicos. A obra foi criada por Getúlio Damado em conjunto com seu filho, Victor Damado, que seguiu o ofício do pai e assina suas obras como Damado, e intitulada pelos artistas de “Cidade Na Tauba”. A peça de grandes proporções foi concebida sobre uma placa retangular de MDF, em tamanho definido pelos curadores a partir do espaço expositivo, partindo de desenho predeterminado com ênfase no território da Pequena África. Tal recorte geográfico foi delimitado previamente pela curadoria, justamente por abranger a maior parte dos sítios pesquisados pelo LAAU de onde derivaram seus achados. Os limites estabelecidos na placa partiam, à esquerda, do Viaduto São Pedro e São Paulo, incluindo a Praça General Pedra e a Rua da América; cortando a Praça Santo Cristo e a Avenida Prof. Pereira Reis, incluindo parte da Baía da Guanabara. Os limites inferiores do mapa seguem pelo eixo leste da Avenida Presidente Vargas, do Viaduto São Sebastião à Praça Pio X e Largo da Candelária. Sendo ainda delimitado à direita e na parte superior do mapa pela Baía, o mapa abrange área significativa da região portuária com a Gamboa e parte do Santo Cristo, abrangendo pontos de relevância histórica como as praças Mauá e da Harmonia, o Cais do Valongo e os morros de São Bento, da Conceição e da Providência; e de interesse turístico como o Museu do Amanhã, o AquaRio, a roda-gigante Rio Star e a Cidade do Samba. O local expositivo de “Cartografias do Cotidiano”, O Armazém Docas André Rebouças, edifício tombado pelo IPHAN desde 2018 onde hoje se situa o LAAU, está representado no mapa em posição central.

Partindo desta solicitação para a exposição, os artistas operaram com total liberdade criativa dentro do projeto. A partir do recorte geográfico estabelecido, pontos de referência da região podem ser identificados por relações de semelhança entre a arquitetura ou aspectos construtivos dos lugares e os objetos justapostos ao mapa. O resultado não é um mapa descritivo preocupado com verossimilhanças, mas antes uma geografia afetiva ou uma cartografia do imaginário que se relaciona com o território por semelhança, memória ou pura fabulação. Pontos de referência estão determinados, mas reconfigurados pela lógica própria do *assemblage* desenvolvida no ateliê Chamego Bonzolândia. Destacam-se os galpões da Cidade do Samba,

meticulosamente erguidos com rolhas de cortiça, abrigando em seu interior pequenos violão e pandeiro de brinquedo, com uma caixa de som de computador ao lado. No ponto dedicado ao Cais do Valongo, lugar de memória central da região, os artistas criaram um escalonamento de madeira pintada de prata, remetendo visualmente aos níveis das pedras do cais redescoberto em 2011. Ao lado, Getúlio e Victor posicionaram um relógio de pulso, que, segundo eles, remeteria à passagem do tempo, inserindo uma camada simbólica e explícita de temporalidade sobre o monumento histórico.

Muitos pontos de “Cidade Na Tauba” abandonam referências físicas diretas e aproximam objetos a lugares específicos a partir de uma associação de ideias não necessariamente correlatas a aspectos físicos dos lugares, mas sim partindo de experiências pessoais ou da própria memória do artista. O AquaRio, por exemplo, não busca remeter à arquitetura específica de seus tanques; ele é representado por um envoltório de plástico com um peixe azul recortado em seu interior, criando antes síntese poética da ideia de aquário do que do edifício em si. Uma evidência significativa seria a posição do teleférico do Morro da Providência⁸ no mapa, criado com fio de arame e carretel de plástico, e disposto na obra a partir de um eixo Leste-Oeste no topo do morro. Entretanto, como apontado por moradores do próprio Morro da Providência em visita à exposição, a orientação mais próxima da realidade é a norte-sul, atravessando o morro partindo da estação de trens da Central do Brasil, localizada no mapa por um relógio de mesa.

Mais do que questionar a exatidão dos elementos dispostos na obra e do suposto baixo rigor na precisão geográfica dos pontos que se buscava referenciar, o mapa elaborado por Getúlio definitivamente se ergue por encontros com uma criatividade que repensa uma parte da cidade criada em seu imaginário – imprecisa, mas nem por isso menos real. Durante o processo de criação, Getúlio mencionou que o Morro da Providência foi o primeiro lugar que pensou em habitar quando chegou ao Rio de Janeiro, antes de se decidir por Santa Teresa. O teleférico em sua obra, portanto, não obedece à geografia do Rio, mas ao esforço de criação a partir de um

⁸ Inaugurado em 2014, o teleférico do Morro da Providência se tornaria um dispositivo urbano incluído nas transformações a que estava submetida a cidade na esteira de grandes eventos (Copa do Mundo e Olimpíadas). Como projeto ligado à revitalização do Porto Maravilha e às intervenções urbanas sobre a zona portuária, integrando-se ao VLT o teleférico traduziu políticas públicas de mobilidade para a comunidade e de contingências institucionais e econômicas da região a partir de medidas de grande visibilidade, com o teleférico se impondo sobre a paisagem da região

local que não se pôde capturar. Estrangeiro, o mineiro Getúlio executa um trabalho de encarar e ressignificar o estranho, o alóctone, o que não lhe foi próprio. Nas apropriações e reconfigurações destes lugares onde nunca pisou, é que Getúlio utiliza de criatividade para chegar o mais próximo possível daquilo que, imagina, possa ser o lugar. Se acaso nunca subiu o teleférico do Morro da Providência ou entrou no AquaRio, ele toma para si o que poderia ser um teleférico ou aquário possíveis em sua arte.

Figura 3 - AquaRio representado na obra “Cidade na Tauba”. Fotografia digital (2025).



Fonte: acervo dos autores.

É relevante, assim, refletir como se executa o trabalho de quem opera a partir do arqueológico. O vestígio é algo de fora, de outra época que nos é ao mesmo tempo tão próxima, pois enraizado em nossa própria cidade. Uma parte dela que, estando sob nossos passos durante todo este tempo, nunca tenhamos propriamente conseguido colocar os pés. As camadas de materiais apenas nos impediram de ver o que estava sempre subterrâneo, e que postos à luz, nunca entenderemos completamente, o que nos exige também um trabalho intenso de imaginação. Que alegria era esta que estava por trás dos jogos de minúsculos dados? Que batalhas foram travadas com estes pequenos canhões de chumbo? Que entidades trabalharam

por meio destas contas de vidro? São perguntas que a arqueologia apenas pode favorecer a investigação por alguns dados recolhidos, mas que sucede a um exercício de conexão mais intensa a partir das próprias experiências pessoais e de nossa imaginação com uma cidade tão próxima e ao mesmo tempo tão distante de nós. A “Cidade Na Tauba” torna-se, assim, espelho metodológico: a imaginação do artista ao lidar com os refugos do presente ilumina a imaginação necessária ao cientista para lidar com o fragmento do passado.

Em “Cartografia Sentimental”, Suely Rolnik (2011, p. 23) afirma que “o cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago”. Esta não é uma metáfora casual, pois ao ecoar Oswald de Andrade, a antropofagia é neste sentido uma “forma de subjetivação” que se define pela “abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios” (*idem*, p. 18). A prática de Getúlio pode ser uma materialização literal dessa definição ao devorar os “estrangeiros” que, em seu caso, são os objetos descartados, em linguagem material do consumo; os transvalorizando em sua própria utopia, a Bonzolândia. Este ponto aprofunda a tensão já mencionada, entre a sua obra e o mercado, e entre arte popular e arte contemporânea. Rolnik adverte para o que Oswald chamou de “baixa antropofagia”, em que a subjetividade flexível que se abre para hibridizações, é a mesma exigida e celebrada pelo capitalismo cultural. Este novo regime, segundo Rolnik (*idem*, p. 17), se “apropriou da potência de criação [...] para colocá-la, de fato, no poder”, mas com o objetivo perverso de “fazer desta potência o principal combustível de sua insaciável hipermáquina de produção e acumulação de capital”. A “baixa antropofagia”, portanto, é a hibridização que se orienta não pelas sensações, mas pela “identificação com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa” (*idem*, p. 19).

A obra de Getúlio opera na fronteira crítica dessa distinção. Na produção de seus trabalhos se antevê rótulos em frascos esvaziados de produtos, mas não dos sentidos subjacentes às emoções suscitadas pelas marcas. Esta produção de subjetividades não se deixa devorar pela demanda do mercado e nem a reproduz, dado que a antropofagia produzida no ateliê opera regurgitando embalagens em novas formas de vida; não em pássaros, bois ou casais de mãos dadas, mas retomada em nova forma de existência como obra de arte. A imprecisão do teleférico ou o peixe de plástico no lugar do AquaRio são possíveis porque esta cartografia não se guia pela

imagem do mercado (como nos mapas distribuídos pelas agências de turismo da cidade), mas sim pelas “urgências indicadas pelas sensações” (*idem*, p. 18) do artista em seu encontro com o território. Getúlio se recusa a transformar sua potência criativa em mera reproduutora de simulacros para o paraíso terrestre do consumo e, ao invés disso, ele explicita um êxodo dessa lógica ao tomar o refugo, o próprio excremento do consumo, o “mito fundamental do capitalismo avançado” (*idem*, p. 19), utilizando-o para construir um mapa que o nega por uma utopia lúdica.

Este paralelo se estende de forma produtiva ao trabalho do arqueólogo, o outro criador de cidades deste artigo. O arqueólogo, como cartógrafo do passado, enfrenta o mesmo dilema ético. A “baixa antropofagia” arqueológica seria “devorar” os vestígios (os “estrangeiros” do passado) apenas para assimilá-los a um mapa macropolítico da história oficial, usando os fragmentos da Pequena África, por exemplo, para simplesmente ilustrar narrativas de escravidão já estabelecidas, sem permitir que os objetos desestabilizem essa própria narrativa. A antropofagia arqueológica, em contrapartida, a que buscamos alinhar com a prática curatorial, exige que o cientista ative seu corpo no espaço expositivo para “mergulhar na geografia dos afetos” (*idem*, p. 66) dos fragmentos – e seus cachimbos, as contas, os dados –, e “dar língua para afetos que pedem passagem” (*idem*, p. 23), especialmente quando esses afetos, contidos nas divisões em eixos como a vida pública e a privada, a infância e a religião, tentem subscrever a um mapa determinado por um passado de violências.

Portanto, tanto o artista quanto o arqueólogo são capazes de produzir atividades vitais que expandem o que é próprio do trabalho ético empreendido pelos cartógrafos. O parâmetro não é moral, reproduzindo uma imagem aproximada (das formas dos lugares, mas também dos clichês históricos), mas sim vital: “a expansão da vida é seu parâmetro básico e exclusivo, e nunca uma cartografia qualquer, tomada como mapa” (*idem*, p. 68). Ao se recusarem a apenas reproduzir, o artista e o arqueólogo se afirmam como cartógrafos que criam mundos e “novas formas de História” (*idem*, p. 66) a partir dos refugos do tempo presente e dos vestígios do passado.

Fabulações críticas: quatro eixos interpretativos

É possível escrever, de forma ética e crítica, uma história que, pela escassez de documentos, não pode ser contada? Rompendo com os limites do fato e da evidência – e podendo ser elaborada correndo o risco de ser julgada anacrônica –, seria a exposição um espaço propício para a fabulação do “que poderia ter sido”?

A “fabulação crítica”, conceito de Saidiya Hartman, é um método narrativo que parte da impossibilidade de reconstruir vidas apagadas pelo arquivo e da escassez de registros produzida pela violência histórica. Pretende-se, assim, escrever o impossível, lidando com fragmentos, lacunas e silêncios sem preenchê-los completamente, antes expondo a perda e a displicência como ferramentas para a construção de uma contra-história ancorada nas demandas do presente. Ao entendermos os fragmentos arqueológicos como relatos incompletos, comprehende-se a necessidade narrativa de misturar presente, passado e futuro, questionando o discurso historicamente autorizado e transformando, assim, a ausência em possibilidade ao imaginar uma sobrevida para a primeira periferia da cidade⁹.

A arqueologia do presente, formulada por Alfredo González-Ruibal (2006), é um campo de investigação que se ocupa materialmente do tempo histórico mais próximo — incluindo o mundo contemporâneo e os processos históricos de longa duração — concebendo-o como terreno marcado por assimetrias de poder, violências estruturais e disputas de memória. Trata-se de uma arqueologia que não hierarquiza passado e presente, partindo do pressuposto de que vestígios materiais atuais são constitutivos de processos históricos em curso. Em vez de privilegiar narrativas de progresso e modernidade, essa abordagem enfatiza ruínas, resquícios, espaços de abandono ou objetos ordinários. Em viés analítico, entende-se seu método como vestígio das fraturas do projeto moderno, e a cultura material concebida como portadora de múltiplos estratos do tempo.

A curadoria da exposição *Cartografias do Cotidiano* parte da premissa de que muitos dos itens sob a guarda do LAAU um dia foram refugo, tendo em vista que grande parte dos sítios arqueológicos se encontrava em áreas de aterro. Atualmente, a gestão dos resíduos impõe o desafio de proteger o meio ambiente frente à geração

⁹ Com a chegada da família real portuguesa (1808) instalou-se no Rio de Janeiro um amplo processo de reorganização espacial e funcional da cidade para a construção de infraestruturas; tal rearranjo urbanístico e administrativo deslocou parte da população e setores vinculados às atividades portuárias para as franjas do núcleo colonial que agora incluía a área em torno da Praça XV, consolidando, na prática, uma primeira periferia urbana voltada ao cais e às funções portuárias, que passam a concentrar oficinas, moinhos, armazéns e habitações de trabalhadores (SILVA, 2012).

antropogênica de lixo, em especial de resíduos plásticos, cujos impactos agravantes sobre o clima demandam estratégias integradas de redução, manejo e mitigação. Assim, as criações do artista Getúlio Damado, que partem da coleta de diversos tipos de materiais descartados, podem ser encaradas em sua gênese como um produto da arqueologia do lixo.

A exposição nasce do encontro da arqueologia tradicional e da garbologia, construindo assim novas leituras da cidade ao justapor vestígios arqueológicos e esculturas contemporâneas feitas a partir do lixo. Estabelece-se assim uma ponte entre o nosso cotidiano e a vida das pessoas que habitavam a Pequena África no século XIX e que, muitas vezes, desfazendo-se desses objetos, deixaram ricas fontes para o entendimento de como era o cotidiano desta cidade. Essa articulação entre o vestígio e o que é recriado pela arte revela uma prática curatorial fabulatória, que não busca preencher lacunas com certezas, mas abrir espaço para imaginar o que poderia ter sido, entendendo que a perda de histórias aguça a fome por elas (HARTMAN, 2020).

No eixo central do espaço expositivo encontra-se a obra “Cidade na Tauba”, ponto inicial da construção da exposição que se relaciona diretamente com a área dos achados sobre a guarda do LAAU e que engloba as temáticas das vitrines. Assim como foram feitas as escavações do Porto Maravilha, a fim de dar espaço para a revitalização e o novo — esbarrando em múltiplos estratos de tempo da cidade, Getúlio explorou Santa Teresa em busca de materiais para a confecção desse mapa. Em um ato, vemos a busca pela modernidade e pela ideia positivista de progresso; em outro, a fabulação do presente, reinventando outra cidade possível feita daquilo que foi descartado e do que é imaginado.

Transitando entre memória e invenção, ao relacionar o passado, o presente e os anseios sobre o futuro, tornam-se visíveis os estratos que existem sob o nível da rua e as novas construções de sentido sobre esse passado. Contrapondo o arqueológico e o artístico, entrelaçando diferentes arqueologias e a arte produzida no presente, busca-se ampliar a dimensão de extroversão do LAAU como um espaço de reflexão crítica e produção poética, passível de expansão a partir da compreensão e da relação de cada visitante com a exposição.

“Cidade na Tauba” parte de uma maquete tridimensional produzida em escala a partir de uma representação de um mapa da área de atuação do LAAU (a Pequena

África) e instaura, desde seu enunciado inaugural, a hipótese instigante de que um objeto plástico transcende a duração da vida humana: pertence a um tempo que sobrevive às gerações, excede o tempo de fundação de muitas cidades e mesmo a de nações¹⁰, impelindo-nos a repensar a arqueologia das futuras cidades como uma estratigrafia onde plásticos se tornam testemunhas duradouras de práticas, valores e apagamentos. As tensões entre valor simbólico e memória, que operam tanto na arte quanto na arqueologia, instigam-nos a refletir qual seria o destino de cada uma das peças usadas na confecção da obra, bem como sobre o legado que deixaremos às futuras gerações que escavarão as cidades erguidas sob a constante urgência de sobrepor e soterrar o passado. Se tornaria uma tampa de plástico, que um dia pertenceu a uma garrafa de refrigerante, tão prenhe de significado quanto os búzios escavados no Valongo? Que mundo e que novas relações com os objetos que nos cercam deixaremos para as futuras gerações?

A obra de Getúlio Damado serviu como guia para os encontros com os achados arqueológicos do LAAU. A primeira fase de escavações do Porto Maravilha contou com quatro sítios arqueológicos: Trapiche da Ordem de São Francisco da Prainha, Sacadura Cabral, Barão de Tefé (Cais do Valongo) e Morro da Conceição. Usando a simetria e pensando nas similaridades entre o cotidiano contemporâneo e o dos habitantes da Pequena África nos séculos passados, organizamos quatro eixos que contrapõem esferas da vida cotidiana: o trabalho e a sociabilidade na esfera pública; intimidade e vestígios da vida privada; jogos da infância; e os rituais do sagrado. Os tópicos a seguir, portanto, partem dessa estrutura curatorial não para descrevê-la, mas para utilizá-la como ferramenta de análise, aprofundando como a memória, o patrimônio e o imaginário se articulam e são disputados dentro dessas esferas fundamentais da vida urbana.

Trabalho e sociabilidade na vida pública

As ruas que hoje atravessamos guardam, sob o asfalto, múltiplas camadas de história. Ali, entre pedras, cerâmicas e fragmentos de vidro, permanecem rastros das

¹⁰ Estimativas amplamente divulgadas indicam que itens plásticos como garrafas PET podem persistir no ambiente por várias centenas de anos; frequentemente citam-se prazos da ordem de 450 a 600 anos a depender das condições ambientais (NOAA, 2015). Esta longa durabilidade atribuída a muitos artefatos plásticos os torna traços estratigráficos duradouros para futuras escavações urbanas.

vidas que um dia habitaram o espaço público. Para os moradores da Pequena África, essas mesmas ruas tornaram-se um novo meio de vida, onde percorriam as ruas, vendiam suas mercadorias, mas também conversavam, trocavam artigos, reencontravam práticas religiosas e criavam cotidianos. A diversidade de rostos, os sons das línguas e os aromas das quitandas despertavam a memória da terra natal, transformando a rua em um espaço de autonomia, nostalgia e subversão (NARA JÚNIOR, 2024). Os caminhos urbanos foram cenário de encontros e disputas, de construção de identidades raciais, religiosas e culturais. Ao desenterrar esses vestígios, a arqueologia permite que contra-histórias emergam e devolvam ao presente um cotidiano antes anônimo, apagado pelos novos estratos de tempo e da cidade.

Cada objeto selecionado para a vitrine sob este tema – anzol, moedas, ladrilho, garrafas de bebida e de remédios – tratam de gestos simples e de rotinas que, somadas, sustentavam a vida coletiva. A vida cotidiana no espaço público era múltipla, focada no labor, no lazer ou no trânsito. Por se tratar de uma área litorânea, muitos foram aqueles que tiraram seu sustento da atividade pesqueira; remetendo a isto escolheu-se a cor azul como ponto de destaque nesta vitrine. O uso do azul é marcado também pela garrafa com brasão imperial de água da Inglaterra, remédio de uso comum pelos apotecários do século para males do estômago.

O século XIX foi um tempo em que o Rio de Janeiro se transformava rapidamente: reformas urbanas, novos hábitos e a crescente circulação de pessoas redesenham o espaço e os modos de viver. Entre o porto e as ladeiras do centro, a rua era palco de trabalho e convivência, onde se cruzavam o público e o íntimo, o labor. Nas imediações do cais, sob o sol e o ruído da cidade é que se forjava a vida pública – feita de encontros, negociações e afetos partilhados. Os fragmentos arqueológicos dessa paisagem urbana revelam não apenas as práticas do dia a dia, mas também as desigualdades que estruturavam a cidade. Sob o calçamento, camadas de exclusão e resistência coexistem: as marcas do trabalho escravizado, as ausências forçadas, os silêncios impostos pela construção da memória e seus silenciamentos. Esses vestígios, agora expostos, fabulam no presente sobre as vidas que percorreram as mesmas ruas que nós, mas em diferentes estratos. Fragmentos de um passado comum, eles nos convidam a reimaginar a Pequena África e a aproximar essa outra sociedade da nossa através de frestas e fissuras.

Figura 4 - Interior da vitrine sobre a vida pública. Fotografia digital (2025).



Fonte: acervo dos autores.

Vestígios da intimidade no domínio privado

O espaço doméstico não é mera continuação da vida pública, mas o abrigo das emoções e dos vínculos mais profundos. Mesmo em meio à escassez e às jornadas exaustivas, o lar simboliza o aconchego possível – o encontro em torno do fogo, o gesto de partilhar o alimento e a vida. Para muitos, especialmente os que viviam longe de suas origens, a casa tornava-se uma pequena pátria afetiva. A vida privada, moldada por fortes valores morais e religiosos, refletia as hierarquias e expectativas impostas pela sociedade, mas também era o cenário da rebeldia pessoal.

No século XIX, a vida privada era regida por valores morais e religiosos que ditavam os papéis sociais segundo o gênero e a moral cristã. À mulher cabia o cuidado, a obediência e a virtude; ao homem, o trabalho, a razão e a autoridade. A casa por vezes era espelho dessas hierarquias, um espaço de refúgio, mas também da disciplina. Mesmo nas casas mais modestas, marcadas pela escassez e pelo labor exaustivo, havia no lar o abrigo possível.

É nesse domínio íntimo que se desenrolavam as crenças, os amores e as memórias – uma tessitura de gestos cotidianos que afirmavam, ao sobrepor às restrições morais e materiais, a própria humanidade. Os objetos da vida doméstica que fazem parte do acervo do LAAU – louças partidas, tesouras, talheres, vidros de

perfume, fogareiros – guardam as marcas desse tempo, agora fragmentos que nos permitem reconstruir a história de quem partiu ou que foi esquecido. Cada item arqueológico é um eco da presença e da ausência, daquilo que um dia preencheu a solidão com gestos simples e ternos. O ponto de cor dessa vitrine foi o amarelo âmbar, trazendo a sensação de acalento de estar em casa. O texto foi inspirado no poema “O Exilado” (1864), de Fagundes Varella, que evoca o mesmo sentimento de exílio e de busca por abrigo: “Feliz aquele que à luz amiga do fogão doméstico, rodeado dos seus, à noite, senta-se. O exilado está só por toda a parte” (VARELLA, 1864, p.82). Tais versos condensam a nostalgia do lar e a saudade de um pertencimento que parece sempre escapar. O exilado de Fagundes Varella – tal como a quem um dia pertenceram esses vestígios – encontra-se entre o desejo de repouso e a inevitável errância, entre o fogo acolhedor da casa e o frio do mundo exterior. O lar, mesmo pequeno e imperfeito, é a promessa de estabilidade frente à instabilidade das marés sociais e afetivas.

Os vestígios arqueológicos da vida privada, recolhidos sob o solo da Pequena África, permitem entrever essa oscilação: entre o aconchego e a perda, entre o cotidiano e a saudade. Era nesse domínio íntimo que se desenrolaram os por muitas vezes proibidos, amores, ritos e vivências – nesse espaço frágil e profundo, se encontrava refúgio e construía-se um porto, mesmo quando tudo ao redor parecia em movimento.

Jogos e Lazer na Infância

Entre as ladeiras próximas ao cais, onde o trabalho e a vida cotidiana se entrelaçavam, um jogo semelhante ao que hoje conhecemos como boliche animava a Rua do Jogo da Bola, no Morro da Conceição. Reunindo trabalhadores, famílias e curiosos em meio aos botequins e casas, esse brincar entre adultos fazia o lazer se confundir com o convívio. Considerada por Vieira Fazenda como a “ópera da arraia miúda” (MELO, 2016), esta prática revelava a vitalidade dos espaços populares e a convivência intergeracional em torno do Cais do Valongo e a região hoje conhecida como Pequena África.

Na metade do século XIX, começava-se a consolidar a percepção da criança como uma classe distinta do adulto (MELO, 2020). A educação era tanto física quanto

moral, marcada pela disciplina e pela obediência. Entretanto, nem todas as crianças encontravam espaço para o brincar: muitas eram deixadas às margens do trabalho precoce, acolhidas nas Santas Casas ou esquecidas nas memórias da cidade. Essa distinção entre o universo infantil e o adulto tornava-se mais evidente entre as famílias das elites, que importavam costumes e valores europeus, enquanto as crianças pobres e escravizadas seguiam integradas ao ritmo da vida urbana e do trabalho cotidiano.

Essas formas diversas de experienciar a infância eram marcadas pela coexistência entre o brincar e o labor. Nas ruas da zona portuária, o jogo e o cotidiano aproximavam crianças e adultos em práticas coletivas que ajudariam a construir o Rio como o conhecemos. Oscilando entre a brincadeira e o abandono, a infância dos moradores da Pequena África refletia o espelho do próprio Rio da época: viva, contraditória e carente de cuidados.

A reflexão sobre essa realidade histórica nos leva a pensar nas continuidades entre as infâncias do século XIX e as do presente. Apesar das transformações sociais, a desigualdade na infância permanece profunda, marcada por raça, classe, acesso à educação e a condições de moradia. Muitas continuam privadas do brincar, da proteção e da liberdade – dimensões essenciais do desenvolvimento humano. Os vestígios arqueológicos permitem reconhecer laços de permanência entre tempos distintos, unindo nossas crianças às de outrora.

O brincar, contudo, é um elo que atravessa tempos históricos. Todos os moradores da Pequena África de alguma forma brincavam: crianças com piões, bonecas e bolinhas de gude; adultos que deslocam o lúdico para o lazer. Este também é uma forma de socializar, marcada, no século XIX, por jogos como o da bola, por apostas e por dados e dominós feitos de ossos de animais ou de madeira. A seleção de objetos no acervo para a exposição buscou justamente aproximar esses tempos e experiências, revelando que, entre o jogo e a memória, persiste em nós uma criança – aquela que insiste em criar, imaginar e reinventar o cotidiano.

Fé, Religião e o Sagrado

Parte integrante e propiciadora do desenvolvimento habitacional da Pequena África, o Cais do Valongo é um território repleto de estratos de tempo. Sob o asfalto,

repousam histórias aterradas que insistem em se fazer ouvir. Ali, marcado pelo desembarque maciço do tráfico transatlântico forçado de pessoas, o chão guarda as marcas da travessia e do esquecimento, mas também vestígios de resistência e fé. O projeto de escavação do Porto Maravilha trouxe à superfície aquilo que a narrativa histórica autorizada tentou ocultar: as memórias de um povo que, mesmo arrancado de sua terra, enraizou sua presença na paisagem cultural do Rio.

O mar que separa é o mesmo que aproxima. Em suas águas, seguem os ecos das travessias – vozes que cruzaram o Atlântico, carregando consigo línguas, rituais e tradições. As ondas, como mensageiras silenciosas, trouxeram consigo o que é mais íntimo e sagrado: os saberes, as crenças e a força espiritual que moldaram o tecido da cidade. Esses trânsitos criaram os contornos do que atualmente conhecemos como os cultos católicos e de matriz africana.

A escolha dos itens arqueológicos se deu a partir da multiplicidade de vestígios ligados aos ritos. A construção da disposição da vitrine em camadas permitiu a construção de uma expografia não hierárquica, colocando em mesmos níveis de olhar um crucifixo de madrepérola jesuíta e um búzio. O ponto de cor escolhido para essa vitrine foi o vermelho, justamente pela ligação da Pequena África com o orixá Xangô. O texto da vitrine teve como inspiração o trabalho da artista Aline Motta “Se o mar tivesse varandas”, de 2017. Concebido a partir da impossibilidade, o trabalho deseja construir uma ponte de um extremo do Atlântico ao outro, entre o Brasil e a costa ocidental africana. A obra cria versos para um conhecido mote da quadra popular portuguesa, procurando subverter o seu sentido original:

Se o mar tivesse varandas / a água teria gosto de terra / a paisagem seria
uma arquitetura / e da praia daqui e da praia de lá / teríamos a mesma vista.
Se o mar tivesse varandas / as ondas passariam recolhendo testemunhos / e
a memória de uma costa / seria passada à outra / chocando-se contra as
rochas. (MOTTA, 2017, *on-line*)

Os achados arqueológicos na Pequena África podem ser vistos como esses testemunhos que as ondas transportaram, conectando memórias de diferentes costas. Uma fabulação crítica sobre a escravidão revela-se inseparável da escrita do presente, propondo, mesmo na ausência de fontes diretas, uma contra-história do sagrado. O primeiro terreiro de candomblé do Rio de Janeiro, o Ilê Axé Opô Afonjá, foi fundado em 1886 na Pedra do Sal, nos entornos do Valongo, pela ialorixá Mãe Aninha. Dedicado a

Xangô, orixá da justiça na tradição iorubá, o nome do terreiro significa “Casa de Força sustentada por Xangô” (PASSOS, 2022). Era nesse mesmo solo, entre o trabalho e o rito, que a espiritualidade se afirmava de forma sutil, codificada e tecida no cotidiano daqueles que fizeram do entorno do Valongo um lugar de devoção e resistência. No antigo Cais, o Aiyê e o Orum¹¹ se permeiam, entrelaçando o mar e o tempo. E é a partir da história desse Cais e de seu entorno que entendemos que a cidade não é feita só de prédios e ruas, mas também de memórias profundas, de corpos e de fé, em uma constante reinvenção das cartografias do cotidiano.

Conclusão: sobre quais histórias se erguerão as arqueologias do futuro

Por meio da justaposição entre peças do acervo do LAAU e a poética e a prática garbológicas de Getúlio Damado, buscou-se articular uma analogia metodológica que transforma fragmentos em motores interpretativos, que funcionariam como nodos capazes de desdobrar temporalidades, afetos e narrativas políticas. Essa convergência entre ciência e arte desloca a função do vestígio de mera evidência documental para catalisador de fabulações críticas. Procuramos demonstrar que o arqueólogo, ao escavar o passado soterrado, e o artista, coletando o refugo do presente, atuam como inventores de cidades, engajados em processos análogos de fabulação e reinvenção territorial (TUAN, 1983). A análise das práticas do LAAU situou seu trabalho na Pequena África como uma intervenção direta em um lugar de memória (NORA, 1993) deliberadamente apagado. A escavação e a exposição dos vestígios sob os estratos do tempo (KOSELLECK, 2006) deste território podem se aproximar de uma “fabulação crítica” (HARTMAN, 2020, p. 28) ao utilizar-se da escassez do arquivo para construir contra-narrativas. Em paralelo, uma arqueologia do presente (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2006) possível em Getúlio Damado foi contextualizada através de seu viés analítico em contexto urbano específico, em que especialmente a garbologia (arqueologia do lixo), pode revelar como sua poética tem a capacidade de transformar o descarte, associado a uma amnésia da sociedade de consumo, em memória.

¹¹ Aiyê e Orum são referentes aos dois mundos da cosmologia iorubá. Orum é o mundo espiritual (o céu, o infinito), e Aiyê é o mundo físico (a terra). No *pataká* narrado no livro “Mitologia dos Orixás” de Reginaldo Prandi (2001, p. 422) o céu e a terra se separam devido a briga entre os orixás Oduduwa e Obatalá.

A obra comissionada para exposição no LAAU, “Cidade Na Tauba”, volta-se como espelho metodológico: a imaginação do artista ao lidar com o fragmento-refugo ilumina a imaginação necessária ao cientista para interpretar o fragmento-vestígio. Tais práticas cartográficas, como definidas por Suely Rolnik (2011), transcendem a mera representação (o mapa) para exercer uma cartografia voltada a um regime de afetos. A análise dos eixos temáticos demonstrou como tal prática não se guia pela precisão geográfica ou pela reprodução das narrativas oficiais. Como afirmaria Rolnik, caso se crie territórios orientando-se “na direção dos movimentos de afirmação da vida”, se torna “necessário construí-los com base nas urgências indicadas pelas sensações” (ROLNIK, 2011, p. 18); afetos estes que os objetos, sejam do passado ou do presente, possam vir a suscitar.

Tal abordagem permite-nos, enfim, retornar à questão que intitula esta conclusão. Se a prática de Getúlio Damado é uma arqueologia do lixo na contemporaneidade, ela serve como um prognóstico: as arqueologias do futuro escavarão os estratos do Antropoceno e serão, inevitavelmente, uma arqueologia do plástico, dos microcomponentes eletrônicos e das embalagens: a garbologia de nossa era. E os refugos que hoje descartamos serão os vestígios que amanhã exigirão interpretação. O paralelo metodológico aqui traçado sugere que o parâmetro para esta futura arqueologia não será a precisão, mas sua capacidade de fabulação. Esta interlocução do acervo do LAAU a Getúlio Damado evidencia que a interpretação do fragmento é uma escolha sobretudo ética. A alternativa à assimilação do vestígio a um mapa macropolítico, seja a história oficial ou a lógica do consumo é uma prática vital que dá voz aos afetos se recusando a apenas reproduzir. O encontro entre o vestígio do século XIX e o refugo do século XXI na Pequena África demonstra que a tarefa do cartógrafo, seja artista ou cientista, é utilizar o fragmento não para sobrepor um passado, mas para reimprimir o presente e, assim, criar formas de história para o futuro.

REFERÊNCIAS

- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.**
Tradução [de] Vera Pereira. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

GIANNELLA, Letícia de Carvalho. **A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro e o projeto Porto Maravilha.** Espaço e Economia, [S.I.], n. 3, 2013. Disponível em:
<<http://journals.openedition.org/espacoeconomia/445>>. Acesso em: 15 nov. 2025.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **The past is tomorrow. Towards an archaeology of the vanishing present.** Norwegian Archaeological Review, Vol. 39, No. 2, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/00293650601030073>>. Acesso em: 21 de jan. 2026.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos.** Revista Eco-Pós, [S.I.], v. 23, n. 3, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>>. Acesso em: 15 nov. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Cais do Valongo - Rio de Janeiro (RJ).** [20--?]. Disponível em:
<<https://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Tradução [de] Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: Estudos Sobre História.** Tradução [de] Markus Hediger, revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

MELO, Jennifer Silva. **Breve histórico da criança no Brasil: conceituando a infância a partir do debate historiográfico.** Revista Educação Pública, [S.I.], v. 20, n. 2, 14 jan. 2020.

MELO, Victor Andrade de. **Mudanças nos padrões de sociabilidade e diversão: o jogo da bola no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX).** História (São Paulo), São Paulo, v. 35, p. 105, 2016.

MOTTA, Aline. **Se o mar tivesse varandas.** Videoinstalação em 2 canais, (09 min 11 s), série de fotografias, 2017. Disponível em:
<<https://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>>. Acesso em: 26 jan. 2026.

NARA JÚNIOR, João Carlos. **Fronteiras da escravidão: da África ao cemitério de pretos novos de Santa Rita no Rio de Janeiro /** João Carlos Nara Júnior — Brasília: Senado Federal, 2024.

NATIONAL OCEANIC AND ATMOSPHERIC ADMINISTRATION (NOAA). Marine Debris Program. **How long does it take for marine debris to decompose?** Silver Spring: NOAA, 2015.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares.** Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

- PASSOS, Ana Paula Blower. **Memórias de axé: o ilê axé opô afonjá do Rio de Janeiro.** 2022. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2022.
- PESSOA, José. **Cais da Imperatriz e Praça Municipal: análise de um espaço público do neoclássico carioca.** Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 30, e14, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672021v30e1>>. Acesso em: 21 jan. 2026.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAMOS, Maristela Pessoa. **Getúlio Damado e Roger Mello: conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil.** 2013. 209 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- RATHJE, William L. **Estudos de cultura material moderna: arqueologia sobre uma cultura material moderna - uma introdução.** Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, [S. I.], v. 17, n. 2, p. 359–394, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.31239/vtg.v17i2.40511>>. Acesso em: 25 jan. 2026.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.
- SILVA, L. **Memórias do urbanismo na cidade do Rio de Janeiro, 1778/1878: Estado, administração e práticas de poder.** Rio de Janeiro: [s.n.], 2012.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** São Paulo: Difel, 1983.
- VARELLA, Fagundes. **Vozes d'America: poesias.** São Paulo: Typ. Imparcial de J.R. de Azevedo Marques, 1864.