

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

**Fazer-se bairro, fazer-se artista:**

práticas e representações de artistas-moradores no Morro da Conceição

Mayane Pereira Dore

Niterói, 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Mayane Pereira Dore

**Fazer-se bairro, fazer-se artista:**

práticas e representações de artistas-moradores no Morro da Conceição

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Alessandra Siqueira Barreto

Niterói

Abril de 2016

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

D695 Dore, Mayane Pereira.

Fazer-se bairro, fazer-se artista: práticas e representações de artistas-moradores no Morro da Conceição / Mayane Pereira Dore. – 2016.

169 f. ; il.

Orientadora: Alessandra Siqueira Barreto.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Antropologia, 2016.

Bibliografia: f. 163-169.

1. Arte. 2. Individualismo. 3. Morro da Conceição (Rio de Janeiro, RJ). 4. Porto Maravilha (Rio de Janeiro, RJ). 5. Transformação urbana. I. Barreto, Alessandra Siqueira. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

Niterói, 2016

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alessandra Siqueira Barreto - Orientadora  
PPGA/ Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Dra. Julia Galli O'Donnell  
IFCS/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Daniel Bitter.  
PPGA/ Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rogéria Campos de Almeida Dutra (suplente externa)  
PPGCSO/ Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Marcos Otavio Bezerra (suplente interno)  
PPGS/ Universidade Federal Fluminense

## AGRADECIMENTOS

Agradecer para mim é fazer uma viagem no tempo e relembrar cada momento, cada palavra, cada etapa. Muitos rostos vêm a minha mente agora, com sorrisos, abraços e mãos estendidas. Muitos lugares também preenchem minha memória, reconstruindo a trajetória que me trouxe até aqui. Sem dúvida esse caminho precisa ser lembrada, reconhecida e gratificada.

Jamais imaginei, de fato, poder escrever essas palavras que encerram um longo período. A transição foi dolorosa, mas infinitamente prazerosa ao lado dos que “co-criaram” essa dissertação comigo. Esses dois anos me parecem mais um milênio, tamanho o conhecimento e aprendizado que adquiri no ambiente que o PPGA me ofereceu. Por isso começo agradecendo a esse lugar “mágico”, composto por professores inesquecíveis que pacientemente dedicaram seu tempo e esforço em desconstruir e reconstruir um olhar antropológico. Agradeço à professora Renata Gonçalves que me ensinou a rasgar qualquer “manual antropológico” e a não ter medo da incapturável metodologia antropológica. Ao professor Edilson, que com uma pedagogia sem par se lançou à árdua tarefa de me introduzir ao mundo antropológico. À professora Ana Paula Miranda, que na disciplina de Antropologia Contemporânea nos apresentava o constante repensar antropológico. Ao professor Fábio Reis Mota, que com generosidade me acolheu, me ensinou e me incentivou a crer que poderia iniciar um mestrado. À Boris Maia, à quem muito devo por tornar Margareth Mead e Dumont “mastigável” a uma designer desorientada, e que até que nos expulsassem da UFF incansavelmente me explicou cada detalhe desses autores. Ao Marcelo, pela sua dedicação a todos o alunos do PPGA, seu trabalho faz do PPGA um programa possível. Aos companheiros do NARUA, um núcleo especial, sem igual, que com um ambiente de amizade, companheirismo e cooperação criou dias fundamentais para minha formação. A todos os amigos e amigas do PPGA que levo para a vida: Marcela, Natália, Daphne, Priscila, Viana, Ellen...Os meus dias universitários certamente foram mais afáveis ao lado de vocês. Ao professor Daniel Bitter e Livia di Tommasi que atenciosamente colaboraram desde o início em minha banca de qualificação. À Julia O'Donnell, por me inspirar com seus escritos e por ter gentilmente aceito participar de

minha banca final. Por último à Alessandra, minha orientadora “que caiu do céu”: uma mulher incansável e admirável, uma inspiração. Levo seus gestos comigo para vida, da maneira mais carinhosa possível. Eles foram sem dúvida os gestos que mais me *marcaram* nessa viagem — com você, minhas memórias serão sempre doces.

Esses são só minhas primeiras estrelas de uma infinita constelação que deu forma a este trabalho. Cada um a sua maneira, todos a minha volta me envolveram e merecem também meus agradecimentos. Em primeiro lugar, meus pais e minha irmã, que me apoiaram incondicionalmente na decisão de embarcar nessa aventura; e juntos embarcamos. Por vocês, só amor. Não poderia deixar de expressar minha gratidão ao Morro da Conceição, aos seus cantinhos, suas históricas e suas vidas, que com grande generosidade se expressam e preenchem as páginas desta dissertação. Suas palavras, silêncios e gestos me ensinavam todos os dias a poesia das diferentes formas de habitar — que essa força siga sempre viva. Agradeço também ao Noel, um grande companheiro de bibliotecas e cafés de intervalo. E, claro, ao Gabri, meu companheiro, que com carinho acompanhou cada segundo desse processo, me apoiando, me inspirando e amadurecendo comigo cada reflexão.

Ponho um fim para não cansar ao leitor, e concludo, com minhas últimas estrelas: meus avôs. Dedico a eles esse trabalho, que desde sempre me iluminaram a vida.

## RESUMO

DORE, Mayane Pereira. *Fazer-se bairro, fazer-se artista: práticas e representações de artistas-moradores no Morro da Conceição*. 2016. 170p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2016.

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre formas de pertencimento e de auto-apresentação de artistas, seus projetos e a sua relação com um espaço específico da cidade do Rio de Janeiro, o Morro da Conceição. Esses artistas-moradores são capazes de revelar, através de suas práticas e discursos, sistemas de valores e representações relativas à arte e à cidade, trazendo à tona um acelerado processo de transformação urbana provocado pelo programa Porto Maravilha.

A partir da concepção da arte como um fenômeno social, acesso junto a estes artistas os processos de ressignificação desse conjunto urbano, procurando compreender os valores que orientam seus deslocamentos e os processos de construção do Morro da Conceição como um bairro próprio para o fazer artístico.

Entre o local e o global, este espaço se revela como locus de intensas disputas e negociações da realidade, onde a noção de arte emerge como um elemento fundamental nas suas construções simbólicas sobre o lugar. Por isso, as diferentes formas de apreensão desse espaço — como “patrimônio cultural”, reduto da “tradição”, lugar do turismo e do lazer, bairro “residencial e familiar”, ou ainda um bairro artístico — reverberam um contexto de tensão entre os diferentes sujeitos na busca de seu lugar na cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** práticas artísticas, individualismo, Morro da Conceição, Porto Maravilha, transformações urbanas

## ABSTRACT

DORA, Mayane Pereira. *Turn ourselves into neighbourhood, turn ourselves into artist: practices and representation of dweller-artists in Morro da Conceição*. 2016. 170p. Dissertation (Master in Anthropology) – Postgraduate Program in Anthropology, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2016.

This dissertation represents a reflection on the forms of belonging and self-presentation of artists, their projects and relationship with a particular space in the city of Rio de Janeiro: the Morro da Conceição. These dweller-artists are capable of revealing, through their practices and discourse, value systems and representations relating to art and the city, bringing to the surface an accelerated urban transformation process resulting from the Porto Maravilha program.

From the conception of art, as a social phenomenon, through the interaction with these artists I get in touch with the process of new significance transformation of this urban group, trying to understand the values that guide the displacements of these people and the development process of Morro da Conceição as a well-suited neighbourhood for the artistic doing.

Between the local and the global, the space unfolds as the locus of intense disputes and reality negotiations, where the notion of art emerges as a fundamental element in the symbolical constructions of the place. For this reason, the different forms of apprehension of this place - cultural heritage, stronghold of tradition", tourism and leisure, residential and family neighbourhood, or an artistic neighbourhood - reverberates a context of tension between the different elements in search for their place in the city.

**KEYWORDS:** artistic practices, individualism, urban transformation, Morro da Conceição, Porto Maravilha

## **LISTA DE SIGLAS**

AP - Áreas de Planejamento

BRT - Bus Rapid Transit

CDURP - Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro

CEPACS - Certificados de Potencial Adicional Construtivo

ESDI - Escola Superior de Artes e Design

FIM - Fim de Semana do Livro no Porto

IFCS - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ

INEPAC - Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

IPHAN - Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MAR - Museus de Arte do Rio de Janeiro

PAC - Programa de Aceleração do Crescimento

ProRio - Programa de Recuperação Orientada

RA - Regiões Administrativas

SENAI - Serviço Nacional de Aprendizado Industrial

UEP - Unidades Espaciais de Planejamento

UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UPP - Unidade de Polícia Pacificadora

URGS - Universidade do Rio Grande do Sul

VOT - Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1. O Morro e a cidade: histórias e representações de um mapa inventado.....</b>	<b>20</b>
Uma nova ideia de cidade .....	26
Novos projetos e a região central da cidade .....	37
Redescobrir histórias e reinventar culturas: o Corredor Cultural do Centro .....	40
Uma mapa inacabado .....	42
<b>Capítulo 2. Festa Sotaque Carregado .....</b>	<b>45</b>
Os ateliês .....	50
A festa .....	75
<b>Capítulo 3. Fazer-se artista: morar na arte .....</b>	<b>80</b>
Arte, liberdade, indivíduo e distinção .....	95
<b>Capítulo 4. Fazer-se bairro: interações e conflitos .....</b>	<b>120</b>
Mediar mundos .....	136
<b>Considerações finais. O Morro entre o local e o global .....</b>	<b>156</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>163</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>171</b>

## Introdução

O Rio de Janeiro vive hoje um momento particular. Sede dos Jogos Olímpicos, ele oferece a oportunidade de um discurso de renovação que esconde profundos conflitos e negociações de realidade. Obras do PAC, UPPs, BRTs, museus, metrô. Investimentos na estrutura da cidade ressignificam os contrastes e fronteiras sociais constituídas historicamente. Através de um discurso estético que procura suprir as diferenças, ressalta o espetáculo da incorporação de espaços “abandonados” a uma dita cidade formal (CAVALCANTI, 2013).

Apesar de terem vivido um longo desinteresse por parte dos poderes públicos, os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo são hoje um dos setores prioritários da Operação Urbana Porto Maravilha, um projeto de alta escala de revitalização da zona portuária, que participa das obras de transformação da cidade como sede da Copa de 2014 e das Olimpíadas em 2016. Em documentos oficiais do projeto, somos informados que esta operação, criada pela Lei Municipal complementar nº. 101/2009<sup>1</sup>, prepara a Região Portuária, "há muito deixada a segundo plano", para se integrar a um processo de desenvolvimento.

Tal projeto, ainda segundo o documento, foi concebido para uma recuperação da infraestrutura urbana, dos transportes, do meio ambiente e dos patrimônios histórico e cultural. Está previsto no projeto o adensamento demográfico dos atuais 30 mil habitantes para 100 mil, até 2020, em uma área de 5 milhões de metros quadrados, incluindo os bairros do Santo Cristo, Saúde e trechos do Centro, Caju, Cidade Nova e São Cristóvão. No mesmo documento também é esclarecido que os recursos para as obras serão captados através da venda dos Certificados de Potencial Adicional Construtivo (Cepacs), títulos que permitem a construção de uma quantidade em metros quadrados, representados em andares e altura dos prédios. Para este sistema, já utilizado em duas obras em São Paulo, ficou estabelecido que ao menos 3% dos recursos das vendas devem ser investidos na "valorização do patrimônio material e imaterial" da região, o que explica o alto investimento neste setor e o aumento

---

<sup>1</sup> (Rio de Janeiro, Lei Complementar nº. 101/2009 de 23 de novembro de 2009). Dispõe de instituir “a Operação Urbana Consorciada - OUC da região do Porto do Rio de Janeiro, na Área de Especial Interesse Urbanístico – AEIU criada nesta Lei Complementar, que compreende um conjunto de intervenções coordenadas pelo Município e demais entidades da Administração Pública Municipal, com a participação de proprietários, moradores, usuários e investidores, com o objetivo de alcançar transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e valorização ambiental de parte das Regiões Administrativas I, II, III e VII, em consonância com os princípios e diretrizes da Lei Federal nº 10.257, de 10 de julho de 2001 - Estatuto da Cidade e do Plano Diretor Decenal da Cidade do Rio de Janeiro.”

considerável das disputas por estes recursos. A gestão da operação, por sua vez, será coordenada pela recém-criada Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp), uma empresa de economia mista, controlada pela prefeitura, onde o Governo Federal e Estadual participam sob a forma de terrenos, e a Prefeitura sob a forma de venda dos potenciais construtivos. É importante destacar que cerca de 70% dos terrenos da região são do Governo Federal, uma vez que o Rio de Janeiro foi capital do país.

Com o novo projeto de “revitalização” da área portuária, uma das suas consequências é a maior visibilidade do lugar para grupos e pessoas que antes desconheciam as atividades ali desenvolvidas. Com o grande investimento em atividades culturais e turísticas, houve um aumento considerável no número de eventos e festas: Art Rio, no píer Mauá; bloco do Prata Preta, no Morro da Saúde; exposições e eventos no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR); apresentações da companhia de teatro de rua “Grande Cia Brasileira de Mistérios e novidades”, entre diversas outras atividades<sup>2</sup>.

Reconheço-me dentre esse grupo de jovens que pouco conhecia sobre as práticas da região portuária, mas que passa a conhecê-las com a grande circulação desses eventos na mídia digital, impressa e mesmo no facebook. Foi assim que conheci o Projeto Mauá: um grupo de artistas com diferentes formas de expressão (xilogravura, fotografia, performances, intervenções, poesia, grafite, moda...) que, em 2002 — antes mesmo do Porto Maravilha —, se engajaram na iniciativa de abrir seus ateliês e convidar as pessoas para conhecerem o Morro da Conceição, sua história e as práticas artísticas de alguns de seus moradores. Inspirados no projeto “Portas abertas”, realizado no bairro de Santa Teresa, o projeto teve início com quatro artistas e atualmente é uma associação com aproximadamente 22 participantes.

Na fase inicial de minha pesquisa, o encontro com essa iniciativa redirecionou meu olhar. Ao mesmo tempo que procurava trabalhar com arte e de alguma forma dar sequência à minha formação anterior em design gráfico, o Morro da Conceição me agradava enquanto espaço de trabalho, além de me parecer rico para um estudo sobre transformações urbanas no Rio de

---

<sup>2</sup> Para uma melhor contextualização temporal, é importante destacar os anos de desenvolvimento dessas atividades: o Art Rio tem início em 2009, o bloco Prata Preta foi fundado em 2004 e o MAR foi inaugurado em 2013.

Janeiro. Comecei então a frequentar o Morro através das atividades que oferecia: abertura dos ateliês, festa Sotaque Carrego, festa Quermesse, entre outras.

Descobri ali um lugar especial, que até então era inexistente para mim. Segundo o censo realizado para a elaboração do ProRio<sup>3</sup>, o Morro possui 380 edificações residenciais e aproximadamente 2000 habitantes. Dessas edificações, estima-se que quase a metade, 48%, são imóveis alugados. Já em relação à renda média dos seus moradores, este censo revelou que na época, em 1998, quando o salário mínimo era de 130 reais, o índice de famílias com renda inferior a 651 reais era de 37,8% (SIGAUD e PINHO, 2000, p.13).

Diversas pessoas já produziram trabalhos sobre a região (ZYLBERBERG, 1996; ARANTES, 2005; BARBOSA, 2006; COSTA, 2010; GUIMARÃES, 2011; MARTINS, 2013; SOUZA, 2014). No entanto, destaco dois trabalhos específicos realizados no Morro da Conceição no campo antropologia. O primeiro é de Roberta Guimarães (2011) que realizou ali sua tese de doutorado. Durante os anos de 2007 e 2009 acompanhou o cotidiano do morro e propôs uma comparação entre as formas de classificação do espaço pelos planos urbanísticos elaborados pela prefeitura e as múltiplas formas de habitar que ali identificou, contradizendo algumas classificações propostas pelo urbanistas.

O segundo trabalho é de Flávia Carolina da Costa (2010), que também desenvolveu ali, em 2008, sua dissertação sobre as disputas de terra travadas entre a Comunidade Remanescente do Quilombo da Pedra do Sal e a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. A partir desse conflito, a autora foi capaz de revelar complexas redes de sociabilidades entre os moradores locais, além de intensas lutas que buscavam “assegurar a diversidade espacial e simbólica” do Morro frente às revitalizações da zona portuária.

Meu interesse inicial era então acompanhar os artistas do Projeto Mauá e compreender o papel central da arte em todo esse processo de transformação do Rio de Janeiro. Tinha por objetivo acessar os processos de (re)significação de espaços da cidade a partir desse grupo de artistas que residem no Morro da Conceição, e assim compreender sistemas de valores e visões de mundo particulares.

---

<sup>3</sup> Criado em 1998, o Programa de Recuperação Orientada (proRio) tem como seus princípios “intensificar a articulação entre os diversos programas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, promovendo um conjunto de ações complementares à organização urbana, que visam reabilitar e revalorizar o patrimônio urbanístico, paisagístico e arquitetônico (SIGAUD e PINHO, 2000, p.13).

Ao longo da pesquisa, no entanto, comecei a perceber que o fenômeno artístico no Morro era muito mais complexo e não poderia se limitar a este escopo. Havia ali uma *rede* de artistas e vizinhos, uma trama de relações que tinha a arte como elemento unificador, mas que não se limitava a um número restrito de pessoas com um projeto artístico alinhado ao Projeto Mauá. Ao seguir os fios dessa *rede social* fui descobrindo um mundo mais complexo e heterogêneo que exigia desdobramentos do escopo inicialmente pensado para a pesquisa.

Além disso, os integrantes do projeto não me permitiram acompanhar suas reuniões, alegando que ali se discutiam assuntos privados da associação. Paralelo a isso, o projeto também se demonstrava aos poucos “enfraquecido”, chegando ao impasse de demissão do atual presidente sem ser definido um novo substituto. Assim, quanto mais me aproximava desse grupo de artistas, mais eles me relatavam uma constante insatisfação com o projeto. Diziam que os participantes estariam mais interessados em seus próprios “projetos individuais”, dedicando pouco tempo aos encontros e ao desenvolvimento de uma ação coletiva, um projetos comum.

Todas essas informações foram se somando às minhas observações, até que eu compreendesse algo crucial para minha pesquisa: os significados da arte no Morro da Conceição. Percebi que por trás das dificuldades mais práticas de um engajamento coletivo (datas e horários adequados para todos, disponibilidade de tempo, capacidade de investimentos econômicas diferenciados, entre outros) estava a própria noção de arte associada a uma prática individual.

A partir desse momento um novo campo de pesquisa se revelou para mim, expandindo meu horizonte inicial que não mais se restringia exclusivamente aos artistas vinculados ao Projeto Mauá. Decidi então dar uma guinada nos objetivos de investigação e levantei as seguintes perguntas: por que tantos artistas decidem viver no Morro Conceição? O que pensam sobre a arte? Como suas representações sobre a arte relacionam-se ao dia a dia de vizinhança? Qual o lugar do Morro nas dinâmicas urbanas mais amplas da cidade? Que cidade é essa?

Havia me deparado nesse contexto com um modo particular de *fazer-se bairro* (CORDEIRO e COSTA, 1999) através da arte. Pois constantemente me questionava se aquele era um *bairro*, um *morro* e, às vezes, até mesmo se era uma *favela*. Ao longo do trabalho, ficou claro que cada uma dessas categorias produzia múltiplos significados, sendo utilizadas estrategicamente em diferentes contextos, revelando assim formas de conceber e habitar a cidade.

Em termos administrativos, o Morro da Conceição está localizado no bairro da Saúde<sup>4</sup>, não configurando, portanto, um *bairro* nos termos mais estritos<sup>5</sup>. No entanto, ao caminhar e acompanhar a vida cotidiana nesse espaço, um *quadro de interação local* (op. cit) é observável, e uma relativa coesão social e cultural se demonstra no seu dia a dia, desafiando as leituras mais empiristas e naturalistas do *bairro* como categoria auto-evidente. Num primeiro e breve exercício, pode-se dizer que muitos são os elementos compartilhados que contribuem para essa relativa coesão e imagem unitária para o exterior: complexas redes de parentesco, consecutivas gerações residentes no local, uma expressiva interação cotidiana, o conjunto arquitetônico de casas do período colonial, as festas e memórias coletivas, entre outros elementos. Obviamente, a sua formação geográfica e as ruas que contornam o morro — Sacadura Cabral, Camerino, Senador Pompeu e Rua Acre — também auxiliam na delimitação e identificação do *bairro*. No entanto, muitas vezes esses limites não coincidem exclusivamente com as práticas e os discursos diários, revelando a constituição do bairro como um processo plástico, ambíguo, contextual e estratégico, sem fronteiras territoriais estáveis. Nas palavras de Cordeiro e Costa (1990, p.60):

“os bairros são lugares reais e imaginados, intrinsecamente articulados com outras unidades sociais: desde os pequenos nós de interação vicinal, informais, por vezes estruturados em redes discretas, ou polarizados em torno de uma rua, de uma associação ou de uma loja.”

Ao mesmo tempo que identificáveis nas suas práticas sociais cotidianas e nas “imagens coproduzidas endógena e exogenamente” (op. cit, p. 60), os bairros são permeáveis e constituem, portanto, uma unidade socioespacial problemática em constante processo de definição. Com isso, resultou-me particularmente interessante adentrar nas formas de *fazer-se bairro* num contexto onde uma rede de artistas parecia especialmente interessada em acionar e articular a arte nesse processo.

Com esse objetivo, parti da premissa de que num mundo onde as coisas não são dadas, a arte é também um modo de construir e conhecer esse mundo. E nesse sentido, a partir de uma

---

<sup>4</sup> Ver mapa em Anexos.

<sup>5</sup> Para o planejamento e controle do desenvolvimento urbano, o território da cidade encontra-se dividido em Áreas de Planejamento (AP), Regiões Administrativas (RA), Unidades Espaciais de Planejamento (UEP) e bairros. De acordo com o quarto parágrafo do artigo 42 do Plano Diretor (1992, p.25), ‘os bairros correspondem a porções do território que reúnem pessoas que utilizam os mesmos equipamentos comunitários, dentro de limites reconhecidos pela mesma denominação.’ (FREIRE, 2008, p.99).

trama de narrativas, performances e olhares, eu poderia costurar por entre as artes uma diversidade de visões de mundo e formas de viver. Com a chegada expressiva de novas pessoas, parecia revelador analisar seus conflitos, tensões, disputas de categorias e formas de *negociação da realidade* (VELHO, 1994) inscritas nesse bairro sociologicamente complexo.

Escolhi o Morro da Conceição por ser um importante lugar de encontros, revelador de processos que buscam alterar e redimensionar aspectos da cidade como um todo. É um lugar atravessado por uma heterogeneidade característica das sociedades complexas contemporâneas, com grande diversidade – de segmentos, categorias, estilos de vida e visões de mundo que coexistem nesse mesmo espaço (VELHO, 1994). Além disso, contextualizado num mundo transnacional, através da indústria de lazer, se intensifica ali o movimento humano, dando novos usos a esse espaço que visa sobretudo o consumo e o turismo (PUJADAS, 2005).

Procurava então acessar aquele mundo particular e revelador das transformações do Rio de Janeiro e de seus sistemas de significação e classificação. Cabe no entanto destacar, que para isso, adotei um ponto de vista que merece ser explicitado. Muitas vezes me vi envolvida em conflitos onde me colocavam o delicado dilema sobre “de que lado eu estava?” (BECKER, 1977). Assim, esclareço de antemão que analisei esse processo de transformação a partir da perspectiva de uma rede de artistas e não dos demais moradores da região. Com isso, os limites dessa investigação se dão na análise das configurações de valores e significados para esta rede em específico, sem a pretensão de extrapolar os resultados expostos como comum a todo o universo dos moradores do Morro da Conceição. Reforça-se, ainda, que a arte é tratada neste trabalho como um fenômeno social, e os artistas, como uma *rede* que não se encerra nos limites de um grupo social, permitindo diferentes entradas e saídas com uma porosidade que se revela na forma em que o texto foi construído.

A minha proximidade com o mundo das artes, foi certamente um desafio colocado para o desenvolvimento da pesquisa. Não pretendo fazer aqui uma extensa discussão sobre a problemática do distanciamento e a suposta objetividade no fazer antropológico, uma vez que essas questões já foram densamente refletidas e debatidas por diversos autores como DaMatta (1978), Velho (1978), Cardoso (1988), Fravet-Saada (2005), entre outros. No entanto, cabe ressaltar o esforço contínuo de estranhar o familiar nesse contexto de trabalho, visto que

muitas das categorias e noções com as quais me relacionava em campo, faziam parte do meu próprio universo de origem e que precisavam, por isso, ser constantemente desnaturalizadas. Eu era consciente de que a noção de familiaridade é relativa e de que minha proximidade com o mundo das artes não necessariamente significava o seu conhecimento, no sentido de eu ser capaz de analisar hábitos, crenças e valores do universo estudado (VELHO, 1981, p.126). Mas ainda assim, dada minha trajetória como *designer*, foi imprescindível confrontar diferentes versões sobre uma mesma situação durante o árduo exercício de estranhar o familiar.

Assim, ao longo de 11 meses de trabalho de campo, *olhei, ouvi e escrevi* – nos sentidos particulares atribuídos por Oliveira (1998) a esses “atos cognitivos”. Acompanhei o trabalho de diferentes artistas, em suas oficinas e exposições. Realizei 21 entrevistas com artistas que trabalhavam com diferentes técnicas. Participei de *eventos sociais*, uma dimensão fundamental deste trabalho, que permitiu a observação e o diálogo informal com diversos artistas em distintos contextos.

Trabalhar com universo artístico também demonstrou certas particularidades com implicações metodológicas. Esse era um universo que estimulava formas de apreensão diferenciadas, que me provocavam com frequência cargas afetivas e de subjetividade, num “verdadeiro assalto pelas emoções” (DAMATTA, 1978, p.28) que se convertiam num processo de *anthropological blues* (idem). Dessa forma, parecia importante, nesse contexto, “me deixar afetar” (FAVRET-SAAD, 2005, p.159) — “mobilizar meu próprio estoque de imagens” e abrir uma comunicação específica com meus interlocutores, involuntária e não intencional. A dimensão da sensibilidade, dos impactos subjetivos e da apreensão estética foram assim fundamentais para o desenvolvimento do trabalho de campo e, por isso, os deixo entrever ao longo do texto através de expressões que manifestam sensações e emoções com as quais tive que lidar.

Outro aspecto metodológico importante desta pesquisa foi o uso do desenho. Utilizo os desenhos feitos em campo, principalmente no primeira capítulo. A iniciativa de desenhar começou, talvez, por minha trajetória de designer, pois tinha a sensação de que os limites impostos pela forma acadêmica me criavam um imenso abismo entre o que queria transmitir e

o que poderia emitir. *Então todas as ideias, experiências, sensações, cores, cheiros e mensagens deveriam ser traduzidas em linhas e letras?* — eu me perguntava. E não só isso, mas com espaços, tamanhos e cores pré-determinados? Que desafio! Tive então que por alguns meses desaprender e desconstruir as formas inculcadas do design, num processo doloroso de escrita que deu forma a este texto. Mais do que pela escrita, que felizmente nunca me supôs um temor ou um estranhamento, a redução das formas de linguagem era o que me desafiava. Por isso me permiti, admito, a um pouco de colorido: a desenhos, tintas e aquarelas.

O que começou como um exercício ingênuo, com uma finalidade exclusivamente estética, foi se revelando, no entanto, uma poderosa ferramenta metodológica. Quanto mais eu experimentava desenhar no Morro da Conceição, mais eu me fixava em detalhes, em objetos que passavam despercebidos, em roupas que contavam histórias, em pessoas que curiosas se aproximavam. Explorava intuitivamente a linguagem do desenho como uma produção de conhecimento do que me cercava, uma forma de conhecer, de se apropriar, narrar e produzir (BRITO apud KUSCHNIR, 2012, p.295). Encontrei no desenho um modo de observação e uma possibilidade de produzir um *descrição densa* (GEERTZ, 1989) capaz de diferenciar o “pisca” das “piscadelas”. Descobri ali um espaço aberto para meu olhar e entendi, por fim, que os objetos existem perante olhos que os *olham*, informados e carregados de experiências pessoais.

Assim me deparei com o trabalho de Karina Kuschnir (2012) sobre os chamado *urbans sketchers*, e ao citar o antropólogo Manoel João Ramos, fiz de minhas experiências suas palavras:

“desenhar realiza uma oportunidade de ‘participar de um mundo’ que não é seu, criando-se ordens ‘imaginárias’ e organizando-se na memória as ‘experiências vividas’. Além disso, o ato de desenhar, por contraste ao de fotografar ou filmar, permitiria um diálogo mais aberto com as ‘pessoas com as quais o viajante se defronta [...] Para Ramos, no caso do etnógrafo, o gesto de desenhar é especialmente importante, pois se torna um convite ao nativo ‘para que olhe, para que dialogue com ele, para que lhe conceda o estatuto de ser humano’. (RAMOS apud KUSCHNIR, 2012, p.304)

Posso dizer, com isso, que ao longo dessa pesquisa defini minha posição em campo com essa ferramenta, utilizando-a como uma forma de participar e interagir. Dessa maneira, relacionei-

me com o Morro da Conceição, seus moradores e artistas através do desenho; não de um simples desenho, mas de traços que gesticulavam informados por um certo olhar e uma certa visão de mundo. Um desenho recortado e limitado por quem vê, onde se vê e desde onde o vê.

Apresento somente alguns desses traços nos primeiros capítulos, pois é ali onde introduzo e contextualizo minha entrada em campo, e por isso julguei enriquecedor apresentá-los. Mas o resultado principal dessa ferramenta metodológica, mais do que no desenho final em si, está no processo. Está na possibilidade de ter compreendido determinadas coisas que talvez de outro modo não teria compreendido, ou nem sequer teria visto. O resultado principal está nas reflexões expostas ao longo desse texto que nas entrelinhas carregam o desenho como estratégia de conhecimento. Foi desenhando que escutei algumas conversas; foi desenhando que conheci pessoas e foi desenhando que iniciei meus primeiros capítulos.

Após longos meses buscando a melhor maneira de organizar todas as informações adquiridas durante o trabalho de campo, decidi estruturar o trabalho de forma que cada capítulo oferecesse uma dimensão distinta de compreensão para o tema tratado. Adianto que, por trabalhar com os artista a partir de uma noção de *redes*, as páginas desse trabalho constituem-se, em certo sentido, num entramado, num fluxo de linhas, histórias e trajetórias que ora se conectam, se complementam, ou se aproximam; ora se distanciam. O texto permite assim que a permeabilidade de seu processo seja traduzida na textura porosa de uma teia com múltiplas entradas e saídas.

Apresento então a sequência de camadas que vão se sobrepondo com informações históricas, campos discursivos, configurações cotidianas e globais. E que, desse modo, dão um contorno instável e uma densidade ao mundo das artes no Morro da Conceição.

No capítulo um percorro o fluxo contínuo das imagens que representam esse lugar na história da região portuária e dos demais morros no contexto mais amplo da cidade. Com essa viagem no tempo, busco apresentar a produção de um pensamento específico sobre a cidade e sobre os seus bairros, que ressoam ainda hoje na memória coletiva contemporânea através de disputas e *negociações da realidade*.

No segundo capítulo, a partir do circuito dos ateliês abertos, apresento cada artista com quem trabalhei, introduzindo elementos de suas biografias. O objetivo principal deste capítulo é fornecer um panorama sobre os artistas com os quais convivi, seus pontos de referência no Morro, além de suas formas de relação e circulação no lugar.

Já no terceiro capítulo, busco oferecer uma explicação para o fenômeno de tantos artistas indo morar nesse lugar nos últimos anos. Para isso, relaciono uma determinada noção de “ser artista” à construção dos significados do lugar, revelando como a construção de um bairro artístico se entrelaça com a construção de uma determinada noção de pessoa. Apresento, nesse momento, o repertório cultural compartilhado entre os artistas, que oferece uma explicação do que os mobiliza até aquele espaço, assim como o processo de significação coletivo que torna esse lugar próprio ao “fazer artístico”. Concluo com isso que por trás de critérios econômicos existem também fortes convicções relativas ao “gosto” e aos estilos de vida de um artista numa cidade como o Rio de Janeiro.

No quarto capítulo procuro complexificar a ideia de “ser artista” no Morro da Conceição, revelando como essa noção está em disputa, mediada por tensões, conflitos e ambiguidades. Busco trazer a dimensão cotidiana de ser artista naquele espaço, privilegiando o processo de chegada dessas pessoas e alguns conflitos com os moradores mais antigos. Para isso, contrasto os diferentes valores e modos de vida, além de discutir as diferentes possibilidades de manipulação e redefinição das identidades pessoais e coletivas desempenhados pelos artistas num mesmo lugar.

Finalmente, como tentativa de tecer um desfecho, certamente provisório frente à complexidade das dinâmicas urbanas contemporâneas, localizo o morro no atual mapa social da cidade, explicando como a constituição de um bairro artístico se enquadra num projeto de cidade criativa e num contexto de globalização. Concluo o trabalho lançando a hipótese de que o artista aparece nesse contexto como uma figura limiar, na fronteira entre esses múltiplos modos de vida, se convertendo por isso num grupo de interesse e de disputa, com paradoxos e incoerências, buscando um modo de vida que eles mesmos estão contribuindo para transformar e reconstruir. É o artista, e por sua vez os diversos sentidos sobre a arte produzida nesse contexto, o que está em jogo nesse conflito entre o permanecer e o mudar.

## **Capítulo 1 | O Morro e a cidade: histórias e representações de um mapa inventado**

Dia 15 de outubro de 2014. Caminho pelas ruas do centro da cidade percorrendo o dito “Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana”. Passo pelo Cais do Valongo, pela Rua Camerino, pelas entradas do Morro do Pinto e do Morro da Providência, pelo Cais da Imperatriz, pelo antigo mercado de escravos na base do Morro da Conceição. Sou tomada por contradições que sobressaem entre as novas e mega construções, museus de cristal e arquitetura moderna, ao mesmo tempo que uma história de sofrimento e exploração de um passado de escravidão.

Ao terminar o roteiro sigo caminhando pela Avenida Rio Branco, pensativa, dispersa e ausente. Caminhando tranquila, vagando na multidão, entregue a este espaço e aos pensamentos que se mesclavam entre o Valongo, Pereira Passos e Eduardo Paes, um grupo de 5 meninos negros se aproximam e me exigem a mochila. Pega de surpresa, demoro a reagir e sair dos pensamentos que me acompanhavam: “vai longo!”, me diz um deles. E sem agressividade, eles naturalizam esta ação e saem tranquilos, caminhando. Num momento de confusão, demorei a entender que isso havia sido um assalto. Mas sim, havia acabado de ser roubada durante meu trabalho de campo.

De repente, parecia que tudo aquilo que tinha acabado de ler e reviver entre formas e esculturas transformadas em patrimônio da “cultura negra”, em um lapso de segundos se repetia diante de mim, presentificando a teoria e as memórias da desigualdade e da escravidão. As testemunhas do assalto me olhavam com ressentimento. Sem tomarem uma atitude, presenciaram a situação paralisados e naturalizados com o acontecimento. Mais ao longe, surge um homem que vem em minha direção gritando revoltado, bravejando palavras como “pivetes”, “vagabundos” e “praga”. Atordoada com o momento, não lembro de suas palavras exatas, mas as ideias ficariam marcadas. Ele queria matar aqueles meninos, dizia só não ter “enchido de porrada” porque estava sozinho e eles eram cinco. Se não, eles “apanhariam até morrer”.

Como podia falar com tanta naturalidade e sinceridade, em público, em alto e bom som, para que todos escutassem, sobre como desejava assassinar crianças a socos e ponta pés? Agressivo com aqueles meninos, esse homem era comigo, no entanto, cuidadoso e atencioso. Insistiu em me acompanhar até a viatura mais próxima para fazer uma denúncia. No caminho desabafa revoltas e, com orgulho, dizia ser sargento da marinha. “Sempre ando com arma”, me confessa.

Já na viatura, o policial inicia a saga em busca de “cinco moleques negros” pela rua do Saara. Repassa rádio a todas as viaturas da região e, enquanto espera, me conta que só naquele dia já era o terceiro assalto: um deles latrocínio, que provocou a reação da polícia que em seguida matou o assaltante. “Quando eu trabalhava no Morro do Macaco estava mais tranquilo do que aqui”, me diz o policial. Aquele era o centro da cidade e o medo pairava por suas ruas. Medo, raiva, ódio e insegurança.

Por sorte, no final conseguiram recuperar minha mochila. Disseram ter encontrado os meninos remexendo no seu fundo, justo no momento em que chegaram os policiais. Eles, os meninos, teriam então largado a mochila e fugido correndo. A narrativa do policial sobre a história é de heroísmo, me alertando enquanto me entrega a mochila: “você teve muita sorte”.

Tudo isso se passou em questão de poucas horas, mas tempo o suficiente para revelar o estado do processo pelo qual passa o centro do Rio de Janeiro. As reformas pelas quais ele atravessa hoje, reverberam atos contra o medo — medo de meninos negros, sem camisa e com chinelo, que como dizia o sargento da marinha, “não eram boa coisa”. Se reproduz nesse processo o discurso atualizado de um velho sentimento da cidade: o de querer se livrar da “praga do crime”, da violência, da favela e da pobreza. Alguns pretendem jogar cimento em cima, “renovar”, derrubar, apagar e reconstruir. Mas entre espasmos de denúncias, nas ruas emergem os conflitos sociais, reforçando que quanto mais insistirem em invisibilizar suas desigualdades, mais suas tentativas serão fracassadas.

O constante medo do encontro com o outro, a tentativa constante de supressão e silenciamento dos mais pobres resulta nessa obra, que por maior que seja o espetáculo que monte, deixa brechas que expulsam as tensões da cidade e denunciam suas desigualdades,

suas tristezas, suas dores de uma cidade que sobrevive. Um passado escravo que resiste e que por mais que o escondamos por detrás da máscara da cidade espetáculo e de uma suposta cidade acolhedora, se revela no dia a dia, latente e rebelde.

Percebe-se com isso que não falamos aqui de um Rio qualquer, mas de um Rio que está inserido num contexto histórico e social. Um Rio que abriga os paradoxos da vida urbana entre imagens do presente e reinvenções do passado. Um Rio, por fim, que há séculos é palco de conflitos como os que acabei de descrever, fazendo do exercício de análise do seu passado uma tarefa imprescindível para a compreensão do presente.

Essa é a tarefa que pretendo desenvolver nesse capítulo: compreender as memórias e imagens do passado que configuram o presente do Morro da Conceição. Para isso, mergulho na literatura e nos literatos com o intuito de apreender os sentidos acionados na virada do século XIX para o XX, visto que essa é uma transição fundamental para compreendermos, um momento de transformação nos modos de vida, de produção, do sistema político e ainda de um novo cenário, a saber, urbano. Junto a jornalistas, historiadores e cronistas, adentramos na construção da modernidade e em um modo de vida urbano. Acessamos as disputas entre antigas e novas categorias e formas de classificação, processos de significação e códigos socioculturais.

Partimos da ideia de que algumas lembranças e memórias construídas coletivamente ao longo do tempo enquadram nossas percepções do presente e que, por isso, é essencial entender como as produções desse tempo crítico e paradigmático aparecem hoje como ressonâncias, como construções de um período que impulsiona uma série de ideias e valores constitutivos das realidades contemporâneas. Ao desnaturalizar alguns cenários e colocar em relevo algumas visões de mundo e formas de sociabilidade no início do século XX, temos como finalidade identificar, através da comparação entre narrativas do passado e do presente, possíveis quadros sociais da memória (HALBWACHS, 1975). Para isso, nos apoiamos também na premissa de Sahlins (2000) de que as reavaliações locais passam sempre por estruturas anteriores, numa imbricada relação entre diacronia e sincronia.

Desde uma perspectiva relacional, a reconstrução de um mapa social da cidade é também imprescindível para a compreensão do processo de construção simbólica do Morro da Conceição. Isso porque, ao entendermos a base histórica e o contexto no qual a produção

deste Morro se deu, entendemos que ele é hoje o resultado da relação com outros bairros e áreas de vizinhança. Compreendemos nesse sentido contra que, apesar do que e em relação a que ele se constitui, fazendo desta *démarche* não uma história dos bairros centrais do Rio de Janeiro, mas uma história das técnicas de produção de localidade que não opõem uma etnografia do presente a uma etnografia do passado (APPADURAI, 1996).

Opto por alguns autores da produção literária do fim do século XIX e primeiras décadas do século XX para compor um trajeto de imagens e de contos que revelam não só a diversidade de representações produzidas sobre o Morro da Conceição, mas que também dizem respeito à cidade do Rio de Janeiro como um todo, suas relações e posições num mapa social em construção que insere e significa seus espaços de maneira particular e dinâmica no imaginário carioca. Demonstro dessa maneira, como é que os moradores veem a sociedade e, por sua vez, como se inserem na cidade e se definem como cidadãos, como moradores de determinado lugar e seus indícios de pertencimentos. Assim, o desafio de entender como a cidade se pensa nas maneiras e estratégias de definir seus bairros parece-nos um exercício importante, pois é a partir dela que os seus moradores experienciarão e se constituirão enquanto parte de um conjunto maior.

Uma série de acontecimentos agitam a cidade do Rio de Janeiro na transição entre o século XIX e XX: fim da escravidão, aumento dos fluxos migratórios, a República é proclamada. Somado a isso, a nível mundial vemos o aumento na divisão do trabalho, uma crescente produção e consumo, a conformação de um mercado mundial e a ampliação significativa dos horizontes de trocas materiais e simbólicas. No seio desses acontecimentos, presenciamos o surgimento de um novo estilo de vida, moderno, com modos específicos de recortar e construir a realidade, com concepções particulares de tempo, espaço e indivíduo (SIMMEL, 1987). Nesse contexto, as metrópoles emergem como um cenário privilegiado, como um lugar de articulação de uma diversificada rede que se conecta cada vez com mais facilidade (VELHO,1995).

A questão urbana começa a se apresentar como um rico objeto de estudo, produzindo uma sequência de pesquisas onde a cidade é o seu *locus* privilegiado (PARK, 1987; WIRTH, 1987). Ao analisar esses novos modos de interação, Simmel ([1902]1987) aponta para as

problemáticas da fragmentação, da diferenciação, da individualização, do conflito como um importante traço desse *modos vivendi*.

Somada à heterogeneidade das sociedades complexas, no Rio de Janeiro uma nova ordem (a República) busca espaço para se instalar, em tensão com valores de um antigo regime patriarcal e agrário. Um antigo regime com formas de sociabilidade voltadas para o universo familiar, para dentro das portas de casa, distinto do que o espaço público e a rua como palco da República buscam reformar (O'DONNELL, 2008). O ideal republicano entra desse jeito em conflito com sujeitos que andam pelas ruas do Rio procurando entender o significado de toda essa transformação que altera as relações anteriores, onde o lema de ordem e progresso insiste em se impor no pensamento social.

A crise habitacional e seus diversos desdobramentos operam marcos decisivos nesse período, pois com o aumento exponencial da população, somado ao fim da escravidão e à chegada de imigrantes na cidade, a oferta habitacional não parece ser suficiente, fazendo surgir novas moradias populares, tais como os cortiços. Um traumático evento que preconiza a política de erradicação dos cortiços da cidade é a destruição do famoso Cabeça de Porco, um conjunto habitacional com no mínimo dois mil moradores (CHALOUB, 1996) e que, em 1893, é apagado do mapa da cidade através de uma intervenção violenta e repressiva ordenada pelo então prefeito Barata Ribeiro.

De acordo com Chaloub (op. cit.), esse episódio é um “mito de origem” dos mecanismos de “gestão das diferenças sociais” no Rio de Janeiro por dois motivos principais: primeiro, pelo uso da expressão “classes pobres” e “classes perigosas” como sinônimos, apagando suas fronteiras e apontando para uma associação que será recorrente nas décadas seguintes no que diz respeito à pobreza, ao vício e ao crime. Segundo, por marcar o início da asserção de que a cidade pode ser “administrada”, no sentido de uma gestão pautada em elementos exclusivamente técnicos e científicos. Trata-se de um ensaio onde já se observa algumas das diretrizes do pensamento republicano que reunia numa mesma gramática o discurso médico-higienista e o combate às “classes perigosas”.

Cabe destacar que, enquanto engenheiros e médicos acumulavam cargos nas instituições públicas, nesse período a ociosidade e o não-trabalho são apresentados pelas elites como o maior vício do cidadão. Com isso os pobres são acusados de “improdutividade” e de uma

“incapacidade” para acumular as riquezas necessárias numa sociedade pós-escravocrata. Podemos perceber então, através dessa equação que associa a improdutividade à pobreza, aos vícios e à criminalidade, como o pobre passa a ser apresentado, por definição, como perigoso.

Como exemplo desse pensamento, recorro a um discurso proferido no debate sobre a nova lei de repressão à ociosidade que tinha por objetivo criminalizar esses cidadãos “improdutivos”:

“as classes pobres e viciosas, diz um criminalista notável, sempre foram e hão de ser sempre a mais abundante causa de todas as sortes de malfeitores: são elas que designam mais propriamente o título de — classes perigosas.” (FRÉGIER Apud CHALOUB, 1996, p.21)

Mas a destruição do Cabeça de Porco não é uma ação isolada, é um marco na gestão da pobreza e na perseguição deste tipo de moradia (op. cit, p.25) que, em teoria, abriga e representa essas “pessoas indesejáveis”. O chefe de polícia da corte, em carta endereçada à Câmara Municipal, não ameniza o tom de suas palavras e, dando cor e endereço aos “males” da sociedade, associa numa mesma imagem não só a pobreza e o sentimento de perigo, como também os negros, os escravos, a “imoralidade” e os cortiços:

“ninguém ignorando que essas casas, além de serem o valhacouto de escravos fugidos e malfeitores, e mesmo de ratoneiros livres, tornaram-se verdadeiras espeluncas, onde predominam o vício, e a imoralidade baixo de mil formas diferentes.” (CHALOUB, 1996, p.27)

As classes perigosas e seus respectivos modos de habitar, no entanto, não se transformam em um problema social unicamente pela organização do trabalho e pela manutenção da ordem pública. Essas pessoas e suas moradias passam a significar um problema de contágio, tanto no sentido de um contágio social e moral — multiplicando os vícios e os malfeitores —, quanto no sentido físico, contagiando com doenças, enfermidades e infecções.

Num momento onde o conhecimento se centrava nos ideais republicanos, no saneamento, na saúde e no embelezamento da cidade, esse mesmo conhecimento possuía fins claros de denunciar, propor soluções e melhor administrar a mais recente capital federal da República brasileira. Nesse sentido, segundo Valladares (1994, p.40), “a ciência se pôs a serviço da racionalidade, da ordem urbana e da saúde da população”. E com uma política submetida à técnica e à razão, ansiosa por políticas públicas “eficientes” e “competentes”, acompanhamos uma forma particular de organização da cidade por parte de seus dirigentes. Nessa lógica, o discurso do vereador Pereira Rego é bastante ilustrativo:

“o aperfeiçoamento e progresso da higiene pública em qualquer país simboliza o aperfeiçoamento moral e material do povo, que o habita; é o espelho, onde se refletem as conquistas, que tem ele alcançado no caminho da civilização.” (CHALOUB, 1996, p.34)

Imerso no novo contexto republicano, esse vereador compõe o imaginário de uma evolução moral possível em direção a uma dita “civilização”, acompanhada também da evolução material desta sociedade. Nesse mesmo raciocínio, a higiene pública — tanto social quanto física — seria então o símbolo e requisito mínimo para o “progresso” e para o alcance desse estágio de “civilização” tão desejado, ainda que totalmente pautado nos moldes europeus e franceses.

É, portanto, nessa virada de século que observamos profundas transformações sociais, uma mudança nos modos de produção com implicações diretas na ressignificação de determinadas representações sobre áreas da cidade, além de uma reestruturação física do espaço que reordenam referências, categorias, modos de sociabilidade e de pertencimentos. Dentre as principais diretrizes que enquadram o pensamento do início do século XX encontramos as associações que englobam pobreza, improdutividade, vícios, crime e cortiço. Segundo, as noções de ordem e civilidade que se entrelaçam à ideia de um progresso moral. Temos, por fim, a ideia de “contágio” e “higiene” que aparecem como categorias de justificativa, operando uma estratégia e um modo específico, a saber, racionalista e cientificista de pensar a cidade. Nesse processo, as áreas mais nobres vão se consolidando em relação às áreas mais pobres que são identificadas, cada vez mais, como indesejáveis e pouco importantes. No bojo desse processo, o centro e o porto ganham novos usos, culminando com as reformas urbanas do início do século XX.

### **Uma nova ideia de cidade**

Influenciado pelas reformas de Paris, o prefeito Pereira Passos<sup>6</sup> — ou o “Hausmann<sup>7</sup> tropical” (BENCHIMOL, 1990) — junto ao então presidente Rodrigues Alves<sup>8</sup> e demais autoridades, reúnem seus esforços no início do século XX para realizar a reforma urbana da

---

<sup>6</sup> Prefeito no período de 1902-1906.

<sup>7</sup> Hausman foi o prefeito de paris e conhecido pelas reformas na capital da França durante o período de 1852 e 1870.

<sup>8</sup> Presidente no período de 1902-1906.

capital do Brasil. Segundo afirmam essas autoridades, os portos já não são adequados aos novos navios que chegavam em grande quantidade aos portos da cidade. Também a estética da região não faz jus a uma cidade republicana “civilizada”, livre de doenças e mazelas que empestiam e contaminam seus moradores. As ruas não-planejadas devem ser então alargadas para a melhor circulação do ar, em paralelo a uma aspiração de saneamento da cidade que permite a intervenção de um grande projeto higienista, liderado por Oswaldo Cruz, a partir de 1907.

Sendo a área central palco dessa transformação, as obras se iniciam com máquinas e homens voltados para o mar, dando o pontapé inicial através de uma reforma portuária. Milhares de casas são derrubadas, os cortiços são massivamente destruídos da paisagem carioca, sem qualquer alternativa de habitação para os milhares de trabalhadores que ali viviam e trabalhavam. É um período de grande crise social, onde fica claro que as obras e os projetos de embelezamento não são para todos, mas limitados a uma porção muito restrita da população mais privilegiada. Mais do que uma demanda social num diálogo entre moradores e poder público, é um ideal abstrato e em certo sentido surdo.

Seguindo com as máquinas a todo vapor, é importante ressaltar que do mesmo modo que hoje as transformações se dão na vida cotidiana de forma muito mais complexa como pode parecer, com os mais diversos conflitos e paradoxos, assim também se deu o processo de transformação urbana nesse período. Recorrendo a Sahlins (2000) e seu conceito de *reavaliação funcional da categoria*, compreendemos que palavras e conceitos antigos adquirem novas conotações muitas vezes distante de seu sentido original. Por isso, a cultura, segundo ele, é historicamente passível tanto de ser alterada, como de ser reproduzida na ação. Nesse sentido, as transformações sociais podem ser experienciadas e vividas de distintas formas, partindo do princípio de que o universo simbólico com o qual significamos o mundo é submetido continuamente a riscos empíricos, a intersubjetividades e ao contexto histórico-cultural no qual se insere.

Por isso, para além de seu ideal, a nova gramática republicana inunda as ruas com uma dimensão experiencial e processual, numa espécie de sincretismo entre o passado, o novo e o vivido.

Esta dimensão experiencial e sincrônica pode ser observada a partir de uma multiplicidade de olhares que viam e viviam o período, como jornalistas, médicos, engenheiros, urbanistas e literatos. São esses olhares fundamentais para nos aproximarmos dessa realidade e compreendermos os processos de transformação desde outra perspectiva, a saber, mais antropológica, privilegiando a construção de representações, de imagens e categorias por sujeitos sociais distintos.

Olavo Bilac é dos maiores representantes desse pensamento social republicano, sendo reconhecidamente um ícone dos entusiastas da República e de suas transformações. Denominando-a, repetidamente, como revolução, com fervor defende os valores republicanos e nega uma monarquia que considera retrógrada. Para ele e diversos outros sujeitos deste período, o conceito de evolução e de processo civilizatório é muito caro, não deixando dúvidas sobre sua referência aos moldes liberais europeus e sobre sua militância política rumo à “civilização” e ao “progresso”. Ao escrever sobre as reformas de Pereira Passos, aciona as categorias da higiene e da regeneração, recorrendo estrategicamente à oposição moral entre o colonial e o republicano; entre as velhas tradições — imundas e apodrecidas — e o moderno — higiênico e regenerador.

“No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelaar do barco, haviam um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria contavam elas — as picaretas regeneradoras. E como as almas dos que estavam ali compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte (BILAC, *Revista Kosmos*, março de 1904).

Sua última frase é também representativa de como a estética se entrelaça ao poder nesse período, ditando modos e padrões mais “elevados”, “de bom gosto”, que incluem alguns privilegiados e excluem os que não se adaptam a esses novos moldes — os desviados. É uma frase que nos remete ao termo de cultura no sentido de fenômeno humano, uma cultura que produz controle, refinamento, aperfeiçoamento e domesticação do homem por ele mesmo. Seria, portanto, um conceito que traduz a possibilidade de “criar” certos modos e conhecimentos, de acordo com padrões estabelecidos. Associa-se, por isso, à noção de “evolução” e cai como uma luva no mote “ordem e progresso”, fazendo com que os ditos “do bom gosto”, da “vitória da higiene” e da “arte” sejam entendidos muito mais desde uma perspectiva aristocrática e elitista, do que propriamente democrática.

Por isso Olavo Bilac, otimista com o progresso, confirma um ideal de civilização que expressa a noção do Ocidente sobre si mesmo, desde uma perspectiva de superioridade. Com isso, pode-se dizer que as implicações sociais desse conceito — que intricado à noção de higiene almeja um embelezamento específico da cidade — passa não só pela limpeza de seus espaços físicos, de suas casas e monumentos, como também de seus transeuntes “sujos” que poluem e entram em atrito com o sonho da República, da ordem e da civilização.

No entanto, este não é o único escritor, nem a única posição disponível no período. João do Rio é também um personagem-ícone dessa transição, compõe um intenso processo de construção da realidade que se diferencia claramente de Olavo Bilac. O’Donnell (2008, p.45) chega afirmar que Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, ao experienciar um processo de mudanças, transformações e ressignificações, é exemplar do “hibridismo estético e ideológico” do período. Nesse sentido, ele se encontra nas incoerências dessas transformações com seu *ethos* urbano imerso nos fluxos de uma metrópole, mas que também não deixa de lado um olhar crítico perante as “cirurgias urbanas”.

Filho de republicano e mãe mulata, nasce numa família de classe média envolvida nas lutas abolicionistas vigentes. Registrado na Igreja do Apostolo Positivista, apresenta afinidades com os ideais republicanos de ciência e progresso e, não poucas vezes (sendo isso até mesmo sua marca como literato), exalta os novos usos do espaço público — a rua<sup>9</sup>. Porém, ainda que entusiasmado com as mudanças urbanas, sua biografia se revela complexa e muitas vezes ambígua. Mulato, homossexual e republicano, é um personagem peculiar, com características definitivamente polêmicas para seu tempo. É considerado vanguardista em muitas de suas ideias, além de inovador em sua escrita, não deixando então de também criticar, com ousadia, os processos de transformação na cidade.

Em seu trabalho transparece, por exemplo, o efeito homogeneizador das reformas, afirmando que “a civilização é a igualdade num certo poste” e que “uma cidade moderna é como todas as cidades modernas” (RIO, 1909, p.68). Além disso, ao flunar pelas ruas, desvela com

---

<sup>9</sup> Como exemplo de seu entusiasmo pelos processos de transformação, podemos apresentar um texto bastante ilustrativo: “Daqui a pouco tempo, quem passar por ali, já terá forçosamente idéias mais claras e mais calmas do que as que tinham antigamente quando passava por uma rua esburacada e suja — que, como o inferno, só era calçada...de boas intenções. [...] Quando o solo está bem limpo, bem calçado, bem varrido, bem plano, os olhos desse homem vão recebendo sensações alegres e tranquilas, que vão contribuindo para tornar tranquilas e alegres suas idéias [...] Não esqueçamos, meus amigos, que o homem é produto do meio. O país faz o cidadão — e o calçamento faz o transeunte.” (RIO, *Gazeta de Notícias*, coluna “A cidade”, 23/9/1903)

minúcia vozes silenciadas e histórias desconhecidas. E numa tensão de valores em disputa, aponta cicatrizes no sonho de igualdade republicana ao denunciar a desigualdade no momento de greve entre os trabalhadores que constroem essa nova cidade:

“Quando pensou a cidade que havia, com efeito, por trás daquela sinistra fachada do Gás, homens a suar, a sofrer, a morrer para lhe dar a luz que é civilização e conforto? Quando esses homens, desesperados, largaram as pás, enxugaram o suor da frente e não quiseram mais continuar a morrer, que ideia fazia a cidade – aquela elegante menina, este rapazola de passo inglês, o negociante grave, o conselheiro, o empregado público, os apaniguados da Sorte, daquele bando de homens, negros de lama do carvão e do suor, torcionados pelo Peso e pelo Fogo? Nenhuma?”. (RIO, 1909, p.139)

Ao questionar os conceitos tão em voga de civilização e progresso, João do Rio se aproxima das ideias de outro contemporâneo: Lima Barreto. Absolutamente avesso à posição de Olavo Bilac, ele é um dos maiores críticos das reformas urbanas do período. Compõe, junto a esses outros dois autores, uma multiplicidade de formas de se experienciar essa virada de século<sup>10</sup>. Em diversos discursos, o escritor diz não se identificar com os ideais republicanos, nem com a Constituição de seu país (SCHWARCS, 2011). Assim, demonstra como as reformas impõem novos modos de vida, sem necessariamente abrir espaço para os que não se enxergam e não se integram a esse recorte de sociedade arbitrário e exclusivo. Por isso, contrasta com a imagem construída por Olavo Bilac e classifica as reformas urbanas como uma “mulata apertada em um vestido francês”. E sobre a inauguração da Avenida Central (hoje Rio Branco) afirma: “lhe falta, para uma rua característica da nossa pátria, a majestade, a grandeza, *o acordo com o local*” (BARRETO, *Correio da Manhã*, 15/11/1905). Com isso, denuncia claramente a ausência de coerência com a realidade local deste projeto urbanístico importado e faz duras críticas à essas reformas e aos seus efeitos de exclusão:

---

<sup>10</sup> Sua trajetória de vida por si só explicita algumas das categorias e imagens que compõem o imaginário do período. Ele viveu nos subúrbios da cidade, é negro, sua mãe morre de tuberculose e seu pai no início do século XX apresenta sinais de loucura. Em um período de extensa difusão de teorias raciais, este perfil certamente não lhe provém privilégios mas, ao contrário, lhe imputa estigmas que carrega ao longo de sua vida. Como exemplo desse processo, Schwarcs (2011) se aprofunda nas obras deste autor, e revela uma construção de identidade complexa a partir dos relatos de experiências de humilhação vividos por ele quando internado, em 1914, no Hospício Nacional de Alienados. É aí, nessa instituição que isola os alienados e que é símbolo de um modelo civilizatório, que Lima Barreto se vê classificado e reduzido a um “mulato” que apresenta “estigmas de degeneração física”. É aí também onde põe em dúvida sua sanidade, se reconhece alcóolatra e é diagnosticado com gonorréia, símbolo da perversão e mais um sintoma de degenerescência. Com esse histórico de dramas, Lima Barreto não suavizava suas palavras ao tratar do racismo da época, que com teorias da degeneração associam o comportamento à raça. Também não deixa despercebido sua condição, se reafirmando como negro e criticando acidamente uma sociedade que, segundo ele, os exclui e os nega em todas as dimensões da cidade. Por fim, já tendo recebido alta, se confessa um “náufrago da sociedade”, um “rebotalho”, “um doente indigente, “pária social”, para quem “a constituição pouco se endereça” (BARRETO apud SCHWARCS, 2011, p.144).

Os Haussmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas squares, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra [...] (BARRETO, 1990, p.79).

Não é de se estranhar sua posição crítica quando recordamos a sua trajetória, a de um mulato que vive nos subúrbios do Rio de Janeiro, experienciando a cidade desde uma perspectiva que as elites desconhecem. Ao qualificar certas obras como desnecessárias, o que Lima Barreto busca é denunciar as incoerências que elas apresentam com as demandas sociais do período, em muitos casos em tom satírico. Ele percebe ali, desde sua condição e trajetória, um espaço fechado aos que respeitam o “bom gosto da arte”— bom gosto este totalmente articulado com os princípios da aristocracia brasileira — e que portanto se apresenta como um espaço de poder e exclusividade, formulando sociabilidades possíveis desde que de acordo com os bons modos de uma sociedade “civilizada”.

Incluídas no projeto civilizatório das reformas urbanas de Pereira Passos, as instituições culturais não poderiam ficar de fora desse projeto como símbolo do avanço brasileiro. Preservando e protegendo os resultados desse refinamento do homem, a Biblioteca Nacional sustenta e busca dar continuidade a esse “progresso” que tem nome, cor e endereço. A cultura é assim mais uma vez apreendida de forma elitizada e exclusiva, acionando imagens e relações de poder que permeiam a sociedade da época, “intimidando” e incomodando aos que não pertencem a este projeto, assim como Lima Barreto, que ao invés de aplaudir, critica e, à sua maneira, denuncia esses conflitos. Não seria exagero dizer que o embelezamento da cidade nesse período é no fundo uma forma de controle e domesticação, fazendo emergir, pelas entrelinhas dos textos desses artistas, diferentes reações e formas de engajamento político nesse contexto de ordem e progresso.

A todo este cenário complexo, com múltiplas significações em disputa, podem nos faltar narrativas do dia-a-dia desses sujeito que viviam a cidade para além de uma pensamento crítico sobre as reformas urbanas no início do século. Narrativas estas que apresentem como era vivida e entendida a região central da cidade, foco deste estudo e palco das transformações urbanas. Narrativas que falem dos morros nos quais nos centramos, das pessoas e de suas atividades. Nesse sentido, é João do Rio, mais uma vez, quem contribui com uma importante narrativa sobre uma festa no Morro de Santo Antônio:

“Eu tinha do morro de Santo Antônio a idéia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a seresta. [...] O morro era como outro qualquer morro. Um caminho amplo e maltratado descobrindo de um lado, em planos que mais e mais se alargavam, a iluminação da cidade. [...] Acompanhei-os e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, *longe da cidade*.” (RIO, *Os livres acampamentos da miséria*, 2006 [1911], p.144)

Ainda nas linhas seguintes deste mesmo texto, João do Rio se pergunta “como se criou ali aquela *curiosa vila de miséria indolente*” (RIO, 1911), deixando a questão sobre como a favela, depois do cortiço, passa a ocupar os debates da cidade como *locus* da pobreza e da “miséria”, condenada à insalubridade e à rejeição por parte dos médicos higienistas. Isso porque, no quadro crítico de crise habitacional, epidemias e fim da escravidão sem qualquer política de compensação, as reformas de Pereira Passos agravam a situação já caótica com a demolição maciças dos cortiços, e termina por produzir uma superpopulação em busca desesperada por alternativas habitacionais. Com isso, uma diversidade de autores convergem na hipótese do surgimento da favela na região central da cidade, no início do século XX (VALLADARES, 2005; BENCHIMOL, 1990; VAZ, 1994).

Valladares (1994) aciona o que chama de “mito de Canudos” para explicar o processo de formação das representações sobre as favelas, apresentando-as como um mundo afastado e desconhecido que se debruça sobre a cidade, isoladas e ocultas àqueles que vivem na linha do mar. Para a autora, a gênese de um imaginário coletivo sobre o microcosmo das favelas reside nas descrições dos *Sertões* de Euclides da Cunha (1902). E assim, ressalta alguns elementos que compõe essa imagem: um crescimento urbano acelerado e desordenado; a propriedade coletiva ao invés da propriedade privada; a ausência do Estado e de qualquer instituição pública; a crença no espaço como condicionador do comportamento de seus moradores com uma identidade homogênea e uniforme; a imputação de comportamento moral inferior, pautado nos vícios, no não-trabalho, na vagabundagem, malandragem e na economia do roubo.

A partir desta ótica podemos então compreender algumas das representações sobre o Morro da Conceição no início do século XX. Condizente com as produções de imagens explicitadas por Valladares (1994) sobre as favelas, Olavo Bilac descreve os moradores que habitam os morros do centro do Rio. Com uma crônica chamada “Fora da Vida”, publicada no Correio Paulistano, em 1907, ele descreve sua visita ao Morro da Conceição e seu encontro com uma

lavadeira que, segundo ele, estaria distante da “realidade”, lá no alto daquele morro, de alguma forma marginalizada, ou ainda, segregada dos acontecimentos cotidianos e das recentes sociabilidades da “nova cidade”:

“Conceição, Pinto, Livramento, confusos dédalos de ladeiras íngremes em que se acastelham e equilibram a custo casinhas tristes, de fachadas roídas e janelas tortas, cujo conjunto dá a impressão de um asilo de velhas desamparadas e inválidas, encostando-se e aquecendo-se umas às outras. É uma cidade à parte...Todas essas cidades, que formam a federação das urbes cariocas, a mais original é a que se alastra pelos morros da zona ocidental, e onde vive a nossa gente mais pobre, denso formigueiro humano, onde habitualmente se recruta o pessoal barulhento das bernardas, de motins contra a vacinação obrigatória, contra o aumento do preço das passagens dos bondes, contra a fixação do peso máximo das carroças. [...] E as faces humanas que por lá se encontram têm quase todas esse ar de asiática indiferença que vem do largo hábito da miséria e do desanimo. Indiferença por tudo, pelo prazer e pelo sofrimento, pela vida e pela morte...[...] Fizemos cá embaixo a Abolição e a República, criamos e destruímos governos, [...] rasgámos em avenidas o velho seio urbano, trabalhámos, penámos, gozamos, delirámos, sofremos, — vivemos. E, tão perto materialmente de nós, no seu morro, essa criatura está ha trinta e três anos tão moralmente afastada de nós, tão separada de fato da nossa vida, como se, recuada no espaço e no tempo, estivesse vivendo no século atrasado [...]”. (BILAC, *Correio da Manhã*, 25/09/ 1907)

Essas palavras constituem um retrato dos modos de percepção dos habitantes dos morros do Rio de Janeiro. São “moralmente distantes”, “fora da vida” e de alguma forma “mortos”. Vivem em um mundo à parte, sem participar das movimentações e acontecimentos do resto da cidade. São velhas desamparadas, inválidas, sem aspiração — um formigueiro humano. Diversas categorias que reconhecem naquele espaço um vazio de histórias, sem vidas, sem alegrias nem tristezas. Totalmente indiferente à sua humanidade e às suas histórias, Bilac conclui com estas palavras um mundo inferior e isolado, desprezível e “atrasado”, selvagem, e “ainda não civilizado”.

Assim, a área da Saúde e Gamboa se consolida no imaginário carioca como um dos bairros mais temidos da cidade. E os morros que um dia foram residência da nobreza brasileira<sup>11</sup>, assumem outra posição no imaginário carioca e passam de um “lustre passado” a “descalabro”. Para destacar essa transição nas formas de ocupação, temos o exemplo de Luiz Edmundo quando escreve sobre o Morro do Castelo:

---

<sup>11</sup> O Morro da Conceição apresenta uma ocupação inicial nobre que se revela na descrição de Brasil Gérson sobre a abertura das Ruas Jogo da Bola, João Inácio e João José: “primeiro bispo do Rio de Janeiro foi D. José de Barros Alarcão, que governou a Diocese entre 1682 e 1700. Nem ele nem os prelados que o antecederam dispunham de casa própria e fixa para o Bispado. A idéia de construí-la foi do Bispo Frei Francisco de S. Jerônimo, no começo do Setecentismo, numa visita feita à Capela-e-Hospício do Morro da Conceição, ocupada pelos barbadinhos italianos. Protegida por uma cerca de limoeiros, dela se descortinava o mais belo dos panoramas no mais saudável dos lugares, batido pelos ventos frescos do mar. Oito mil cruzados obtidos do Erário Régio e algumas esmolas lhe bastaram para dar-lhe a amplitude desejada, e convertê-la na mais confortável e agradável residência carioca de então [...]” (GÉRSO, 1959:143)

“Até o Governo do Sr. D. Fernando Portugal, penúltimo Vice-Rei do Brasil no Rio de Janeiro, a montanha do Castelo ainda guardava residências de ricos e de altos funcionários da Colônia. Um século depois, o morro, entretanto, é um descalabro. Do seu lustre passado já nada mais existe, a não ser algumas construções espessas e sombrias, e a história de tempos que se foram.” (EDMUNDO, 1938, p.124)

A transformação é evidente. Após longos anos caracterizada por múltiplas e variadas imagens, no início século XX, não só os morros, como toda essa região que se estende por Gamboa e Saúde, passa a ocupar no mapa da cidade o lugar de despejo dos indesejáveis e dos desviados, dos não integrados aos valores e comportamento republicanos. Assim, lhes são atribuídas características negativas como o lugar de vícios e miséria, lugar de criminalidade e prostituição; lugar, em suma, das “classes perigosas”. Em uma de suas crônicas, João do Rio relata o assassinato de um garoto de 9 anos por outro de 13, revelando as imagens que são produzidas no e sobre lugar:

Esse caso da Saúde não tem importância alguma. É antes um exemplo comum da influência do bairro, desse bairro rubro, cuja história sombria passa através dos anos encharcada de sangue. [...] Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais, tem, a cada passo, um traço de história lúgubre. A Rua da Gamboa é escura, cheia de pó, com um cemitério entre a casaria; a da Harmonia já se chamou Cemitério, por ter aí existido a necrópole dos escravos vindos da costa da África; a da Saúde, cheia de trapiches, irradiando ruelas e becos, trepando morro acima os seus tentáculos, é o caminho do desespero; a da Prainha, mesmo hoje aberta, com prédios novos, causa, à noite, uma impressão de susto. (RIO, “*As crianças que matam*”, 2009 [1909], p.29)

Bairro rubro, sombrio, sangue, lúgubre, escuro, desespero, susto. Estas categorias passam a ser acionadas para representar essa região de tamanha complexidade, lhe dando um novo sentido e lugar no mapa da cidade. Segundo palavras de João do Rio, em uma das partes mais antigas da cidade, no quadrilátero onde tudo começou, onde nobres viveram e importantes comerciantes trabalharam, vemos no século XX uma produção de imagem oposta e desvalorizada que se reproduz com força até os dias de hoje. No Morro da Conceição, Gérson (1959) descreve a Rua Jogo da Bola e retrata essa transição e o impacto na formação de uma imaginário sobre o lugar e seus usuários:

“Chamavam-na [a Rua Jogo da Bola] assim e ficou sendo por causa do jogo da bola, que a ela atraía todas as tardes centenas de cariocas. [...] Mais tarde vimo-la convertida no principal reduto da capoeiragem na zona da Saúde. Grupos de “capoeira” existiam que tinham seu modo típico de vestir-se, algo imitando pelos malandros atuais. Desordeiros contumazes, tomavam partido, profissionalmente, nas lutas políticas, ou pendenciavam entre eles mesmos, bando contra bando.” (GÉRSO, 1959, p.145)

Também os jornais participam na construção dessa imagem com as pequenas notícias que veiculam:

“Encravado está no centro populoso da nossa cidade o morro da Conceição, que desde tempos coloniais tem sido teatro de scenas da historia da nossa cidade. Fazendo parte do systema de defesa do Rio de Janeiro colonial, [...] Encostadas ao morro, muitas casas antigas, verdadeiros pardieiros, hoje convertidas em habitações collectivas abrigam uma população de operarios laboriosos, que, pela deficiencia de casas, ali residem [...]. Mais abaixo do morro, do lado par, existem diversas casas de commodos, verdadeiras estalagens.” (*Correio da Manhã*, 27/01/1906)

O processo de marginalização e estigmatização das pessoas que viviam naquele espaço é crescente. Na distribuição espacial da cidade, esse lugar tende a ser cada vez mais percebido, externa e internamente, como um espaço habitado pelos indesejáveis da sociedade (WACQUANT, 2007, 2008). Percorrendo um longo percurso, esse lugar foi se definindo — e sendo definido — pouco a pouco como o lugar dos desviados, atribuindo a si mesmo valores e comportamentos específicos de onde vivem os *outsiders* (BECKER, 2008 [1963]), os que estão à parte dos padrões de comportamentos, valores e códigos socialmente aceitos e hegemônicos. E não só isso, mas aos poucos a pobreza passa a ser localizada e delimitada, com tentativas seguidas de controle, tratando a todos os habitantes de forma homogênea por meio de categorias acusatórias, como potenciais criminosos e “vagabundos”. No lastro desse processo, pouco importa se esses espaços são de fato perigosos, miseráveis e deteriorados, pois a crença nessas imagens socialmente construída é tão forte que desencadeia consequências a nível tanto estrutural, quanto nas relações cotidianas (WACQUANT, 2007). A dissolução da noção de lugar parece ser uma das consequências mais profundas, dissociando laços, rompendo vínculos e desfazendo pertencimentos:

“A outra face deste processo de estigmatização territorial é a dissolução do "lugar" (no sentido de sítio), quer dizer, a perda de uma marco humanizado, culturalmente familiar e socialmente tamisado, com o qual se identificam as populações urbanas marginadas e dentro da qual se sintam "entre si" e em relativa segurança. [...] Os lugares comunitários repletos de emoções compartilhadas e significações comuns, suporte de práticas e instituições de reciprocidade, se tornam rebaixados a estágio de simples espaços indiferentes de competição e de luta por vida. (WACQUANT, 2006, p.30)

O produção de localidade se apresenta como um desafio ainda maior em meio às narrativas que desumanizam as pessoas que ali habitam, como se nesse lugar não houvesse relações de interação e sociabilidade. Crescem assim os discursos de humilhação e depreciação que reificam a construção de uma imagem negativa produzida tanto pelas relações cotidianas,

quanto por jornalistas, políticos, artistas e intelectuais. “Tiros e mais tiros. Todos ouvem menos a polícia”: este é o título desta notícia no *Correio da Manhã* que resume de alguma forma como são identificadas essas pessoas e esse espaço reduzido a *locus* dos tiros e da violência:

“Não se passa noite sem que os moradores das proximidades do Morro da Conceição sejam alarmados com a detonação de tiros de revólver. [...]De onde partem tais tiros? Todos ignoram e o mais interessante é que a policia do 2º districto não só ignora o ponto de onde elles partem como tambem que esse facto se realiza sempre.” (*Correio da Manhã*, 04/12/1908)

É essencial destacar, no entanto, a diversidade de imagens que os morros e a região podem apresentar. Isso porque, ainda que num processo de estigmatização intenso, a mesma região também passa a produzir imagens que a associam a festas e celebrações populares, tendo como ícone o carnaval e os ranchos do início do século.

Nas versões de origem dos ranchos cariocas, por exemplo, uma importante narrativa amplamente divulgada por cronistas e ranchistas é que estes remontam aos ranchos baianos e pastoris. Atrelada a essa origem, encontramos também a trajetória pessoal de Hilário Jovino, um baiano que teria migrado para o Rio de Janeiro no XIX, indo morar no Morro da Conceição (GONÇALVES, R., 2007). Essa trajetória é fundamental na memória sobre os sujeitos que passaram pelo Morro, lhe atribuindo um valor festivo e carnavalesco, por ter sido a primeira moradia de um importante personagem na história dos ranchos cariocas e da cultura popular da cidade. Com essa narrativa, de forma implícita, o Morro da Conceição aparece associado ao contexto de gênese do samba e do carnaval na cidade, acionando valores históricos e culturais que lhe conferem uma outra posição no sistema de classificação dos morros e bairros do Rio de Janeiro. Além disso, o Morro da Conceição como um lugar de acolhimento da diáspora baiana após o fim da escravatura, também é exaltado através desse personagem-símbolo. Em sua versão sobre a Pequena África, Moura (1905) deixa entrever as formas de narrativas sobre esse personagem e sua importante relação com o Morro e a cidade:

Hilário Jovino Ferreira, nascido no terceiro quarto do século XIX em Pernambuco, de pais presumidamente forros, e levado para Salvador ainda criança, só viria para o Rio de Janeiro já adulto, [pg. 87] onde, graças a seus excepcionais dotes, se tornaria uma das figuras de proa do meio baiano. Já no seu primeiro domicílio no morro da Conceição, Hilário se envolve com um rancho da vizinhança, o Dois de Ouro, sobrevivendo-lhe a idéia de fundar outra agremiação nos moldes daquelas de que participara na Bahia. (MOURA, 1905, p. 87)

Encontramos nesse contexto uma disputa sobre as representações do Morro que vão desde a imagem de um espaço “triste” e “desanimado”, a um espaço de música e festas. Do mesmo modo que podemos encontrar que “lá embaixo” foi feita a revolução enquanto ali nada acontecia (BILAC, 1907), também podemos ler textos que descrevem uma cidade que dorme tranquila “lá embaixo”, enquanto “lá em cima” há um “zabumbar furioso” (EDMUNDO, 1938, p.505).

É disputa de imagem que lemos o relato de Luiz Edmundo em seu texto “Carnaval no Morro”, e descobrimos no Morro da Conceição um mundo cheio de vida, até então apagado por outros discursos. Ainda que um morro “feito” e “imundo”, com pessoas “ajaneladas” como “gaiolas de pássaro”, o Morro também aparece como “movimentadíssimo”. Paradoxalmente, encontramos a imagem híbrida de um “zabumbar infernal”, “sem armistício aos ouvidos”, ao mesmo tempo que uma “balbúrdia amável e festiva”:

“Cá está a esconsa ladeira do João Homem, que nos levará ao alto da Conceição. Subamo-la, tranqüilamente, porque, quase ao chegar à crista do morrete é que se instala, numa casa de porta de rótula, toda pintada de azul-marinho, a sede da *Sociedade Carnavalesca, Familiar, Dançante, Benficiente e Recreativa “Tira o Dedo do Pudim”*, ufanía e regalo dos moradores do lugar, de moçoilas e rapazelhos que vivem ajanelados em casebres que se dependuram como gaiolas de pássaros pela íngreme viela torta, feia, imunda, porém movimentadíssima.

Das quatro da tarde às nove da noite, nesse alcandorado recanto da cidade, a barulheira referve. Há um zabumbar furioso, infernal, sem armistício, para os nervos e para o ouvido do próximo. [...] Gritos, berros, ou estrídulas risadas, de envolta com o afinar de instrumentos de corda ou sopro, balbúrdia amável e festiva, confuso bruá, denunciando desafoço e alegria da massa ingênua que livremente se diverte. Subamos. A vizinhança, a postos, parece satisfeita. A vizinhança é todo o morro. Embaixo, a cidade tranqüila. A noite abafa. Rescalda. Fervereiro. Passam alguns minutos das dez horas.” (EDMUNDO, 1938, p.505)<sup>12</sup>

### **Novos projetos e a região central da cidade**

Nas décadas seguintes de nossa linha do tempo, o tecido urbano da cidade do Rio de Janeiro segue se expandindo, afetando de modos distintos os bairros da cidade. Enquanto na zona sul e norte prevalecem imagens que relacionam esses espaços às classes média e alta, os subúrbios cariocas se consolidam gradualmente como residência de trabalhadores, principalmente das indústrias que se desenvolvem pela cidade. Nota-se um decréscimo na população da região portuária no início do século XX devido à expansão da cidade em

---

<sup>12</sup> Destaca-se que esse texto de Luiz Edmundo foi escrito em um contexto político particular, influenciado pelas políticas de Getúlio Vargas de valorização da cultura nacional, onde o samba apresenta um papel central.

direção ao subúrbio e Baixada Fluminense (LAMARÃO, 1984). No entanto, ainda que com um pequeno esvaziamento da região, no que diz respeito à zona portuária e ao Morro da Conceição, estes seguem habitados, vividos e sendo motivo de preocupação.

Ao descobrirem a favela como “questão social” no início do século XX, assistimos em seguida a um intenso e preocupado debate sobre o seu futuro. No entanto, é somente no ano de 1927 que a favela consta efetivamente num plano oficial, embora não implementado, de “remodelação, extensão e embelezamento” da cidade (ALVITO e ZALUAR, 2013, p.11). O engenheiro responsável pelo projeto, Alfred Agache, em seus agradecimentos põe em evidência o papel fundamental da arte em todo esse processo e confirma o papel dos cronistas, literatos e artistas na produção de significados e na construção de uma nova ideia de cidade:

“Desejo endereçar uma agradecimento colectivo a todos os technicos ou artistas, jornalistas ou simples entusiastas da esthetica, que me participaram as suas sugestões sobre as transformações desejaveis ou possiveis a serem introduzidas na cidade.” (AGACHE apud VALLADARES, 1994, p.46)

Um marco na história das favelas, o Plano Agache foi decisivo na classificação das formas de habitação na cidade. Nesse processo, o Morro da Conceição é reconhecido como uma favela, e por isso não fica de fora das qualificações negativas por parte dos dirigentes públicos que reificam os estigmas dessa população:

“A população operária ocupa ainda uma parte importante dos districtos centrais, Gamboa e Santa Rita, nas imediações do porto, *favelas dos morros da Conceição* e da Providência e as partes antigas de Sacramento.” (AGACHE, 1930, p.32)

O Morro da Conceição e da Providência aparecem igualados, ainda que com suas possíveis diferenças, demonstrando o tratamento homogeneizador na região, onde todos seriam proletários, opostos ao funcionários liberais e às populações das regiões da zona sul da cidade.

É importante destacar, no entanto, as diferentes formas de habitação no morro, ainda que sejam tratadas como sendo todas iguais pelo Plano. Nota-se que já no século XVIII haviam contradições de imagens entre o Aljube<sup>13</sup> em sua base e os “bons ares” no seu topo. Enquanto em algumas áreas foram construídas uma fortaleza e um Palácio Episcopal, no outro lado,

---

<sup>13</sup> Em 1733 instala-se no início da Ladeira da Conceição (atual Major Daemon), esquina com a Rua Acre, um Aljube que funciona como depósito de presos do Rio por mais de 20 anos (LAMARÃO, 1984). Ali, nas palavras de Brasil Gerson<sup>3</sup> (1959:142), viviam em contato com os transeuntes “os imundos, andrajosos e acorrentados galés”.

mais próximo da morro do Livramento e da Providência, estava o mercado de escravos que lhe atribuía outra conotação, além de outros residentes. Nesse sentido, classificá-lo como favela é especialmente significativo nos modos de compreensão da cidade, mas exige, entretanto, cuidados e ressalvas em sua interpretação.

Ainda no Plano Agache revela-se a posição das instituições públicas como agentes relevadores da organização, hierarquização e imagens dos bairros da cidade, mesmo que não sejam tomados como os únicos sujeitos ativos nesses processos. O descuido e o desinteresse por parte dos poderes públicos em relação a certos bairros, alternaram a estética e a apresentação do lugar, assim como os serviços públicos que esses moradores deixam de receber deliberadamente.

As possibilidades de remodelação da cidade caminham entre múltiplas imagens e representações ao longo dos anos, dando especial atenção à consequência que o desenvolvido da zona sul (principalmente Copacabana) tem para os outros bairros. Desde uma perspectiva relacional, percebemos como o surgimento de certos bairros na cidade está relacionado ao de outros, num imbricado sistema de representações e formas de gerir a cidade. Assim, ao apresentar Santa Teresa, Agache enuncia:

“Existem aí, efetivamente, importantes e opulentas construções. Até há bem pouco tempo, era um dos bairros mais aristocráticos e mais agradavelmente pictorescos da cidade...Mas a atracção dos novos bairros à beira do Oceano provocou o êxodo da população rica e *os poderes públicos desinteressam-se deste bairro*, descuidando-se do revestimento das calçadas, do abastecimento d’agua, da iluminação pública e presentemente, os caminhos de acesso são raros e muito mais para os automóveis, e os transportes em comum, precários e insuficientes.” (AGACHE, 1930, p.40)

Com a consolidação de um longo processo de produção de significados, Copacabana em meados da década de 1930 passa a ser associar a determinado *ethos* e visões de mundo que conformam não só um bairro, mas também um estilo de vida (O’DONNELL, 2013). “Boemia, glamour, riqueza, multidão, cosmopolitismo e turismo” (op. cit, p.4) são algumas das categorias que compõe o léxico dessa “nova Copacabana” num imaginário carioca mais amplo.

Enquanto essa área se apresenta como uma das portas de acesso a projetos de ascensão social, de um universo de *status* e prestígios (VELHO, 1982), as áreas centrais, em contraposição, refletem os problemas da capital republicana (O’DONNELL, 2013), criando dessa forma uma

profunda cisão no discurso de uma região central desordenada e um bairro elegante. Ainda que na vida cotidiana esse dois mundos sejam combinados na interdependência e interpenetração, como por exemplo, por meio de trabalhadores que necessariamente circulam pelas região nobres da cidade, no discurso esses universos são radicalmente opostos.

Nessa época, o bairro de Copacabana centralizava as aspirações e intervenções por parte das instituições públicas, atraindo para si comércios e atividades que em outro momento se concentravam no centro da cidade (ABREU,1994). Nem mesmo a construção da Avenida Getúlio Vargas (1944) impede esse processo de esvaziamento da área central, com reflexos diretos na zona portuária.

“A avenida Getúlio Vargas, planejada para que nela se processasse o desafogo do centro, permanece ainda hoje - mais de 20 anos depois de sua abertura - em sua quase totalidade, integrada ainda na *área de obsolescência da cidade*, só tendo apresentado nesses últimos decênios um pequeno surto de renovações, com a zona bancária de edifícios moderníssimos que se construiu no seu cruzamento com a Avenida Rio Branco.” (SOARES, 1965, p.358)

### **Redescobrir histórias e reinventar culturas: o Corredor Cultural do Centro**

Durante a década de 70, importantes iniciativas do setor público municipal buscam frear o processo de “esvaziamento” da região central, se destacando o momento em que os seus bairros passam a ser valorizados como “bens culturais” da cidade, ou ainda, como bens “históricos”. Em 1979, é criado o *Corredor Cultural do Centro*, que tinha como objetivo a preservação de cerca de 1.300 patrimônios e o desenvolvimento econômico da região a partir do lazer e entretenimento. Dando prosseguimento a essa iniciativa, quase uma década depois, em 1988, alguns bairros dessa mesma região são também decretados Área de Proteção Ambiental, sendo o projeto conhecido como SAGAS, a abreviação dos bairros incluídos no decreto: Saúde, Gamboa e Santo Cristo. Dessa forma, mais edificações são consideradas patrimônios e preservadas e, aos poucos, uma outra relação com a região por parte do poder público passa a ser construída, dessa vez pautada no uso desses espaços como “equipamentos culturais e turísticos”. Sobre esse decreto Guimarães (2014) conclui:

“A criação do *SAGAS* demarcou, assim, uma nova espacialidade administrativa da Zona Portuária, que passou a distinguir temporalmente seus bens, bairros e áreas como “históricos” e “não históricos”. E, ao longo da década de 1990, essa oposição e suas formas de classificar os espaços foram utilizadas pelos urbanistas municipais para segmentar suas ações em três linhas de intervenção: a valorização dos aspectos “históricos e culturais” dos morros da Conceição, do Livramento, da Saúde e do

Pinto; o planejamento urbano das “favelas” do Morro da Providência e do Caju; e a exploração imobiliária da retro-área portuária.” (GUIMARÃES, 2014, p.25)

Neste processo de classificação do que é ou não patrimônio, é importante destacar o caráter arbitrário dessas classificações que, ao não serem fundamentadas em nenhuma realidade última, fazem do patrimônio passíveis de reinvenção (GONÇALVES, J., 1996). Nesse sentido, é fundamental pensá-los não enquanto objetos, mas enquanto discursos e narrativas de uma determinada coletividade que procura se articular em torno de uma totalidade a ser representada como uma metonímia e uma expressão “autêntica”.

Desde este ponto de vista, Gonçalves (1996, p.125) afirma que “os patrimônios culturais são estratégias por meio das quais grupos sociais e indivíduos narram sua memória e sua identidade, buscando para elas um lugar público de reconhecimento”. Com isso, patrimônios se convertem em “representações” que fundam memórias e identidades e que por isso travam, no interior de suas classificações, acirradas disputas de fronteiras. Em última análise, os patrimônios são instrumentos na formação de subjetividades e um recurso disponível na busca por reconhecimento social e político.

Nos estudos de Appadurai (2004, p.251) sobre as dificuldades de produção de localidade num mundo de intensos fluxos globais, o autor também recorda a necessidade do Estado-nação de assentar sua legitimidade através de um extenso aparato que faz da sua presença significativa. Um desses importantes mecanismos seria assim a constituição de locais de memória por meio dos patrimônios culturais que se relacionam com os projetos de identidade nacional.

Neste contexto, um importante projeto de “requalificação” é designado ao Morro da Conceição, inaugurando um novo olhar sobre esse espaço, valorizado agora por sua história e por seu “valor cultural”. De acordo com os próprios urbanistas e arquitetos responsáveis, o projeto tinha finalidade e objetivos claros:

“intensificar a articulação entre os diversos programas da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, promovendo um conjunto de ações complementares à organização urbana, que visam reabilitar e valorizar o patrimônio urbanístico paisagístico e arquitetônico. [...]

Por sua importância histórica, o Morro da Conceição foi escolhido como projeto piloto do ProRIO, tornando-se o ponto de partida desta política de requalificação e renovação urbana.” (SIGAUD e PINHO, 2000)

Inaugura-se então a partir da década de 1970 um novo momento na região. Nesse momento identificamos uma apropriação dessa região sob uma nova ótica que dialoga com os atuais projetos para a região portuária, onde as categorias de “cultura”, “memória” e “tradição”, passam a ser centrais nas justificativas das intervenções urbanas. O Morro da Conceição é arbitrariamente selecionado para o início desse processo, que passa a aplicar uma gramática com referência às noções de requalificação, renovação e patrimônios urbanísticos em contraposição à “degradação”. Com esta finalidade, urbanistas e autoridades do poder público acionam o valor histórico-cultural como um importante critério no sistema de classificação espacial da cidade.

As imagens produzidas a partir dessa forma de aproximação com o local é bastante particular, sendo apropriada até mesmo por seus moradores que acionam essas categorias como estratégias de reconhecimento e apresentação. Nesse sentido, a polarização entre o “novo” e o “antigo”, ou o tradicional e o moderno, passam a ser valorados de modo invertido ao que tínhamos visto até então e, como num espelho, produzem imagens semelhantes porém invertidas. Isso porque, enquanto na transição de monarquia à república a modernidade e a civilização eram fontes de desejo e projeção da sociedade, observamos hoje, nesse mesmo espaço, a mudança desses valores. Ou seja, ainda que com características semelhantes às representações e imagens produzidas sobre os morros e favelas da região, o que era negativo, indesejável e inferior, hoje pode ser positivado, tornando-se motivo de orgulho. Se antes a sensação compartilhada de estar longe da cidade era um problema, hoje, essa mesma sensação pode ser convertida num valor de tranquilidade e refúgio.

Em uma discussão sobre as oposições entre “cultura popular” e “cultura de elite”, Gonçalves (2007) argumenta que esse deslocamento conceitual é dado pelo Movimento Romântico que se desenvolve ao longo da chamada Idade Moderna ocidental, dado que na perspectiva romântica “o mundo do folclore e da cultura popular abrigaria nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo, rompida no mundo moderno” (CALVACANTI apud GONÇALVES, R., 2007, p.35). Sob essa perspectiva, ao se apropriar de uma visão romântica e atribuir uma dimensão histórica às noções de folclore e cultura popular, o critério da história passa a embasar o sistema de classificação cultural com forte carga valorativa (CALVACANTI apud GONÇALVES, R., 2007).

## **Um mapa inacabado**

Se voltarmos às contribuições de Sahlins (2008) relativas à estrutura e conjuntura, conseguimos por fim criar uma ponte entre às imagens produzidas hoje no Morro da Conceição e os sistemas de valores e categorias do pensamento republicano que tenho ressaltado até então. Segundo esse autor, as culturas reagem às inovações conjunturais recorrendo e se pautando sempre em estruturas anteriores. Nesse sentido, ao mesmo tempo que nos processos de transformação podemos observar ressignificações e alterações de determinadas ideias, também acompanhamos a reprodução de estruturas, motivadas pela dinâmica da cultura.

Após compreender a inserção do Morro da Conceição num mapa histórico e social, as discussões dos capítulos seguintes, referentes aos seus dias atuais, nos possibilitará destacar alguns pontos que articulam estrutura e conjuntura, cultura e historicidade, memória e presente. Através da comparação entre as narrativas produzidas no início do século XX e as narrativas contemporâneas, é identificável algumas representações que, apesar de transformadas na prática e no tempo, persistem como uma reprodução da estrutura, dando continuidade ao fluxo de imagens produzidas sobre o Morro da Conceição.

Ao analisar o passado, nos aproximamos de uma compreensão maior dos *quadros sociais da memória* (HALBWACHS, 1925) que organizam as lembranças no Morro da Conceição hoje e que, como uma moldura, recortam lugares, informando sentidos e significados à percepção do presente (AMORIM, 2007). Com caráter social e interativo, a memória (SANTOS, 1998) é capaz de recompor uma imagem do passado que se combina com os pensamentos atuais a partir de tensões, conflitos e determinadas situações do presente. Nesse sentido, passa a ser fundamental recorrer aos pensamentos que enquadram nossas perspectivas e que com um sistema básico de significações anterior a nós mesmos, constroem um presente com memórias compartilhadas e tradições aceitas como comum a todos. E mais, passa a ser também fundamental identificar imagens e representações que capturados pelo tempo através das ruas

e paredes da cidade, impossibilitam a existência da memória sem uma dimensão material que encontre *ressonância*<sup>14</sup> em seus sujeitos (GONÇALVES, J., 1996).

O motivo pelo qual se insiste em fazer incursões ao passado é o esforço de instigar e incluir as diversas memórias que compõe e persistem no Morro da Conceição atualmente sob o título de *tradição*. A compreensão de certos modos de vida parecem sugerir metáforas que relacionam os passados e os presentes desse bairro, refluindo recordações e expandindo a percepção de suas realidades.

Os fragmentos de discursos, representações e projetos retraçam então um trajeto, ainda que resumido, das dinâmicas sociais e espaciais da cidade no tempo, elucidando relações físicas, políticas, econômicas e culturais na construção do mapa social de uma parte da cidade do Rio de Janeiro. É um exercício que dá continuidade uma nova narrativa, transitando por artes que dão movimento e, em algum sentido, vida a esta trajetória distante e inacabada. Abrimos dessa forma caminho para a apreensão do Morro hoje, dos mecanismos de construção de identidades a nível do lugar, a nível da rua, trazendo modos de vida, histórias e tensões mediadas pelo mundo social das artes.

---

<sup>14</sup> Segundo Stephen Greenblatt: “por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante”

## Capítulo 2 | Festa Sotaque Carregado

Neste capítulo as reflexões são operadas a partir de um evento que inicia meu diálogo e compreensão da vida social do Morro. Ao acompanhar este dia, procuro estar atenta às formas de interação dos artistas em relação aos demais moradores, em relação aos visitantes e aos outros artistas que nesse dia expunham seus trabalhos. Aposto na perspectiva da análise contrastada de diferentes situações sociais<sup>15</sup> (GLUCKMAN, 2010) e de suas interrelações como possibilidade de apreender e revelar uma ordem social particular, um sistema de relações pautado em determinados valores, códigos e representações. Além disso, pode-se dizer que com essa abordagem situacional des-especializamos (AGIER, 2011) em certa medida a pesquisa urbana, ao entender que não são os limites espaciais que definem uma situação, mas as suas formas de interação.

A primeira vez que acompanhei os artistas do Morro da Conceição foi em novembro de 2014, na festa Sotaque Carregado, organizada pelo dj Marcelo, morador do Morro que convidou o Projeto Mauá para abrir os ateliês e oferecerem um circuito artístico aos visitantes. A pedido do dj, algumas obras foram feitas exclusivamente para este evento, trazendo músicas do cd como inspiração e referência.

A festa levava o mesmo nome do seu novo cd, e com apoio da RioTur<sup>16</sup> e da Concessionária Porto Novo<sup>17</sup>, foi uma iniciativa pensada para o seu lançamento e divulgação. Com uma programação diversificada, com barraquinhas de comida e visitas guiadas organizada pela Ong Rios de História<sup>18</sup>, o evento se estendeu pelo dia inteiro tendo como auge a festa

---

<sup>15</sup> Segundo Gluckman, “todos os eventos que envolvem ou afetam seres humanos são sociais”. Nesse sentido, “quando se estuda um evento como parte do campo da sociologia, é conveniente tratá-lo como uma situação social”, ou seja, como a análise e comparação das diversas formas de interação de indivíduos, membros de uma comunidade, em diferentes ocasiões. (GLUCKMAN, 2010, p.238)

<sup>16</sup> Riotur é a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, órgão da Secretaria Especial de Turismo encarregado de políticas públicas de fomento ao turismo.

<sup>17</sup> De acordo a definição na página de internet da Porto Novo, a “Concessionária Porto Novo, dentro da Parceria Público-Privada com a Prefeitura do Rio de Janeiro, é uma empresa responsável pela execução das obras e prestação dos serviços da Operação Urbana Porto Maravilha”.

<sup>18</sup> Com quatro anos de existência, segundo seus organizadores, a Rios de História realiza “passeios e excursões a turistas e cariocas que buscam Conhecimento, Cultura e História”. Em sua página de internet informam que promovem “tours históricos”, tais como: “centro histórico”; “bares históricos”; “pão de açúcar e Santa Teresa”; “história do futebol”, entre outros.

organizada por Marcelo. Nesse dia tive a oportunidade de observar as formas de apresentação dos artistas, sua atuação diante do público, além de experienciar os diferentes modos de se fazer arte no local.

Através de uma operação abstrata, isolo então situações, cenas e acontecimentos, com o intuito de construir uma análise coerente que dê conta de uma apresentação dos artistas com os quais tive contato no decorrer desta pesquisa. E arrisco também uma breve descrição dos contextos sociais que conduzem os trajetos e as redes dos diferentes atores presentes. Mais do que os sentidos partilhados e as “regulações da sociedade global que trabalham nesse nível microsocial” (ALTHABE apud AGIER, 2011, p.77) — dois elementos necessários para uma abordagem situacional — complemento a análise com dados que situam os sujeitos naquele lugar, explicitando brevemente<sup>19</sup> como e por que estão ali.

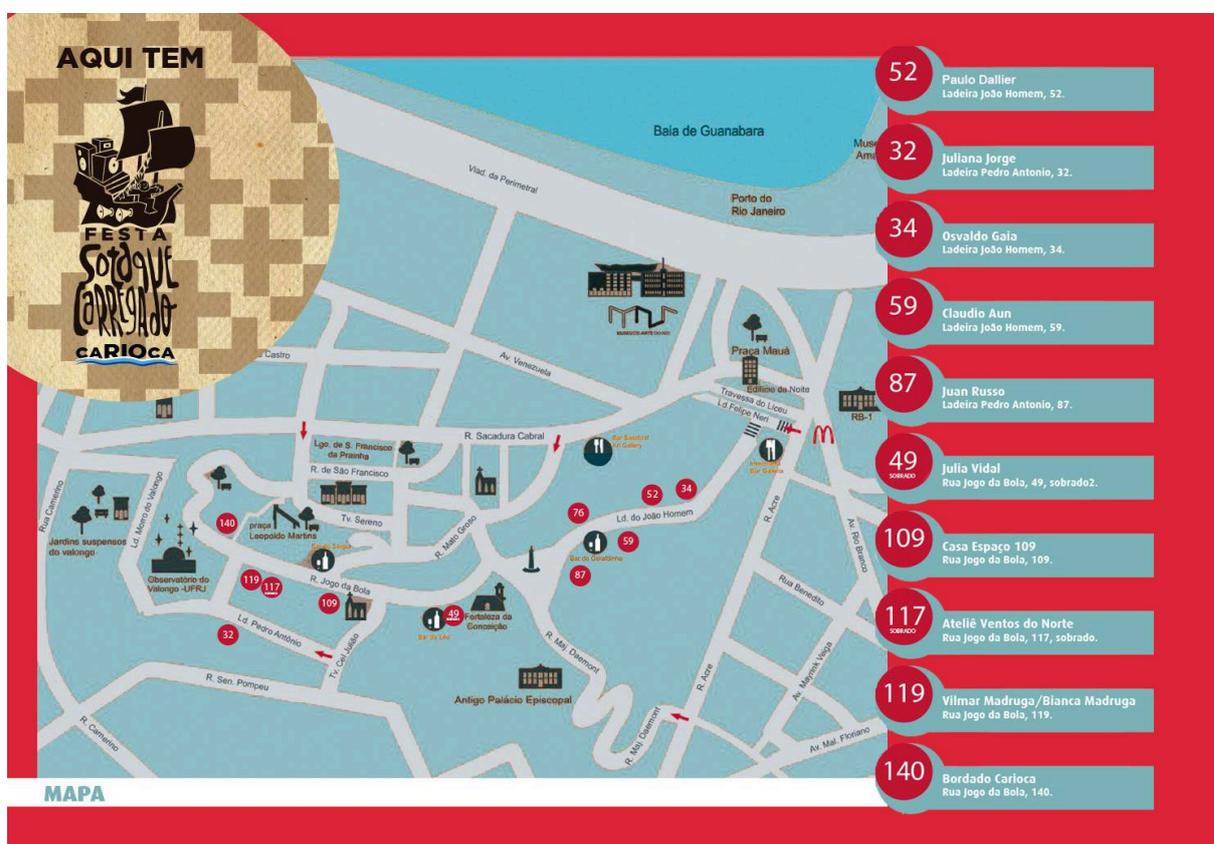
Destaco, no entanto, que com esse mecanismo não busco um recorte fortuito de situações que ilustrem generalizações e conclusões da pesquisa, pretendo antes, propor o registro de situações e redes de relações como parte constituinte da análise de processos sociais (FELDMAN-BIANCO, 1987, p.48). Em outras palavras, eu poderia dizer que esse capítulo é o resultado de um esforço de, durante a pesquisa, não me centrar unicamente em entrevistas e indagações. Preocupada com o desafio de não fazer leituras “descoladas” do mundo, privilegio então, as interações e uma abordagem microsociológica a partir da observação e participação durante um dia completo de evento no Morro da Conceição.

Uma outra noção me acompanha e me inspira neste capítulo: a noção de circuitos (Magnani, 2005); um circuito apresentado em forma de imagem, de mapa, que aponta para a importância dessa dimensão imagética e cartográfica para os organizadores do evento, e explicita a forma como eles operam o evento e as suas possíveis circulações. Ao divulgarem um mapa do circuito dos ateliês do Morro da Conceição, um traçado previamente determinado passou a orientar meus passos pelo Morro, me revelando outros lugares articulados com relações entre diferentes estabelecimentos, casas e ateliês. Com o mapa em mãos, ficava claro que se

---

<sup>19</sup> Não é minha pretensão nesse momento do trabalho fazer uma exaustiva descrição dos trajetórias de cada sujeito. Por ora, deliberadamente faço uma descrição breve com o objetivo único de contextualização e apresentação dos artistas e construindo um quadro mais rico de uma análise situacional.

escondia em seu desenho modos de circulação organizados a partir de escolhas conscientes, que não se resumiam a um trajeto aleatório, mas sim a um determinado arranjo espacial que não poderia passar despercebido. A partir desta compreensão, me agarrei à oportunidade que esse circuito apresentava, e passei a entendê-lo, com olhos atentos, como o resultado de práticas sociais acumuladas que expandem a noção de um circuito limitado a práticas artísticas, e inclui nesse conjunto os lugares que possibilitam a comunicação e a sociabilidade destas pessoas: os bares, as praças, os pontos turísticos, as instituições religiosas, militares e universitárias que compõe a experiência de se viver no Morro da Conceição.



Mapa da festa Sotaque Carregado

É possível fazer algumas inferências sobre a compreensão de espaço do Morro da Conceição a partir de algumas estratégias visuais utilizadas no mapa acima. O primeiro que chama a atenção, é que a maioria dos pontos que aparecem no mapa são edifícios, monumentos e alguns restaurantes; apenas dois elementos são praças. Não há pessoas, apenas uma perspectiva de “zoom” que observa o local de cima para baixo; as pessoas, ou os artistas, são enclausurados e representados pelos seus ateliês. Além disso, os estabelecimentos em destaque

indicam de maneira hierarquizada que existem pontos mais importantes que outros no Morro, e que por isso merecem relevância durante a produção do mapa. Noto que são estabelecimentos veiculados constantemente por instituições do governo e da mídia como “pontos turísticos” e que, por isso, assinalam uma apropriação turística do espaço, ou ainda, para a sua compreensão deste como um território lúdico (Baptista, 2005), pensado para o entretenimento e consumo.

Num processo de hierarquização dos elementos no espaço, pode-se dizer que primeiro estariam os estabelecimentos com pictogramas e uma descrição abaixo: a Fortaleza da Conceição, o Antigo Palácio Episcopal, a Praça Leopoldo Martins, o Observatório do Valongo e os Jardins Suspensos do Valongo. Além desses edifícios em destaque, estão também os bares, que aparecem como algo tão importante como os monumentos históricos: o Bar do Geraldinho, o Bar do Léo e o Bar do Sergio. É importante destacar que esse mapa está desenhado não para pessoas que vivem no local, mas para visitantes que saem de outras regiões da cidade para frequentar o Morro. Assim, com o destaque que recebem os bares, poderíamos levantar algumas questões como sua representação como pontos de sociabilidade fundamentais para o evento e para seus organizadores, pontos de encontro e articulação entre os moradores e os visitantes, ou ainda possíveis alianças e patrocínios.

Outros edifícios aparecem no mesmo nível de importância — com uma representação visual e o nome abaixo — mas gostaria de ressaltar, que os demais pontos se encontram fora do limite geográfico do Morro. É o caso do edifício RB-1 (Rio Branco 1), a Praça Mauá, o Edifício Noite<sup>20</sup>, o Museu de Arte do Rio, o porto do rio, a Baía de Guanabara, o Museu do Amanhã, o Bar Sacabral Art Gallery e o Imaculada Bar Gallery. Ressalto o fato deles estarem “fora” do Morro, pois nessa representação eles são incorporados à concepção do lugar, expandindo os limites do que poderíamos definir como parte do Morro. Pelos estabelecimentos que são ressaltados, conclui-se que um dos critérios principais para a inclusão destes no mapa é sua relevância turística e cultural. A paisagem da Baía de Guanabara passa a ser parte do Morro por seu apelo estético, além de serem destacados museus, edifícios históricos e bares que se

---

<sup>20</sup> Com importância histórica, esse edifício foi sede do jornal A Noite e, em seguida, da Rádio Nacional.

apresentam, não só como bares, mas como “art gallery”<sup>21</sup>. Por último estão as duas igrejas do Morro, que são representadas visualmente, mas que não apresentam descrição.

O mapa e a representação visual do circuito carregavam consigo importantes significados sobre o processo de seleção dos elementos que seriam destacados, dentro de um conjunto maior que compõe o Morro da Conceição. A partir de um circuito aberto, ou seja, sem começo nem fim, ele oferecia diversas possibilidades de circulação. Alguns pontos em comum poderiam se convergir entre os múltiplos circuitos; mas sobre um único mapa, diversos outros eram construídos.

E foi isso o que fiz. Construí com base nessa representação, o meu próprio circuito, com o objetivo de conhecer os artistas e as formas de circulação dentro do Morro. Utilizar desse material foi a melhor forma que encontrei para apresentar os artistas, pois caminhando através dele, podia observá-los em interação com pessoas e espaços, em seus pontos de encontro e de trocas. Com isso, ao invés de apresentá-los como “soltos” num cenário, os inseri num lugar e num tempo dado, aberto aos indícios de interpretação que a organização do circuito provocavam.

É importante deixar claro que apresento também neste capítulo artistas que não fazem parte do Projeto Mauá e cujos ateliês estavam fechados no dia da festa Sotaque Carregado. Justifico isso a partir do objetivo dessa dissertação de compreender os artistas em relação, em interação, em vez encerrá-los em grupos fechados e limitados, como poderia ser ocorrer numa configuração do grupo que faz parte do Projeto Mauá e dos que não integram este grupo. Parecia-me então mais efetivo nesse momento apresentá-los como vizinhos, como parte de um circuito, de uma rede com pontos de conexão e comunicação, como parte de um conjunto maior, independentemente da participação no Projeto Mauá ou naquele circuito dos ateliês abertos no dia da festa Sotaque Carregado. Ao invés de correr o risco de tipificar os diferentes artistas em grupos fechados, ou ainda de fazer uma leitura “fragmentada” e artificial do mundo artístico no morro, optei por essa contextualização mais pautada na vizinhança, dando

---

<sup>21</sup> O uso da língua estrangeira é mais um índice de como o mapa está pensado a partir de critérios turísticos — e um turismo não só regional e nacional, como também internacional — pois é um idioma compreendido por outras nacionalidades, que não somente a brasileira. Dentro dos limites do mapa existem outros bares, que no entanto não foram destacados.

assim mais ênfase a fluidez dos agrupamentos sociais, assim como colocando em destaque a imbricada relação entre espaço/pertencimento/representação.

Evidentemente, para esse efeito darei alguns saltos no tempo, fazendo referência a outros encontros e outros momentos que extrapolam o contexto deste dia de evento, mas que se justificam ao longo do árduo exercício de transformar experiências vividas em parágrafos e capítulos coerentes. Se nos apoiarmos na argumentação de Geertz (1989) sobre o fazer etnográfico, será compreensível a minha escolha de assim apresentar e contextualizar os artistas aos quais me aproximei, pois segundo o autor, o fazer etnográfico pode ser entendido como a construção de uma leitura de outras construções, ou ainda, como a atividade de apreender e apresentar estruturas de significado complexas, por vezes sobrepostas, irregulares, amarradas e estranhas. Com isso, não parece ser exatamente um problema a justaposição de fragmentos, costurando diversas conversas tidas em situações dispersas, não seguindo a rigor uma linearidade no tempo, nem uma sequência de acontecimentos. Se como bem argumenta Geertz, a etnografia é uma ficção, no sentido de algo fabricado, essa estratégia nada mais é do que a aceitação dessa ficção e o despreendimento de uma ilusão.

### **Os ateliês**

Quem caminha pelas ruas do centro da cidade não deixa de notar o anúncio de um “novo centro”. Um breve passeio pela região, por mais rápido que seja, não deixa dúvidas das transformações radicais em curso. Seja pelas máquinas, pelas interdições nas ruas, ou pelo trânsito acelerado de operários na paisagem, a sensação de uma cidade que se transforma a ritmos acelerados é constante. As mudanças saltam pelo caminho até mesmo nos detalhes, se apresentando como intervalos aos olhos curiosos de uma pesquisadora.

Na esquina da Rua Sacadura Cabral com a Barão de Tefé, um grande estacionamento vazio que custa 10 reais a hora se confronta com casas que indicam nas fachadas seu ano de construção: 1921, 1907, 1912. Algumas reformadas, com diferentes cores; outras no tijolo, outras abandonadas que viraram garagens. Na rua, muros e paredes criticam e questionam com grafites: “je suis Africa”, afirma um stencil acompanhado de crianças magras e

desnutridas em referência à expressão “Je Suis Charlie”<sup>22</sup>. A falta de sombra faz a caminhada mais dura, com um sol escaldante na cabeça. No número 133 está um edifício moderno, com entrada de vidro e uma porta automática. Dentro, secretárias com uniformes executivos. Numa placa de metal do lado de fora está claro que ali é a sede da CDURP (Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro), representando uma instituição de grande porte na região portuária. Trabalhadores passam na porta com sacos de cimento, dando continuidade às ordens e decisões que saem daquelas salas. As latas de lixo também não deixam de lembrar os novos gestores do lugar: Porto Maravilha, CDURP, Porto Novo e Rio Comlurb, aparecem escritos nas lixeiras laranja. De um lado da rua um hotel de luxo e uma “Lojas Americanas”; do outro, uma Igreja Universal e uma loja que nos convida a fazer “aqui seu plano da Amil”. Carroças de pipoca vendem biscoito Fofura em frente a um novo restaurante que oferece um prato executivo de filé mignon e batata baroa por 32 reais. No número 103 está o INEA, em frente a um jornaleiro. Mais à frente um novo bar oferece um sorvete diferente do Kibon servido no bar anterior, é da marca Diletto, um “gelatto italiano”. Na janela desse mesmo bar também publicitam adesivos da cerveja importada Edwiser Bier, e dizem fazer parte do festival “Comida de Boteco”, onde iguarias de toda a cidade são selecionadas para um evento gastronômico, atraindo diferentes visitantes curiosos por experimentar sabores que anunciam ser novos. Na loja ao lado está um velho e pequeno armazém, seguido de um mercadinho. Na esquina do Largo da Prainha está um bar antigo, com azulejos, cadeiras altas pegadas à barra do bar, 3 homens de cabelos brancos e boné tomando cerveja, olhando por vezes uma pequena televisão no alto. Do lado de fora do bar, num cavalete com quadro de giz se lê o prato do dia: arroz, feijão e rabada por 12 reais.

Chego cedo à festa Sotaque Carregado, pois na programação indica que a partir das 10 horas os ateliês já estariam abertos, apesar da festa ter início somente às 18 horas. Na parte da manhã, vejo poucas pessoas pelas ruas, alguns grupos esporádicos, em sua maioria famílias. A promessa de um dia movimentado, no entanto, já se nota com ruas que dão acesso ao morro interditadas e um grande palco esperando pelo show no alto do morro.

---

<sup>22</sup> Em janeiro de 2015 houve um atentado a sede do jornal francês Charlie Hebdo, O fato causou comoção internacional e deu origem à expressão “Je suis Charlie” como apoio às vítimas do atentado.

Logo na subida, as escadas de cimento já anunciam o acolhimento artístico do lugar. Um mosaico colorido de um papagaio chama a atenção, destoando do seu entorno acinzentado e em obras. Logo abaixo da imagem do papagaio, escrito também com mosaico, lemos “Cosmonautas”, o nome do primeiro ateliê no início da Ladeira João Homem. Ali vive um casal, um jovem de aproximadamente 30 anos formado em história e Natália, chilena formada em desenho industrial em seu país de origem. Os dois moram ali há 9 meses e são os autores da intervenção que se destacada logo na entrada do morro. Trabalham com mosaicos e intervenções urbanas, tendo como objetivo transformar lugares “comuns e abandonados”, como a entrada para o Morro da Conceição que consideram descuidada, em lugares alegres e convidativos para se estar. “*Esse mosaico é um convite*”, comentam, pois para eles as pessoas que passam pela Travessa do Liceu não fazem idéia do que existe depois daquelas escadas, mas em seguida, sempre se surpreendem.

Além das intervenções, o casal também trabalha vendendo objetos de decoração e camisetas com pintura *tie dye*<sup>23</sup>. Normalmente, vendem em feiras de artesanato, como a que acontece todo terceiro sábado do mês no Largo da Prainha. Somado a isso, trabalham numa escola pública da região dando aulas de artes e propondo intervenções de mosaico realizadas pelos alunos do colégio. Antes de viverem ali, viviam na zona norte da cidade, mas com a expectativa de participarem das transformações urbanas e das oportunidades que estão surgindo na área, decidiram se mudar.

Os Cosmonautas não fazem parte do Projeto Mauá, pois acreditam que têm propostas distintas: enquanto eles trabalham com artesanato, principalmente em feiras, o Projeto Mauá reúne mais artistas plásticos que realizam exposições em museus e galerias. Além de terem chegado recentemente, o fato de não participarem do projeto fez com que não tivessem seus ateliês abertos no dia da festa Sotaque Carregado.

---

<sup>23</sup> Tie-Dye é uma técnica para tingir tecidos. Consiste em torcer e amarrar o tecido (camisetas, vestidos, etc) com elásticos ou outros materiais com efeitos similares e, em seguida, tingi-lo com diferentes cores.



*Casa da Ladeira João Homem*

Subindo a Ladeira João Homem, o segundo ateliê é o de Marcelo Frazão, no número 13. É uma das maiores casas da rua e facilmente identificável por ter escrito no alto “Villa Olivia”, dando o atual nome da galeria do artista. Descubro através de Juliana Jorge, outro artista do morro, que ali foi um dos únicos ateliês de gravura em metal do Rio de Janeiro, um lugar memorável para os amantes da técnica. Uma grande porta de madeira dá acesso à casa com um pé direito alto, uma dessas antigas, difíceis de se encontrar atualmente. É um espaço amplo, em sua maioria vazio, com poucos móveis, que ocasionalmente recebe exposições.

Marcelo tem aproximadamente 60 anos e vive ali sozinho desde 2002. Antes, morava em Copacabana, buscou uma casa em Santa Teresa mas preços estavam altos e, por isso, foi para o Morra da Conceição, principalmente pelo seu baixo custo na época. É formado em belas

artes e possui mestrado em ciência da arte pela UFF. Trabalha com gravura, pintura e fotografia, e foi curador do SESC de Copacabana de 1996 a 2000, além de dar aula no Benett, UFRJ e Estácio de Sá. No dia da festa, ele também não tinha o ateliê aberto, pois apesar de ser um dos 4 fundadores do Projeto Mauá, já não faz mais parte do projeto. Segundo ele, o projeto “mudou de rumo” e o objetivo que antes era cultural, agora é comercial. Numa conversa que mais tarde tive em sua casa, ele esclarece seu posicionamento afirmando que alguns participantes queriam alugar suas paredes para outros artistas de fora, para “não-moradores”, além de venderem coisas além de suas obras, oferecendo então galerias e não mais ateliês. Nesse ponto, Marcelo frisa: “a ideia era de ateliês, não de galerias”. E galeria é, em sua opinião, “vender além de suas obras, coca-cola, salgadinhos, ou qualquer outra coisa que não arte”. E “a idéia era mostrar sua arte, não vender refrigerante”.

Estando os Cosmonautas e a Villa Olivia fechados, prossegui subindo a ladeira e o ateliê seguinte, que estava aberto, era o de Osvaldo Gaia, um artista de Belém que começou a trabalhar com cerâmica aos 7 anos, passando por uma fase como pintor, professor de paisagismo, funcionário da aeronáutica e que agora trabalha com arte contemporânea em 4 galerias. Trabalhando com pêndulos, na exposição desse dia usa o branco e a leveza para falar de equilíbrio. Segundo ele, com seu trabalho busca “*trazer questões do caboclo e do ribeirinho, interligando com o homem urbano*”.

Gaia veio para o Rio com a sua mulher em 2003 e, em 2008, mudou-se para o Morro da Conceição. Os dois viviam antes numa quitinete em Pilares, mas ao ser convidado a participar da exposição A Cara do Rio, organizada por Marcelo Frazão, tomou conhecimento da possibilidade do terreno<sup>24</sup>, e mesmo preferindo Santa Teresa, decidiram se mudar para o Morro da Conceição pelos altos preços do outro bairro, além do medo da violência.

Me sentindo leve depois da exposição de Gaia, sigo os passos pelo circuito dos ateliês no morro. As ruas ganham um colorido especial com suas casas numa diversa paleta que varia de

---

<sup>24</sup> O terreno de Gaia está hoje num processo jurídico de usucapião. De todos os artistas com os quais mantive contato, Gaia foi o único que relatou a existência desse processo. No entanto, é importante destacar que o Morro apresenta outros casos similares de construções irregulares ou ainda de ocupação de imóveis sem uso, como por exemplo o conflito fundiário na Pedra do Sal, onde a Venerável Ordem Terceira acusa alguns moradores de “invasão” de seus imóveis. Como demonstra Valladares (1994), essa forma de ocupação do território marca as dinâmicas urbanas no Rio de Janeiro e tem a região central como um dos principais palcos desse processo, dando lugar a atuais favelas e a violentos processos de despejo (VALLADAREs, 1978).

casas amarelas a rosas, azuis e brancas. Nas portas de cada uma, azulejos em formato losango figuram santos que protegem esses lares. Casas de tamanhos e alturas diferentes, umas mais conservadas que outras, apresentam através de suas entradas a aparência de uma diversidade de modos de se habitar por ali.

Paro no número 52, ateliê de Paulo Dallier. Paulo é um senhor sempre disposto a conversar e com as portas abertas me recebe indicando com as mãos o sofá da sala, pronto para longos papos. Como sua casa já é decorada com seus próprios trabalhos, mesclando uma galeria de exposição permanente com sua própria moradia, não havia uma exposição específica preparada para o evento, havia sim seus inúmeros quadros expressionistas colorindo as paredes, todos a espera de curiosos e possíveis compradores.

Dallier tem 83 anos e reforçou o fato de ter sempre morado sozinho. Atualmente, mora com seu sobrinho, que recebe tratamentos psiquiátricos nas proximidades. Nasceu no Horto, Jardim Botânico, pois sua mãe trabalhava numa fábrica e sua família morava no conjunto de casas da vila operária do bairro. Sempre sonhando morar no Parque Lage, relata sua trajetória no mundo da arte contando alegrias, dificuldades e tristezas na busca por reconhecimento. De rádio a teatro, transitou por diversos meios até descobrir a pintura, que segundo ele, lhe salvou a vida após suas seguidas tentativas de suicídio. Teve uma primeira breve passagem pelo Morro da Conceição na sua infância, quando sua mãe morou ali. Depois, viveu em diversos bairros, tendo como base Tribobó, onde ainda hoje vai com frequência visitar familiares. Quando sua tia faleceu, em 2007, ficou com a casa do Morro da Conceição e voltou a viver no lugar. Desde então luta pelo direito de seguir ali, apesar das seguidas tentativas da família de lhe expulsar da casa, argumentando não ser seu direito.

No trajeto que vou percorrendo com o mapa em mãos, paro de casa e casa e conheço ao poucos as histórias dos artistas que ali moram. O número seguinte é o 59, casa de Cláudio Aun. Do outro lado da rua, muito próximo a Dallier, a casa de Cláudio chama atenção já no primeiro instante quando, ao invés de tocar uma campainha, tocamos um sino para lhe chamar. Com um ar “místico”, Cláudio provoca curiosidade com suas esculturas e seu trabalho atual relacionado à física quântica. O artista busca dar materialidade às cores, propondo, por exemplo, qual seria a forma do azul e a textura do amarelo. Também discute o

cosmo e as energias “que canalizamos e transformamos em arte”, pois tal como defende, “não criamos nada, apenas nos sintonizamos e canalizamos o que já está aí”.



*Cláudio Aun e Dora ao lado da peça exposta no dia da Festa Sotaque Carregado*

Cláudio é o atual presidente do Projeto Mauá, ainda que hoje deixe claro que em breve deixará o cargo. Conheceu o morro quando trabalhava no ateliê do falecido João Grijó, e assim, em 1980, quando viu um anúncio no jornal vendeu um telefone e comprou sua atual casa. De todos os artistas, é o que vive ali há mais tempo, 35 anos, e o que, de alguma forma, deu início ao movimento de artistas no Morro da Conceição.

Para a exposição do Sotaque Carregado, fez um grande rosto com estrutura de arame junto com Dora, do ateliê Bordado Carioca, que por sua vez se encarregou de fazer bordados que falam dos personagens históricos do morro como Donga, Pixinguinha e João da Baiana. A peça se encontra no centro de sua casa, logo na entrada, impressionando com seu tamanho aos que passam pela frente.

Depois de Cláudio, fui até a cada de Guilherme, um jovem que, apesar de não fazer parte do Projeto Mauá, nem ter nada exposto nesse dia para a festa Sotaque Carregado, faz parte dos novos moradores que organizam eventos culturais pela região e pelo morro. A festa que

produz junto a um “coletivo” de mais 5 jovens é a Quermesse que, segundo ele, tem o objetivo de “*ocupar a rua com festas e música*”<sup>25</sup>. Sua casa é composta por um cômodo e está num edifício de 4 andares. Ao conversarmos ali, a trilha sonora é de Jorge Ben Jor e Maria Bethânia, tocada num vitrola digital em cima de um móvel com vinis dos mais variados. Me conta que é baiano e que há dois anos mora ali nesse apartamento que está comprando. Conheceu o morro ao visitar um exposição da Adrianna Eu, também moradora do morro. Antes morou em diversos lugares como Rio das Ostras e Niterói por conta do seu trabalho como funcionário público na Petrobrás.

Ao sair da casa de Guilherme, noto que alguns visitantes aos poucos vão chegando para o evento, param e tiram fotos daquele cenário diferente, e com ar de perdidos, seguem com a cabeça erguida a procura da seguinte maravilha. Um grupo de moradores, em sua maioria homens sem camiseta, se agrupam em frente ao bar do Geraldo, o Geraldinho, também morador do morro. “*Normalmente quem vem de fora vem no Geraldinho, o Geraldinho é mais conhecido. [...] Mas normalmente a galera que frequenta o bar do Geraldinho é a galera que mora na João Homem mesmo*”, me explica sobre esse bar Thiago, morador e artista do morro.

Nesse dia, esse grupo de moradores se divertiam entre eles num churrasco que parecia ser um evento a parte do Sotaque Carregado, destoando dos visitantes que tiram fotos num entra-e-sai de ateliês. A festa no Geraldinho é outra, fica claro, e logo no início do trajeto já percebo que paralelo ao “grande evento do dia”, outros eventos, ou ainda, outros circuitos, também são possíveis. E, apesar de estar ali para acompanhar a festa Sotaque Carregado, compreendo que nesse dia o morro não se resume à vivência desse evento.

Em frente ao Geraldinho está a casa de Thiago. É uma casa grande, branca com detalhes de madeira nas janelas e nos corrimãos da sacada. A casa está conservada e protegida por uma portão que dá acesso a um pequeno jardim na frente da casa, e a um caminho de cimento que nos leva à garagem na parte de baixo. Ali é onde Thiago expõe e trabalha com xilogravuras, num amplo espaço com chão de cimento e relativamente vazio, apenas com algumas obras

---

<sup>25</sup> Essa festa será trabalhada de maneira mais sistemática ao longo do texto, aqui foi apenas uma citação pontual para contextualizar as formas de atuação artística de Guilherme no Morro da Conceição.

suas penduras na parede, ferramentas de trabalho — goivas, tinta, pedaços de madeira — e uma pequena prensa que revela o processo de impressão do quadros exposto no dia.

Como integrante do Projeto Mauá, para as exposição do dia, Thiago abriu a garagem de sua casa e apresentou seus trabalhos mais recentes, monocromáticos e entalhados com traços duros e precisos que me impressionam. Como obra de destaque, feita especialmente para o evento, imprime com a madeira a imagem de um escravo com olhar expressivo e uma corporalidade de sofrimento e solidão. Segundo ele, foi sua forma de retratar a canção “Eu Cheguei a Mauá”, provocando a reflexão e o sentimento de dor dos que ali chegaram escravizados. Assim, diferente da obra de Dora e Cláudio que com bordados transmitem um ambiente de festas e de grandes sambistas, Thiago compõe esse retalho de imaginário com a chegada dos escravos no porto do Rio de Janeiro.



*Xilogravura de Thiago*

Ele vive com a família nessa casa onde expõe seu trabalho: mora com os avós, os pais e a irmã. Se diferencia dos demais participantes do Projeto Mauá, pois é o único que nasceu ali. Me conta que seu avô materno é português e veio para o Brasil há 50 anos, quando começou a trabalhar em uma quitanda no Largo de São Francisco, na base do morro. Depois de um tempo trabalhando ali, voltou a Portugal para trazer os filhos (entre eles a mãe de Thiago, na época com 9 anos) e sua mulher. Após alguns anos de trabalho nesta quitanda, conseguiu abrir seu próprio bar, também no Largo, que existe ainda hoje com o nome de Armazém Zero4, um negócio familiar onde o próprio Thiago trabalha. A família se estabeleceu primeiro numa casa mais no início da ladeira, onde hoje está o ateliê dos Cosmonautas, mas depois se mudaram para a atual casa: um espaço grande, com um enorme quintal, uma farta horta e uma bonita vista de fundo para o centro do Rio e para a Ponte Rio-Niterói.

A família de Thiago evoca a tradição portuguesa e espanhola que marcam os discursos tanto externos ao morro, como os de seus moradores. Ao longo do trabalho de campo, a imagem dos “portugueses e espanhóis” surgem em diversos momentos associados aos “moradores mais antigos” e muitas vezes ao mais “resistentes” aos movimentos de transformação, como o próprio Projeto Mauá. Nesse sentido, Thiago aparece como um artista particular, colocando em atrito as classificações que apresentam de um lado “os portugueses” ou “espanhóis” mais antigos e, por outro, “os mais novos” e “os artistas”<sup>26</sup>.

Caminho reto pela Ladeira João Homem e, em seguida, chego à Praça Major Valô, onde a imagem de Nossa Senhora da Conceição está em destaque sob um maestro, no centro da praça. Por esse motivo, com carinho os moradores se referem a esse espaço também como Largo da Santa, ou ainda Largo da Santinha, numa clara expressão de afeto a esta praça que em dias normais é movimentada pelo trânsito de pessoas e alguns carros estacionados, mas que é também um lugar de encontros, onde confluem três importantes ruas: a Ladeira João Homem, a Rua Jogo da Bola e a Rua Major Daemon, que por sua vez, é uma das duas únicas ruas que dão acesso ao morro por carro, e onde se localiza o Palácio Episcopal. Numa conversa com uma Julia Vidal sobre esse largo, ela comenta: “quando a festa é na praça, aí é de todos”. O Largo da Santinha é assim um importante centro de confluências e interseção

---

<sup>26</sup> Apresento esse posição particular de Thiago de maneira mais detalhada ao longo do texto, quando discuto os conflitos que envolvem os moradores e os artistas do Morro.

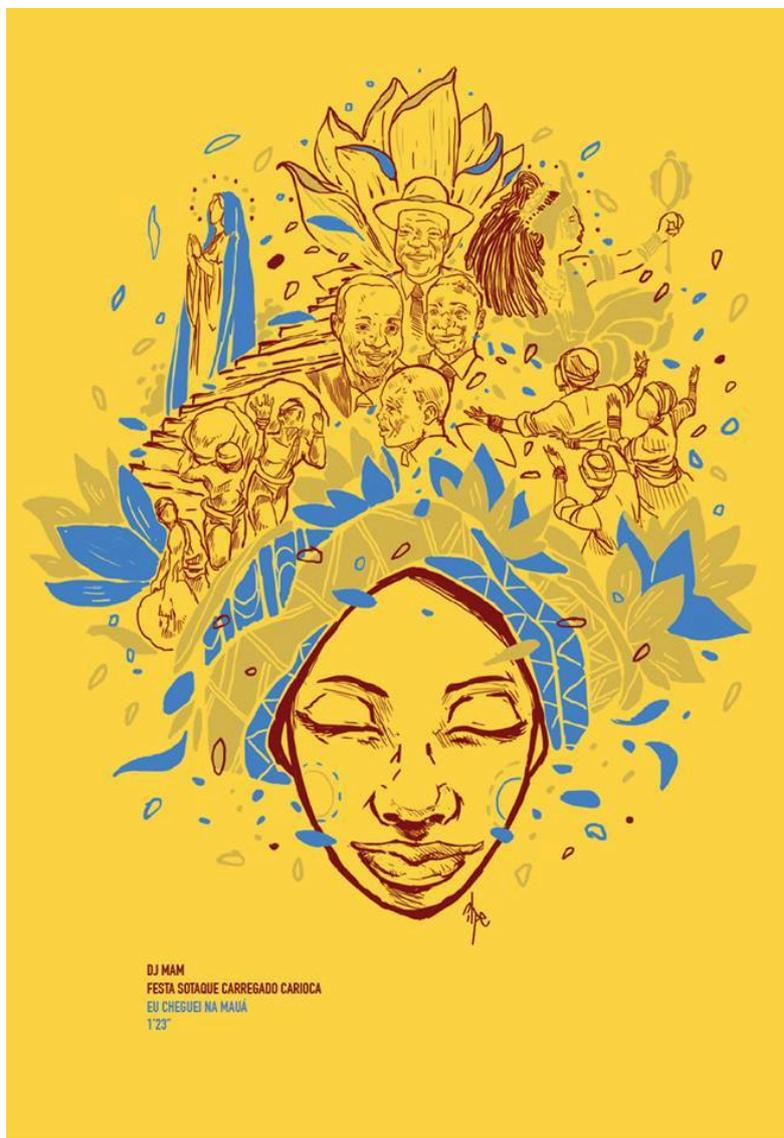
entre as três ruas, se destacando por ser um dos pontos mais altos do morro e por acolher sua padroeira.

Noto descendo pela Jogo da Bola que o ambiente começa a ser mais movimento, cada vez mais pessoas entrando nos ateliês, curiosos, ainda que com um andar apressado, como muitos artistas depois reclamam. Entram, olham rápido, tocam algumas peças e se vão, sem comprar nem perguntar muito, como bem pude observar no ateliê que visitei em seguida, o da Julia Vidal, na Rua Jogo da Bola número 49.

Desde fora já víamos nessa casa de paredes rosa a indicação de que ali era onde morava: “Julia Vidal, moda étnica”, indicava uma banderola bordada num tecido costurado com retalhos coloridos. Com a porta aberta, eu e os demais visitantes éramos convidados a entrar, e ao subir por uma escada, no segundo andar, encontrávamos aproximadamente umas 10 pessoas vasculhando as araras, rápido, como quem tem pressa por ver todos os demais ateliês abertos naquele dia. Julia está ocupada conversando com seus clientes, mas em outro dia conversamos com tranquilidade e ela me conta que é da Bahia e mora ali no morro há um ano com seu marido, o dj Marcelo. Ao falar sobre seu trabalho de estilista, chama atenção para o “usar”, para o “vestir” que dá vida aos seus projetos e para as narrativas que quer transmitir com suas roupas. Fala de índios, de tribos, de sementes e de escravos, que segundo ela é um dos motivos para estar ali, pela Pequena África e a cultura negra que tanto admira. Durante a conversa, transparece lembranças da Bahia, das saudades e das semelhanças que vê entre o Morro e sua casa com vista a Baía de Todos os Santos, que ali se transforma em Baía de Guanabara com vista para Niterói e o porto do Rio.

Para aquele dia, ela tinha feito uma camiseta com uma ilustração sobre a diversidade do morro desde uma perspectiva festiva e alegre. Na mesma imagem estavam: sambistas, escravos subindo a Pedra do Sal, baianas, Iemanjá, Nossa Senhora da Conceição e no centro de tudo, em destaque, uma mulher negra com flores no cabelo. Através dessa metáfora imagética, pode-se inferir que o desenho sintetizava com esses elementos o imaginário que Julia guarda do Morro, desconsiderando no entanto os variados conflitos que supõe essas distintas manifestações culturais, de religiosidade e de valores na região. A ilustração era do

artista Lipe, que não mora no morro e nem estava no dia, mas que vendia sua arte no local, também em *posters* em formato A4.



*Ilustração de Lipe da música “Eu cheguei na Mauá” do dj Mam*

Impressa numa camiseta amarela, a estampa compunha, junto às mangas de chita, o que Julia me explicou ser a união entre a cultura afro-brasileira, representada na ilustração, e a portuguesa, representada no tecido de chita. Do mesmo modo que a ilustração de Lipe, Julia apresentava essa união privilegiando uma harmonia idealizada entre portugueses e afro-brasileiros, encobrindo então disputas que podem ser observadas no próprio morro. Com isso, observo como a representação do Morro se apresenta ali de um modo romântico e idealizado, privilegiando uma estética da harmonia. Ainda que Julia possa associar os portugueses do

morro a um modo de vida mais “conservador”, como bem me relatou certa vez ao criticar o fato deles serem contrários a festas e pessoas “de fora”, durante sua criação artística, Julia rejeita essa experiência mais cotidiana e transforma a relação com a cultura portuguesa em algo esteticamente agradável, silenciando diferenças e construindo uma relação harmônica que favoreça sua arte.

Ainda no ateliê de Julia, subo mais uma escada que dá acesso à laje da casa e vejo um movimento ali ainda maior. Como uma pequena festa particular, um homem toca música desde um equipamento profissional de dj e as araras se multiplicam com roupas, em sua maioria com preços superiores a 100 reais. Minha roupa casual, de sandálias, blusa e *short*, se vê um pouco fora do contexto de mulheres elegantes com saias longas, vestidos de tecidos nobres, panos e adereços no cabelo; algumas até mesmo calçando sapatos de salto alto apesar dos paralelepípedos que encontram abaixo. Servem cerveja *longneck* da marca Heineken num ambiente bastante diferente do churrasco que acontecia ao mesmo tempo no Bar do Geraldo. O circuito dos que frequentam o Geraldo, não era o mesmo circuito dos que frequentavam a laje de Julia Vidal. Ali, homens e mulheres de aproximadamente 30 a 40 anos conversam, comentam sobre as roupas e, em algumas ocasiões, compram algumas peças. A sacada da laje é o lugar onde mais pessoas se concentram por causa da bonita vista que proporciona: inclinando o queixo para baixo, logo se vê a Jogo da Bola, mais distante estavam os prédio do centro da cidade, um enorme estacionamento e, ao fundo de tudo, a Baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói. Os visitantes apoiam suas cervejas na mureta desta sacada e conversam, deixando as roupas em exposição em segundo plano e se envolvendo pelo ambiente *lounge* de socialização, reforçado pela trilha sonora com esse mesmo estilo musical. Apesar do dia ensolarado, algumas sombras se formam por dois grandes guarda-sóis brancos que se são abertos com a ajuda de uma manivela. Para completar a atmosfera de aconchego, vejo alguns bancos de madeira com almofadas de estampas coloridas, onde algumas pessoas se sentam para bater papo naquele sábado.

Fico ali um momento observando os convidados e depois desço para seguir visitando outros ateliês. Primeiro, passo pelo bar do Léo, um dos três bares do morro. É sem dúvida o menor bar, que hoje tinha as portas fechadas, mas que normalmente se vê um balcão de atendimento, umas cadeiras de plásticos e ao fundo geladeiras de cervejas em garrafa. O detalhe de um

quadro pequeno, de aproximadamente 10x10 cm pendurado na parede do lado de fora do bar me surpreende com um desenho, todo em azul, de uma casa no estilo dos sobrados do morro. Fora do circuito artístico, aquele quadro está sempre ali, revelando uma sensibilidade delicada que colore aquele lugar com surpresas, me encorajando a seguir, curiosa, para ver o que mais de arte se poderia encontrar por ali.

Depois do bar do Léo estava a pequena capela de Nossa Senhora da Conceição, que data do século XVII. Lugar de missas e aulas de catequese, organizam também pequenas festas e reúnem os devotos da religião. A próxima casa de artistas a ser visitada era a de Zelma e Gil. Nesse dia, no entanto, não conheci os dois, pois não abriram sua casa por não fazerem parte do Projeto Mauá. No entanto, conversando com Guilherme, ele disse ser indispensável conversar com Zelma — “a poeta do morro” — me passando em seguida seu contato. Ela mora ali há 6 anos com seu marido, Gil, aposentado e flautista, apaixonado por samba e choro. Os dois vieram de Rio das Ostras, depois de Adrianna Eu, artista plástica e filha de Zelma. Após contato inicial, tive a oportunidade de conhecer “a poeta do morro” num sarau de poesias organizado na biblioteca comunitária dali. Em seguida, a acompanhei até o “Zero4”, o bar da família de Thiago, para então conversarmos melhor. Ao sentarmos no bar ela puxa sua piteira, seu cigarro e seu rum cubano: “*eu bebo mesmo, sou daquelas que sempre leva uma garrafa na bolsa, o pessoal já sabe*”. Conta sua história se reconhecendo como “militante de esquerda”, feminista, e um histórico de militância no PT (hoje não mais). Desde pequena diz gostar de literatura, sem saber muito bem o porquê dessa paixão. Sua mãe era analfabeta, nascida em Minas Gerais, e trabalhava para um homem com o qual depois se casou — “*um militar*”, me conta Zelma. Nesse momento abre parênteses para ilustrar essa relação prematura e incompreensível com a literatura, contando com orgulho uma história de infância: seu pai um dia disse que iria ao trabalho e que quando voltasse, se tivesse decorado todo um poema que estava no jornal, lhe daria uma bicicleta. Ele voltou e ela desatou a declamar o poema de cor e salteado, sem titubear. O pai, exigente, diz que ela só decorou, não entendeu nada do poema. Não satisfeita, ela explica, e o pai sem saída, dá a bicicleta. Nas buscas por compreensão do porquê gostava tanto de poesia, narra sobre quando pequena se apaixonou por sua professora do primário: “*sou bissexual, mas só fui descobrir depois*”. Deste modo, com uma postura contestadora do seu entorno, Zelma também iniciou junto a uma amiga moradora do morro, Eunice, o Bloco das Santinhas que, segundo a própria Nice, é

“Santinhas” entre aspas, pois é um bloco formado por mulheres feministas do morro. “*Já saímos duas ou três vezes, já cantamos no coreto!*”, conta orgulhosa.

Entre a casa de Zelma e sua filha está o bar do Sérgio, que junto com a mãe e a irmã administram esse negócio familiar iniciado pelo pai, um espanhol já falecido. É um bar grande, com uma bancada de madeira e um espaço refrigerado abaixo, alguns engradados vazios na sua lateral e umas estantes no fundo que expõe produtos que variam de cigarro a biscoitos e balas. Nesse dia, mesas dobráveis estão dispostas dentro do bar e cinco homens conversam ao mesmo tempo que acompanham a televisão no canal da emissora Globo. É um bar conhecido por seu movimento, e sendo referência constante, é, assim como a igreja e os dois outros bares do morro, um importante espaço de sociabilidade cotidiana.

Quase ao lado do Bar do Sergio é onde vive a filha de Zelma, Adrianna Eu, artista plástica e moradora da casa 102. É uma casa que se destaca na rua pela recente pintura de suas paredes brancas e janelas azuis, pelo cuidado das flores amarelas na janela e até mesmo pelo seu tamanho, bastante grande quando comparada a outras casas. Dentro, o chão é de madeira e encontramos algumas obras suas que decoram a casa permanentemente: quadros, esculturas e diversos livros de arte. Se destaca uma grande fotografia em preto em branco, de provavelmente mais de um metro de altura. Nela está a própria artista, de camisola com tecidos leves e esvoaçantes, no alto de uma casa demolida, partida no meio. Serena, na foto ela olha para baixo, no abismo da demolição. Segundo Adrianna, essa era uma casa na Urca, de seu vizinho. Um dia de manhã ela acordou e a casa já não existia mais, havia sido destruído. Quando viu a potência dos efeitos estéticos da ação, convidou logo pela manhã um amigo fotógrafo que poderia capturar esse contraste entre ela de camisola branca e as ruínas da destruição.

No dia do Sotaque Carregado, Adrianna, assim como sua mãe, não tinha a porta de sua casa aberta, pois já não participava mais do Projeto Mauá. De acordo com ela, saiu não fazia muito tempo, porque o projeto “*já não lhe dizia mais nada*” e porque sua linha de trabalho tinha pouca conversa com a proposta da associação. Por exemplo, não sabia qual oficina dar aos moradores, uma vez que considerava que poucos ali tinham interesse em arte contemporânea. Além disso, assim como Gaia, Adrianna tem contrato com galerias e hoje não tem

necessidade de expor em eventos promovidos pelo Projeto Mauá. Por isso, ao participar cada vez menos, foi se sentido “*fora do ninho*”.

No dia em que conversei com ela em sua casa, enquanto amamentava sua filha recém-nascida, me contava sobre seu trabalho. Desde criança disse se interessar por instalações, mesmo não sabendo dar nome a esses trabalhos que fazia. Passou sua infância em Petrópolis, vivendo ali até os 12 anos, até passar um período de um ano em Espírito Santo numa pequena cidade de praia, Anchieta. Mas sua avô, me conta Adrianna, sempre morou em Vila Isabel: “*então tenho essa parte de férias em Vila Isabel, sempre fui zona norte. Depois que me casei que fui pra Urca, mas minha raiz afetiva é totalmente zona norte.*”

Em sua trajetória como artista, conta como fez CAL (Centro de Artes de Laranjeiras), um conhecido centro de formação de atores da zona sul carioca, e como ali aos poucos foi se identificando com a arte de instalações. Ao conhecer o trabalho de Marina Abramovitch se encantou de vez e por fim começou a se desenvolver de modo consciente como artista contemporânea. No pré-vestibular tinha certeza de que iria fazer artes, mas ao engravidar adiou sua formação universitária e abriu uma empresa de eventos. Já com 30 anos, segundo ela, poderia retomar os estudos universitários, no entanto, já não tinha muita paciência para “*a coisa acadêmica*” e decidiu ir “*se formando sozinha*”: lia o que lhe interessava, frequentava algumas aulas de mestrado na UERJ, de doutorado na UFRJ, fez cursos no Parque Lage, e assim foi se formando “*num modo mais livre*”, “*de forma invisível ao longo da vida*”.

Nesse processo, foi convidada a expor no Paço Imperial e tudo começou a acelerar, ganhando mais espaço no “*mundo das artes*” e “*entrando no mercado com galerias*”. Nessa nossa conversa, em meio a interrupções com choros da filha e pausas para tranquilizá-la, Adrianna vai construindo sua narrativa de trajetória artística até o dia em que é convidada por Raphael Cardoso, funcionário do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e morador do Morro da Conceição<sup>27</sup>, a fazer intervenções artística no morro junto a seis outros artistas. Na época, 2008, ainda morava na Urca, e quando conheceu o lugar que pensava ser

---

<sup>27</sup> Apesar de algumas tentativas não foi possível conversar com Raphael. Muito ativo em seu meio de trabalho, poucas vezes se encontrava no Morro da Conceição, morando com frequência em outros países por períodos indeterminados, como Londres e Berlim, impossibilitando assim meu contato com ele.

uma favela, ficou encantada. Primeiro alugou a casa de Raphael, curador da exposição, mas depois de um tempo encontrou sua atual casa na Jogo da Bola.

Na mesma rua onde mora Zelma e Adrianna, também está Eeve, um jovem de 25 anos que tive a oportunidade de conhecer rapidamente em um outro evento no morro. No Sotaque Carregado ele ainda não morava ali, e além disso, não faz parte do Projeto Mauá. Quando comentei sobre isso, nem mesmo sabia que existia o movimento. Eeve, no entanto, compõe esse mosaico de jovens artistas que se mudaram recentemente para o morro, morando ali com dois outros amigos, todos artistas. Morava antes em Bonsucesso, mas para ficar mais próximo aos locais onde costuma frequentar por trabalho, se mudou para o morro. Ele é designer, formado na ESDI (Escola Superior de Artes e Design da UERJ) e trabalha também com teatro e performance, assim como seus companheiros com quem divide casa.

Volto a pegar do bolso o mapa com o circuito dos ateliês, e ainda na rua Jogo da Bola, no número 109, chego a casa de Erikka. Há 5 anos ela mora no Morro, e no dia da festa Sotaque Carregado, tem as portas abertas com uma música instrumental e relaxante, além de um incenso na sala de entrada convidando aos que passam pela calçada a entrar. Decorada seguindo orientações de *Feng Shui*, a casa com chão de madeira mistura criatividade e humor num botijão “vestido” com camisa social e gravata. No corredor do sobrado estão expostas algumas fotografias do ritual de lavagem das escadas feito na Pedra do Sal, e no fundo está Erikka, uma jovem de aproximadamente 40 anos e sua namorada Ana Paula, com aproximadamente a mesma idade. Ana Paula vive em outra casa também no morro, mas frequenta bastante o lugar e trabalha com Erikka nas iniciativas desenvolvidas na casa que preferem chamar de “Espaço 109” ao invés de ateliê: “*é mais aberto*”, explicam.

Com esse conceito de “espaço”, pretendem se distanciar da associação que consideram existir entre ateliê e artes plásticas. “*A arte está em tudo*”, afirmam, e assim se negam a uma classificação mais estanque do que é arte e do que pode ser ou não definido como “artes plásticas”. Elas não querem se definir como “fotógrafas”, “artistas plásticas”, “performers”, ou qualquer outro rótulo que encerre os limites de suas produções. Num breve mapeamento, a diversidade de fato é grande: Erikka escreve poesias, realiza performances, toca como dj em festas e é professora do município.

Na relação entre arte e educação é onde se dá o encontro do casal. Depois de ter feito faculdade de Belas Artes, Erikka hoje trabalha como professora de educação artística. Já Ana Paula, apesar de não ter formação superior, está sempre estudando pedagogia, como autodidata, com uma inquietude de aprender de tudo um pouco. Ela vem de uma família de artesãos, nasceu em Santa Teresa, já trabalhou com produção de eventos, vendedora de loja e assessora do MAR. Idealizou junto a Erikka suas performances, e borbulhando ideias e iniciativas, fala sobre os últimos encontros que as duas têm promovido na casa: “*quero que aqui seja um ponto de apoio, principalmente para as mulheres*”. E assim, colocando à venda as produções de amigas mulheres, suas comidas, artesanatos e outros talentos, busca “*transformar em amor*” a “*raiva*” que poderiam sentir pelas discriminações que experienciam. Pois na fala de Ana Paula, “*aqui as pessoas são muito machistas*”. Além disso, ela se reconhece negra e se mostra sensibilizada com esse movimento, dizendo que sempre que possível tenta inserir o debate político sobre racismo em sua arte ou em suas conversas.

Em frente à casa de Erikka, está uma praça construída recentemente com alguns bancos e brinquedos para as crianças brincarem. Nesse dia, havia uma grande movimentação nesse lugar que normalmente vemos algumas poucas crianças, pessoas passeando com seus cachorros, ou casais sentados nos bancos contemplando a vista que dá para o centro da cidade. Nesse dia, entretanto, o ambiente era mais de festa, tendo destaque a barraca de feijoada de camarão por dez reais feita por Vilmar Madruga, um artista plástico que mora logo à frente, no número 119. Seu ateliê fica junto com o de sua filha, Bianca Madruga. Ele havia preparado para a festa essa feijoada e a vendia numa grande mesa branca, com uma toalha de detalhes bordado e um guarda-sol moderno, colorido e bastante grande que cobria todo banquete que servia. Algumas mesas estavam dispostas na praça e ali me sentei para observar o ambiente que tinha como música de fundo chorinho. Diferente da elegância com que Vilmar Madruga, mais conhecido como Madruga, intencionalmente dispunha sua comida, uma senhora aproveitava o movimento e vendia refrigerantes, água e cerveja num isopor que apoiava em um dos bancos da praça.

Ao lado do ateliê do Madruga, está também o Ventos do Norte, ateliê de máscaras teatrais e restauração que no dia estava fechado pois o casal que ali vive, Oyama e Tania, tinham tido

recentemente um filho. Assim, a participação de seu ateliê na festa foi através de uma máscara feita para ser usada durante o show.

Descendo um pouco mais pela Rua Jogo da Bola, vejo um pequeno altar construído informalmente pelos moradores para a Nossa Senhora da Conceição, com o São Jorge pintado no muro. Ele tem como autora da iniciativa Dora, moradora do morro e dona do ateliê Bordado Carioca, um grupo de cinco mulher que desde 2005 se reúnem semanalmente para bordar. Segunda ela, primeiro tiveram sua sede em Botafogo, com o apoio da Casa do Artesanato, mas hoje se encontram no Morro da Conceição, no ateliê ao lado de onde mora.

Nesse dia de festa e intenso movimento, o ateliê apresentava uma enorme variedade de produções do grupo. Na parede haviam matérias de jornal emolduradas onde o trabalho delas tinha sido divulgado. Por toda a casa estavam espalhados panos de prato, bolsas, camisetas, carteiras. Tudo bordado com tecidos coloridos e de diferentes estampas agora expostos para vender. Alguns traziam imagens da pedra do sal, como homens carregando sacos de sal nas costas durante sua subida pelas escadas, mas o tema principal dos bordados era o Rio de Janeiro — “*mais vendável*” — me diria a artesã numa conversa que tivemos noutro dia.

De todas as integrantes do grupo, tive a oportunidade de conversa com Dora, bancária aposentada, que há 35 anos vive no morro com seu marido. Nasceu no interior de Minas Gerais e muito nova aprendeu a bordar com a família. Em seu relato de como foi morar no Morro da Conceição, conta que primeiro veio para o Rio de Janeiro fazer faculdade mas, como tinha que trabalhar ao mesmo tempo e não conhecia muito bem a cidade, acabou não terminando o curso. Finalmente, quando teve seu primeiro filho, decidiu ir morar no morro pra “*ter a ajuda da sogra*”, me narra sentada na sua mesa de bordar. E hoje, apesar dos dois filhos policiais já não morarem ali com ela, continua satisfeita em morar na Jogo da Bola com seu marido.

Seguindo o circuito dos ateliê e demais lugares para se visitar, saí da Rua Jogo da Bola virando à esquerda e entrando na Pedro Antônio, onde logo encontro um portão de ferro indicando ser ali a UFRJ e o Observatório do Valongo: “*daqui saía o horário oficial do Brasil*”, pontua orgulhoso João Marcelo, professor da UFRJ. Mais distante das duas ruas

principais do Morro da Conceição — João Homem e Jogo da Bola — a Pedro Antônio é uma ladeira que ao descer se encontra com a Rua Senador Pompeu na esquina com a Rua da Conceição, e que seguindo dá na Marechal Floriano, grande e larga avenida movimentada no centro da cidade. Por outro lado, no entanto, se ao invés de descer a ladeira descemos o Valongo, vamos notando a diferença de construção das casas quando comparada à Ladeira João Homem. Muitas das casas não são pintadas, roupas estão estendidas para secar a vista dos que passeiam por ali, um ninho de fios de embola pelos postes de luz e ao longe vemos o Morro da Providência e o seu teleférico recém-inaugurado. Seguindo um pouco mais, chego ao Jardim Suspenso do Valongo, na beira da Rua Camerino, justo em frente à Ladeira Madre de Deus que dá acesso ao morro vizinho, o Morro do Livramento. É um jardim de estilo francês construído durante as reformas de Pereira Passos, onde antes se localizava um antigo mercado de escravos. Reformado recentemente pelo prefeito Eduardo Paes, hoje o jardim parece uma peça flutuante no cenário da região em obras, no centro de milhares de casas antigas e populares que se estranham ao lado das estátuas gregas na entrada do jardim, junto a indicação de que ali se encontram expostos vestígios de utensílios e pertences de escravos. Se apoiando nessas contradições, a prefeitura inclui este ponto ao Circuito Histórico e Arqueológico da Herança Africana, criado em 2011, e que conta ainda com o Cais do Valongo e Cais da Imperatriz — a pouco metros dali — a Pedra do Sal, o Centro Cultural José Bonifácio e o Cemitério dos Preto Novos.

Logo abaixo, onde poderíamos chamar de “parte de baixo” do morro, já na Rua Camerino, está a sede do bloco carnavalesco Afoxé Filhos de Gandhi, que não fosse por uma placa que indica “Ass. Cultural e Recreativa ‘Afoxé’ Filhos de Gandhi – RJ. Aulas de: Capoeira - Dança Afro - Percussão”, eu teria seguido caminhando sem reparar nessa casa em ruínas, com um matagal que cobre cada vez mais a sua fachada. Não à toa, certa vez, durante meu trabalho de campo, o grupo impulsionou um encontro para a retirada de escombros e poda do local, tendo como estratégia o recrutamento de um mutirão que denunciasses a sua insatisfação com as condições de seu lugar de festas, ensaios, aulas e rituais. Pois ainda que passando correndo talvez não notemos sua existência, a importância desse lugar é enorme: junto a outros imóveis localizados pela Pedra do Sal e arredores, há tempos essa sede também aderiu ao pleito quilombola em curso na região. Além disso, fazendo coro à sua importância, a etnografia de Roberta Guimarães (2011, 2009) identifica esse grupo como portadores no morro do

“patrimônio do santo”, assim como pertencentes de um circuito mais amplo de “herdeiros da Pequena África”. Dessa maneira, resistindo contra o tempo e os impasses político, o bloco Afoxé Filhos de Gandhi se conforma como uma peça fundamental no mosaico de imagens produzidas no Morro da Conceição, pois ao mesmo tempo que movimenta um amplo sistema de trocas, é um ponto de referência espacial relacionado à práticas do candomblé que se articulam em torno da noção de patrimônio imaterial e de herança afro-brasileira.

Vou até a Ladeira Pedro Antônio pois ali indicam estar o ateliê de Juliana Jorge, uma jovem artista de 33 anos que vive no número 32. Entro e não tem ninguém, apenas Juliana esperando para mostrar seu trabalho. Na entrada estão penduradas pelo teto fotografias em preto e branco em diferentes alturas: “trecho sujeito a impactos de detonação”, alerta uma das fotos; guias e pessoas caminhando, retrata outra. São imagens da região portuária, imagens de destroços, de obras e ruínas. Juliana conta que quer registrar esse momento de transformação, uma memória da região portuária, e com esse objetivo fez o ensaio fotográfico. “*É o exterminador do passado*”, brinca ironicamente a artista sobre Eduardo Paes e as obras de revitalização sendo feitas em sua gestão.



*Fotografia de Juliana Jorge*

Em conversas que tivemos em outros dias, ela me conta que nasceu em Santa Teresa, mas que desde pequena ia ao morro com a sua mãe, apaixonada pelo lugar. Além disso, sempre frequentou a região à noite, suas festas e rodas de samba, mas somente há um ano atrás decidiu morar ali. Antes morou em Porto Alegre, quando fez um ano de Belas Artes na URGs. Depois, quando decidiu pedir transferência para a UFRJ, morou em Santa Teresa sozinha, depois na Glória, e em seguida em Guapimirim na casa dos pais — “*eu precisava de um tempo de retiro*”, brinca. Além da fotografia, trabalha também como designer de joias, tendo feito um curso no SENAI ao mesmo tempo que a faculdade de Belas Artes, o que hoje lhe permite ter uma oficina de joias próprias na sua casa.

Saio da casa de Juliana e desço o morro pela Rua Argemiro Bulcão, emendada com a Jogo da Bola, sentindo como o chão vai mudando de paralelepípedo para uma pedra escorregadia, a medida que vou me aproximando da pedra do sal. Caminhar por ali a passos lentos durante a manhã pode transmitir a sensação de um lugar tranquilo que se resume aos limites do Largo João da Baiana, pouco movimentado, salvo por algumas pessoas que sentam conversando na pedra, ou em bancos dispostos ao seu redor da praça. A luz do dia esconde no entanto a diversidade de encontros e o intenso fluxo de pessoas nesse mesmo Largo durante as noites. Ali se realizam festas que vão desde roda de samba, a outras de jazz e bailes charme, mobilizando uma diversidade de estilos que num primeiro momento podem não ser evidentes para os passos despreziosos que passeiam por ali.

No entanto, desenhos em grafite de homens e mulheres negros e uma pequena placa informando que aquele lugar foi tombado pelo INEPAC, em 1987, como monumento histórico e religioso afro-brasileiro, dão indícios sobre a importância daquele espaço que acolhe práticas de rituais, de cultos religiosos, além de rodas de capoeira e de samba que reverenciam ainda hoje nomes como Pixinguinha, Donga e João da Baiana, num resgate de personagens emblemáticos para a história do samba.

Esse contexto se converge num *lugar de memória* (NORA, 1993) que trava em suas disputas de significado um conflito territorial entre a “Comunidade do Quilombo da Pedra do Sal” e a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência — a VOT. Segundo Da Costa

(2010), o conflito tem início quando Cesar Maia lança novos projetos de revitalização da região portuária e a partir daí é desencadeado um processo de aumento de aluguéis e despejos dos moradores que se auto-reconhecem como remanescentes de quilombo. Apesar de não ter documentos que comprovem a propriedade de cada imóvel, a VOT é proprietária de diversos imóveis na área e por isso responsável por diversas ordens de despejo que, em seguida, foram assimilados como “perseguição religiosa” por parte dos quilombolas. Em 2001, após o lançamento do Plano de Revitalização da Região Portuária — Plano Porto do Rio, os conflitos se intensificaram e seguem ainda hoje.

Quando atravesso a estreita Rua São Francisco da Prainha, na sua esquina com o Largo da Prainha, está o Armazém Zero4 da família de Thiago, onde à noite, principalmente às quintas-feiras, se transforma com a grande movimentação de jovens e adultos que sentados no largo se encontram e conversam durante toda a noite. Alguns imóveis ao redor do largo têm aspecto antigo, com vidraças quebradas, paredes pichadas e uma casa desabada, com seus destroços compondo em ruínas a paisagem. Em meio a alguns imóveis, no entanto, alguns edifícios restaurados chama atenção como, por exemplo o Angu do Gomes<sup>28</sup>, que no seu toldo exalta: “tradição da gastronomia carioca desde 1955”.

No mesmo largo, ao lado do Armazém Zero4 vejo as sacadas da Casa Porto, que nas palavras de seu idealizador, Raphael Vidal, é um espaço para se experimentar e “lançar voo”, uma casa com “ideias de portas abertas”. Num discurso agitado e contagiante, Vidal, como é mais conhecido, me conta que a Casa Porto primeiro buscava “capacitar” os moradores da região para o mercado de lazer e cultura em ascensão no bairro mas que, com o tempo, percebeu que mais que capacitação, os moradores precisavam de consultoria para montar seus projetos e iniciativas. A isso somou o argumento de ser necessária uma política de compensação na região por conta do “impacto” das transformações, e hoje a Casa Porto tem o apoio da Porto Novo para oferecer consultorias, um lugar para se trabalhar, uma biblioteca e um espaço para apresentações de projetos relacionados com a área.

---

<sup>28</sup> O Angu do Gomes é conhecido por toda a cidade do Rio de Janeiro por sua trajetória que tem início 1955 com a venda de angu em carrocinhas. Depois de um aumento significativo das vendas e a abertura de um restaurante no Largo de São Francisco, hoje está em outro imóvel, reformado e sofisticado, ainda no mesmo largo.

Dentre os eventos organizados estão os clubes de leitura, os bate-papo com blocos carnavalescos como a Vizinha Faladeira<sup>29</sup> e a história da Banda da Conceição contada por seu criador e atual morador do Morro da Conceição, Marco Antônio, mais conhecido como Frigideira. Presente nesse bate-papo, vi como o discurso sobre Banda comoveu um público de umas 10 pessoas, todos amigos, que se divertiam relembando o início do grupo musical. Fundado em 1973, com apresentações descontínuas e uma queda no movimento por longos períodos, Frigideira promete voltar a sair todos os carnavais com o apoio da nova banda e de Vidal que apoia o grupo com uma mistura de orgulho, entusiasmo e um toque de nostalgia. Nesse dia, o discurso de “resgate cultural” para Vidal, Frigideira e a Banda da Conceição é unânime, revelando as potências da memória na percepção do presente, além dos atritos entre os discursos de passado e de futuro que rondam a região.

Ao conversar com Vidal ele se reconhece como “agitador” da área, organizando diversos projetos culturais, sendo o seu principal o FIM — Fim de Semana do Livro no Porto. Numa mesa na própria Casa Porto tenho a possibilidade de escutar sua história, contada de um modo que me prende a atenção. Como que narrando uma crônica, Vidal sem vergonha descreve sua trajetória que começa quando com 15 anos sai de casa e vai morar com os tios por conflitos familiares. Desde então se envolve numa sequência de tentativas para se sustentar financeiramente e realizar seu sonho de ser escritor e ter uma editora. Entra para a Escola Técnica de Comunicação na Rua Uruguaiana no centro da cidade e começa seu projeto chamado “Carta da Existência”, onde datilografava contos para serem lidos uma vez ao dia. Vendendo pela rua, é convidado a vender na livraria da Travessa. Aos 17 anos começa a estudar filosofia no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ (IFCS) e a organizar uma revista com crônicas, contos e poesias. Com os laços criados trabalhando da Livraria da Travessa, propõe encontros com escritores onde o objetivo seria desmistificar os artistas e “*bater um papo*” informal numa mesa de bar com cerveja. Ruy Castro, Sergio Santana e Ney Lopes são alguns dos nomes que ele cita, orgulhoso, por terem participado e saído satisfeitos dizendo “*ter sido o melhor encontro de suas vidas*”. Nesse percurso, o Morro da Conceição aparece no relato de Vidal quando conhece uma menina numa roda de samba na Pedra do Sal. Ela estava deixando a sua casa no morro e ele aproveitou para alugar o espaço. Em 2008, sai

---

<sup>29</sup> Vizinha Faladeira é uma escola de samba fundada em 1932 com sede no bairro de Santo Cristo, região portuária.

então do apartamento que dividia com amigos na Tijuca e passa a viver nesse lugar que ao poucos possibilita o deslanchar de seus projetos.

Outra pessoa com quem tive a oportunidade de conversar, e que se aproxima da linguagem de Vidal no sentido de se considerar um produtor cultura da região, é Eduardo, músico e poeta, autor de livros de contos e poesias, além de vocalista da Banda da Conceição e do grupo de samba Terreiro de Breque. Atualmente com 36 anos, conta que a literatura teve início muito mais cedo em sua vida, sendo um marco o presente de um tio: o livro de Nelson Rodrigues, “À Sombra das Chuteiras Imortais”. A partir daí começou a se interessar mais por literatura, “apesar da mãe ter se formado só até a quarta série”. Começou a escrever e ganhou seu primeiro concurso com 17 anos, se sentindo estimulado para cursar letras na universidade. Antes de se formar, no entanto, decidiu prestar concurso público para o Banco no Brasil, aprovou, e depois de anos de trabalho no setor, mudou e passou a trabalhar como informático na Universidade Federal Fluminense. Após 13 anos como funcionário público, abandonou o cargo e hoje se dedica à revisão de textos, à música e à poesia.

Ele hoje vive na rua Leandro Martins, próxima à Rua da Conceição, e mesmo não vivendo no “morro propriamente dito”, se considera um morador dali. Conheceu o lugar durante uma festa de réveillon, em 2008, organizada por Vidal que ele já conhecia. Aquele encontro no Bar do Léo, segundo ele foi a célula do que mais tarde se transformaria no seu grupo Terreiro de Breque, e conseqüentemente o que o faria sair de Niterói para viver mais próximo dos lugares onde fazia show. Após meses de busca pelo lugar ideal, vendeu por fim sua casa antiga para comprar a atual, e em janeiro de 2010, se mudou.

Com o pensamento de volta no dia da festa Sotaque Carregado, sigo meu passeio pela base do morro, caminhando pela rua Sacadura Cabral que faz limite com o Largo da Prainha. O caminhar vai me apresentando detalhes e evidências das transformações na cidade que tanto Eduardo quanto Vidal me relatam. Os bancos do Largo da Prainha foram retirados, não há mais sombra nem se pode sentar na praça; e onde antes Frigideira jogava futebol, hoje é um imenso areal com estacas e cavadoras que posso entrever pelos tapumes de uma obra que se desconhece a finalidade, mas que anuncia um “Rio Olímpico”. Seguindo pela Sacadura Cabral, vejo desde baixo a Igreja de São Francisco da Prainha — um cartão-postal do Morro

da Conceição — recém inaugurada após a reforma apoiada pelo Porto Novo e IPHAN. Subindo por uma escadaria branca e larga, vejo de frente e de perto esta importante igreja localizada no Adro de São Francisco. Com obras iniciadas em 1696, a igreja possui não só uma importância histórica, como é também um dos principais símbolos da Venerável Ordem Terceira, das tradições católicas e franciscanas na região. Em seu entorno, subindo algumas escadas, encontramos duas de suas iniciativas educacionais – a Escola Padre Dr. Francisco da Motta e o Colégio Sonja Kill – que junto a outros projetos configuram a presença marcante da VOT no Morro da Conceição.

### **A festa**



Já eram 17:30 e faltava meia hora para o DJ Marcelo começa a tocar. Volto a subir o morro e já com o céu escurecendo o cenário muda. O ambiente de festa ocupa as ruas da Ladeira João Homem, em frente ao Bar do Geraldo. Os poucos grupos que se viam pela manhã se multiplicam e mudam, de um perfil familiar, de adultos, para uma maioria de jovens ansiosos por música e diversão. Após um dia visitando ateliês, a diversidade de formas de arte que

havia visto se manifestam também na rua que movimenta diferentes estilos e pessoas. Enquanto converso com amigos, crianças me utilizam como barreira para se esconder no pique-pegas. Gritam e ameaçam no calor da brincadeira: “*não me pega!*”, e me segurando por detrás provoca ao amigo, mostrando a cara ora pela minha direita, ora pela minha esquerda, até sair correndo e desaparecer num mar de pessoas. Há muitos jovens, mas também há idosos e idosas, crianças e adultos. Muitos dançam, quer sozinhos, em grupos ou em casais. O churrasco que acontecia pela manhã cede espaço a uma maioria de classe média que dança música popular brasileira, pernambucana, com “sotaque carregado”. Em um mesmo dia, no mesmo morro, estive em uma laje com um dj e um público de roupas elegantes que admiravam uma vista espetacular; comi uma feijoada de camarão na praça, ao som de chorinho; observei também como homens se divertiam como churrasqueiros que, mesmo em dia de grandes eventos no morro, não deixam de assar suas carnes junto a uma cerveja, sem camisa, demarcando seus modos de vida. Numa trama de múltiplos gostos e modos de aproveitar um sábado ensolarado, descortino um morro que se apresenta como homogêneo, mas que em suas ruas manifesta uma ampla heterogeneidade. Observar as formas de interação nesse dia me abriu uma chave de leitura e revelou, a exemplo do Bar do Geraldo, contextos plurissituacionais. Com a finalidade em comum de diversão e reunião entre amigos, o churrasco se apresenta como uma possibilidade na parte da manhã, com poucas pessoas, em sua maioria moradores; a festa com dj se apresenta como outra possibilidade, reunindo pessoas de diversos lugares da cidade e, em proporção menor, moradores; até mesmo as crianças escolhem o lugar para brincar, abrindo espaço entre uma maioria adulta, e afirmando que ali também se divertem à sua maneira. “Cada situação delimitada, atribui um sentido diferente à frequência de um mesmo lugar”, afirma Agier (2011, p.75) sobre as análises de interação e de contextos plurissituacionais. Assim, se antes o churrasco e a ausência de camisetas era permitido, agora camisetas pólo são mais apropriadas. Ao definirem e darem significado à situação, normas de comportamento são impostas de maneira mais ou menos negociadas, dependendo da abertura e regulação *a priori* do lugar. No caso dessa rua, por exemplo, há uma flexibilidade na sua forma de uso, dado que pude ver num mesmo dia como variava de idades, estilos de vida e segmentos sociais. A partir de um sentido partilhado, que define uma percepção social (e não individual) da situação, com um mínimo de coerência comunicativa (op. cit.), um quadro de atuação é conformado, permitindo no entanto a diversidade e variação de comportamento.

Sigo na festa. Enquanto se escuta cumbia, afoxé, maracatu, brega e funk, uma senhora se soma à janela observando os visitantes. Não se sabe muito bem se lhe agrada ou não, porém ali resiste por um bom tempo, curiosa e entretida. É uma festa nova, uma movimentação diferente do dia-a-dia mais silencioso do morro, e com os braços debruçados como uma criança na janela, intrigada, parece buscar compreensão do que está acontecendo em sua rua.

Em relação aos artistas que pela manhã tiveram seus ateliê abertos, na festa quase não os vejo. Na porta de casa, por um momento sai Cláudio Aun, correndo os olhos pelo aglomerado de pessoas, registrando a festa, parado por alguns minutos, até voltar a entrar, parecendo optar pelo aconchego do lar. Gaia aparece também por pouco tempo ao lado de sua mulher, conversa com alguns conhecidos, mas sem grande animação em seguida desaparece, voltando provavelmente para casa. As únicas que dançam e se contagiam são as jovens Ana Paula, Erikka e Julia Vidal, mulher do organizador do evento que lidera as danças, convidando todos os presentes a se juntarem a ela no ritmo da música.



*Músicos da Banda da Conceição*

O som do dj cessa e uma banda com sax e trompetes começa a se aproximar, é a Banda da Conceição. Para começar o repertório, dão as primeiras notas das marchinhas que

transformam o ambiente e nos avança no tempo criando ansiedade para o fevereiro que iria chegar. Os músicos são do Morro, se vestem de modo informal, com camisetas regata e chinelo, diferente do dj e dos visitantes. A banda toca, o público embala e dança, indo das marchas de carnaval<sup>30</sup> ao funk. De repente, como que para nos relembrar que estamos na rua, um carro passa e o público se afasta abrindo alas ao som da tradicional marchinha de carnaval. Um *motoboy* aproveita o caminho livre e chega trazendo pizza aos que decidiram ficar em casa, fazendo lembrar que há pessoas que moram ali. Aguarda na porta enquanto o cliente não escuta a campainha, possivelmente por causa da música. Por fim, a porta é aberta por um jovem menino meio em cueca, meio em pijama. Ali a noite será diferente, ainda que invadida pelo mesmo som da festa na calçada abaixo.

Sigo um pouco mais na rua, observando essa noite que revela uma forma festiva de uso do espaço público. A pequena rua de paralelepípedo aos poucos vai se demonstrando um lugar estratégico de observação, de uma multiplicidade de olhares que percorrem das casas à rua, por entre os jovens dançantes que entrecruzam olhares, do bar à calçada, num emaranhado de direções e maneiras de perceber aquele ambiente. Nesse instante, era possível notar que ali não era um mundo isolado, fortificado, mas antes o espelho da diversidade do Rio de Janeiro, um microcosmos onde se mediavam diferentes segmentos sociais e estilos de vida. Se encontravam naquela ladeira muitos pequenos mundos, com distintas trajetórias que os conduziram até ali e que pareciam concordar, por aqueles minutos, em conviver. Se considerarmos a definição de Leite, onde um espaço urbano se constitui em espaço público quando “as ações atribuem sentido de lugar e pertencimento” (LEITE, 2002, p.116), e quando da mesma maneira, esses mesmos lugares também contribuem na construção de sentidos para as ações, a Ladeira João Homem se apresentava como um local onde as diferenças se manifestavam e se confrontavam, a rua convertia-se em espaço público no sentido antropológico do termo. Com isso, as diferentes situações descritas também nos fazem pensar que, se por um lado o processo de requalificação do lugar pode separar desses lugares os que ali vivem, limitando as relações sociais a questões de consumo e economia; por outro, como

---

<sup>30</sup> O carnaval é uma festa de grande relevâncias para os moradores do Morro da Conceição. Como dito em capítulos anteriores, a partir da trajetória de Hilário Jovino, o Morro se consagra como um espaço de gênese dos ranchos carnavalescos (GONÇALVES,R., 2007). Além disso, importantes personagens do samba como Donga, Pixinguinha e João da Baiana compõe as figuras emblemáticas que frequentavam as rodas de samba da Pedra do Sal. Hoje o Morro acolhe grupos como a Banda da Conceição, Afoxé Filhos de Gandhi e Escravos da Mauá, indicando a importância dessa tradição.

aponta Leite (2002, p.121), “é possível que esse mesmo processo amplie as possibilidades interativas (conflitivas ou não) entre aqueles que neles interagem”. Assim, para além das diferenças e das disputas que tinham aquele lugar como terreno, nessa noite a rua se transformou numa verdadeira efervescência de encontros, com potencialidade criativa e de reconstrução dos significados do lugar. Com uma diversidade tão evidente e um fluxo de pessoas tão intenso, em segundos se desconstruía a imagem de um lugar “pacato”, “isolado”, “tranquilo” e “bucólico” que comumente se atribui ao Morro da Conceição.

Por fim, já no final da noite, me permiti e me entreguei também um pouco à festa. Cantei e dancei, até que, vencida pelo cansaço, decidi encerrar o dia. O circuito até ali havia sido longo e era preciso voltar. Olhando ladeira abaixo, vi um grupo de pessoas descendo pela João Homem. Aproveitei o momento, acelerei o passo, e desci com eles<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> No Morro da Conceição, movimentado pela festa, com muita de gente nas ruas, me sentia segura, independente da hora. Logo abaixo também havia alguns bares e boates movimentadas e, por isso, andava sem preocupação. Mas de repente dava um passo a mais e na rua seguinte já não havia ninguém e o medo então surgia — “melhor não perambular demasiado à noite”, eu pensava. O centro do Rio, à noite, me dava medo. As sensações e sentimentos são dimensões importantes dessa pesquisa e da construção e reconstrução de uma cartografia cidadina. Por este motivo, expressá-los é um dado relevante desta descrição etnográfica.

### Capítulo 3 | Fazer-se artista: morar na arte

Jovens, adultos, funcionários públicos, autônomos, aposentados, desempregados. Alguns trabalham com moda, com teatro, outros com rap, com artes plásticas, instalações, literatura e performances. Alguns viviam ali, mas a maioria são novos. Depois dessa breve pincelada dos artistas com os quais mantive contato durante o ano de 2015, fica latente um questionamento: por que tantos artistas no Morro? Por que, mesmo com diferenças entre si, vão para lá e não para outro lugar? Como explicar esse fenômeno, essa “onda” de artistas que decidem viver ali?

Com esses questionamentos pretendo guiar os próximos parágrafos, defendendo a hipótese de que a arte — e uma certa noção de arte — está absolutamente entrelaçada aos significados que constituem o Morro da Conceição, lhe conferindo uma imagem particular no contexto mais geral da cidade do Rio de Janeiro, chegando a ser reconhecido como um “bairro artístico”.

Destaco que para este capítulo tenho em conta os atuais investimentos públicos como incentivo fundamental para a ida massiva de novos moradores à região, especialmente aqueles ligados ao mundo da arte e da cultura, uma vez que o governo explicitamente<sup>32</sup> apostou na exploração do capital cultural como alavanca de desenvolvimento da região. No entanto, pretendo ir além dessas questões referentes ao planejamento urbano e investimentos públicos, propondo entender que essa escolha do governo somente obteria respostas numa sociedade onde determinados princípios e valores são postos em destaque, encontrando ressonância nessa área da cidade. A atitude da esfera pública e seus efeitos só seriam possíveis numa organização social onde a arte é valorizada e onde uma certa noção de arte se identifica com

---

<sup>32</sup> No folheto institucional “Porto Maravilha: o que vai mudar?” distribuído pela prefeitura em diversos pontos da zona portuária, encontramos o seguinte trecho: “valorização cultural e promoção da cidadania: ações de valorização do patrimônio histórico da região, bem como a promoção do desenvolvimento socioeconômico para a população são prioridades do Porto Maravilha.” Além disso, em outro material institucional sobre patrimônios, são destacadas as principais linhas de ação do governo: “preservação e valorização da memória e das manifestações culturais; exploração econômica dos patrimônios material e imaterial, respeitados os princípios de integridade, sustentabilidade, inclusão e desenvolvimento; valorização do patrimônio cultural imaterial; produção e difusão de conhecimento sobre a memória da região; recuperação e restauração material do patrimônio artístico e arquitetônico; realização de diagnóstico sobre o patrimônio histórico, cultural e arqueológico” (Prefeitura do Rio de Janeiro, 2009)

as características do Morro da Conceição e da região portuária. Algumas dessas noções são as que pretendo explicitar ao longo desse capítulo, partindo para isso da pergunta que propus inicialmente: por que o Morro da Conceição?

Como esperado, para cada artista que fiz essa pergunta, diversas respostas foram recebidas. Por isso, proponho aqui o exercício de conectá-las, buscando suas conexões, suas relações e seus pontos em comum que me permitam extrair uma lógica e uma coerência entre tantas histórias. Ao relacionar essa diversidade de relatos biográficos individuais, o que busco é apreender sistemas de valores e as interações que possibilitam determinadas combinações e encontros específicos.

Traçar esse fio condutor é um impulso tentador quando nos confrontamos com um emaranhado de informações, observações e experiências e, de fato, é um fio que nos abre as portas para uma poderosa estratégia metodológica que dá acesso à forma de pensamento dos sujeitos da pesquisa e de suas próprias maneiras de formular e ordenar a questão. No entanto, antes é preciso ter claro que ao mesmo tempo que essa estratégia apresenta um grande potencial, supõe também uma perigosa armadilha. Como define Bourdieu (1996), a ilusão biográfica é uma retórica que ameaça o trabalho antropológico e nos induz a compreender histórias de vida como um todo que se desenrola segundo uma ordem cronológica e uma razão de ser. Na ânsia de atribuir sentidos e estabelecer relações inteligíveis, ao trabalharmos com relatos biográficos tendemos a selecionar eventos que julgamos significativos e ordená-los de modo artificial numa sequência linear com início, meio e fim. Dessa forma, totalizamos e unificamos o eu, nos distanciando de uma compreensão da vida social como um fluxo descontínuo e fluído, fragmentado e múltiplo, com elementos justapostos sem lógicas nem coerências aparentes, e que irrompem de modo imprevisto e aleatório ao longo da vida.

Antecipo com essa ressalva que, diferente do que uma narrativa biográfica possa insinuar, os fenômenos sociais se caracterizam por uma contínua transformação, sem qualquer forma permanente, e muito menos constante. As narrativas de vida aparecem assim como cambiantes, se aproximando mais a uma apresentação e produção de si que varia conforme a situação de pesquisa, do que uma história única e encerrada. Por isso, caso não queiramos cair numa leitura ingênua das histórias de vida, é preciso antes ter em conta, por um lado, as

múltiplas produções de discurso de nossos interlocutores e, por outro lado, procurar desfazer os relatos de acontecimentos progressivos e individuais para então apreender as redes e estruturas de um conjunto de sujeitos em relação. (Bourdieu, 1996).

O “porquê do Morro da Conceição” se coloca então como uma questão muito mais complexa, passando por escolhas e *projetos* anteriores às trajetórias dos artistas que hoje encontramos ali. Por isso, é importante seguir determinadas *redes* que fazem do Morro da Conceição um ponto de articulação das mais variadas trajetórias, nos movendo sobre um conjunto de laços e situações articuladas, que reconstituem a coerência dessas variadas *interações sociais*.

Ora pautadas por laços de parentesco, ora por grupos ou pares, por co-residência ou trabalho, essas teias se desenvolvem e se distinguem por diferentes critérios de cooperação, onde valores, ideias e normas permitem a sua existência (AGIER, 2011). Assim, com uma pergunta inicial aparentemente simples, as entrevistas aos poucos desenham um conjunto articulado, com uma série de pontos em comum, que aprofundam as respostas mais imediatas.

Com essa estratégia, pude identificar as razões mais recorrentes, a começar pelo fator econômico. “Onde eu encontraria uma casa assim, por esse preço no Rio de Janeiro?”, me perguntou Marcelo Frazão sentado no sofá de sua casa. Não foram poucas as vezes que ao perguntar aos entrevistados sobre os motivos pelos quais haviam escolhido o Morro da Conceição para viver, apresentavam respostas como as de Frazão. Em sua fala, o Morro da Conceição era um verdadeiro “achado”, quase como quem vai a uma feira e encontra algo raro, por um preço muito mais barato do que no mercado.

Relacionado ao critério econômico, no discurso dos artistas do bairro também apareciam as categorias de facilidade e centralidade, visto que o “ser barato” é relativo e não se sustenta sem outros valores tais como proximidade do centro do Rio. Ficava claro que o aluguel das casas é barato somente quando comparado com outras casas na área central da cidade. Enquanto um apartamento no centro pode ter um aluguel entre 600 e 700 reais, no Morro da Conceição é possível encontrar algo por volta de 300 ao mês. Por isso, não só o preço, como também a centralidade do lugar, se mostrava como uma combinação perfeita para essas pessoas em busca de serviços, por preço acessíveis. Em várias conversas, ficava claro o valor

comum entre esses moradores no que se diz respeito ao consumo, seja de bens materiais, de oferta cultural, ou ainda de meio de transportes. Dora, bordadeira do Bordados Carioca, me detalhou as vantagens do Morro nesse sentido:

“Tudo é perto, você mora num oásis, você desce e encontra tudo: ônibus, a Central do Brasil é perto, um comércio muito bom que é o do Saara, igrejas, teatros, museus... Lugar muito privilegiado, no centro, fechado com mil coisas boas. É um ovinho de um morro com residências.” (Dora, entrevista concedida em 20/06/2015)

Aqui é importante destacar, no entanto, que a construção desta vantagem do Morro não necessariamente é compartilhada por outros moradores do Rio de Janeiro. O professor João Marcelo, por exemplo, morador do Leblon, em seu discurso deixa evidenciar como para ele esse argumento é uma falácia, ao mesmo tempo em que enaltece a qualidade de vida do Leblon:

“Viver no Leblon é extremamente gostoso, o Leblon é um lugar lindo, lá você vai encontrar programas culturais diversos, vai poder ficar até de madrugada na rua, você tem convívio com pessoas com conhecimento, você pode ter um papo muito mais cabeça... Leblon é um bairro que eu quero espaiar a cabeça e eu tô na frente de um marzão, ando no calçadão, corro no calçadão e é maravilhoso. Lá vive a elite do Rio de Janeiro. Essa região [portuária] tinha condição de ser realmente uma região melhor, atrair pessoas com melhor poder aquisitivo, atrair mais coisas culturais.. Tem trocentas coisas culturais, mas é aquela coisa que você percebe claramente: estão querendo transformar essa região numa nova lapa e a lapa não é um lugar pra você morar, é um lugar que você vai fazer uma farra e tchau! Eu acho que seria legal que as pessoas que aqui estivessem encontrassem aqui um mundo, cinemas, teatros, aqui você não encontra isso, livrarias...Se você quer comprar um remédio a noite, onde você vai? Chega no final de semana você quer sair na rua para... Andar! Você faz isso na região portuária? Não faz...Se isso um dia vier a ter essas qualidades que você encontra no Leblon vai ser maravilhoso.” (João Marcelo, entrevista concedida em 16/07/2015)

Ao expor essa opinião, sobressai um mapa social da cidade, que deixa transparecer as hierarquias entre os bairros e a forma de organização desse conjunto urbano (VELHO, 1989). O Leblon, nesse caso, aparece como uma referência para a oferta de serviços e comércio, um bairro de elite, com pessoas mais “cultas”, livrarias, além de ser privilegiado por estar localizado no litoral da cidade. Entretanto, mais do que uma análise dos significados do Leblon, o interessante sobre essa perspectiva é o que ela aporta na construção dos significados do Morro da Conceição e seus moradores. Ainda que na fala de Dora e João Marcelo o valor em questão seja a mesmo — a oferta de serviços — a hierarquização dos bairros sob essa ótica aparecem de maneiras diferentes. Enquanto para Dora o Morro da Conceição é valorizado pela presença abundante de serviços, para João Marcelo o que desvaloriza o lugar é justo o contrário, a sua ausência. Essa contradição nos faz pensar que mais do que categorias e características absolutas, com um significado em si, o que está em jogo nessas classificações

são as relações de oposição, pois dependendo de onde se fale, e em oposição a que, a percepção sobre o Morro irá variar.

Reforço que ao destacar certas polarizações que identifico nos discursos dos moradores do Morro da Conceição, de forma alguma elas são analisadas como um contraste rígido, invariável e auto-explicativo. Ao contrário, em qualquer contexto social — ainda mais no qual nos debruçamos, em acelerado processo de transformação — é imprescindível reconhecer o movimento das gramáticas sociais entre esses dois pólos, possibilitando uma infinidade de variações, gradações, combinações e graus de intensidade. De fato, ao destacar polarizações, o que pretendo é explicitar o modo como aquelas pessoas operam suas dinâmicas sociais, a partir de quais categorias, de quais oposições e ordenadas sobre quais valores. Apresento tais binômios a partir dos usos e apropriações desses sujeitos a fim de evidenciar como pensam e agem, sem encerrar-me, no entanto, na ideia de que essas categorias são estanques e imutáveis.

Dora, por exemplo, ressalta as facilidades do Morro da Conceição comparando com os bairros anteriores nos quais viveu: *“antes morava no Bairro de Fátima, mas tinha trânsito, carrega filho pra cá e pra lá...Era difícil.”* Eeve também contribui para entendermos a importância das trajetórias de cada morador nas suas percepções atuais: certo dia, caminhando pelas ruas do Morro, o encontrei subindo uma ladeira, voltando do Saara depois de comprar material para um trabalho artístico em andamento — *“Tô adorando isso, agora tá tudo aqui pertinho pra comprar!”*, comenta. Eeve, antes de morar ali, morava com os pais em Bonsucesso, e aliviado, me contou sobre a quantidade de vezes que teve que ir até o Saara para comprar material para trabalhar. E assim, destaca a importância dessa facilidade no caso dos artistas que constantemente necessitam de materiais para suas produções.

No centro da cidade é possível encontrar materiais variados a bons preços, comparados ao entorno da cidade; por isso, quase todos os artistas com quem conversei aproveitam essas oportunidades. Durante as aulas que tive com Thiago de xilogravura, o tema sobre onde comprar os materiais era recorrente, e a indicação de todos, sem exceção, era pelo centro da cidade. Gaia, ao contar sobre sua chegada ao Rio, também comenta sobre suas principais preocupações de encontrar materiais de qualidade pelos melhores preços:

“Cheguei aqui e fui me relacionar, fui procurar material, com esse grupo...Claro, eu disse: poxa, não adianta eu ir pra Barra... Vou naquele povão que tá ralando, que sabe onde tá o material mais barato. Não é que eu esteja iniciando, mas estou começando aqui no Rio. Eu não trouxe tudo de equipamentos...Até hoje você procura materiais bons, mas mais baratos.” (Gaia, entrevista concedida em 08/07/2015)

Não só é relevante a oposição que se cria para valorar a categoria “facilidades”, como também o uso que ela terá em sua vida. No caso dos artistas, como seus trabalhos dependem desse encontro fácil, com bons materiais a baixo custo, a proximidade com o Saara é certamente uma característica valorizada.

Limitado por ruas importantes com comércios, museus, bares e centros empresariais, o Morro da Conceição se constrói dentro de um quadrilátero que encerra suas fronteiras entre, de um lado um morro tranquilo e silencioso e, de outro, um centro acelerado e movimentado. Eduardo, antes de morar ali, vivia em Niterói, mas cansado de todas as noites ter que ir ao Rio para fazer shows, decidiu se mudar para mais perto do trabalho. A centralidade e proximidade com o trabalho foram então critérios definitivos para a escolha da residência, ao mesmo tempo em que a tranquilidade do lugar era também um privilégio:

“Eu queria tranquilidade também, tá perto do centro e ter tranquilidade. Em Santa [Teresa] tava muito caro. Aqui é muito tranquilo, tem árvore...Foi uma busca de centralidade e tranquilidade ao mesmo tempo. [...] Eu sou daquela geração que era apaixonada por Santa Teresa, frequentava a lapa com 15 anos e hoje vejo aqui como um lugar muito mais promissor e agradável!” (Eduardo, entrevista concedida em 14/07/2015)

Em sua fala, além da ambiguidade que sobressalta no que diz respeito à centralidade e tranquilidade, a referência à Santa Teresa é crucial. De fato, muitos artistas buscaram viver nesse bairro antes de ir para o Morro da Conceição. Semelhantes pelas suas ladeiras e ruas de paralelepípedo, pelos seus grandes casarios antigos e conservados, pela localização, pela natureza ao redor, Santa Teresa e o Morro da Conceição com frequência aparecem como bairros similares. Ana Paula e Erikka antes viviam ali e decidiram se mudar pois estava muito caro. Juliana também nasceu e viveu nesse bairro durante toda sua vida. Marcelo Frazão, Guilherme, Eduardo e Gaia, antes de irem ao Morro da Conceição buscaram uma casa em Santa Teresa, mas sem sucesso e, insatisfeitos com os preços, optaram pelo lugar onde hoje moram.

A conexão com o bairro é evidente. Sem dúvida, na construção do imaginário do Morro da Conceição as referências à Santa Teresa são explícitas, tendo sua máxima expressão no Projeto Mauá que surge inspirando-se no evento Portas Abertas<sup>33</sup>. Por isso, se hoje o Morro é reconhecido artisticamente, uma importante contribuição para essa imagem foi a própria construção de Santa Teresa como um bairro artístico, que aos poucos, impôs um mercado imobiliário com altos preços, limitando a permanência que anteriormente era possível. No entender dos novos moradores do Morro da Conceição, ao se destacar cada vez mais nos cartões postais da cidade, os moradores tradicionais de Santa Teresa foram substituídos gradualmente por estrangeiros e por uma classe média alta que encontravam ali um lugar de sossego na cidade.

A partir da observação deste fenômeno, lanço a hipótese de que o Morro da Conceição se constrói tendo como referência esse lugar análogo na cidade, buscando a reconstrução de uma “nova Santa Teresa”. Como as formas de apropriação desse espaço – principalmente pela arte e pelo turismo – se viram saturadas, com seus recursos esgotados, buscou-se alternativas sob uma mesma ótica: a artística. Iniciou-se então um novo movimento na cidade<sup>34</sup>, deslocando os que não conseguiam viver em Santa Teresa para o Morro da Conceição, com aspirações de fundar ali um novo bairro de artistas no Rio de Janeiro. Assim como Santa Teresa, o Morro da Conceição reunia um conjunto de características valorizadas pelo mundo das artes, o que tornou possível a aspiração e o projeto de uma apropriação artística do lugar. A associação entre o Morro e Santa Teresa é fundamental para compreender que a definição de um lugar passa também por olhares externos que são retomados e reapropriados a partir de dentro (BRIGGS, 1972; AGIER, 2011). Nesse sentido, as referências externas ao Morro que o associavam a Santa Teresa, assim como as imagens e experiências que tais identidades produziam, são essenciais para a conformação do que hoje é o Morro da Conceição.

---

<sup>33</sup> Portas abertas é um evento anual organizado por moradores de Santa Teresa que abrem as suas casas e ateliês para expor e vender suas obras.

<sup>34</sup> Durante a pesquisa, o primeira mudança de artista ao Morro que em seu discurso fazia referência a Santa Teresa, dizendo que seu desejo inicial era viver ali foi Marcelo Frazão, que se mudou em 2002. Nesse sentido, pode-se dizer que esse movimento tem início nesse período aproximadamente e que vai se intensificando com o passar dos anos, tendo como pico a escolha do Rio de Janeiro como sede das Olimpíadas e o consequente anúncio dos investimentos públicos e privados em toda região portuária.

Um dos valores fundamentais que mais aproximam Santa Teresa ao Morro da Conceição é a imagem de “oásis” no meio da cidade, uma espécie de mundo paralelo e desconhecido, com uma riqueza tão valorizada e rara como a água no deserto. Por trás desse discurso o que se revela é uma lógica reproduzida entre seus moradores, onde se deseja estar no centro, sem estar no centro. Aparentemente essa lógica parece incoerente, operando com valores contraditórios. No entanto, de fato, o que mais lhes importava era a proximidade do centro, sem necessitar entretanto estar no meio, no epicentro, do que consideravam ser um caos.

A oposição entre uma cidade movimentada e caótica e um morro tranquilo é essencial para a compreensão dos valores de se viver no Morro da Conceição. Uma oposição que remete à tradicional comparação entre campo e cidade, que guarda em si profundas oposições, fundamentadas num ideário de base romântica.

Simmel é um dos autores que aborda tal oposição a partir da perspectiva do fenômeno urbano da metrópole ([1902]1967). Ao descrever o homem urbano, o autor traz elementos de oposição entre a cidade grande e a cidade pequena no que diz respeito à liberdade. Segundo ele, enquanto nos vilarejos os círculos sociais são menores, com menos liberdade, autonomia e diferenciação, nas cidades grandes aparentemente temos maior liberdade, anonimato e um menor controle social. No entanto, segundo Simmel, apesar da maior liberdade, paradoxalmente a cidade é também o lugar de maior indiferença e “distância espiritual”. Em suas palavras:

“A reserva e indiferença mútuas, as condições espirituais de vida dos círculos maiores, nunca foram sentidas tão fortemente, no que diz respeito ao seu resultado para a independência do indivíduo, do que na densa multidão da cidade grande, porque a estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual. Decerto, é apenas o reverso dessa liberdade se, sob certas circunstâncias, em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na multidão da cidade grande.” (Simmel, 1967, p.585).

Simmel apresenta assim uma possível explicação para esse sentimento ambíguo que encontramos no Morro da Conceição. Se por um lado seus moradores valorizam as metrópoles, o movimento das grandes cidades, suas facilidades e infinitudes de serviços; por outro, se comprazem das práticas que reconhecem como de províncias ou cidade pequena: “dar bom dia”, oferecer um bolo ao vizinho, conhecer “todo mundo”, ou ainda bater papo no portão de casa.

Vidal, por exemplo, ao mesmo tempo que, com orgulho, diz amar o Centro e ter sido criado ali, também ressalta os elementos de cidade pequena e do subúrbio que, segundo ele, fazem do Morro da Conceição um lugar especial e diferenciado. Assim, primeiro diz: “estava muito feliz de tá morando aqui, nesse lugar que eu achei incrível, porque parecia o subúrbio onde eu morava e onde fui criado. Era muito parecido”. Mas em seguida, quando pergunto porque preferia o centro ao subúrbio do Rio, com o qual tanto se identificava, completa:

“Porque aqui eu estava do lado do centro da cidade, do lado da minha faculdade [IFCS], do lado do mundo onde eu vivia. E eu era apaixonado pelo centro da cidade, eu sou apaixonado. Eu vim fazer segundo grau aqui. Com 15 anos eu vinha pra Rua Uruguaiana pra estudar e descobri aqui um mundo.” (Raphael Vidal, entrevista concedida em 20/07/2015)

Nice também destaca as vantagens dos cinemas, museus e do acesso aos bens e aparelhos de cultura, ao mesmo tempo que as maravilhas de uma cidade pequena:

“é muito semelhante de onde eu vim, lá [Espírito Santo], eles conservam essa vida pacata, tranquila, de sentar na porta e bater papo com vizinho, dos vizinhos se juntarem todos no barzinhos pra comer uma besteira que o outro vizinho levou. Essa coisa se mantém ainda. E o acesso à cultura... As pessoas podem até reclamar, mas você só não busca cultura e lazer aqui se não quiser, tem muita coisa de graça, inclusive no morro.” (Eunice, entrevista concedida em 08/07/2015)

Em seus discursos o que parece sobressair é o incômodo com o anonimato da cidade grande que Simmel descreve como a atitude *blasé*: uma espécie de “embotamento frente à distinção das coisas”, ou ainda “a incapacidade de reagir a novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada” (SIMMEL, [1902]1967), p.581). De acordo com ele, a quantidade de estímulos na cidade grande é tanta, que como num processo de adaptação e autopreservação, nos acomodamos e renunciamos a uma reação contínua de alta intensidade. Parece, então, ser exatamente este efeito contraditório o que faz com que os moradores do Morro da Conceição tenham uma relação de amor e ódio com a cidade, lhes atraindo certas características, ao mesmo tempo que renegam outras. O Morro da Conceição emerge, nesse sentido, como a antítese da cidade grande no centro de uma metrópole, sendo atrativa para seus habitantes justamente por essa ambiguidade e essa fronteira tênue entre o caos e a tranquilidade.

Outra imagem importante na construção dos significados do Morro da Conceição surge na fala de Vidal: os subúrbios cariocas. Para ele, a semelhança com as práticas suburbanas é motivo de satisfação. Eduardo, ao falar dos encantos do Morro também afirma: “acho que aqui tem cara de subúrbio”. E Frigideira, certo dia sentado numa mesa de bar na Praça Mauá

comenta: “viver aqui é como viver no subúrbio, só que sem demorar três horas pra chegar no centro”. E já em outro dia repete e desenvolve esse pensamento:

“O que tinha no subúrbio tinha aqui em cima, pão, pipa, bola de gude...Muita gente me perguntava, você mora onde? Eu dizia na Praça Mauá e me diziam: ‘na praça não tem casa...’. A prostituição era uma coisa...Mas quando eu convidava pra subir, pronto...Aí vem aquela explosão! Não entendiam nada! Parece com Bahia, Ouro Preto, Portugal, parece com tudo...As famílias eram todas tradicionais mesmo...Eu mesmo, tinha uma tia ali, outra do lado...A gente fazia parte de tudo quanto é evento: banda, festa junina, Nossa Senhora...Cresci aprendendo isso tudo! Então é muito gostoso.” (conversa com Frigideira, em 08/07/2015)

A problemática relativa aos subúrbios cariocas não é discussão nova (VELHO, 1975; CARNEIRO, 1982; HEILBORN, 1984) ou que eu pretenda esgotar aqui. Antes, interessa-me encontrar com essas falas as representações por meio das quais se identificam esses sujeitos que fazem referência ao subúrbio a partir de conotações positivas, iluminando desta forma valores e costumes que reconhecem como característicos de seus cotidianos. Por isso, é importante explicitar que a palavra subúrbio é empregada em muitos casos para apresentar processos de estigmatização, e mesmo referida a constituição de estigmas territoriais (WACQUANT, 2007) nas dinâmicas urbanas e da segregação socioespacial. No entanto, no universo estudado, a apropriação do termo pelos artistas e moradores do bairro vai além desta visão e informa determinados modos de vida que dialogam com características de um tipo de universo social particular.

Ao falar sobre subúrbios, não podemos deixar de mencionar a organização espacial da cidade que parece relacionar estratificação social com a distribuição de sua população no território urbano. Ainda que de modo complexo, com nítidas variações e especificidade entre seus diferentes bairros e ruas, a tendência da cidade do Rio de Janeiro é uma ocupação pelas camadas mais privilegiadas na sua orla (zona sul), guardando para o interior e áreas “suburbanas” (incluindo aqui também a zona norte) a qualidade de bairros mais pobres. Nesse sentido, como indica Heilborn (1984, p.22), “o discurso do morador do subúrbio está fortemente vincado pela contraposição que estabelece com a zona sul”, que por sua vez, também encontramos nos discursos sobre o Morro da Conceição.

Entretanto, o que chama a atenção em falas como a do Frigideira, ou nas de Vidal, entre outros artistas e moradores, é a tônica sobre as diferenças valorizadas no subúrbio, tais como

as tradições populares, as festas e brincadeiras de rua. Em tom nostálgico, tanto nas falas sobre o Morro da Conceição como nas dos moradores de subúrbio – segundo etnografias realizadas em bairros suburbanos da cidade<sup>35</sup> – emerge um conjunto de valores específicos que contrastam com o universo “zona sul”, reafirmando sua particularidade. Mas diferente de associar-se a um imaginário de pobreza, carência ou abandono, no Morro da Conceição prevalecem processos de significação que promovem a positivação desses valores apoiados numa ideia de sociabilidades intensas, autênticas, nos laços de parentesco, amizade, compadrio e vizinhança (op. cit.).

A memória ocupa também papel fundamental nos valores deste lugar que parece cristalizar no tempo práticas tidas como antigas e residuais, além de monumentos históricos constantemente enaltecidos. Sobre isso, é importante problematizar a ênfase na memória e no patrimônio que encontramos no contexto atual do Morro da Conceição. Isso porque, mais do que pensarmos sobre o que é ou não é patrimônio, nos cabe destrinchar sobre seus porquês e sobre suas finalidades. Mais do que entendê-los como entidades, é imprescindível entendê-los como discursos, ações e práticas. Ao mesmo tempo que conformam processos identitários e de formação subjetiva e coletiva, a memória e os patrimônios podem servir também à indústria turística, a reivindicações e às políticas de Estado. Cabe, portanto, compreender as representações do patrimônio, o seu contexto institucional e os possíveis regimes de autenticidade e representação do tempo.

Numa resumida retrospectiva, para Gonçalves (2012), o contexto modernista brasileiro cultivava o passado como fonte de inspiração para o futuro, com vista a construção de uma identidade nacional. Até os anos de 1980 as narrativas têm então como horizonte o “futuro da nação”, mas nas décadas seguintes, observa-se uma fragmentação dos patrimônios, emergindo processos de patrimonialização não só da “identidade nacional”, mas de grupos sociais, étnicos, profissionais, religiosos, entre outros. Percebe-se nesse período uma aproximação das relações entre patrimônio e turismo, onde lugares reconhecidos como patrimônio transformam-se em adensadas atrações turísticas.

---

<sup>35</sup> ver CARNEIRO, 1982; VELHO, 1975; HEILBORN, 1984.

Após a década de 1980, acompanhamos uma transformação no regime de autenticidade que norteava as políticas de patrimônio, se deslocando hoje para uma ênfase na “possibilidade presente de reprodução técnica do passado”, ou ainda, para a “transitoriedade e reproduzibilidade dos bens culturais” (op. cit.). Assim, projetos patrimonialistas como os que encontramos no Morro da Conceição, voltam-se muito mais ao atendimento de necessidades presentes como o turismo, o lazer e as “revitalizações” urbanas, do que necessariamente ao resgate de um suposto passado que inexoravelmente seria “perdido” no tempo<sup>36</sup>. Ao invés de buscar uma reprodução fiel do passado — mesmo que isso fosse possível — a ênfase se desloca para a adequação da história nos seus usos presentes.

A obsessão contemporânea pela memória, pelos patrimônios e museus que, sem dúvida, identificamos também como centrais no Projeto do Porto Maravilha, segundo o autor, seriam então o sintoma de uma transformação no modo como experimentamos e representamos o tempo, e nesse sentido, como estabelecemos relações entre passado, presente e futuro — ou melhor, passados, presentes e futuros. Estaríamos atualmente num processo de deslocar a valorização do futuro para o presente, e assim, “o passado seria obsessivamente reproduzido no presente como objeto de fruição” (HARTONG apud GONÇALVES, J., 2012, p.68).

Dentro dessa representação do tempo, cabe ressaltar, no entanto, que se queremos compreender o passado num contexto de mudança social, é imprescindível que ele não seja entendido como um recurso ilimitado, permissível a uma infinita distorção, invenção e revisão, frente aos interesses contemporâneos. Pelo contrário, como Appadurai (1981) destaca no seu estudo realizado no sul da Índia, o passado é sim um importante componente de debate no presente; mas é um recurso simbólico limitado. Caso contrário, não seria possível a continuidade cultural em momentos de mudanças estruturais. Nesse sentido, a existência de um conjunto de normas e regras que governem o inevitável debate sobre o passado parece constituir-se como fundamental. Por um lado, essas normas permitem a avaliação e interpretação coletiva do passado como parte de uma ação política no presente. Por outro lado, elas oferecem um quadro dentro do qual as mudanças são possíveis, reguladas e acomodadas dentro do sistema cultural. É assim, em outras palavras, um idioma que faz a mediação entre a mudança e a continuidade.

---

<sup>36</sup> ver GONÇALVES, J., (1996), “*A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*”.

No contexto do Morro da Conceição, a ênfase na memória, tradição e história, é um valor compartilhado que conforma a identidade do lugar e sua diferenciação enquanto bairro. Segundo Juliana, é essa configuração que lhe atrai e que lhe faz estar ali e não em outro lugar:

“Eu gosto do centro da cidade, eu gosto de coisa velha, eu gosto da rua do século XIX [...] Essa coisa velha, essa coisa antiga, essa coisa de história...Acho que artista gosta de história, né? Ele gosta de ter um início, uma base, algo histórico faz mais sentido pra ele do que um bairro qualquer...O que o Leblon diz pra você, em termos artísticos? O que Copacabana diz pra você? Agora... O que o Centro, que tem um monte de museus, centros culturais e lojas pros artistas comprarem o seu material e bequinhos e rodinhas de samba e jazz e pedra do sal e coisinhas que ninguém conhece... Isso faz a cabeça de artista...É o diferente.” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

Nessa fala a estratégia de diferenciação a partir da narrativa de tradição parece clara. No entanto, é uma categoria que precisa ser usada com cuidado, posto que “tradição” carrega consigo significados evolucionistas e que podem levar a interpretações equivocadas. Mais do que uma polarização reducionista da vida social, ao recorrer ao binômio tradição/modernidade, o que pretendo é incluir oposições que estruturam a forma de apreensão do Morro da Conceição, nos termos dos próprios moradores que enaltecem em seus discursos elementos condicionados à memória local e à reprodução de determinadas práticas. Sem atribuir juízos de valor, elimino com essa observação a hipótese de uma resistência a mudanças possivelmente atribuída à noção de tradição, que nos leva a pensar em práticas estagnadas no tempo. Ao contrário, como discutiremos no capítulo seguinte, as transformações neste contexto são constantes e um motivo contínuo de tensão entre o permanecer e o transformar.

Por isso, convém aqui, mais uma vez, frisar que os valores não produzem sentido por si só, mas são operadas por meio de um princípio de oposições, que na fala de Juliana surge nitidamente em contraposição ao Leblon. A história, a tranquilidade, o reconhecimento ao invés do anonimato da multidão, a afetividade de dar bom dia e as relações vicinais; todas essas características valorizadas no Morro da Conceição se traduzem numa oposição à zona sul, tal como destaca Nice:

“No morro todo mundo conhece os meus filhos, qualquer coisa que acontece eu sei. A maior arte do morro é essa, de todo mundo se cuidar. [...] Morei na Praia de Botafogo no Edifício Solimar por 5 anos e nunca vi a cara do vizinho. Aqui, não você pode sair com pressa, ou se torna uma pessoa antipática, mal humorada.” (Eunice, entrevista concedida em 08/07/2015)

De fato, caminhando pelo Morro ainda no início da pesquisa, tendo conhecido somente três ou quatro pessoas, o reconhecimento e os encontros pela rua já eram frequentes. Não havia dia em que eu andasse pelas escadas ou pelas ruas e não esbarrasse com algum interlocutor, parando para conversar e perguntar se estava tudo bem. Faz parte do código local, que tive que assumir para o bom desenvolvimento do trabalho de campo. Certo dia, conversando com Dallier, uma senhora se aproximou e colocou sua cabeça dentro janela aberta. Completamente no interior da casa, interrompeu a conversa e curiosa perguntou se estava tudo bem com Dallier. Essa cena que presenciei foi só a primeira de muitas outras, indicando a normalidade com que se percebe as cabeças vizinhas nas janelas para perguntar simplesmente “como vai?”.

A lógica dual entre os modos de vida no Morro da Conceição e na zona sul, também é trazida por Adrianna Eu que comenta:

“a Urca é um bairro extremamente melancólico. É residencial, mas a Urca já tem...Primeiro passa pelo poder aquisitivo, lógico né? Como é um bairro mais de classe alta, as crianças tem mais acesso talvez a *videogame*, a computadores, do que aqui, talvez. Não que não tenha esse acesso aqui, talvez menos...enfim...Ou o medo dos pais...Eu sei que lá as crianças são trancada,né? Ficam mais nas suas casas e tal...Na pracinha vai um bebê ou outro, mas com babá e tal...Aqui não. Aqui a criança está solta na rua, sabe? As pessoas também não se cumprimentam, no máximo um bom dia quando muito, na Urca. E aqui tem essa coisa de fazer um bolo de cenoura, e o bolo ser muito pra duas pessoas, e aí você vai e distribui pra três ou quatro vizinhos, e aí eles te devolvem num prato com coisas diferentes, e aí fica essa troca. É quase uma vila, uma grande vila. Então a grande diferença que eu acho da Urca pra cá é a alegria.” (Adrianna Eu, entrevista concedida em 16/07/2015)

Através dessas oposições operadas a partir dos termos dos próprios moradores, o Morro da Conceição se constrói como o lugar da alegria, das pessoas que se falam e se conhecem, da informalidade, da cooperação, da cordialidade e simpatia. Se diferencia dessa maneira dos outros bairros da cidade, delimitando fronteiras e conformando sua própria identidade pautada nas formas de interação de seus moradores.

São muitos os elementos que compõe um imaginário do Morro da Conceição, pintando um verdadeiro quadro que parece induzir aos seus moradores a uma apreciação estética da realidade, apreendendo a vida como numa obra de arte. Informados por uma cultura propensa a descrever o conhecimento por meio da metáfora da visão (INGOLD, 2000), a percepção do

Morro da Conceição parece construída dentro de um conjunto de produções artísticas que falam desse modo de vida com cores e formas.



*Heitor dos Prazer, Crianças brincando, 1963*



*Tarsila do Amaral, Morro da Favela, 1924*

As descrições do morro feitas por seus moradores e artistas se aproximam tanto das imagens acima produzidas por Tarsila do Amaral e Heitor dos Prazeres, que me levam a pensar que, do mesmo modo que os quadros sociais da memória informam a percepção do espaço (HALBWACHS, 1975), as referências pictóricas também participam na sua compreensão e elaboração simbólica. Sem querer cair numa divisão cartesiana entre corpo/mente, onde a visão seria o sentido predominante de percepção da realidade, e o conhecimento, uma forma de representação mental de um mundo externo, pretendo com essa reflexão explorar as formas como nosso sistema sensorial induz a uma certa percepção da realidade. Como afirma Tim Ingold (2000), mais do que ser a visão, a audição, ou qualquer outro sentido o “veículo de elaboração simbólica”, o que importa é que os significados percebidos e sentidos são expressos simbolicamente por metáforas extraídas de um domínio de experiência social. Nesse sentido, a bagagem visual dos moradores do Morro da Conceição dá forma e expressa como percebem seu lugar de residência, num movimento constante de construção e criatividade: as imagens constroem o lugar e o lugar constrói imagens. Assim, a partir do não-dito, um conjunto de produções artísticas informam essa apreensão particular lugar.

### **Arte, liberdade, indivíduo e distinção**

Pode-se dizer que os elementos destacados até agora são compartilhados pela maioria dos moradores do Morro da Conceição, sejam eles artistas ou não, que permite um repertório comum entre seus vizinhos. São elementos que conformam as representações do Morro da Conceição como um espaço privilegiado para se viver, categorias valorizadas entre seus moradores que explicam a identificação com o lugar e suas escolhas de moradia. O fator econômico, a tranquilidade, além dos serviços e as facilidades nas proximidades formam um conjunto de razões que precisavam ser compreendidas para, em seguida, avançarmos na investigação e encontrar os motivos particulares acionados pelos artistas.

A discussão antropológica sobre as noções de *indivíduo* e pessoa possui uma larga trajetória e nos indica um caminho a seguir. Uma reflexão pioneira para o campo da antropologia foi a de Marcel Mauss ([1938], 2003), que inaugura um esforço intelectual de compreensão da noção de pessoa. O objetivo de seu texto era analisar o percurso da noção de pessoa, que assume variadas formas em diferentes culturas, até compreender-se como no Ocidente moderno

constituímos a noção de “eu”. Com particular interesse nas transformações do direito, da moral e da religião nas civilizações grega e latina, Mauss revela os pilares para o modo europeu de entender a consciência de si.

Abria-se assim um campo de estudo para a comparação entre as formas de pessoa enquanto unidades investidas de significado que se desdobram em diversas etnografias. Destaca-se, contudo, o trabalho de Louis Dumont ([1985], 1992), que busca investigar a noção de individualismo enquanto ideologia, à luz da comparação com outras sociedades, em especial a indiana e o sistema de castas. Segundo este autor, a noção de *indivíduo* faz parte de uma configuração de valores, destacando para isso duas maneiras possíveis de organização. A primeira seria a sociedade ocidental moderna, onde as ideias cardiais de liberdade e igualdade se somam a uma ideologia individualista que sobressalta o homem “elementar”, indivisível, um sujeito atômico. Nesse caso, as partes prevalecem sobre o todo, diferente da segunda configuração possível, onde o acento incidiria sobre a sociedade em seu conjunto, sobre o todo e as relações entre os seus elementos a partir de um princípio hierárquico.

Quando nos centramos no estudo específico sobre o sujeito moderno, em especial nos que vivem nas grandes metrópoles, encontramos um novo contexto no qual Georg Simmel se debruça para a escrita de sua obra. A revolução industrial e o capitalismo, assim como a formação de um mercado mundial e a expansão economia monetária, levam os sujeitos a condições nunca antes experimentadas, interagindo de modo intenso com os mais variados atores e circulando constantemente entre mundos e domínios diversos (VELHO, 1995, p.229). Nesse sentido, esses sujeitos urbanos enfrentam-se nas grandes cidades com um desenvolvimento sem precedentes da chamada *cultura objetiva* (nos termos de Simmel), aumentando as alternativas, os recursos materiais e o desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo em que se observa um desequilíbrio na *cultura subjetiva* e uma fragmentação da experiência social e psíquica.

Numa abordagem sócio-histórica, Simmel parte do Renascimento para discutir o individualismo, identificando nesse momento o ponto inicial do desenvolvimento da liberdade pessoal. Demonstra como do *individualismo quantitativo* do século XVIII enraizado nos ideais iluministas de igualdade e liberdade se desdobra no *individualismo qualitativo*

característico das sociedades moderno-contemporâneas, que resulta numa nova dimensão do sujeito pautada na necessidade mútua de distinção. Mais do que se reconhecer como um *indivíduo*, a ênfase nesse momento é se mostrar único, insubstituível e autônomo, diferenciando-se para isso dos demais de seu grupo social.

A debilidade da ideologia holística e hierárquica no mundo ocidental moderno confere então as condições para uma valorização absoluta do indivíduo. Desde uma perspectiva igualitária ou de singularidade, o *indivíduo* surge agora como unidade básica da vida social (VELHO, 1995, p.239), expressa por um novo quadro de valores que opõe liberdade e igualdade frente ao holismo e à hierarquia. Numa clara tensão entre o singular e o universal, as metrópoles se conformam como *locus* paradigmático desse conflito.

No mundo das artes essas novas concepções sobre o *indivíduo* são absorvidas e reorientadas à figura do artista. No Brasil, tanto Patrícia Reinheimer (2008) como Felipe Magaldi (2014) estudaram o fenômeno e ressaltaram em seus trabalhos uma importante transição entre o projeto modernista, preocupado com a identidade nacional, e uma nova arte que, a partir de meados da década de 1950, incide seus valores sobre o *indivíduo*, a *singularidade* e a *autenticidade*<sup>37</sup>.

Nathalie Heinich (2005), a partir das renovações sobre a figura do artista no contexto social de ideologia individualista ao qual Simmel se refere, apresenta como na França pós-revolucionária, paulatinamente, emergem novas representações para o artista em consonância com o novo contexto político que institui o fim dos privilégios, sedimentando os valores fundamentais de liberdade e igualdade. Desse modo, o regime aristocrático que baseava o sistema de privilégios nas linhagens familiares, dava lugar a um regime meritocrático. Entretanto, como sublinha a autora, sob as imagens dos artistas se configuram novas formas de elitismo que não condizem com nenhum desses regimes, mas sim com um estilo de vida marginal às normas, enraizado sob uma imagem de desvio e vida boêmia que, portanto, em

---

<sup>37</sup> Um importante representante deste primeiro movimento que conjuga nação e moral é Candido Portinari, que encontra na arte um meio de engajamento político e combate à luta de classes. Nos seus trabalhos e discursos, o estatuto do artista acadêmico era valorizado, atribuindo grande importância à técnica e ao profissionalismo artístico. Já no segundo movimento artístico ao qual se referem Magaldi e Reinheimer, ambos se apoiam no crítico de arte Mario Pedrosa para demonstrar que essa transição gradualmente dá espaço a uma arte brasileira que se pretende agora autônoma e autêntica.

nada se aproximava aos ideais igualitários. Ao emancipar-se das instituições estabelecidas no contexto francês, desautorizando as regras impostas pela elite francesa, as corporações se libertam do trabalho artesão a serviço dos aristocratas e passam a advogar para si uma nova representação pautada na arte *autônoma* e *singular* em sintonia com os ideais românticos. A desigualdade da *vocação* — do gênio individual que carrega consigo a noção de inatismo — substitui então a desigualdade do nascimento, onde a distinção aristocrática se estabelecia no plano coletivo em torno ao parentesco. Em outras palavras:

“Contrariamente ao elitismo democrático, o elitismo artístico preserva a indexação de excelência sobre o privilégio de nascença que representa o dom inato. Contudo, contrariamente ao elitismo aristocrático, essa grandeza nativa não é da ordem do coletivo mas individual, estando indexada sobre o mérito que representa o talento, misto de dom e trabalho” (HEINICH, 2005, p. 349)

Mozart é um personagem histórico que bem exemplifica este período de transição. Nobeert Elias (1995) faz uma leitura sobre sua biografia a partir desse contexto sociocultural, destacando a tensão da época. Segundo ele, nesse momento o equilíbrio de forças ainda tendia à corte, mas não com força suficiente para excluir as expressões dos estratos burgueses. Assim, Mozart, como um burguês a serviço da corte, viveu intensamente este contexto conflituoso, lutando por se libertar dos valores aristocratas e optando por ser um artista “autônomo”, ainda que nesse momento tal conceito não fosse amplamente reconhecido.

Com isso, vemos que essa transição não influencia de um modo determinista o meio artístico, mas surge num momento de disputa de valores, de ambiguidades e acirradas tensões. Mais do que transformações com um fim certo e uma relação de causa e efeito, a crise que abala as estruturas monárquicas se encontra com novas aspirações de um mundo artístico imerso num repertório romântico que redimensiona as ideologias individualistas. Segundo Velho (2006, p. 137), é no Romantismo que os artistas constroem identidades onde a *ambiguidade* se mostra como traço fundamental. Em suas palavras, nesse momento “há uma clara oscilação entre uma busca de sucesso junto a um crescente mercado artístico e o fascínio e exercício de papéis sociais em que a marginalidade e a frequente condição de *outsiders* assumem dimensões emblemáticas”. (VELHO, 2006, p.137).

Nesse período-chave os critérios de avaliação passam de um *regime de comunidade* a um *regime de singularidade* (HEINICH, 2005), da mesma forma que a atividade artística passa de

uma carreira profissional, com etapas definidas, a uma atividade vocacional. Os dois critérios de avaliação até então centrais ao universo artístico — a capacidade técnica transmitida através do ensino e a semelhança e fidelidade ao tema escolhido — se veem desse modo transformados, dando lugar ao valor da singularidade individual que entende o artista como isolado da trama social, consagrando sua excelência artística a partir da possibilidade de ruptura com os cânones artísticos e a partir da habilidade de expressar sua interioridade. Em outras palavras, os valores da comunidade, que se manifestavam tanto no processo de aprendizagem quanto habilidade de seguir certas convenções, dão lugar a uma noção mais individualista do artista que agora se reconhece em termos de dom e sensibilidade, assim como um indivíduo diferenciado e singular.

Desse modo, o aprendizado profissional é aos poucos substituído pela noção de *vocação*, um conceito essencial para a compreensão entre a relação da arte ocidental contemporânea e o individualismo. Primeiro porque ele é construído afinado às tradições religiosas e contém uma relação individual com o divino, dando ênfase à subjetividade do sujeito (REINHEIMER, 2008). Segundo, porque se relaciona com a figura do *gênio* e o processo de formação da *pessoa*, ressaltando também a interioridade do sujeito ancorada numa noção de *criatividade*. Por último, circunscrevendo a categoria de *vocação* estão os valores de *singularidade* e *distinção*, que são destacados por Simmel como característicos do *individualismo qualitativo* contemporâneo.

“Os discursos sobre o papel imaginário do artista e seu lugar simbólico mostraram como a noção de *criador* passou a articular as dimensões quantitativas e qualitativas analisadas por Simmel em relação ao indivíduo. O *criador* era então aquele que destacado da trama social a partir de sua singularidade era reintroduzido em uma coletividade pela relação com outras singularidades”. (REINHEIMER 2008, p.269) (grifo do autor)

Uma pequena nota durante meu trabalho de campo me faz pensar na questão apresentada acima. Durante todo o mês de março de 2015 tive a oportunidade de participar das oficinas de Thiago. Às segundas e quartas-feiras à tarde estava em sua casa, aprendendo xilogravura: eu, Cláudio, Thiago e um outro menino de 22 anos que vivia em Santo Cristo, no Morro do Pinto. A aula durava 2 horas e o tempo passava voando. Íamos desenhando na madeira, com traços mais retos, duros, acompanhando a sua própria fibra e buscando texturas interessantes. Comentávamos o trabalho um do outro: “olha essa forma que interessante”, “que bacana essas falhas”, “olha como ficou a tinta aqui!”. Com uma colher de pau íamos esfregando o papel na madeira entintada e com ansiedade esperávamos os resultados. O processo de impressão era

uma surpresa, e isso parecia ser o mais interessante do processo. Entre algumas sirenes das obras que aconteciam no centro, silêncios e comentários, ali seguíamos talhando, conversando, imprimindo, experimentado, melhorando, imprimindo novamente, até o momento de finalizar a obra e assinar nossos trabalhos. Era como o registro final de tudo o que havíamos vivido e experimentado nesse dia, dando nome ao autor e criador da obra. Me surpreendeu, no entanto, a importância que deram ao assunto, os longos comentários sobre como Cláudio planejava escrever seu nome, e como acabou decidindo escrever no meio da obra, fazendo do seu nome parte do próprio trabalho. No último dia do curso, infelizmente, não pude estar presente para afinar os últimos detalhes e pensar na apresentação do trabalho durante sua exposição num bar na rua abaixo. Thiago então me ligou nervoso, me mandou mensagens dizendo que eu teria que passar na sua casa para assinar pelo menos um trabalho para que ele pudesse colocar na exposição, e eu, que não dava muita importância à minha assinatura, compreendia pouco aquela atitude. Só depois me atentei à importância que davam à *autoria* como um processo de *individualização* do artista, como a expressão singular de sua subjetividade. O nome era ali um símbolo de extrema importância que buscava “ênfatar ou marcar a individualidade”, ou ainda, de “sublinhar particularidades” (VELHO 1981, p.27). É nesse processo de *nomeação*, que identificamos a necessidade de uma individualização, capaz de situar e mapear o *indivíduo* numa categoria mais ampla. É através do *nome* que a obra pode circular, e mesmo se afastar de seu criador sem, no entanto, deixar de afirmar seu autor, ou cair no seu desconhecimento.

A obra, enquanto objeto simbólico destinada a ser comunicada, enquanto mensagem a ser veiculada, podendo ser reconhecida ou ignorada (BOURDIEU, 1968), carrega em sua assinatura as marcas simbólicas de sua produção e *singularidade*. Imerso num *projeto* de *reconhecimento*, a *autoria*, a *singularidade*, e por sua vez, a assinatura de uma obra, é fundamental para construção da *pessoa* do artista. Em outras palavras, ela carrega consigo o poder de celebração da criação, indissociável de seu criador; ela é “um corolário da personalização da grandeza artística e o lócus dessa particularização, marca da expressão pictural de um artista” (HEINICH apud REINHEIMER, 2008, p.63).

A partir do ponto de vista da *distinção*, a assinatura desses artistas é também uma prática simbólica de *diferenciação* que reafirma sua *pessoa* como *criador*, ao mesmo tempo que lhe

localiza socialmente a partir do seu “bom gosto”. É através desse processo de *nomeação* que eles se apresentam ao seu entorno social como *distintos*, como capazes não só apreciar esteticamente uma obra artística, como também de produzi-las eles próprios. Ao estudar a classe média francesa, Bourdieu (1979) desenvolve uma densa teoria que relaciona essas duas categorias: distinção e “gosto”. Segundo ele, é na interação com os objetos que a subjetividade do sujeito se vê objetificada no mundo social, a partir de um *sistema de gostos* que relaciona educação estética e classe social. O *gosto* aparece assim como um recurso de limitação e interpretação de fronteiras numa sociedade estratificada. E a assinatura, atravessada por um *projeto de distinção*, busca não só a diferenciação artística, como a diferenciação social.

O conceito de distinção se revela não só nas suas assinaturas, práticas, exposições<sup>38</sup> e eventos sociais, como na própria maneira de apresentar o lugar onde vivem. Se os artistas acionam recorrentemente as representações de patrimônio cultural, de lugar aprazível em seus projetos individuais e coletivos de distinção, os problemas e crises enfrentados cotidianamente enquanto moradores não ocupam a mesma centralidade discursiva. Para explicar essa afirmação, volto um momento às oficinas de xilogravura do Thiago.

Durante essas aulas, às vezes surgiam algumas conversas paralelas sobre o Morro e o tráfico. Certo dia, enquanto entalhava a madeira, conversávamos sobre a Pedra do Sal, e eu comento que acho que o lugar mudou de uns tempos para cá. No mesmo momento, tanto Thiago como Pedro, outro participante da oficina e morador do Morro do Pinto, confirmam com firmeza: “muito! Mudou muito! É outra coisa agora.”. “No outro dia”, diz Pedro, “tinha um monte de gente fumando maconha.”. Em outra circunstância, conversando com um professor de história, fundador de uma ong na Gamboa, ele me diz que o Comando Vermelho (MACHADO DA SILVA, 2008; MISSE, 2003) estava por ali recentemente, reforçando que esta facção criminosa é uma organização do Morro da Providência. Me lembro também que

---

<sup>38</sup> Além da assinatura, outra experiência durante meu trabalho de campo ressalta essas práticas de distinção e prestígio social. Em abril de 2015, Gaia me enviou um convite para a inauguração de sua exposição Arqueologia Emotiva na galeria HRocha. Acostumada a encontrar Gaia em sua casa humilde e conversando com roupas informais, fui surpreendida quando cheguei ao local, descobrindo que se tratava do Shopping Cassino Atlântico, um espaço somente de galerias de arte com três andares, escadas rolantes e dezenas de lojas. O cenário era composto por pessoas em trajes formais, garçons servindo champagne e petiscos, mulheres de salto alto, maquiadas e elegantes. As obras custavam entre 5.000 e 20.000 reais de acordo com as micro-etiquetas colada ao lado de cada obra.

uma vez na Pedra do Sal, num samba, muito antes de começar a pesquisa, um músico parou de tocar e pediu pelo microfone para que não fumassem maconha ali, que “respeitassem o local”. João Marcelo, o professor de astronomia, também me dizia: “os meninos estão sempre ali, na porta da escola”, se referindo ao comércio de drogas. E numa entrevista com Nice, ao perguntar o que é ruim no Morro, ela faz uma pausa, um silêncio longo. Por fim responde, com dificuldade e entre suspiros: “o tráfico. O tráfico é muito ruim.” E desenvolve um pouco sua ideia, contando sua experiência quando moradora de um prédio na Praça Mauá, apelidado de Carandiru:

Eles não têm respeito por nada, não têm respeito por ninguém. Invadem um espaço que definitivamente não é deles. E definitivamente são mais organizados do que o poder público, que eu tive o desprazer de conviver bem de perto com eles. Eu mudei de casa<sup>39</sup> por causa disso. É insuportável, a sujeira do morro ninguém assistiu, ninguém vê, só quem viveu na sujeira, igual eu vivi ali, é que tem conhecimento da causa. Essa é a parte triste. [...] quem apoia é quem deveria estar protegendo morador, mas não protege nada.” (Eunice, entrevista concedida em 08/07/2015)

Com essa fala, Nice se refere a complexa relação entre o comércio de drogas e a polícia local. Mas sem querer entrar em detalhes, ela muda de assunto em seguida. Quando conheci Zelma, no entanto, sentada com seu marido e Nice, ela própria comenta: “sabe da última?” e diz que uma casa vazia foi invadida no Morro, e que agora estão com uma “boca”, um local de venda de drogas. Revelam assim as diferentes formas de relação com o tráfico, tanto por parte da polícia, quanto por parte de moradores. Segundo eles, ambos “esculacham” e “metem a porrada”, mas não entram em mais detalhes. Somente demonstram a preocupação do surgimento de milícias e poderes extra-judiciais. “Meu filho disse que é assim que a milícia entra”, comenta Nice, pois num primeiro momento as forças policiais incentivariam o medo, a sensação de insegurança, para em seguida terem o apoio e controle dos moradores.

A relação do Morro com o tráfico é um processo pouco discutido e por isso não me permito entrar em detalhes, nem oferecer análises mais profundas. Num processo quase que velado, tudo o que eu tinha acesso eram algumas falas soltas, fragmentos como os que expus acima, em tom baixo e esquivado. Às vezes, se levantavam situações, mas que não eram desenvolvidas, mudando de assunto enquanto eu tentava insistir. Era em certo sentido um tema tabu, um tema proibido, pouco explorado, mas que sabíamos que estava ali. Minha percepção foi de que, ao se falar das “belezas” do Morro, de seus monumentos e modos de vida, o discurso era longo; mas ao se falar da tráfico e violência, as frases eram curtas.

---

<sup>39</sup> Hoje Nice vive na Ladeira João Homem.

Entretanto, para as intenções dessa pesquisa, o ocultamento da questão, o “não-dito”, já parece ser bastante significativo. Como tenho reforçado, há um nítido esforço de diferenciação entre o Morro da Conceição e demais morros da cidade reconhecidos como favela. Assim, o distanciamento das dinâmicas do comércio de drogas, da informalidade, da violência, entre outros temas comumente associados ao espaço da favela, são apagados. O conflito não é exposto, não é público, mas sim silenciado para a manutenção de uma imagem que mais se pretende como uma imagem de “bairro artístico”, histórico e “cultural”. Busca, portanto, a manutenção de uma *assinatura* única e exclusiva para morro.

No Rio de Janeiro é comum a associação entre morro e favela (VALLADARES, 1994). O morador e artista Marcelo Frazão, relata como se incomodou quando se mudou de Copacabana para o Morro, por não poder dizer aos taxistas “vou ao Morro da Conceição”, pois eles logo contestavam: “desculpe, não subo favelas”. Ao fazer referência a um morro, tinha sempre que explicar que não era favela, e sabendo disso, hoje utiliza estratégias diferentes: entra no táxi e diz: “vou ali para a Rua Acre”. E somente quando está chegando, orienta ao taxista para subir a ladeira, sem jamais dizer a expressar “subir o morro”.

Portanto, é contínua a tentativa dos moradores de se diferenciarem nesse imbricado sistema acusatório que homogeneiza os distintos espaços da cidade e opera com o termo favela como desqualificação. Numa constelação de significados estigmatizadores, se descolar das representações da favela — locus da violência, da insegurança, do tráfico, do crime — parece ser um objetivo fundamental. É nesse contexto que a arte ganha espaço privilegiado, como prática e vivência capazes de dar uma “assinatura” própria ao Morro ao se negar como favela<sup>40</sup>. A associação com o mundo artístico permite, então, conceber o Morro fora de uma leitura ordinária das representações das favelas, ou ainda do bairro do centro como área de pobreza na cidade. Grosso modo, parece que a arte consegue um estatuto diferenciado, em parte, também pelas redes de sociabilidade que permitem uma circulação interna de grupos heterogêneos e de estratos sociais variados.

---

<sup>40</sup> Nota-se que ainda que sejam inúmeros os movimentos artísticos que encontramos em favelas, em termos de representações sociais, não é comum associarmos favela a um espaço de produção artística, reduzindo-a um lugar estigmatizado de violência, vícios e desvios das regras sociais.

Os elementos tidos como negativos, quando apresentados, são atribuídos a espaços externos e não pertencentes ao Morro. São práticas que acontecem “lá embaixo”, na Praça Mauá, no centro da cidade; ou ainda, que vêm do Morro da Providência, de fora, de um mundo externo. Cabe ressaltar, que nesse processo de seleção e conformação dos sentidos do lugar, enquanto elementos como a paisagem e os museus são incluídos em sua definição — mesmo estando fora de seus limites geográficos — a vista do Morro da Providência, a Praça Mauá, e suas respectivas práticas estigmatizadas, não aparecem na apresentação do Morro da Conceição.

Esse movimento de expansão do bairro em certos momentos e contração em outros, ou ainda de incorporação e descarte, são perfeitamente possíveis quando problematizamos a noção de bairro. Segundo Cordeiro e Costa (1999) o *bairro* esconde, nas suas estratégias de definição, formas de experiência e constituição dos indivíduos com integrantes de um conjunto. São assim unidades fluidas e plásticas, mais do que construídas sobre estritos limites geográficos, tornando compreensível esse movimento de expansão e contração de acordo com as finalidades, os contextos e os enunciadores dos discursos.

Um dia fiz um passeio pelo Morro com o Thiago, e enquanto caminhávamos e conversávamos me contou como às vezes os policiais subiam para “dar dura” na “galera que fumava”, e em seguida faz a ressalva: “mas nada como hoje em dia”. Diz que não faz muito tempo houve uma operação da Polícia Federal que prendeu morador, havendo trocas de tiros. E em seguida opina:

“- Isso é sério porque nunca teve no Morro da Conceição, e se deixar....Assim...Isso sempre teve na Praça Mauá. A Praça Mauá é conhecida no Rio de Janeiro como a parte podre, vamos dizer...É a Polícia Federal, do lado tem a prostituição, boates...É tudo junto: polícia federal, a putaria e as drogas. Antes era bem pior...  
- E o morro? — pergunto eu.  
- O morro não.”

É revelador nessa fala como a “parte podre” se localiza “lá embaixo” e fora Morro da Conceição. No modo de organização espacial do lugar, cabe à parte debaixo o indesejado (e indesejados), enquanto que no Morro em si não haveria problemas. Em suas próprias palavras “a venda de drogas era na Praça Mauá, não tinha nada a a ver com o Morro da Conceição”. E da mesma forma, ao se referir ao aumento do tráfico, muitos ressaltam que os vendedores “vêm” do Morro da Providência. Thiago, ao falar sobre o assunto, afirma: “a galera que está aí nem é daí, vem de fora, tá ligado. Tem uma galera que mora aqui, mas eu digo assim...A maior parte que participa disso não é morador”.

A Providência aparece nesse cenário como uma das principais favelas a se diferenciar. Cláudio Ribeiro e Rosangela Cavallazzi (2013) desenvolvem uma pesquisa na qual comparam as diferentes trajetórias de cada morro nesse contexto de eventos globais, evidenciando as disputas sobre o território a partir desses dois morros. Segundo os autores, ambos se assemelham por uma importância histórica: o Morro da Conceição é um dos lugares de ocupação mais antigos da cidade e, junto ao Morro de São Bento, sobreviveu aos desmontes do século XX; o Morro da Providência, por sua vez, é tido para muitos autores (VALLADARES, 2005; BENCHIMOL, 1990; VAZ, 1994) como o local de formação da primeira favela.

Ao Morro da Conceição foi conferido o status de um lugar de patrimônio cultural, com diversos monumentos tombados pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, com uma forte repercussão simbólica. Tal como afirma os autores, esse reconhecimento passa a ser fundamental para compreender as formas como parte das instituições sociais brasileiras compreendem a produção do espaço. Enquanto o Morro da Conceição, em seu conjunto, é uma preocupação como um “bem cultural” a ser “preservado”<sup>41</sup>, o Morro Providência aparece vinculado aos processos de remoção e práticas criminosas como o tráfico de drogas. No caso do Morro da Conceição, Ribeiro e Cavallazzi (2013) argumentam:

“Como este espaço está carregado de significação construída pela população ao longo dos anos, esta relevância cultural na cidade, seu valor simbólico protegeu sua paisagem por muito tempo, mas é agora capitalizado e transformado em valor paisagístico mais amplo, em ativo econômico para futuros empreendedores que enxergam ali a oportunidade de criar um novo ambiente de consumo do estilo de vida internacional da “burguesia pós-moderna”: um circuito “cultural”, no caso: ateliês de artistas que começam a ocupar o morro; restaurantes, cafés...” (Ribeiro e Cavallazzi, 2013, p.155)

Com isso, voltamos mais uma vez ao uso da arte com a finalidade de produzir uma *assinatura* própria para o Morro, buscando não só se diferenciar, como também ser reconhecido e evitar

---

<sup>41</sup> A portaria nº 2, de 14/03/1986, do IPHAN determina “as especificações para construções, inclusive reformas e acréscimos, [...] no conjunto arquitetônico do Jardim e Morro do Valongo; o Palácio Episcopal e a Fortaleza da Conceição, no morro da Conceição” (BRASIL apud RIBEIRO e CAVALLAZZI, 2013, p.151)

o tratamento público que hoje observam nas favelas vizinhas. Rejeitam através dessa estratégia um estigma territorial e se posicionam como um lugar a ser valorizado<sup>42</sup>.

A arte pode ser lida assim sob a ótica de um projeto coletivo; tanto de uma rede de artistas e moradores, como de um projeto política vinculado a políticas públicas de transformação dos espaços urbanos. Seria impossível então a formulação e consistência de um projeto sem memória, na medida em que esta última “fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente” (VELHO, 1994, p.101). O *projeto* e a *memória* articulam-se ao ordenar e dar significado à vida, às ações e à própria identidade dos grupos sociais. E o Morro para comportar um *projeto* de assinatura, de distinção e reconhecimento que aciona imagens e representações desse território-arte.

Em entrevista, a artista plástica Juliana segue compondo esse quadro sobre os artistas do Morro da Conceição. Ao entrar em sua casa para conversarmos, nos primeiros momentos em que passei da porta, a sensação de distinção já me invadia o pensamento. O teto de cores fortes, amarelas e laranja, já sinalizava e me transmitia a ideia de que ali o esperado não era o óbvio, nem o comum. Não era uma casa com paredes brancas e quadros centralizados na parede. Ao contrário, a parede principal era preta, no canto estava um altar de buda e em cima um quadro do Che Guevara. Do teto caíam luminárias em forma de bola e um painel de madeira com flores pintadas coloriam esse mesmo teto quando olhávamos para cima. Bananas de plásticos penduradas na parede também faziam parte da decoração, e uma colcha de retalhos com estampas geométricas e cores explosivas compunham o ar tropicalista na casa. Um sofá vermelho, um cano pintado de amarelo na cozinha e uma cafeteira Nespresso.

Ao longo da conversa, ela me introduz um pensamento que me parece esclarecedor no que diz respeito às formas de *distinção* e à escolha do lugar para se viver. Era um pensamento também explorado por outros artistas, mas que nas palavras de Juliana me pareceram mais inspiradoras para um processo de análise. Ao perguntar sobre o motivo de tantos artistas viverem no morro me responde:

“Sinceramente? Porque ninguém conhece...Artistas gosta disso, né? De se esconder, da novidade, do que ninguém conhece, da surpresa, do inédito, então ele vai buscar esses lugarzinhos mais estranhos, sabe? Mais baratos, que ninguém conhece, fora da

---

<sup>42</sup> Vale ressaltar que esse posicionamento somente é possível num contexto onde uma determinada arte e a cultura são percebidas como bens valorizados e de rendimento econômico.

muvuca, fora da moda... Ele quer descobrir o lugar, né? [...] Aqui [no Rio de Janeiro] ainda é muito gueto, então por isso que acaba fazendo esses lugarzinhos, principalmente no alto, né? Se tem um morro aí é lá mesmo, porque eu acho que tira esse acesso, ele se esconde, ele tem aquele lugarzinho onde ele vai se esconder e que ali ele vai se juntar com mais dois e vai criar um mundo, sabe?” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

Exaustivamente tenho relacionado neste trabalho, até então, a escolha de residência dos artistas e a lógica da distinção que constituem um valor central na perspectiva de um *individualismo qualitativo*. Entretanto, é importante destacar o papel de *redes* de artistas que possibilitam a vida artística no local, a criação desse “mundo” ao qual Juliana se refere. Becker (2010, [1982]), ao estudar os mundos da arte aponta para esse fenômeno, ao mesmo tempo em que desconstrói a ideia de uma produção artística individual e completamente livre, que nas falas anteriores aparecem como sendo uma verdade absoluta<sup>43</sup>. Para este autor, o mundo artístico seria constituído pelo “conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (idem). Com essa definição em mente, somos capazes de relativizar diversos conceitos como *autonomia* e *liberdade artística*, explorando a possibilidade de compreender o trabalho artístico como uma atividade conjunta entre diversas pessoas, um fenômeno social, o resultado de uma ação coletiva que aciona uma diversa e complexa rede de atores sociais. Assim, nos termos de Becker, os mundos da arte seriam antes uma *rede de cooperação*, “uma rede estabelecida de vínculos cooperativos entre os participantes” (BECKER, 2010, [1982]), que por sua vez são coordenados, fazendo referência a convenções que objetivam uma prática comum, criando padrões, impondo limites à liberdade artística e possibilitando a atividade coletiva.

O Morro da Conceição revela assim nas ambiguidades e oscilações entre projetos individuais e coletivos. Por um lado, Juliana me questiona sobre a possibilidade de um “coletivo de arte dar certo” e destaca, desde um ponto de vista crítico, as seguintes características “do artista”:

“é um se achando mais que outro, uma disputa de ego... Arte coletiva nem sei se existe, arte pra mim é algo muito individual, quando a gente se propõe a fazer algo coletivamente a gente tem que tá com o espírito muito elevado pra aceitar as ideias do outros, incorporar o outro.” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

---

<sup>43</sup> Se voltamos a usar o exemplo da biografia de Mozart no trabalho de Elias (op. cit), é possível entender que mesmo buscando se “libertar”, o músico absorveu o padrão de comportamento da aristocracia, isto é, desenvolveu formas de expressão musical de acordo com os padrões tradicionais da classe dominante. Ao mesmo tempo que apresentava hostilidade e sentimentos de humilhação perante a corte, compactuava com sentimentos positivos como a necessidade de reconhecimento e de ser tratado como homem de igual valor. Deste modo, mais do que um sujeito criador, autônomo e livre, se insere num espaço sociocultural determinado, reinventando códigos e linguagens.

No entanto, por lado, ao comparar Copacabana com o Morro da Conceição, ela imagina a hipótese de viver num apartamento pequeno e nega completamente a possibilidade de ali ter um ateliê, longe de outros artistas:

“Imagina que eu tenho uma casa no oitavo andar e tenho um quatinho que geralmente é o quatinho de empregada, que é meu ateliê. [...] Isso não funciona, é difícil você conseguir chamar alguém pra um ateliê. Uma coisa é pra uma exposição, mas num apartamento não tem muita visibilidade...E artista tem que tá perto de artista, ele tem que tá no burburinho, na quentura do novo, se não ele é engolido, ele some, ele evapora no meio das pessoas.” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

Portanto, ao mesmo tempo em que se dá ênfase à arte como performance individual, autoral, que se sustenta na valorização máxima da subjetividade, para o artista do Morro da Conceição, a coletividade, a vivência social e o encontro com o outro é uma necessidade quase vital para o desenvolvimento de um trabalho. Enquanto que o projeto individual está calcado na busca por uma singularidade, autoria, autenticidade e distinção; as aspirações de sucesso e de uma posição no mercado artístico, fazem da busca por redes, apoios e visibilidade uma ação imprescindíveis.

Juliana afirma que foi ao Morro por causa do Projeto Mauá. Cláudio e Renato mantinham relação com um mesmo artista plástico que vivia na rua João Homem. Julia Vidal entra no Morro já em busca de eventos e movimentações que promova sua arte. Adrianna Eu conhece o Morro pelo curador e morador Rafael Cardoso; enquanto que Guilherme também conhece o Morro indo a uma exposição realizada na casa de Adrianna Eu. Todos de alguma forma, umas mais diretas, outras mais indiretas, foram viver ali pela *rede* de artistas que aos poucos ia se tecendo, ampliando encontros e a possibilidade de vinda de mais pessoas. Suas decisões são tomadas em função de relações sociais que se criam, se cruzam e se reproduzem pelo dispositivo da arte. Por isso, para além do que Juliana procura apresentar, o artista é sim um ser social, assim como sua produção, que é possível a partir de uma experiência também social.

Por isso, em termos analíticos, parece mais apropriado compreender a relação entre esses artistas como uma *rede social*, ao invés de um grupo social. Tal como observamos no Morro, as conexões interpessoais que se desenvolvem a partir da arte transpassam os limites de grupos e não formam necessariamente grupos permanentes e institucionalizados, mas uma

cadeia complexa de interações, com conexões que se entrecruzam e resultam num padrão que mais se assemelha a uma “malha intrincada”, do que a um grupo limitado e facilmente identificável (BARNES, 2010). A partir de relações diádicas, é possível traçar uma rede de artistas, ou seja, “um conjunto de relações interpessoais concretas que vinculam indivíduos a outros indivíduos” (op. cit, p.167) e compreender assim, como se organiza o mundo artístico na região.

A trajetória de Gaia é um bom exemplo dessa reflexão. Ele veio do Pará e conheceu o Morro através de Marcelo Frazão. Nesse processo, a sua necessidade por uma rede é ainda mais evidente, uma vez que a rede de sociabilidade dos imigrantes se confunde com a rede de artistas. Em suas palavras:

“Eu até que não sofri tanto como muitos amigos meus artistas. Eu já cheguei procurando coisa pra fazer, ou seja: onde tem argila? Assim, eu já comecei a me situar. Porque eu acho que quando você chega em qualquer país, ou qualquer Estado, você começa já a se organizar pra que aquilo que você quer ou pretende fazer, no meu caso arte. Por exemplo, seu eu fosse músico o que é que ia buscar? Relações com os músicos daqui...Entendeu? Fui me relacionar com grupos de artista, começar a interagir, falar...” (Gaia, entrevista concedida em 08/07/2015)

A rede de artistas para Gaia foi então uma rede sociabilidade possível seu processo de migração. No entanto, não é o único que encontra na arte um ponto de suporte e um ponto de articulação para as relações sociais. Juliana morou em Porto Alegre e Teresópolis e, quando voltou ao Rio, sua cidade de origem, a família já não estava aqui. Necessitava assim recriar uma rede e laços no seu “retorno”. Guilherme também é da Bahia, viveu primeiro em Rio das Ostras, mas ao ir morar no Rio buscou o Morro da Conceição. Zelma vem de Rio das Ostras e Dora, do Bordado Carioca, de Minas Gerais. Todos esses artistas, ainda que cada um à sua maneira, passaram inevitavelmente por um processo de reconstrução de laços, onde a experiência de viver no Morro da Conceição e suas respectivas relações vicinais foram fundamentais.

Aos poucos, um conjunto básico de características compartilhadas pelos artistas que buscaram viver ali vai ganhando forma. Poucos são do Rio de Janeiro, são pessoas em trânsito, em movimento, em busca de laços e amizades, vínculos e redes de apoio. Poucos têm a família na mesma cidade e veem no seu bairro um dos seus principais núcleos de sociabilidade. A arte

emerge dessa forma como um dispositivo para as relações sociais. E antes de criar uma rede de artistas, tece uma rede de sociabilidade.

Com o seu início na fundação de uma associação (o Projeto Mauá), essa rede se expande hoje para além dos limites dessa instituição e mesmo dos limites do Morro da Conceição. A partir de relações de primeira ordem e de segunda ordem, as redes do Morro da Conceição formam um conjunto de laços (BARNES, 2010) com uma função, um tipo particular de desenvolvimento, de ancoragem social, inscrição no espaço e critério de cooperação (AGIER, 2011, p.80). Precisamente por reconhecer durante o trabalho de campo a complexidade dessas formas de interação, que também sob o critério da arte ultrapassavam as delimitações do grupo Projeto Mauá, optei por analisar o movimento artístico sob a ótica da *rede social*.

Como pude acompanhar, essa compreende o universo do trabalho, mas é reforçada com as relações de vizinhança. Numa primeira leitura, ela se articula a partir de laços profissionais que têm como função a inserção do artista no “mercado da arte”, o seu reconhecimento e ascensão profissional. Ela desdobra-se, no entanto, nas funções de apoio ao processo migratório e mobilidade pela cidade, na possibilidade de ser um dispositivo para a sociabilidade e relações vicinais, assim como um potencial transmissor de informações, códigos, valores e normas que reforçam a distinção e os modos de vida dos artistas no Morro da Conceição.

Certo dia, no portão da casa de Thiago, enquanto conversávamos Cláudio se aproxima pedindo dicas de material para comprar. Segundo ele, queria praticar um pouco de xilogravura e sabia que Thiago lhe poderia ajudar. Vizinhos de porta, seus encontros giram quase sempre em torno do mundo da arte que, por sua vez, possibilita um diálogo, além da construção e manutenção dessa rede de cooperação e vizinhança. Assim, a rede de artista se reproduz por lógicas de sociabilidade e de colaboração produtiva.

Além disso, por trás da noção de uma *rede social* que coletivamente pode potencializar o trabalho dos artistas, está outro ponto em comum entre essas pessoas: o início no “mercado da arte”. De todos os artistas no Morro da Conceição, apenas três trabalham com galerias, o que se considera um êxito dentro da trajetória artística: Adrianna Eu, Gaia e Renato Santana.

Todos os demais realizam exposições esporádicas, com uma vida relativamente instável no mundo da arte. Nesse sentido, o encontro desses artistas nesse espaço pode ser lido como uma oportunidade de acesso ao mundo artístico, de expansão de redes (aqui como categoria de “*networking*”) e círculos sociais. Nas palavras de Vidal e João Marcelo, vão para lá “fazer nome”. Em uma de nossas conversas, Juliana comenta sobre essa aspiração de sucesso:

“Meu objetivo maior é ir pra Berlim. Tudo o que eu fizer é um caminho pra chegar lá. Não digo que vá morar, ficar pro resto da vida, mas quero chegar com uma arte suficientemente boa e já consolidada pra aquele lugar.” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

A fala de Juliana demonstra, como de outros artistas, como a escolha de sua residência é feita em função de seu *projeto* de vida (VELHO, 1994). No seu caso, morar no Morro da Conceição era pré-requisito para o “amadurecimento” do seu trabalho, um período de aprendizagem e, principalmente, de entrada e expansão no mundo das artes, para somente então seguir ao seu destino final como artista: Berlim. Sua vivência no Morro da Conceição funciona quase como um trampolim, aspirando dali dar um salto à cidade europeia onde reconhece ser o lugar dos bons e consagrados artistas mundiais. Seu projeto se constrói então com este objetivo final, de modo consciente, tal como define Gilberto Velho. Segundo este autor, a princípio, em qualquer sociedade encontramos a possibilidade de individualização, sendo que em algumas ela é mais valorizada e incentivada, em outras menos (VELHO, 1994). Nesse sentido, a noção de projeto se conforma como a possibilidade do sujeito de tomar decisões em um determinado *campo de possibilidade*, uma vez que este não é um processo completamente externo, nem completamente subjetivo. Antes, é um fenômeno que ocorre em função de outras experiências sociais, em referência ao outro.

Dentro do paradigma do individualismo que viemos discutindo nos parágrafos anteriores, a noção de *projeto* é o modo pelo qual o sujeito dá consistência à sua trajetória individual (VELHO, 1994) num contexto de fragmentação, onde circula constantemente pelos mais diversos mundos sociais. De acordo com Velho (op. cit.), quanto mais diversidade, experiências múltiplas, ethos e visões de mundo contrastantes, mais será marcada sua individualidade e, por sua vez, a elaboração de um projeto próprio. O *projeto* é assim o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores e coletivos, exercendo um papel essencial de comunicação, articulação de interesses e objetivos, além de aspirações para o mundo.

Somado a isso, parece ser também fundamental a correlação entre referência residencial e mobilidade social. Em seu estudo realizado com moradores de Copacabana, Velho (1989) discute a acentuada associação entre local de residência, status e prestígio social. Em suas análises, o processo se dá de tal forma que uma simples mudança de bairro pode ser interpretada como ascensão social, sem necessariamente haver um aumento de renda ou mudança de ocupação. A mobilidade residencial em jogo desempenha assim um papel central na construção de uma imagem da sociedade onde pessoas transitam entre diferentes estratos espacialmente localizados, e onde essas mesmas pessoas possuem certas ideias sobre a distribuição de poder dentro da sociedade. É também através dessa hierarquia entre bairros que as pessoas se veem e se situam como sujeitos sociais.

Assim, Juliana vai ao Morro da Conceição como uma estratégia de cumprimento de seu *projeto*, mas reconhece ali também uma forma de prestígio e ascensão social. Os símbolos remetidos ao lugar de residência são centrais nas estratégias e experiências de vida de seus moradores. E no caso dos artistas, viver num “bairro artístico” lhe confere um capital simbólico importante para sua definição e consagração como artista, e ao mesmo tempo como pessoa. A mobilidade espacial opera aqui uma mudança dupla do status – como morador da cidade e como artista – mesmo que isso não implique num aumento de renda, pois a ascensão é em certo sentido simbólica. Juliana agora vive com (e como) artista, num bairro que produz uma imagem simbolicamente positiva no mundo da arte.

Ela não é a única artista que explicita um *projeto* onde as escolhas de carreira e residência se cruzam. Gaia vai ao Rio em busca do mercado artístico e, assim como Juliana que aspira ir à Berlim, reconhece nos grandes centros urbanos o meio ideal para o deslanche de sua carreira.

Vidal, dentro desta perspectiva, também deixa claro o processo pelo qual está passando:

“O que aconteceu foi um processo, construído e envolvido pelos próprios moradores, eu me tornei morador, foi isso...eu não vim aqui como um produtor que veio fazer uma festa. O que me tornou produtor foi eu ter feito uma festa de reveillon, O que me tornou produtor foi ter feito o samba, eu me tornei produtor morando no morro, entende? Vim como desempregado e nem sabia o que seria da minha vida...” (Raphael Vidal, entrevista concedida em 20/07/2015)

Tal como apresenta Vidal, o processo que observamos é que o lugar e seus significados vai se construindo ao mesmo tempo que a pessoa, num processo de transformação constante em via

dupla. Seu universo simbólico foi reconfigurado ao mesmo passo que as transformações do bairro, e seu *projeto* artístico foi se adaptando em relação às transformações de onde vivia. Assim, a identidade de Vidal constitui-se em diálogo com as identidades do Morro e a definição do lugar passa a ser definição da própria pessoa.

No Morro da Conceição, no entanto, esse fenômeno parece ser ainda mais agudo, dado que o perfil dos artistas que ali residem, como dito, em sua maioria é de jovens em início de carreira artística e também em início de uma vida “independente”, fora da casa de seus pais. É um momento onde essas pessoas estão em um processo de definição de si como “artistas”, num momento de transição, de aprendizado de práticas e normas específicas ao mundo da arte. Não é minha pretensão aqui me estender em uma discussão sobre juventude. Mas é importante ressaltar ao menos que não se trata de pensá-la como uma categoria etária, mas como uma forma de “conceber o mundo, de se posicionar e se engajar em situações e interação específicas” (BARRETO, 2014, p.13). Esses jovens artistas encontram no Morro da Conceição uma forma de engajamento social e uma estratégia para dar forma e movimento aos seus *projetos* e carreiras. Sobre esse processo Juliana comenta:

“Pra mim é muito importante ainda fazer um *network*, fazer uma rede de contatos. Mais pra frente é super possível viver no mato, quando estiver mais estabelecida, mas nesse momento em que ainda tô construindo, botando tijolinho em cima de tijolinho, se ficar fora do circuito você tá fora, ninguém te conhece, ninguém sabe quem você é...Tem que tá nos lugares, tem que se apresentar, conhecer as pessoas...” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

Durante uma conversa descontraída com Eduardo, ele também ressalta o seu trabalho como um critério importante para a escolha de sua residência, identificando ali “*uma coisa idílica*”, além de “*um lugar que poderia vingar um projeto de arte*”.

Aqui vou no mercado e encontro todo mundo, a galera me reconhece como... Vaidade a parte, como elemento cultural da região...Isso não tem preço. É gostoso viver, com todos os problemas, não posso ir com horário contado...A galera me reconhece como parte, me sinto afagado. (Eduardo, entrevista concedida em 14/07/2015)

Nesse processo constante de construção de carreira artística, a importância de viver em um lugar onde possa ser conhecido e onde se possa promover encontros, passa a ser fundamental. Por isso, um morro limitado geograficamente que reduz seus habitantes a 2.000 pessoas, limita o seu círculo social e facilita o conhecimento um do outro, parece ser um elemento de destaque e percebido como uma vantagem, especialmente para os moradores artistas. Como consequência, a rua passa a desempenhar um papel chave nesse movimento, sendo o palco

por excelência desses encontros que expandem o mundo privado de suas casas às calçadas da rua.

Marco Antônio, por exemplo, fundador da Banda da Conceição, exalta gostar de ser conhecido como “Frigideira”. Conta que é por proteção durante as noites pela Praça Mauá: como Frigideira só tem um, se ele diz quem é, as pessoas logo associam e não lhe causam muitos problemas. Seja por impor respeito, ou seja por proteção, o que fica claro é que lhe interessa o reconhecimento a partir da singularidade e diferenciação.

O reconhecimento parece então ser fundamental em contraposição ao anonimato relativo dos centros urbanos (SIMMEL, 1902; VELHO, 1976, 1994). Mais do que o reconhecimento como artista, o que parece ser aspirado aqui é o (re)conhecimento como pessoa nas mais diversas escalas e dimensões da cidade, seja durante a compra de um pão, seja nas caminhadas pelo bairro onde seus vizinhos te reconhecem pelo seu trabalho. E aqui, a associação entre a rua e a possibilidade de *visibilidade*, é fundamental:

“Aqui [no Morro da Conceição] ele [o artista] pode conseguir uma casa, a casa está ali na beira da rua, a pessoa passa em frente, a pessoa vê, a pessoa entra... Como eu vou morar no oitavo andar<sup>44</sup> e ter um ateliê? Como as pessoas vão visitar? Como as pessoas vão saber que tem um ateliê?” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

A relação com a rua é nesse sentido fundamental não só por possibilitar encontros, como também por permitir a visibilidade, o reconhecimento, e a venda de suas obras. A rua passa então a ser uma extensão da casa, do ateliê e das produções de seus moradores. De modo intencional pretende ser vista, rompendo com os limites do mundo privado e expondo-se ao mundo público, entendido aqui como um potencial mercado. E nessa lógica, a própria escolha da casa é essencial para a manutenção dessa relação casa-rua, ateliê-mercado. A apresentação da casa se transforma na apresentação da pessoa, e assim, e assim necessita diferenciar-se externamente, de modo que quem caminhe pelas ruas, de longe, possa identificar a casa/ateliê de um artista.

---

<sup>44</sup> Nessa fala, Juliana se refere as comparações entre viver no Morra da Conceição, numa casa e em Copacabana, num apartamento.

Placas rosas feitas para a antiga exposição O Mar e o Morro resistem ao tempo e seguem penduras na entrada de cada casa. No portal de Gaia, desde longe se vê o aproveitamento da garagem para sua oficina, com um amontoado de peças e ferramentas de trabalho. Para entrar na casa de Cláudio Aun, ao invés de tocar uma campainha como nas demais casas, logo na porta se encontra um sino, que com um som diferenciado avisa ao morador que tem alguém à porta. A casa de Juliana era um antigo armazém, reabilitado para a moradia de uma jovem artista em busca de espaço para produzir. “Eu moro num lugar muito grande, nunca achava casa que me comporta porque eu tenho muitas coisas e faço muitas coisas”, comentava. E não era a única: Gaia, Adrianna Eu, Marcelo Frazão, Cláudio... Todos tinham como critério fundamental para a escolha de suas casas o espaço, o tamanho e a amplitude de onde deveriam acomodar um lugar para se viver ao mesmo tempo que trabalhar. “Não me vejo produzindo num apartamento”, comentava Cláudio.

O entorno do artista e o ambiente em que escolhe para viver, com esses pequenos elementos vai desenhando um espaço que desemboca na criatividade e na compreensão de lugares que favorecem mais ou menos a sua produção. Em uma entrevista com Gaia, ele me fala sobre o morro e sua produção:

“Por exemplo, um santuário, você vai pra meditar no santuário, então ele te dar essa áurea para você meditar. O Morro te dá essa condição, essa áurea pra você produzir como artista. Por exemplo o Parque Lage: se você pisar na porta do Parque Lage, quando eu entro eu tenho uma sensação de que lá eu respiro arte, respiro criatividade, é a áurea do ambiente. [...]

- mas o que dá essa áurea do Morro?, pergunto.

- Essa coisa de...pessoal, das pessoas, dos vizinhos, do clima, dessa paz. Pode até ter o que tem por aí, mas aqui tu entra e dá uma certa segurança e essa segurança te dá um meio de...cara....Aqui dá pra produzir tranquilo, dá pra acordar cedo e...o passarinho ainda canta, o galo ainda canta. [...] Então tu precisa! Por que? Pra te captar.” (Gaia, entrevista concedida em 08/07/2015)

Gaia me revela essa sensação sentado em sua mesa de madeira, dentro de sua casa relativamente espaçosa e ainda em construção, com algumas paredes no tijolo. Ao mesmo tempo em que falava, era possível ver pela janela a área externa da casa, calçada com cimento, com um carro estacionado e do lado sua oficina de trabalho: um espaço coberto e com ferramentas por todas as partes. Madeiras, ferros e entulhos de obra que se transformam em matéria-prima para suas produções.

A experiência artística de Gaia introduz um elemento fundamental para a compreensão do Morro com um “bairro artístico”: o *ambiente*. Tido muitas vezes como algo que está, ou que simplesmente é, pretendo com essas elucidações de Gaia dar um outro lugar ao conceito de *ambiente*. Tal como descreve Tim Ingold, “um ambiente é aquilo que *cerca* alguma coisa”, ou ainda, algo que envolve e converte “os fios ao longo dos quais a vida é vivida em limites dentro dos quais ela é contida” (INGOLD, 2012, p.38). Contrário a essa forma de pensar o ambiente que reifica uma divisão entre corpo e mente, Tim Ingold aposta por uma noção de *ambiente* como um “emaranhado de linhas”. Segundo o antropólogo, tal como concebia o geógrafo Torsten Hägerstrand (1976), o ambiente se constitui por humanos, animais, plantas e prédios, todos vivos num emaranhado de linhas e trajetórias num movimento contínuo de devir. Nesse entender, através do movimento no tempo e no espaço, se encontram e se combinam de formas diversas num mesmo campo de imprevisibilidades. Tal processo constituiria a “textura do mundo — a grande tapeçaria da Natureza tecida pela história” (HÄGERSTRAND apud INGOLD, 2012, p.39).

Mas antes de comentar esta forma de compreensão do ambiente e a própria experiência da vida social, é preciso primeiro “trazermos as coisas de volta à vida”, tal como pretende Ingold. Fundamental em seu trabalho é a aproximação com a ideia de *coisas*, ao invés de objetos, pois segundo o autor, uma árvore, um prédio, uma pedra...São todos *coisas*, a saber, um “agregado de fios vitais”. Inspirado no trabalho de Heidegger (1971), o antropólogo afirma que o objeto se apresenta como um fato consumado com superfícies externas e congeladas, enquanto que a “coisa” é o lugar do “acontecer”, onde “vários aconteceres se entrelaçam”. Em outras palavras, é um elemento, um espaço aberto a participação, mais do que algo encerrado pelos seus limites físicos de uma superfície acabada.

Nesse sentido, a mesa na qual nos sentávamos Gaia e eu, sua oficina com pedaços de madeira, suas ferramentas, e o conjunto de elementos que conformam sua casa, seu espaço e o morro, são coisas, ou um agregado de fios vitais. Gaia traz as coisas de volta à vida ressaltando como ele se mistura com seu entorno, sem os limites que nos impõe as dicotomias entre um mundo interior e exterior, entre eu e o meio ambiente. “As coisas vazam”, afirma Ingold, “sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas” (op. cit, p.29). E assim, mais do que ocupar um mundo de objetos trancados e fechados em si mesmos, Gaia

*habita* o mundo, imerso no seu fluxo de materiais e partícipe do seu processo contínuo de formação.

Durante a mesma conversa com Gaia, ele segue descrevendo sua experiência enquanto artista no morro e ressalta também a importância do som:

“Eu por exemplo trabalho com som, mas eu tenho um som que é ligado a um amigo de Belém, ele só fala de questões ribeirinhas: “olho de boto no fundo dos olhos de toda paisagem; remanso.” Então poooo...tudo de bom, entendeu? Como é que vou conseguir traduzir essa poética? “Você está agarrado como se você ostra pedra”. Essas comparações eu acho legal, um som bem tranquilo, porque meu trabalho pede isso, eu trabalho dentro dum espírito, é da pessoa. Eu por exemplo fluo mais assim, mas é escutando o som, porque como é do meu universo, e as letras também são do meu universo, começa a puxar, a interligar, eu acho que isso também ajuda.” (Gaia, entrevista concedida em 08/07/2015)

A sua produção é assim um fluxo, uma interligação entre diversos elementos como o som, a memória de sua terra natal, as pessoas, seu universo. A partilha da “paisagem sonora” (SHAFER, 1977) que descreve Gaia é capaz de estabelecer sociabilidades e um “sentimento particular de coletividade” (REIS, 2009; 2007), onde a percepção do lugar que se habita passa por uma experiência plurisensorial. E aqui nos deparamos com uma reflexão importante para a construção do discurso do “ser artista” e do “ser artista no Morro da Conceição”, pois tal como afirma Tim Ingold, o discurso é uma “narrativa entrelaçada de experiência da atividade prática e da percepção”, e “os significados que ele produz não são somados no ‘topo’ da experiência vivida e corporal, mas reside nos modos pelos quais as tramas dessas experiências são tecidas juntas.” (INGOLD, 2008, p.39). Nesse sentido, a referência ao Morro da Conceição como um lugar próprio para a criação artística se associa à noção da arte e a uma “sensibilidade” diante do mundo. Sensíveis ao som e as coisas, o artista crê encontrar neste lugar material para inspiração. Ao dar sentido ao seu mundo, relaciona as pessoas umas com as outras e seu ambiente, num processo contínuo de vida social. “O Morro te dá essa condição, essa áurea pra você produzir como artista”, dizia Gaia. Retirar então desse processo o canto dos pássaros, os vizinhos, as árvores, as madeiras e as casas, seria negar vida ao fluxo das matérias e desconsiderar as formas nativas que o próprio Gaia prioriza no seu modo de *habitar*.

A áurea, a tranquilidade, a descrição de ambiente inspiracional para um artista, confluem nas representações bucólicas, retomando a oposição campo e cidade já trazida neste trabalho. É

importante destacar o ideário romântico desses artistas que se identificam a um determinado “fazer artístico” e significam de modo particular a noção de arte. Mais do que uma associação da arte com um mundo “elitista”, a rede de artistas que escolhe viver no Morro da Conceição se identifica com as representações de um universo “popular” que se compõe a partir da categoria de “simplicidade”. Ao conversar com Adrianna Eu, de maneira emocionada falava de sua preferência pelo simples, frente ao “gourmet” e ao “requintado”:

“Existe uma onda gourmet, tudo é gourmet, nada é mais simples, o que parece bonito é não simplificar, o legal, o elegante tá no lugar da sofisticação máxima, o emperequetamento das coisas. e eu acho incrível, porque eu acho que a elegância, claro essa é minha opinião, mas acho que a elegância mora no mais simples possível, naquele simples mais limpo, mais cristalino. é o mais elegante. então esse gosto pelas coisas simples, pela maneira de viver mais simplificada, menos...eu herdei desde aí, desde o que você gosta de comer, até como você gosta de se vestir. [...] E aí o que eu acho que aqui tem dessa simplicidade, é isso...é andar de chinelo...que é muito do carioca também, muito a forma de viver do carioca, né? [...] é o que eu prezo aqui, que acho que tem a ver com o que falo do meu trabalho, é ver a simplicidade com que as pessoas levam suas vidas cotidianas, de sentar, contar casos, conversar, trocar receita, deixar as crianças brincarem, ensinar as brincadeiras antigas, eu acho que tem muito mais vida aí.” (Adrianna Eu, entrevista concedida em 16/07/2015)

Nessa fala percebemos a relação entre a obra do artista e a escolha do bairro em que vive. Numa busca por “inspiração”, por um entorno que dê as condições as quais se referia também Gaia, diversos artistas apreciam a noção de simplicidade, não só como um valor social, mas como parte também de sua experiência artística. O modo de vida ali passa então a ser apreendido numa perspectiva estética e sua imaterialidade alimenta a produção local.

O que é interessante nessa perspectiva é que essa forma de ver o mundo se apresenta como particular ao coletivo de artistas, lhe desenhando uma identidade coletiva pautada na sensibilidade e na singularidade. Uma fala de Juliana Jorge ilustra bem essa estratégia de distinção:

“O Morro, ele tem essa característica de ser tão pequenininho, tão agregador que por isso que eu acho que chama tanto artistas. E a galera que gosta daqui é uma galera de sensibilidades. É difícil alguém, um medico, vir aqui e se encantar por esse lugar. Geralmente quem se encanta por aqui são pessoas mais da área das humanas, digamos...Um arquiteto, um artista, um literário, um cientista social... Mais essa galera mais sensível que acho isso aqui legal, porque tem muito gente que acha isso aqui ‘o ó’, ainda mais o entorno, porque pra chegar aqui é bizarro, não de perigoso, mas de feio e sujo” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

Eduardo, a seu modo, também confirma essa opção:

“Acho que o artista se interessa por isso, né? Um outro tipo de vivência e convivência que eu acho que a cidade impede em muitos aspectos, você vê as crianças soltas aqui, é outra coisa, é outra lógica de convivência e interação, é outra perspectiva e eu acho que essa perspectiva interessa ao artista, ele deseja também de

alguma forma a aproximação, o olhar, acho ele quer isso, é material dele também, o humano. E acho que isso ele encontra aqui.” (Eduardo, entrevista concedida em 14/07/2015)

Se buscávamos entender por que tantos artistas escolhem esse morro em particular para viver, ao invés de outros bairros ou lugares da cidade; pudemos conectar uma série de elementos que dão forma a uma identidade coletiva e a uma certa noção de “ser artista” numa sociedade ocidental contemporânea. Trajetórias que se encontram num *projeto* intencional de carreira artística; valores de simplicidade, o romantismo, o bucolismo; o ambiente que dá vida ao fluxo das matérias desse lugar; a oposição às metrópoles e ao *ar blasé* que permeia os discursos dos artistas entrevistados. São representações e valores que se costuram em torno de concepções de tipos de individualismo, de liberdade e distinção, que permitem com esse complexo mosaico que esse lugar seja hoje significado como um “bairro artístico”.

## Capítulo 4 | Fazer-se bairro: interações e conflitos

“O Morro da Conceição do Rio vai se conectar ao do Recife para uma grande homenagem à cultura pernambucana sob as bênçãos da padroeira Nossa Senhora da Conceição.” Assim indicava uma página do Facebook a respeito da nova edição da festa Sotaque Carregado, que aconteceria no dia 6 de dezembro de 2014, patrocinada pela Concessionário Porto Novo. Aos poucos, os rumores sobre a festa começavam a correr pelo Morro da Conceição. Conversando com artistas e moradores, a expectativa era grande e a polêmica ainda maior. Fariam uma outra festa, no mesmo dia da celebração da Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Morro? Muitos se faziam essa pergunta, e conversando com a antropóloga e moradora Flávia Carolina, não havia dúvidas de que as opiniões eram contraditórias.

A procissão celebrada nesse fim de semana está documentada e descrita com detalhes nas etnografias de Costa (2010) e Guimarães (2011), que a identificam como um ritual tradicional dos moradores e que com frequência levanta debates. Como observam as autoras, nesse dia os bares se fecham; mulheres se organizam durante todo o ano para o bazar e a decoração da Igreja; famílias inteiras se preparam para esse dia especial; e se o Projeto Mauá participa, paralisam as atividades no momento da procissão.

Apesar do valor atribuído pelos moradores a essa celebração religiosa, no entanto, uma reedição da festa Sotaque Carregado foi realizada nesse mesmo dia do calendário. As opiniões divergiam: “é um desrespeito com os moradores”, dizia Flávia Carolina; “é a maneira dele [dj Marcelo] de fazer sua homenagem a Santa”, defendia Julia Vidal; “o Sotaque Carregado só vai deixar a festa ainda mais gostosa”, contrastava Nice. E por último, Vidal publicamente em seu perfil do facebook afirma: “é triste e ao mesmo tempo revelador perceber que pessoas — somente por um visível e constrangedor objetivo pessoal que tem como foco fama e dinheiro — se apropriam de forma covarde de territórios e tradições, buscando diálogo apenas com patrocinadores”. E finaliza em um comentário seguinte: “a tradicional festa de Nossa Senhora da Conceição [...] se tornou festa Sotaque Carregado com abertura do seu ateliê e laje”.

O tom acusatório por parte de muitos é claro, no entanto, mais do que defender um posicionamento, caindo num julgamento moral, pretendo a partir desse conflito iniciar neste capítulo uma discussão sobre os significados de ser artista no Morro da Conceição. Assim como no capítulo anterior analisei as categorias e valores que circunscrevem a escolha dos artistas de irem viver nesse lugar, pretendo neste momento complexificar os discursos e

observar o cotidiano desses artistas, seus conflitos, seus impasses e suas estratégias de convivência. Pois tal como indica o embate acima exposto, ser artista no Morro da Conceição passa múltiplas experiências e *negociações da realidade* que requerem atenção.

É importante frisar, no entanto, que faço uma leitura a partir do ponto de vista dos artistas. Não por um posicionamento a favor ou contra de suas práticas, mas pelo desenvolvimento da pesquisa que me levou a acompanhar mais o trabalho dos artistas, limitando a compreensão de seus modos de interagir, de se organizar e classificar e menos do dia a dia dos moradores. Esses caminhos e recortes me impediram um trabalho de contraste que deve ser aqui explicitado.

Para isso, inicio com uma análise dos sistemas de acusação: uma possível aproximação metodológica capaz de revelar formas de organização social, estratégias de manipular o poder, organizar emoções e delimitar fronteiras (VELHO, 1981). Com essa análise não tenho a pretensão de compreender as funções sociais desse sistema supondo um equilíbrio social e harmonia ou tomar o conflito e as acusações como eventos catastróficos e anormais, mas sim “perceber a vida social como um processo, contraditório e complexo, em que a realidade tem de ser permanentemente negociada por diferentes atores” (op. cit, p.59)

Quando Vidal responsabiliza os realizadores da festa de se “apropriarem de territórios e tradições” apenas com o foco em “fama e dinheiro”, o que faz é mobilizar categorias acusatórias de um repertório frequentemente aplicado aos mais recentes moradores da região. Um outro exemplo disso, foi quando ao conversar com o professor João Marcelo sobre a mudança de artistas e produtores para o Morro, sem titubear, em tom seco e objetivo me disse: “artista tem senso de oportunidade, por isso eles vem”. E num resumo de como acredita que os artistas atuam, ironiza: “opa! O custo não está elevado, as pessoas não conhecem tanto, vou tentar me estabelecer lá, vão ter várias oportunidades, vou tentar fazer meu nome lá.”

A acusação de “oportunistas” é uma das mais temidas desqualificações entre os novos artistas e moradores. Numa tentativa de desautorizar sua chegada, outros artistas e antigos moradores jogam com uma imagem de “arte predatória” que se apropria e “destrói as tradições locais”, com o objetivo único de “enriquecimento pessoal”.

Essa acusação pode partir de parte dos antigos moradores que, como argumentam os artistas, estão insatisfeitos com o aumento de turismo, do fluxo de pessoas e aluguéis na região, e desaprovam a vinda de novos moradores. Mas pode ser ainda usada pelos próprios artistas se referindo a outros artistas, como vimos no caso de Vidal. Parece que para sobreviverem à acirrada competição entre expressões artísticas que se multiplicam a cada dia, buscam diferenciações internas e assumem as denúncias proferida pelos moradores mais antigos. Pautadas principalmente na referência à cultura local e de um diálogo com a região, se cria então nesse espaço dois grupos distintos de artistas: os oportunistas e os não-oportunistas; os que “preservam” a “cultura local” e os que a destroem.

“Não acredito de chegar o Zé das Couves que é fodão, que tem um grupo de rock fodão e implantar aqui e dizer que é cultura local. Aí também não engulo, e acho que corremos risco do tipo. [...] Considero o Terreiro de Breque local, local da região. Somos 5: 3 moram na região, 2 no Morro do Pinto e eu aqui. Outros dois têm movimento aqui há muito tempo, não é que veio pra cá só porque tava rolando uma graninha.” (Eduardo, entrevista concedida em 14/07/2015)

Em sua colocação, o integrante do grupo de samba Terreiro de Breque deixa clara a disputa pelo que é cultura local, pelo o que é “preservar” e o que é autêntico. Segundo ele, quem se enquadra nessas categorias tem o direito de estar ali. Um grupo de rock, por exemplo, não dialogaria com a história e a tradição da região ligada ao samba e ao carnaval.

Com a ameaça da entrada de novos agentes culturais na região, e com maior suporte financeiro, busca-se nivelar essa assimetria através da disputa do espaço pautado na cultura local. O grupo de rock pode ser grande, mas ele não é “local”, não possui vínculos e diálogos com os moradores. Nessa lógica, a exigência de participação e engajamento aparece como um requisito básico para a atuação como artista na região, não só desde o ponto de vista da aprovação dos moradores, como também dos demais artistas que buscam diferenciação.

Tendo ouvido de Juliana Jorge que “a galera aqui é muito braba”, “que os vizinhos reclamam do barulho se tem festa” e que “pra fazer um evento você tem que pedir permissão”, perguntei a Vidal como ele organizou os eventos no Morro da Conceição e como isso foi recebido pelos moradores. Sua resposta foi pautada em termos do diálogo e do engajamento, dizendo que não se pode “chegar lá e fazer uma festa, não é assim que funciona, em nenhum lugar”. E conclui afirmando que:

“o que aconteceu foi um processo, construído e envolvido pelos próprios moradores, eu me tornei morador, tudo foi na base do diálogo. [...] Nunca usei a cara do

morador como sendo de minha propriedade, não ganho em cima disso. Digo porque é uma preocupação, é uma preocupação diária.” (Raphael Vidal, entrevista concedida em 20/07/2015)

Como destaca Vidal, é uma preocupação se construir projetos coletivos, participar, dialogar e não impor seus desejos próprios. Essa é uma tensão experienciada por muitos dos artistas que escolheram aquele lugar para implementação de seus projetos artísticos, mas que convivem com ameaças constantes de acusação: de “usarem” os moradores e o lugar como capital simbólico; de serem oportunistas; de serem individualistas na sua maneira de atuar e pensarem exclusivamente em seus interesses; de serem “predadores” do modo de vida local.

A diferenciação produzida pelos artistas entre oportunistas e não-oportunistas, entre engajados com a vizinhança ou autoritários e egoístas, é antes a reprodução das acusações usadas pelos moradores e que são apropriadas, assumidas e continuadas pelos próprios artistas como critério de diferenciação interna no Morro. Isso significa que anterior a essas divisões no mundo artístico, está a divisão entre “morador e artistas”, que aparecem muitas vezes como distintos e opostos.

Ainda que o desdobramento dessa oposição tenha reflexos na constituição interna dos artistas, a gênese desse sistema de acusação está na relação entre morador e artistas, cada qual participante de um determinado universo de códigos, práticas, ideias e valores particulares. Por isso, pode-se dizer que a tensão entre esses dois universos reside nos estilos de vida contraditórios que se expressam através de um conjunto de símbolos e práticas socializadoras.

De acordo com Velho (1981, p.61), “a acusação de desvio sempre tem uma dimensão moral que denuncia a crise de certos padrões ou convenções que são ou davam sentido a um estilo de vida de uma sociedade, de uma classe, de um grupo ou de um segmento social específico.” Assim, os conflitos vividos entre os moradores e os artistas são o sintoma de uma acelerada transformação urbana que altera, ou ao menos atinge, bruscamente modos de vidas e seu sistema de ideias e valores.

No caso do Morro da Conceição, uma das principais referências dos antigos residentes são os valores religiosos do catolicismo. Através das festas para Nossa Senhora da Conceição esses valores são marcados e revividos anualmente e, por isso se apresentava como uma prática tão grave a celebração de outra festa (não católica) nesse mesmo final de semana. De ordem

sagrada, permitir outros eventos festivos seria ferir um dos valores principais dos moradores no Morro da Conceição.

Durante meu período de trabalho de campo, outro evento religioso me reafirmou essa percepção: a reinauguração da Igreja de São Francisco da Prainha. Em julho de 2015, acompanhei a cerimônia de reabertura deste monumento tombado pelo IPHAN e tido como um dos principais edifícios históricos da Morro da Conceição. Depois de 11 anos de reforma, aquele era o dia em que as portas deste espaço sagrado voltariam a estar abertas aos seus fiéis que esperavam ansiosos por isso. Notava-se pelos trajés e atuações formais que aquela era uma cerimônia importante. Moradoras idosas estavam maquiadas, com sapatos fechados e brilhantes; centenas de pessoas se amontoavam de fora da Igreja entrevedo a cerimônia conduzida pelo padre, pois dentro já não cabia mais ninguém; jornalistas e câmeras acompanhavam do lado de fora e registravam a inauguração; os mais sortudos que conseguiram espaço, mudos escutavam as palavras do padre que eram retransmitidas por um amplificador instalado no exterior da Igreja. Ele agradecia à Nossa Senhora da Conceição e à VOT; pedia a benção daquele espaço sagrado e amado por seus devotos; e para minha surpresa, na mesma oração em que nomeava santos e Cristo, agradecia também ao prefeito Eduardo Paes, Governador Sérgio Cabral e ao IPHAN pelas obras de restauração. Notadamente emocionados, os presentes fazem o sinal da cruz ao final das palavras e coletivamente agradecem por aquele momento.

Mas essa reforma não foi realizada sem controvérsias. Numa conversa intensa e polêmica, Vidal discute com seu amigo sobre a reforma. Segundo ele, não deveria ter sido gasto “dinheiro da cultura” com a igreja enquanto pessoas moram de “invasão”, “sem ter o que comer”, detrás de onde acabam de gastar milhões para reformar. Outra amiga entra na discussão e questiona: “por que não reforma meu terreiro?”.

A partir dessa discussão, ficou claro para mim as diferentes posturas e valores que se contrastam: enquanto em um dia presencio uma grande celebração dos valores católicos por um grupo de moradores do Morro da Conceição; no outro, presencio uma crítica feroz feita pelos novos moradores aos benefícios que essa instituição religiosa recebe em detrimento das demais instituições presentes no Morro, religiosas ou não.

Erikka e Ana Paula são outro exemplo dessa contradição. Elas são um casal homossexual e me contam que quando chegaram eram conhecidas como “as lésbicas”, num tom pejorativo. Atribuem o fato ao desconforto e preconceito dos vizinhos com algo até então pouco visto entre moradores mais antigos. Somado a isso, Ana Paula é divorciada e tem dois filhos, destoando da noção de família “tradicional” que é também valorizada por muitos dos moradores mais antigos do Morro, tal como eu mesma pude vivenciar.

Nos primeiros meses de pesquisa em que busquei alguns lugares para alugar e participar do cotidiano no Morro, fui visitar um quarto alugado por uma senhora de aproximadamente 65 anos que buscava uma menina, “moça de família”, para compartilhar. Enquanto me mostrava a casa, descrevia o perfil da pessoa que buscava: “pra você não tenho problema, você é uma moça que estuda, o que não quero é um entra e sai de gente todo o dia de festa”. Observo um pequeno Cristo crucificado em cima da porta de entrada, ao mesmo tempo em que ela me conta a importância que dá a como uma mulher deve se comportar, reproduzindo para isso as recomendações que dá às netas: “digo pra elas que elas têm que se cuidar”. Antes de eu ir embora ela faz propaganda do Morro, um lugar tranquilo, muito “familiar”, “*você vai gostar*”, me diz. Saí dali com a sensação de que mulheres tais como Ana Paula, divorciadas, com dois filhos e lésbicas, poderiam não se enquadrar nesse perfil valorizado. Eu, no entanto, estudante universitária, me enquadrava dentro do seu sistema classificatório de pessoas respeitáveis, dignas de se compartilhar uma vivenda, e por isso não tive problemas.

A relação entre os domínios religiosos e familiares pareciam assim relevantes para o processo de acusação e aceitação social que revelam o lugar da família no sistema de valores e representação do Morro da Conceição. Nesse caso, os significados em torno de modelos de família se associavam aos domínios de gênero e sexualidade, na maneira como a mulher deve se comportar, além de com quem ela pode estabelecer relações sexuais. Associava-se também ao domínio da vida social, no que diz respeito à intensidade e frequência com que “sai de festa”. Por último, se relaciona ao domínio religioso representado, nesse caso, pelo Cristo pendurado na parede e os julgamentos morais pautados na percepção do bem e do mal, que são associados à noção de família por parte de alguns moradores no Morro da Conceição.

Se não tomarmos a noção de família como algo dado, é possível levantar outros domínios sociais que se vinculam ao familiar, imbricando-se de tal maneira que se tornam muitas vezes inseparáveis. Ovídio Abreu Filho (1979), em seu estudo etnográfico em Araxá (região do Triângulo Mineiro), propõe uma análise da família enquanto uma instituição contida num sistema de relações, de valores, categorias e parentesco.

Segundo o autor, o *sangue*<sup>45</sup> é muitas vezes pensado como um “substância transmissora de qualidades físicas e morais, formando o corpo e o caráter” do indivíduo. A partir dessa lógica, seria através do sangue que qualidades morais seriam transmitidas e perpetuadas, construindo uma noção de pessoa que transcende ao próprio indivíduo e o concebe como “um ser construído familiarmente”.

As relações familiares de Thiago podem ilustrar bem essa dimensão da família. Como destaquei nos capítulos iniciais, ele mora, desde que nasceu, com o avô português — uma importante figura que pode ser lida como o “fundador da família”. Quando estava no colégio, Thiago, a mãe, o pai e a irmã, decidiram se mudar para Portugal para viver no país definitivamente. O avô, no entanto, não quis: “não vim para o Brasil para voltar para Portugal”, respondia. Na fala de Thiago, o avô parece viver feliz no Morro, vai a Portugal com frequência, mas com nunca a expectativa de voltar. Thiago e a família viveram dois anos em Porto, mas de acordo com ele não se adaptaram, ficaram com saudade da família e decidiram voltar. O irmão ficou por mais um tempo, mesmo depois de toda a família voltar, mas há alguns anos também está de volta ao Brasil. A família sem o avô parecia não ter sentido, e as tentativas de distanciamento pareceram fracassar com o regresso de todos para a mesma casa.

Thiago nasceu no Morro, sua mãe também sempre viveu ali, e hoje, vivem todos juntos na mesma casa, demarcando a importância desta última na conformação do grupo familiar. São 4 gerações que convivem no total: o avô, os pais de Thiago, ele, a irmã (Camila, também estudante de Belas Artes), o cunhado e o filho de Camila<sup>46</sup>. Tanto Thiago quanto seu cunhado

---

<sup>45</sup> Mesmo que eu não tenha identificado o “sangue” como categoria nativa de maneira explícita nos discursos de meus interlocutores, algumas das lógicas trabalhadas por Abreu Filho estão implícitas e orientam algumas das percepções dos interlocutores.

<sup>46</sup> Thiago também tem uma filha, mas que vive com mãe.

trabalham no bar do avô, na base do morro, o que estreita ainda mais as relações familiares articuladas pela solidariedade no lar e no trabalho.

Por ser o único artista do Morro nascido ali, e mais, por possuir uma tradição familiar de 4 gerações de moradores, Thiago ocupa um lugar privilegiado entre os artistas. Ao discutir a categoria do sangue como fundamental para a compreensão da família, Abreu Filho (1979, p. 98) afirma que, enquanto categoria do pensamento, o sangue atua como “um operador de relações de identidade, de relações diferenciadoras e de relações hierarquizadoras”; “dá conta de identidades familiares, de tipificações individuais e da demarcação e diferenciação de famílias”. Com isso, o sangue parece abrir as possibilidades de uma análise da hierarquia social via hierarquização das famílias. Nesse plano de ordenação do mundo social, tal como se dá no caso de Thiago, não é o indivíduo em si a unidade de avaliação, mas a sua família. É a partir da importância de seu histórico familiar no Morro que Thiago se posiciona em outro nível quando comparado com os demais artistas e, até mesmo a outros moradores.

Muitos são os valores que orientam a organização social no Morro da Conceição: principalmente o familiar e o religioso, que com frequência se fundem numa mesma lógica. Assim, parece-me que com modos de vida distintos, os novos moradores e artistas desafiam os valores estabelecidos até então no Morro da Conceição e instauram um ambiente de tensão com a sua chegada. Os valores cristãos e familiares se chocam com pessoas que não seguem os padrões de uma família heterossexual, de jovens divorciados, ou ainda de pais ou mãe solteiras. Abre-se, desse modo, um mecanismo de identificação do grupo social que se percebe pelo que não é, ou pelo o que não quer ser. E a partir das fronteiras delimitadas pelas acusações de domínio familiar e religioso, uma ordem moral é definida provisoriamente, num resultado de negociação entre relações assimétricas que se transformam continuamente.

Erikka e Ana Paula eram conhecidas também como “as forasteiras”, um termo que os moradores mais antigos usam para se referirem aos novos moradores. Sobre isso, a poeta Zelma também me conta rindo que, certo dia, estava conversando com dois amigos, antigos moradores, e decide lhes comentar com um sorriso no rosto que já não era “forasteira”, se referindo a como antes outros vizinhos lhe tratavam mal por não ser dali. Em seguida um

deles abaixa a cabeça e ri. “O que foi?”, ela pergunta. E o outro amigo confessa: “ele diz que você só deixa de ser forasteiro depois de 6 anos e meio”. E para ela ainda faltava meio ano.

Essa prática nos remete às relações entre estabelecidos e outsiders, foco das análises de Elias e Scotson (2000), em seu estudo na comunidade de Wistom Parva, Inglaterra. Após anos de pesquisa, os autores identificaram nessa comunidade uma relação de desprezo grupal mobilizada pelo tempo de residência. Baseado no grau de coesão, nessa comunidade se estabelecia uma relação onde um grupo conformava uma coesão de famílias que se conheciam por seguidas gerações, enquanto que o outro grupo, de recém-chegados, eram estranhos, não apenas para os antigos moradores, como também entre eles. Assim, os moradores mais antigos se auto-representavam como humanamente superiores e evitavam o contato social com membros do outro grupo de moradores mais recentes. Foi possível observar a relação desigual de poder onde um grupo se percebe como pessoas “melhores”, dotadas de um “carisma grupal” e de virtudes particulares que são compartilhadas exclusivamente por membros do grupo, enquanto que o outro carece de tais qualidades. Através de mecanismos como as fofocas elogiosas e depreciativas, os indivíduos “superiores” preservavam a sua posição na comunidade e eram capazes de fazer com que o outro grupo se sentisse e se reconhecesse, a ele próprio, como “pior” e como “humanamente inferior”.

Essa situação não é a mesma no Morro da Conceição por uma série de condições particulares que se combinam de modo específico. Primeiro, porque estamos diante de outra configuração sócio-histórica, de outro contexto nacional, numa metrópole como o Rio de Janeiro. Em segundo lugar, porque estamos aqui diante de uma composição diferente de pessoas, que conformam relações de poder distintas entre moradores e artistas a partir de um contexto específico de transformação urbana provocado pelo projeto urbanístico do Porto Maravilha.

No entanto, nessa análise há alguns pontos em comum que nos interessa ressaltar, a começar pela percepção da própria configuração enquanto grupo onde seus limites se fazem no processo do conflito e nas práticas de acusação e imputação de identidades. Assim, constitui-se um grupo que possui mais virtudes “humanas” do que o outro. Ao longo de minha pesquisa pude observar que essa dinâmica no Morro da Conceição se dá não somente pelo fator temporal, mas também se reforça e se legitima pela imagem do que é ser artistas. Como

discutido anteriormente, é compartilhada entre os próprios artistas a ideia de que eles são um círculo social hermético, diferenciado, isolado e arrogante. Em contrapartida, o morro e seus moradores expressam formas de sociabilidades intensas, consideradas/reconhecidas autênticas, a partir dos laços de parentesco, amizade, compadrio e vizinhança. Assim, se configura no Morro da Conceição um quadro particular onde as relações de *estabelecidos* e *outsiders* são reafirmadas pela composição do que seja “ser artista”.

Ao refletir sobre essa questão, me lembro de um episódio que vivi quando fui ao lançamento da exposição de Gaia em Copacabana. Durante o evento, sento para descansar e desenhar, começo por uma senhora que me chamava a atenção, quando de repente se aproxima um homem: Ele se apresenta como Bira. Abro espaço para que ele se sentar e começamos a conversar. Sem cerimônia ele me confessa que não gosta de “artistas plásticos” como “grupo social”. Segundo ele, dentro do mundo dos artistas, os artistas plásticos estariam numa escala inferior quando se tem como critério as “relações humanas”: “são tipos de seres humano diferentes”, me diz.

Pergunto se ele conhecia o Morro e descubro que viveu 15 anos ali e participou do Projeto Mauá, mas saiu brigado com todo mundo. “Mande todos a merda”, me responde sem constrangimento. E, em seguida, me conta o estopim de sua briga: sobrou do último evento que fizeram 7000 reais e eles decidiram com esse dinheiro fazer um encerramento, dando certificado para os que participaram, entre outras coisas. Ele sugeriu uma emboladeira e queria pagar 300 reais para ela preparar uma encenação, uma dança. Eles não quiseram, dizendo que conseguiam pessoas sem pagar. Ele então se enfureceu: “artista controlando artista não dá! Só porque é outra categoria?”, afirma com essas palavras exatas.

Tal colocação, feita num cenário sofisticado como o do lançamento de uma exposição de arte, evidencia a imagem dos artistas do Projeto Mauá, que são em sua maioria artistas plásticos e que carregam por isso significados. Não se trata de qualquer artista, são artistas plásticos, um grupo que no sistema de classificação de Bira era associado a uma arte de elite e, em suas próprias palavras, arrogante. No entanto, segundo Elias (2000), a dinâmica de acusações não reside na qualidade individual de uma pessoa que desenvolve um desapareço por outras pessoas, mas sim no fato de pertencerem a um grupo que é coletivamente considerado como diferente. Por isso, é importante analisar a fala de Bira tendo em mente que essa aproximação

hostil com os artistas plásticos só pode ser compreendida considerando os dois grupos implicados e sua interdependência, no caso, os moradores antigos e os artistas.

A fofoca aparece nesse contexto como um mecanismo fundamental de divulgação de um sistema de ideias defendidas por seus moradores, reforçando medos e controlando práticas que se veem impedidas pela possibilidade de se iniciar um conflito e perder com isso a boa reputação na comunidade. Enquanto categoria local e sociológica, ela é um sistema informal de controle social que quando analisado é capaz de revelar uma ordem moral de um dado contexto social, visto que não é um fenômeno independente, mas dependente de relações sociais, normas e crenças coletivas (ELIAS & SCOTSON, 2000). Assim, as fofocas depreciativas são inseparáveis das fofocas que produzem elogio, pois ambas participam do mesmo sistema de valores. E se por um lado as fofocas elogiosas são dirigidas ao próprio grupo do indivíduo, numa tentativa de reforçar sua imagem positiva, por outro lado as fofocas depreciativas são direcionadas ao grupo oposto, com a intenção de reproduzir a imagem negativa dos mesmos, de excluí-los.

Cabe ressaltar, no entanto, que esse processo pode ser dado em dupla direção, como no caso do Morro da Conceição. Enquanto seus moradores mais antigos participam de um complexo sistema de informações que circulam pela região, os artistas disseminam em tom igualmente pejorativo a representação de que o Morro é um lugar de “fofoqueiros”. Com conexões e articulações, a *rede* de artistas permite o fluxo de informações e fofocas (BARNES, 2010, p. 183) e desqualifica assim a imagem do bairro que passa a ser definido a partir de uma conduta de “intromissão” dos vizinhos na vida de todos. Aqui, as representações do interior, do campo, da vila são negativamente convertidas para dar conta de um campo de disputas, cabendo aos artistas um *ethos* cosmopolita. O Morro da Conceição pode ser uma cidadela, ou uma aldeia onde todos se conhecem, mas uma aldeia adjetivada pelo termo global.

O importante da fofoca, no entanto, não é tanto a dinâmica moral de julgamento, nem a ilusão de ser possível confirmar a veracidade das informações que circulam. De acordo com Elias e Scotson (op. cit.), o essencial dos sistemas de fofoca é a compreensão de que se trata de um interesse coletivo, antes de que um interesse pela pessoa em questão.

Em termos mais normativos, podemos dizer que as fofocas são informações mais ou menos depreciativas que podem articular um processo difamatório e que circula por uma comunidade dependendo do nível organizacional: quanto maior a organização, com mais facilidade e velocidade a informação será transmitida. E detalhando ainda mais a questão, podemos separar a natureza das informações em simples comentários, notícias e acontecimentos recentes. Por exemplo, quando me observam caminhando pelo Morro e comentam sobre a minha presença no local. Mas pode ser ainda uma fofoca propriamente dita, que nas palavras de Heilborn (1984, p.145) seria:

“Uma forma específica de divulgação de fatos que implica na avaliação (e negociação) de julgamentos morais sobre os envolvidos. Ela traz implícita uma sanção ao comportamento objeto e tema do fluxo comunicatório ao mesmo tempo que é necessariamente superlativa.”

A presença dessa dinâmica intensa de fofocas no Morro da Conceição mantém o medo e a ameaça por parte do moradores para que os artistas não transgridam certas regras de convívio e de sociabilidade. Dissemina-se assim a possibilidade de ser humilhado e enquadrado no perfil de um artista que vive no Morro da Conceição com a intenção de se aproveitar do movimento econômico e tirar proveito das novas oportunidades de maneira egoísta, passando por cima da coletividade, da vizinhança, das memórias e tradições locais. Essa estratégia é eficaz a ponto de criar uma atmosfera de receios e uma barreira nas relações sociais, como por exemplo expressa Juliana:

“Não tenho contato com as pessoas, não tenho vontade porque é muito complicado essa coisa de morar todo mundo junto, é uma falação, eu sei porque já sei de muitas histórias então eu tento realmente me manter distante, muita falação, eu me auto-isolo, eu não quero esse contato, acho que quem faz essa barreira sou eu mesma, não eles.” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

Numa visita a casa de Eevee, um jovem artista que mora há poucos meses no morro, sinto como as próprias paredes das construções das casas incitam a uma sensação de controle da vizinhança e ausência de privacidade. Logo na entrada, ao subir as escadas escuto a conversa da vizinha que, mesmo com as portas fechadas, parecia estar ao meu lado. Num som alto e limpo era possível escutar tudo, mesmo se eu quisesse evitar, a escuta me resultava impossível. Já dentro de sua casa, enquanto conversávamos na cozinha, Eevee começa a falar sobre alguns moradores e noto que de repente abaixa o tom da voz, começando a sussurrar porque podiam lhe escutar. Por último, nesse mesmo dia, quando estamos na varanda de sua casa vejo uma pequena cerca que dividia o terraço. Curiosa lhe pergunto porque estava dividido

e ele ri dizendo que o outro lado da cerca era do vizinho. Fico surpresa com a resposta, pois de maneira alguma ali pareciam duas casas. O acesso ao outro lado era direto, sendo possível ver, escutar e acompanhar tudo o que se passa.

Como tenho explicitado, são muitos os conflitos que conformam as relações entre artistas e moradores. Destaca-se contudo que, tal como observa Elias, as fontes de disputas não se dão exclusivamente no domínio econômico. Claramente o grau de assimetria de poder em Wistom Parva não é o mesmo que no Morro da Conceição, onde os moradores, em sua grande maioria, têm menos poder econômico que os artistas. No entanto, são limitadas as teorias que apontam para os aspectos econômicos como os únicos responsáveis pelas diferenças de poder.

“Mesmo nos casos em que a luta pela distribuição dos recursos econômicos parece ocupar o centro do palco, como no caso da luta entre os operários e a direção de uma fábrica, há outras fontes de disputa em jogo além da relação entre salário e lucro. Na verdade, a supremacia dos aspectos econômicos tem acentuação máxima quando o equilíbrio de poder entre os contendores é mais desigual — quando pende mais acentuadamente a favor do grupo estabelecido. Quanto menos isso acontece, mais claramente reconhecíveis se tornam outros aspectos não econômicos das tensões e conflitos” (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 33)

A coesão social é também um elemento importante, e no Morro da Conceição, esse elemento se soma às tensões sociais que se dão a níveis mais amplos no Rio de Janeiro. Desenvolver um projeto artísticos nessa conjuntura específica da cidade é um fator que acentua as rivalidades, pois os artistas e agentes culturais, nesse contexto, se tornam a expressão e o projeto visível dos dramas sociais da cidade. Mais do que o resultado, seriam eles os “provocadores e aliados” de uma lógica perversa que se reproduz pelas cidades globais, onde o capital e o poder econômico desempenham papel prioritário, renegando direitos sociais e habitacionais aos seus moradores.

Assim, ocorre nesse espaço um fenômeno que inverte as relações de poder. Se por um lado, a nível mais macro os artistas ocupam posições de privilégio social, nesse microcosmo as relações se recombinaem, impondo limites ao desempenho desse poder e demonstrando que as relações sociais são dinâmicas e podem variar de acordo com o papel social e o contexto em que se dão. Nesse caso específico, a inversão e os limites se dão no momento em que os artistas desejam desenvolver ali seus projetos de vida e de carreira, esbarrando nesse processo com a necessidade de aceitação por parte do moradores que antes residiam ali. Ainda que se reconheça as diferenças de poder econômico e acesso político frente às transformações

urbanas e especulação imobiliária, parece importante ressaltar a reconfiguração de poder do artistas enquanto moradores do Morro da Conceição, onde encontram ali outras dinâmicas sociais, diferentes de uma perspectiva mais macro da posição social dos mesmos na sociedade.

Poderíamos nos perguntar também se ser representado como um “outsider” não poderia ser manipulado e até reforçado por alguns artistas, já que eles reconhecem e valorizam a ideia de serem distintos, diferenciados e únicos. Desviar e infringir regras poderia ser a confirmação de que não são como os demais.

Ao trabalhar com músicos de jazz nos Estados Unidos, Becker (2008 [1963], p.94) identifica nesse grupo de pessoas uma concepção de que eles possuíam um “misterioso dom artístico que os distingue de todos os demais”. Assim, certos de suas diferenças, esses músicos acreditavam não ter a obrigação de reproduzir o comportamento convencional dos “não-músicos”, os “quadrados”, e admiravam o comportamento que “zomba de normas sociais convencionais”.

Também encontramos entre os artistas plásticos da região uma acentuada necessidade de diferenciação e a certeza de que são livres. No seu entender, de forma alguma, eles são obrigados a seguir certos padrões de comportamento. No entanto, identificamos também nesse contexto um limite para essa diferenciação e exacerbação de sua condição de *outsiders* quando esses artistas necessitam da aceitação dos moradores para desenvolverem seus projetos. Consequentemente, a seu pesar acabam reproduzindo inevitavelmente certos comportamentos desse outro grupo e cedem sua liberdade face ao controle externo. Com isso pode-se dizer que esse desinteresse pela “sociedade convencional” é possível até certo limite, levando os artistas a se ajustarem a determinadas regras e organizações.

Nesse processo de aceitação, no entanto, a adaptação aos modos de vida dos antigos moradores produz desajustes e tensão. Na fala de muito moradores, os artistas se posicionam como os responsáveis por todos as problemáticas sociais vividas nesse contexto intenso de transformação e se tornam os culpados pelos males que assolam o Morro da Conceição.

Como destaca a bordadeira Dora, para muitos moradores, os artistas são os perturbadores, os que trazem as drogas, a prostituição e a desordem:

Aqui era um sossego, um oásis, então muitas pessoas diziam que os artistas do projeto mauá é que traziam o barulho, essa montoeira de pessoas desconhecidas na rua pra lá e pra cá. Então já classificavam os artistas como os perturbadores da ordem daqui de cima. (Dora, entrevista concedida em 20/06/2015)

Os artistas se tornam as cabeças visíveis desse processo de chegada massiva de novos moradores e o alvo das críticas e insatisfações. Lembremos que essas categorias de acusação não são produzidas num vazio social, mas num contexto de transformações urbanas onde conflitos sociais explodem numa complexa relação entre agentes do Estado, setores do mercado financeiro e imobiliários, agentes culturais, entre outros.

Além dos mecanismos citados anteriormente, há outras estratégias aplicadas por seus moradores que delimitam suas fronteiras e mantêm sua posição na comunidade. Por exemplo, as festas tradicionais e rituais que marcam e reproduzem formas de vida, tais como a procissão da Nossa Senhora da Conceição e as festas de São João, que Frigideira, fundador da Banda da Conceição, tanto remarca.

Na Casa Porto, uma vez por semana, Vidal convida a moradores para contar histórias e projetos interessantes. Numa verdadeira celebração do passado, os encontros são motivos de alegria e de expressão coletiva da memória. Contam anedotas e piadas internas que fazem reviver um passado esforçado em não desaparecer. Assim foi a noite nostálgica que presenciei, com o Frigideira em cima de um palco, cerveja na mesa ao lado e microfone na mão. Ele reafirmava entre todos os valores “tradicionais” do Morro e suas histórias mais marcantes. Frisava o quanto estava “honrado de ter caído no Morro”, do orgulho que sente de tudo o que viveu e construiu desde que chegou ali em 1996. Relembrava as comemorações de Ano Novo como uma das noites mais importantes para seus moradores, um Ano Novo que se fazia “do nosso jeito”, com corrida de saco de batata e muita “molecagem”. Enquanto vai narrando, a pequena plateia com poucos amigos íntimos se excita e participa, lembrando e reconstruindo juntos as histórias: “você já perdeu pro Cuba?”, lhe perguntam rindo em referência a um time antigo de futebol do bairro vizinho.

Por horas seguem falando dos jogos de futebol, dos torneios e campeonatos que organizavam, revelando então esse esporte como um importante elemento que compõe a sociabilidade e as fronteiras que definem as tradições desse grupo de moradores. Prossegue lembrando os seus

“velhos tempos”, anunciando nomes e apelidos conhecidos entre todos, até chegarem ao momento de falar da festa junina. Vidal então se anima e pede: “fala mais sobre isso Frigi!”, e orgulhoso ele conta com detalhes e emoção sobre a festa que acontece no Morro, desde 1970, antes mesmo de que ele vivesse ali: “a melhor festa junina do Rio sem precisar de nenhum apoio!”. Em suas recordações, “a Jogo da Bola ficava lotada, cheia de barracas” e “um dos agitadores era o Lilico”.

Depois dessa festa que não mais se celebra, a seguinte mais importante era a da Nossa Senhora. A partir desse momento, pronunciava datas e anos ao apresentar esse dia como um dos dias mais especiais para Morro. Falava das “malandragens”, das noites da Praça Mauá — para ele uma “escola” e o “quintal de sua casa” — afinal, ali aprendeu a “ficar esperto”. Já no final do encontro, entre amigos, recorda uma noite recente na Praça Mauá, onde sentados numa mesa de bar, “bebiam e conversavam sobre histórias” até o ponto de chorar, saudosos e emocionados. Com essas últimas memórias, encerra um mosaico de lembranças que me compôs um breve e resumido quadro das práticas, festas e rituais que, valorizadas, compunham os modos de vida dos antigos moradores do Morro da Conceição.

Nunca foi minha intenção com essa dissertação realizar um extenso relato sobre os modos de vida dos moradores, uma vez ciente do pouco tempo que dispunha. Se faz necessário, no entanto, trazer algumas práticas e valores que pude observar nesse período de pesquisa, para compreender como os artistas se constroem em relação e em oposição a certos valores dos moradores mais antigos. Além disso, me resulta impossível acompanhar o cotidiano desses artistas, seus conflitos e tensões, sem mencionar algumas das práticas de seus vizinhos. Afinal, convivem, não somente artista com artista num círculo fechado e impenetrável, mas com essas pessoas que residem no Morro há gerações.

Digo isso pois ainda que tenha enumerado algumas práticas destacadas por Frigideira, a minha intenção era simplesmente remarcar algumas das práticas que diferenciam os antigos dos novos moradores (artistas) e que conformam seu distanciamento e tensão cotidiana.

Somado a isso, a noção de artista que discutimos no capítulo anterior — que promove valores individualista, de liberdade e diferenciação social — legitima os usos de certas categorias no conflito entre os antigos e novos moradores, transformando essas acusações em julgamentos coerentes e respaldados pelos significados compartilhados do que é ser artistas numa sociedade contemporânea ocidental. A noção de arte sustenta essas acusações num contexto

de acelerada transformação urbana: a cidade é concomitantemente palco e produtora da complexidade social que encerra, onde as estratégias de mediação dos sujeitos reconfiguram seus mundos sociais em movimentos recíprocos de interpenetração e exclusão.

## **Mediar mundos**

Dora, bordadeira do projeto Bordados Cariocas, me conta sobre as dificuldades que teve de iniciar o seu projeto. Há anos é moradora do Morro, e conta que logo que se mudou teve que se esforçar para ser aceita na vizinhança. Sendo católica, no entanto, aproveitou o fato de ali a religião ser valorizada e começou a dar aula de catequese da igreja da rua Jogo da Bola. Em seguida, começou a conhecer mais os moradores e ser melhor aceita, mantendo boas relações com eles durante anos. Quando se aposentou como funcionária pública, no entanto, começou a se dedicar ao bordado e montou o ateliê do Bordado Carioca. Foi então que as dificuldades de relação voltaram a surgir. Muitos de seus vizinhos não aceitaram a iniciativa, principalmente, pelo fato dela ter se unido ao Projeto Mauá, considerando essa atitude uma traição de quem se alia ao adversário, aos “pertubadores” e “bagunceiros”:

“Vêem os artista como um grupo fechado, acham que são importantes porque são artistas..também tem essa visão...Eu não dei confiança e toco minha vida. [...] Mas nunca ninguém veio aqui dentro, da rua nunca ninguém veio, um ou outro que vem. Também não vou buscá-los, não quer não quer...Existe uma discriminação assim...Não me chama pra bordar, não chama pra ensinar, eu falo que tem curso de porta em porta que é de graça e não vem...” (Dora, entrevista concedida em 20/06/2015)

O processo de Dora é um caso especial, pois passa do grupo dos moradores antigos, estabelecidos e tradicionais, para o grupo dos artistas, e sofre com essa passagem, com esse cruzar das fronteiras simbólicas. Nos termos de Becker (2008 [1963]), Dora passa a ser reconhecida como uma *outsider*<sup>47</sup>, mesmo sendo uma moradora antiga. Ela infringe a regra estabelecida no local de não manter relações com os artistas do Projeto Mauá que possuem valores contraditórias ao dos moradores mais antigos e que promovem a desordem. De acordo com esse autor, os desvios são criados pela própria sociedade a partir do momento em que criam regras cuja infração constitui um desvio. Por isso, mesmo sendo um caso especial, o ato

---

<sup>47</sup> “Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de que não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como *outsider*” (BECKER, 2008 [1963])

de Dora não é um desvio em si, mas sim a consequência da aplicação de sanções por parte dos seus vizinhos.

O caso de Thiago nos permite compreender os limites e possibilidades das esferas de ação e pertencimento dos sujeitos. Ele é um antigo morador, nascido ali, que decide participar do Projeto. A princípio desconhecia a existência da iniciativa, mesmo morando há anos ali e tendo estudado Belas Artes. Mas quando começou a fazer aula de pintura com Paulo Dallier, seu vizinho e um dos fundadores do Projeto, conheceu a proposta e foi convidado a participar. A história de Thiago é interessante pela ambiguidade que produz e pela forma como ela é assimilada. Diferentemente de Dora, Thiago nunca teve problema com os moradores por ser integrante do Projeto Mauá, pois além de ser nascido ali, é neto de português. Ele soma, assim, ao complexo sistema de classificação do Morro, a qualidade de possuir vínculos com Portugal. É por isso visto como um “autêntico portador” da tradição e história do Morro, associada a cultura portuguesa. Desta forma, é também uma figura importante para o conjunto de artistas, pois legitima e viabiliza os projetos artísticos na região.

Dora e Thiago exemplificam a dificuldade analítica de objetificar essas dinâmicas entre estabelecidos e outsiders, ou entre moradores e artistas, tendo em vista que no dia a dia elas não se dão exclusivamente de forma polariza e encerradas. Ao contrário, são atravessadas por pessoas que transitam entre diversos domínios, fazendo desse processo, assim como qualquer processo social, um movimento dinâmico e constante ao invés de fixo, hermético e estagnado.

Para compreender as sociedades complexas, e por sua vez, a fragmentação de papéis e domínios sociais que as caracterizam — em especial as grandes metrópoles —, é imprescindível reconhecer a sua maleabilidade e fluidez. A coexistência de diferentes mundos constitui a própria dinâmica dessa sociedade que demanda a passagem constante entre diferentes mundos, e a habilidade dos indivíduos de viverem múltiplos papéis, em função dos diferentes planos em que se movem. Os limites entre norma, transgressão, normalidade e desvio são assim revistos como instáveis e dinâmicos, possibilitando uma multiplicidade de experiências, de jogos de papéis e identidades que desconstrói uma perspectiva mais linear da experiência sociocultural (VELHO, 1994).

Dora transita entre os domínios da religião, do trabalho, do lazer e da vizinhança no Morro da Conceição. Viver por longos anos no local e trabalhar como professora de catequeses, lhe abriu a possibilidade de diálogo com os moradores mais antigos, numa demonstração de sua capacidade de lidar com múltiplas experiências e com um repertório finito, porém com extensa possibilidade de combinação. Os limites espaciais e temporais definem o perfil de cada situação social, exigindo de Dora que partilhe e acione diferentes códigos associados a cada mundo. Ela vive assim em diversos planos simultaneamente, com graus variados de adesão e comprometimento, num movimento mais ou menos contraditório e conflituoso. Contudo, como foi visto, no caso de Dora as passagens e comunicações entre diferentes esferas da realidade não estão livres de atritos, e a transição para o mundo das artes lhe resulta particularmente custosa, muitas vezes inaceitável para alguns moradores.

Por outro lado, Thiago quem parece ter um maior *potencial de metamorfose*, nos termos de Velho. Segundo este autor, faz parte da competência de um agente social circular entre diferentes mundos sociais. Mas essas fronteiras podem ser mais ou menos tênues e o trânsito mais ou menos conflituosos, de acordo com o *potencial de metamorfose* do indivíduo. Na dialética entre *projeto e campo de possibilidade*, os indivíduos são feitos e refeitos através de suas trajetórias existenciais (VELHO, 1994, p.38). E assim, a noção de *metamorfose* parece dar conta desse processo contínuo de transformação, que não diz respeito tanto a uma ação deliberada e calculada do indivíduo, mas a uma capacidade de passar entre esferas de significados distintas, num fluxo contínuo, acionando os diferentes códigos fornecido por um repertório simbólico e cultural, sem “estraçalhar” o indivíduo psicológico numa sociedade fragmentada (VELHO, 1994, p. 54).

Thiago foi socializado dentro dos códigos dos moradores mais antigos do Morro, lidando com grande habilidade com o repertório desse mundo social. Na universidade, no entanto, aprendeu novos códigos associados ao mundo das artes, o que lhe permite hoje uma confortável transição entre esses dois mundos possíveis. A participação nesses contextos diferenciados e o desempenho de múltiplos papéis desenvolvem um *potencial de metamorfose* que, no caso de Thiago, também o situa como *mediador cultural*. Assim, Thiago é capaz não só de transitar entre múltiplos domínios sociais, como também de estabelecer pontes, diálogos e comunicações entre esses variados processos interativos. Em certo sentido, ele trabalha

como um intérprete, hábil na interação entre os diferentes estilos de vida e visões de mundo dos artistas e dos moradores mais antigos. E mais importante que isso, é alguém que ao desempenhar esse papel de mediação torna-se um potencial agente de transformação, flexibilizando (potencialmente) fronteiras, ressignificando e deslocando informações e valores (VELHO, 2001). É então um indivíduo-chave para a *rede* de artistas no Morro, pois articula, conecta, media, possibilita relações, encontros e diálogos. Consciente dessa sua posição, diz que sua participação no Projeto Mauá se dá “mais no sentido de ser um morador nascido no Morro e que sem qualquer influência do Projeto decidiu estudar Belas Artes”. Dessa maneira, a existência do projeto do local pode ser legitimada e, guardadas as devidas proporções, justificada.

Ambas as noções de *metamorfose* e *mediação cultural* devem, contudo, ser usadas com cuidado. O mediador, embora desenvolva sua capacidade de lidar com múltiplos códigos, possui uma origem de pertencimento a grupos específicos. Da mesma maneira, mesmo circulando continuamente entre domínios e experiências diferenciadas, no processo de *metamorfose* o indivíduo mantém “uma identidade vinculada a grupos de referência implementada através de mecanismos socializadores básicos contrastivos, como família, etnia, região, religião, etc” (VELHO, 1994, p.52). De acordo com Velho (1994) “a tendência à fragmentação não anula totalmente certas âncoras fundamentais que podem ser acionadas em momentos estratégicos”. Por isso, no caso de Thiago, por exemplo, seu vínculo de 4 gerações, sua origem familiar, sua trajetória e biografia são elementos cruciais acionados constantemente para o seu posicionamento estratégico.

Diferente de Thiago, outros artistas que apostam por trabalhar onde vivem se envolvem constantemente em situações embaraçosas. A alternância de papéis lhes resulta incoerente e conflitante, não sabendo muitas vezes sobre qual marco atuar: um marco profissional, com regras de trabalho, ou um marco de vizinhança? Vidal, por exemplo, através do humor tem a necessidade de demarcar constantemente a consistência do seu modo de ser para não provocar estranhamentos:

“Eu sou o cara que faz o samba no botequim, eu continuo ser esse cara. Nunca tô de gravata, nunca tô trabalhando sério, sempre com a mesma cara. Bermuda, sandália e camiseta florida. Tô sempre assim...Eu não me diferencio quando tô trabalhando. Sou o Vidal, minha forma de trabalhar como produtor é super...ahhh vamos

lá...batendo papo, tomando cerveja.” (Raphael Vidal, entrevista concedida em 20/07/2015)

Vidal consegue manter uma coerência em suas diferentes práticas como trabalhador e vizinho, mantendo uma linha de atuação informal. A bermuda, a sandália e a camisa florida são capazes de informar um estilo de trabalho que não contradiz com sua representação como vizinho que quer “bater um papo” e “tomar uma cerveja”. Se esforça em não se diferenciar durante o trabalho, nem na roupa, nem nos modos de falar ou gesticular: será sempre “o cara que faz o samba no botequim”. Porque o trabalho lhe permite, é capaz de transitar entre situações de trabalho e de relações vicinais sem grandes dramas.

Desde uma perspectiva interacionista, o trabalho de Goffman (2009 [1959]) também diz respeito a fragmentação ao analisar como os indivíduos interpretam e atuam no fluxo do trânsito constante entre diferentes domínios. Ele contribui assim para a compreensão dessas complexas maneiras de interagir e definir papéis sociais, considerando todos os riscos e ameaças que esses encontros produzem.

Segundo o autor, toda vez que um indivíduo se aproxima e interage com outro, ambos buscam indícios e informações que possam definir conjuntamente a situação e saber, dessa maneira, a melhor maneira de agir e se comportar. Cada ação influencia assim na definição da situação e no desenrolar da interação, compondo um complexo jogo de representações, potencialmente infinito, onde o palco é montado sob manipulações das impressões, dissimulações, encobrimentos, descobrimentos, diplomacia, cooperação e diversos outros elementos do comportamento durante um processo de interação.

As expressividades que mencionam Goffman, por sua vez, podem ser divididas em duas principais atividades. A primeira seria a expressão que *transmite*, no sentido mais estrito da comunicação, onde símbolos verbais são expressos para veicular uma informação. A segunda, a expressão que *emite*, ou seja, a ampla gama de ações que podem deduzir que a ação foi praticada por outras razões que não as informações transmitidas; é assim uma expressão de ordem mais teatral, contextual, não verbal e não intencional. Em cada um desses novos contatos, está subjacente à interação o desejo dos participantes de regular e guiar as condutas do indivíduo com o qual se interage, principalmente no que diz respeito à maneira como

querem ser tratados. Dessa forma, a pessoa tende a desempenhar o que Goffman (idem, p.13) denomina de *linhas*, que seriam “um padrão de atos verbais e não verbais com o qual ela expressa sua opinião sobre a situação, e através disto sua avaliação sobre os participantes, especialmente ela própria”. Nesse processo, apresenta uma *fachada* — uma imagem do eu construída sob atributos sociais aprovados — e define um papel social que lhe acarreta direitos e deveres atrelados a uma dada situação social.

Para o autor, a manutenção da *fachada* não é tanto o objetivo de uma interação, mas sim suas condições, identificando para isso em seu trabalho um séria de técnicas e mecanismos que evitam sua perda. Pode-se dizer que Vidal manipula com habilidade sua impressão e com certos limites consegue manter sua fachada. Nem todos os artistas no Morro, no entanto, conseguem uma interação com sucesso nesse sentido e em diversos momentos se veem em situações embaraçosas. Um caso extremo foi o de Guilherme, que teve uma repercussão negativa por parte de alguns moradores sobre a festa Quermesse e teve que assumir sozinho as consequência no cotidiano da vizinhança. Para esse caso, talvez seja interessante primeiro acompanhar um pouco a trajetória de Guilherme e a festa que organiza.

Conheci Guilherme através de um amigo que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre vinil e me convidou para ir a festa que que o seu coletivo, Quermesse, organizava no Morro da Conceição. Lá conversamos rapidamente e marcamos uma entrevista na sua casa. No dia da entrevista, ao entrar no seu apartamento, ele imediatamente foi colocar para tocar uma música na sua vitrola que ficava em cima de uma cômoda cheia de vinis, dos mais variados. Era um apartamento pequeno, com uma sala pequena e um quarto, em um prédio baixo de 4 andares na ladeira João Homem. Nos sentamos na sala e enquanto a vitrola toca, ele me conta sobre a Quermesse. Segundo ele é um coletivo de 6 jovens, alguns djs, outros responsáveis pela produção, divulgação e design dos eventos. O objetivo do coletivo, segundo ele, é de ocupação de rua, de festas de rua, fazendo eventos gratuitos em espaços públicos. Na página do facebook há a seguinte definição:

“Na intenção de ocupar os espaços da rua com cultura, boa música e novos sabores, eis que nasce o Coletivo Quermesse: Nascido no Morro da Conceição, o coletivo Quermesse tem ocupado a bela ladeira João Homem com muita música e degustação de incríveis quitutes. Com ações exclusivas na rua o grupo promove, sempre no último domingo do mês, o encontro de DJs já conhecidos na cena carioca com outros que ainda estão começando [...]”

Em dezembro de 2013 foi sua primeira edição, ali mesmo no Morro da Conceição e desde então eles realizam edições mensais, em locais diversos e não apenas no Morro. É um coletivo independente, sem patrocínios nem qualquer apoio, que até então têm se sustentado “passando o chapéu”, uma ação recorrente no evento de irem pedindo contribuição voluntária dos que estão ali. Como complemento, eles também costumam fazer as festas em frente a um bar do local e fecham parcerias com os donos que pagam ao coletivo.

Assim ele conta que as festas foram crescendo de uma maneira inesperada, chamando atenção para o diferencial de que eles servem comidas durante a festa de graça e que isso talvez justificaria um pouco do sucesso que tiveram. “Dei num acorde e acertei em outro”, brincou ao contar que veio morar ali sem pensar em fazer festas, e acabou descobrindo um bom espaço para dar início a Quermesse. Aos poucos foram então reinvestindo o dinheiro que iam ganhando e comprando mais equipamentos. Comenta que mesmo com o “sucesso”, estão fazendo o evento “na marra”, que fazer o evento é caro, que eles têm que pagar todo o “processo de produção” e estão “duros”. O Maracutaia (grupo de Maracatu), por exemplo, que no último final de semana tinha feito um cortejo pelas ruas do Morro durante a festa, tinham ido “por amor”, conta ele. Define assim o projeto sendo de “base colaborativa”, por ter ajuda de diferentes pessoas e grupos, apoios e colaborações de outros grupos que não necessariamente são retribuídos financeiramente.

Comenta sobre as edições que fizeram no Largo da Prainha. Diz que tiveram problemas com as últimas festas na Ladeira João do Homem, que “alguns” moradores começaram a se incomodar porque tinha gente fumando maconha, porque estava crescendo demais, que muitas vezes chamavam a polícia depois das 22h para acabar a festa. Assim, para “evitar maiores problemas”, resolveram descer e fazer a festa no Largo da Prainha. Lá fizeram duas edições da festa. Mas há 2 meses, “sentiu” que o bar do Largo da Prainha (Armazém 04 da família de Thiago) não estava mais querendo receber a festa, pois só estavam abrindo nos finais de semana por causa deles. Segundo ele, eles deram “alguns sinais” e assim resolveram “arriscar” e voltar para a parte de cima do Morro na Rua Joga da Bola. Sobre isso comenta:

“Temos um pouco de dificuldade de lidar com a comunidade do local, tivemos alguns problemas aqui na ladeira João Homem e por isso estamos fazendo lá na Joga da Bola, porque lá o pessoal é mais.....como eu posso dizer? Menos resistentes digamos assim...O pessoal lá é tranquilo. Nenhum momento ninguém falou nada.

Achei que fosse ter problema na última (edição) com os tambores (se referindo ao Maracutaia), lá tem muito idoso. Mas não...Espero não ter pra dar continuidade. A galera se amarra. Eu fico feliz com isso, saber que a fala galera gosta do trabalho que a gente tá fazendo.” (Guilherme, entrevista concedida em 29/01/2015)

Quando lhe pergunto sobre a relação da festa com o Morro ele responde: “tem o fato de eu ser morador daqui, é um facilitador, digamos assim...”. Termina a frase com um sorriso e se levanta para colocar um nova música na vitrola que havia parado de tocar. Em seguida, volta do quarto para a sala comentando: “o Morro tá crescendo. Não sei se você percebeu, mas tem um hostel ali, né...[...] Tão há uns 6 meses ou menos. Isso gerou um desconforto em relação aos moradores. Conversando com moradores aí me disseram ‘po...não aguento meu amigo, agora tenho que ficar fechando minha porta de casa porque...’. E segue com o raciocínio:

“você deve saber mais do que eu antropológicamente falando, mas essa transformação que houve, né...que tá acontecendo né...De ter um hostel aqui por exemplo... Isso é uma puta novidade. Queira ou não gera um impacto” (Guilherme, entrevista concedida em 29/01/2015)

Em seguida começa a falar sobre os problemas que tem com os vizinhos: “aqui o pessoal é muito provinciano né...a senhora aqui de cima tem 77 anos e é uma senhora chaaaata....Ela reclama de tudo, cara, de tudo! Mas aí eu vou aprendendo a lidar com isso, a ser novo...Tenho que chegar no sapatinho né...”. Seu celular vibra, não param de enviar mensagens e ele está sempre conectado respondendo, mas continua com a nossa conversa e dá detalhes sobre o conflito que teve com a festa e alguns moradores:

“essa galera que não gosta é uma minoria, mas eles são uma família. Pra você ter uma ideia, o síndico daqui não mora aqui, tem uma casa amarela ali onde ele mora. O outro implicante é o irmão dele que mora lá também. Aí o filho do síndico casou, mora no último andar desse prédio, a mãe dele mora aqui em cima...Então você vê que é uma família, né...Extensa, grande. Mas o síndico me adora, me trata super bem e tal...Só que o irmão dele...” (Guilherme, entrevista concedida em 30/04/2015)

Por fim chega a dizer que no auge das brigas com esse vizinho chegaram a escrever mensagens ofensivas na sua porta. O síndico, em apoio a ele trocou a porta sem cobrar nada. Aproveito o tema e pergunto em seguida se ele acha que a festa agrada aos vizinhos, tanto aos jovens quanto os mais velhos e ele responde sem muita dúvida: “eu acho que no geral agrada. Eu vejo velhinhos dançando aqui na porta de casa, achei super maneiro! Eu acho que é um pequeno grupo mesmo que causa estardalhaço. E aí, pra evitar um confronto, preferi ir pro Largo da Prainha.”

No final de nossa conversa comenta sobre o último conflito que teve que lidar no Morro, na festa da noite anterior<sup>48</sup>. Desde então o coletivo não parou de se repensar e decidir como agir. Mensagens atrás de mensagens, as notícias e opiniões pipocavam. Eu estava presente no momento e vi a situação: estavam todos dançando, tocavam músicas conhecidas como “black music”, “soul music”, funky, como James Brown, Prince, Kool and the Gang, entre outros. Rodas de amigos dançavam juntos com coreografias improvisadas pelas ruas do Morro. De repente, a música para e vejo que uma menina negra que antes estava dançando, agora estava discutindo na mesa do dj. Não entendi o que estava acontecendo, até que me explicaram que ela pediu para tirarem a música Fricote do Luiz Caldas com o conhecido refrão “nega do cabelo duro, qual é o pente que te penteia?”, pois dizia ser uma música “racista e machista”. Depois do silêncio, trocaram de música e em seguida a festa voltou.

No dia seguinte, entretanto, as discussões e polêmicas tomavam conta das redes sociais. Entre o coletivo a situação repercutiu por toda a semana, dando o que falar, chegando a ter uma nota no domingo seguinte na coluna<sup>49</sup>. A nota trazia a discussão e parecia tirar importância do episódio finalizando com a frase:

“o produtor de festas de black music, Julio Barroso considerou o episódio exagerado: ‘Eu, como negro, não me sinto nem um pouco ofendido. Se a música fosse do Bolsonaro, sim. Mas Luiz Caldas não é racista. É preciso analisar o contexto social em que essas obras foram feitas’, disse. ‘Nunca imaginei que o século 21 pudesse ser tão careta’, concluía.”

A maior divulgação da Quermesse é por facebook. Ao contar sobre suas brigas com o vizinho contra a Quermesse, Guilherme diz que lhe ofendiam, criticavam e xingavam por facebook. Neste último episódio o facebook também foi o meio onde o coletivo se posicionou, se revelando um importante meio de comunicação. Em nota na página do facebook pediram desculpas, ainda que Guilherme pensasse que não deveriam ter dito nada. Com isso, receberam os mais diversos comentários. Comentários a favor: “particularmente achei extrema a reação de cortar o som daquela forma! Ao meu redor não haviam ofendidos, só galera curtindo, festa ótima, DJs profissas com ótima seleção musical, vizinhança show. Parabéns pela festa!”; “O politicamente correto está um saco. Vida longa Quermesse. Bj da neguinha aqui.”; “Quanto vitimismo, sempre será senzala enquanto esse vitimismo existir.”. E comentário também em contra: “pedimos pro dj tirar a música e ele foi arrogante. De que

---

<sup>48</sup> dia 26 de abril de 2015.

<sup>49</sup> publicado no dia 29/04/2015.

maneira deveríamos reagir? Devíamos ter ficado caladinhos esperando aquela porcaria daquela música terminar? p.s.: vida longa a quermesse, que é uma festa massa!! espero que não esbarremos mais com djs que colocam músicas racistas e que ainda silenciam o povo preto.” ; “APRENDA: quando uma pessoa negra aponta uma situação racista o que a pessoa branca faz é ouvir e não dizer o que eu devo ou não sentir ou se é extremo ou não.”.

Com o relato dos mais diversos impasses que desencadearam a festa Quermesse no Morro da Conceição, ilustro um pouco a tensão vivida entre os novos moradores artistas que têm como intenção desenvolverem ali seus mais variados *projetos*. Em uma sociedade complexa, heterogênea e fragmentada, é comum a multiplicidade de motivações e de projetos como parte de uma ideologia individualista, no entanto, a coexistência de diferentes projetos e configurações traz também a possibilidade de contradições (VELHO, 1994).

No caso de Guilherme, se revelava a dificuldade de transitar entre diferentes domínios sociais e conciliar o seu papel como vizinho e seu papel como produtor de festas, pois tal como ressalta, era ele quem dava “a cara à tapa”. Seus diferentes objetivos são incompatíveis e ambíguos, gerando uma constante tensão. Por um lado, como dj busca visibilidade, busca tocar para um grande público, ter sucesso e poder se sustentar financeiramente com essa atividade. Por outro, como morador do Morro da Conceição, deseja ter boas relação com a vizinhança, respeitar as demandas de seus moradores e “preservar” o local.

De acordo com Goffman (op. cit.) nas interações cotidianas é crucial o primeiro contato — a primeira impressão —, pois é a partir da definição inicial da situação projetada que se “fornece um plano para a atividade cooperativa que segue”. Para o autor, quando se produz um encontro há um tendência em que o participante aceite as exigências de definição proposta pelos demais participantes, revelando a importância dessas primeiras informações que inauguram a definição de situação e dão passo as seguintes linhas de ação. Desta forma, a projeção inicial prende ao indivíduo a essa proposta e exige o abandono das pretensões de ser outras coisas à medida que a interação evolua. Essa transformação resulta extremamente complicada, acarretando indesejáveis consequências tais como as que acompanhamos no caso de Guilherme.

Mesmo evitando situações de constrangimento, vergonha e embaraço, resultou impossível a Guilherme atravessar por essas emoções no momento em que foram descobertas contradições com a posição inicialmente tomada como vizinho do Morro da Conceição. O que ocorreu no seu caso, e no de outros artistas que se mudaram recentemente para lá, é que buscaram inicialmente uma postura de vizinhos, expressando e desempenhando práticas de vizinhança e pertencimento local dentro das exigências que as interações com os moradores mais antigos impunham. Esta foi a impressão inicial proposta, mas ao longo do processo de interação, conforme Guilherme desenvolvia seus projetos, festas e eventos, informações sobre a pessoa foram sendo somadas e certas práticas se mostraram duvidosa e contraditórias. Se queria a tranquilidade do lugar, por que promovia festas? Se buscava manter aquele espaço como um espaço de residência, porque durante a noite transformava aquele lugar numa pista de dança?

O estado inicial de qualquer interação certamente será modificado com o acréscimo de informação, mas o que é indispensável para a sua manutenção é que não produzam recorrentes contradições. Isso foi o que ocorreu com Guilherme, que teve dificuldades de sustentar seus gestos iniciais frente ao duplo papel social que pretendia desempenhar num mesmo contexto social: vizinho e trabalhador. Se sente a partir desse momento constrangido e dá início a uma série de técnicas que buscam corrigir o incidente, como por exemplo a mudança da festa de lugar, que no fundo o que buscava, era evitar encontros e mais riscos de constrangimento e reações hostis. Nos termos de Goffman, o que aconteceu nesse momento foi um colapso da interação face a face e uma conflito aberto sobre a definição de situação que, propositadamente, pretendia enunciar as diferenças de opinião.

Ao pensar sobre as dificuldades de se trabalhar e morar no mesmo lugar, uma outra dimensão de análise parece ser inevitável: a relação entre a casa e a rua. Em seu longo estudo sobre a sociedade brasileira, DaMatta (1991) afirma que essas não são simples palavras que designam espaços físicos, mas são categorias sociológicas. São “entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade e domínios culturais institucionalizados”. Definido por meio de contrastes, complementariedades e oposições, os domínios da casa e da rua não têm existência autônoma e existem dentro de uma ordem social, atravessados por valores e elementos que constituem um sistema de relações hierarquizadas.

Assim, na leitura de Damatta, o universo da casa dá lugar a relações de parentesco, compadrio, amizade, é o espaço do privado, com intensidade emocional que ressalta a pessoa. De maneira complementar e oposta, uma leitura sobre o ângulo da rua é muito mais rígida, é o lugar do público, das regras duras e da emoção disciplinada.

No entanto, o espaço por si só, contínuo e amorfo, não tem sentido. Para ser utilizado, é preciso atribuir valores e categorias que definam seu conteúdo. Da mesma maneira, é impossível falar de espaço sem falar do tempo, ao passo que ambos se correlacionam em um sistema de atividades. De um conceito abstrato, as atividades demarcam o tempo e ajudam a construí-lo informando durações diferenciadas e de passagens (op. cit.). Assim, para cada espaço, há uma atividade; e para cada contexto, diferentes papéis podem ser desempenhados. Sob tal perspectiva, cada contexto — ou cada palco — tem um suporte material, como por exemplo uma casa; lugares valorados, como masculinos ou femininos; e uma ação, como por exemplo o trabalho, através dos quais atores desempenham seus papéis (Mello, Vogel *et alii*, 1981).

É aí onde reside as confusões de Guilherme, assim como de diversos artistas e moradores. As oposições estruturantes de casa e rua, obviamente não se apresentam no dia a dia dessa maneira esquemática e analítica. Mas ao contrário, produzem diferentes combinações de significado e matizes que dão origem a uma série de conflitos. Na realidade, a rua pode comportar lugares de relações do domínio da casa, lugares mais ou menos familiares, pessoais e íntimos. Da mesma forma, a casa também pode dar lugar a práticas e interações normalmente associadas à rua, como por exemplo, o trabalho.

Que uma casa seja um ateliê, significa realizar ali uma atividade que não costuma se conjugar com esse espaço. O trabalho que se emprega ali, não é um trabalho doméstico como limpar a casa, lavar ou passar a roupa. É um negócio, uma atividade mediada pelo dinheiro e pela lei, e que por isso, normalmente, se desenvolve nas esferas públicas, ou seja, na rua. Segundo Mello, Vogel *et alii* (1981, p.69), “a conjugação do morar com o trabalhar num mesmo recorte da classificação é sempre problemático e requer redefinições e, portanto novos recortes do espaço.” Assim, encontrei em algumas casas-ateliês a separação dos espaços entre o lugar de dormir e descansar, e o lugar de se trabalhar. Na casa de Cláudio, por exemplo, no segundo andar estava seu quarto, que eu nem mesmo tive a oportunidade de subir e entrar, pois ali era

seu espaço privado. O ateliê, com quadros, cavaletes e materiais de trabalho, estava na sala de entrada, misturando os sofás que recebem visitas com seu próprio ambiente de trabalho.

O que está em jogo aqui é distinção entre o público e o privado, que se confundem, se mesclam, provocam confusões e constrangimentos. Nos meus primeiros dias de campo, ansiosa por conhecer o trabalho de meus interlocutores, tocava suas campainhas pedindo para “visitar os ateliês”. Tamanha foi minha surpresa — e hoje penso, também ingenuidade — em receber consecutivas negativas, pedindo para eu marcar uma visita. Só depois entendi: ali eram ateliê, mas eram também casas. Em dias de evento, visitantes entram no Morro com câmeras, fotografando tudo e todos. Ruas, casas, janelas, portas... Confundindo muitas vezes as casas-ateliês abertas no dia, com as demais moradias que não haviam aberto suas portas<sup>50</sup> e autorizado o sentido público para aquele espaço privado. Alguns moradores se irritavam assim com os artistas — os anfitriões do evento —, com os turistas e qualquer pessoa que retirasse sua privacidade e confundisse os domínios da casa com os domínios da rua.

O inverso, no entanto, também era possível. Assim, algumas pessoas compreendiam os ateliês nos limites do significado de um estabelecimento de comércio, numa leitura desde o ponto de vista da rua: impessoal e público. Conversando com Marcelo Frazão, ele se queixava de quando alguns visitantes entravam no seu ateliê no dia do evento, somente para usar o banheiro. Essa queixa, nada mais é do que a incompatibilidade dos significados atribuídos por ele e pelos visitantes a esse espaço. É um desentendimento, uma fricção e um enfrentamento entre os possíveis valores atribuídos àquele lugar.

Para complexificar ainda mais a questão, no Morro da Conceição observei diversas práticas que se caracterizariam normalmente como pertencentes ao universo público. Assim como no trabalho de Mello, Vogel *et alii* (1981) sobre o bairro do Catumbi, no Morro da Conceição, não só as casas viravam “rua” com seus ateliês, como, muitas vezes, a rua também virava casa. Cadeiras de praia eram expostas nas calçadas como se estivessem dentro de suas casas. Churrascos ultrapassavam as grades de cada lar e tomavam conta da rua. O “bom dia” pelo caminho suspendia por um momento a impessoalidade dos domínios da rua e o substituía pelo

---

<sup>50</sup> Chamo a atenção para a ação de “abrir as portas” que apresenta aqui um significado bastante particular e simbólico. É essa ação que transforma o privado no público, a moradia no ateliê, o descanso no trabalho. É ela quem autoriza essa entrada, esse acesso a outros domínio, regras, códigos e valores, dando até mesmo o nome do evento realizado pelo Projeto Mauá: “ateliês de porta abertas”.

afeto e a amizade. Ali, a rua não deixa de ser um lugar das relações de amizade, de intimidade e de informalidade. Os diferentes universos contaminavam um ao outro, borrando as fronteiras e criando pontes entre eles.

Vidal, ao me contar sua história com o Morro, como foi para lá e porque ficou, fala de sua primeira noite no Bar do Sérgio. Diz que, já tarde da noite, estava morrendo de fome quando o dono serviu, sem cobrar, um prato de tatuí para ele e todos seus amigos: “foi a primeira vez que comi tatuí na minha vida!”, conta emocionado. E assim, iniciou uma longa relação com o dono, que caracteriza como uma relação familiar: “ele se tornou um pai pra mim, ele via que eu estava fudido e ele levava almoço pra mim. Eu revivi uma questão familiar aqui no Morro que eu não tinha”<sup>51</sup>. Além disso, conta também que começou a realizar aos domingos “uns almoços de família para quem não tem família”, se referindo a outros amigos que também possuíam problemas familiares. Sobre esses almoços me diz: “minha casa era de porta pra rua, a rua era uma extensão da casa, aí um trouxe instrumento, aí começou a fazer sambinha...”.

Por último, numa afetuosa anedota, relata como foi a sua primeira entrevista de trabalho. Naquele dia, não tinha roupas adequadas, formais, nem dinheiro para comprá-las. Pediu então emprestado aos amigos vizinhos e cada um cedeu o que tinha: um emprestou o sapato, outro a camiseta, e assim fechou o figurino próprio para sua entrevista. “Foi lindo!”, me conta. “Fui todo fantasiado de Morro da Conceição!”

Nessas falas bastante ilustrativas sobre a história de Vidal, percebemos os domínios da casa presentes no contexto mais geral do Morro. Desde sua experiência, o Morro como um todo é visto como uma grande família, onde os laços de afeto e cumplicidade passam a orientar suas trocas e interações. As relações passam a ser como se de pais, filhos e irmãos; e a rua, tal como nos revela, passa a ser “uma extensão da casa”.

Dora, ao falar sobre sua chegada no Morro, também articula a problemática dos múltiplos papéis a serem desempenhados no mesmo lugar e os diferentes sentidos atribuídos aos mesmo espaços. Em seu discurso, defende que ali o papel de cada moradores é estritamente definido e que isso se dá desde o início da construção e habitação do Morro. Conta que quando chegou

---

<sup>51</sup> Relembro aqui que Vidal sai de casa aos 15 anos, por conflitos familiares.

se sentia uma “estranha”, desconhecendo todas as regras do lugar. Sua primeira surpresa foi quando começou a frequentar as missas e, sem saber, sentava em qualquer lugar dos bancos livres. Quando começavam a chegar as pessoas, no entanto, na hora da missa era “enxotada” pois aquele era o lugar da “Dona Teresa”. E assim concluía seu relato:

Tinha esse costume, até na igreja tinha os teus lugares...E eu sabia assim: “ah a Dona Ester é a que trouxe a luz aqui pra cima, Dona Glória é que fez a capela; a outra dizia ‘ah quem botou o calçamento foi o marido da Dona Gina, Dona Amelia... Então quer dizer, cada um trazia alguma coisa,né? E a gente já sabia...”fulano de tal botou tal coisa”..e eles faziam questão...tipo assim “eu sou dono”. (Dora, entrevista concedida em 20/06/2015)

Percebo com Dora como os papéis sociais no Morro vão sendo construídos de acordo com as atividades que cada um desempenha, dando assim, um sentido ou outro a um determinado espaço. A tradição dos papéis que são reproduzidos ao longo de anos são altamente definidos e demarcados espacialmente, como no caso dos assentos no momento da missa. E assim, se produz uma dinâmica onde os moradores mais antigos ocupam explicitamente determinadas posições sociais no Morro, enquanto os mais novos devem encontrar os seus respectivos postos.

Na fala de Dora parece importante a relação entre a definição do papel social e a atividade realizada no (e para) o Morro: o dono do bar que ocupa as atividades comerciais; a professora de catequese que desempenha as atividades religiosas; os que trouxeram a luz, a água e nesse sentido os que participaram da construção daquele lugar. Pode-se dizer com isso que a intensidade de engajamento com o bairro é um importante critério avaliado pelos moradores mais antigos, a meu ver, principalmente porque é a forma de comprovar sua relação com o lugar: se uma relação passageira, ou se uma relação de laços fortes e afetivos. A partir de sua intenção de permanência, parecem identificar o quanto cada um “se importa” com aquele espaço.

Esse critério, no entanto, é um ponto de divergência fundamental entre os moradores mais antigos e artistas. Alguns deles, de fato já estão estabilizados ali e não pretendem se mudar tão cedo. Muitos deles, entretanto, explicitamente dizem não querer estar ali para sempre e têm planos de se mudar em breve, em pouco menos de 5 ou 10 anos. Erikka e Ana Paula, por exemplo, já começam a ver os mesmos pontos negativos que viveram em Santa Teresa, como o aumento dos preços e o acelerado turismo. Por isso, consideram se mudar e sonham em

algum lugar como Visconde de Mauá, fora até mesmo do centro do Rio de Janeiro. Adrianna Eu começa a sentir medo de criar sua filha recém-nascida ali devido ao aumento do tráfego e pensa em se mudar para um bairro “familiar” como o Bairro Peixoto ou Leme. Guilherme está comprando seu apartamento, mas não pretende viver pra sempre no mesmo lugar: “pra começar aqui tá bom”, me diz.

Juliana Jorge também faz planos de morar em Berlim e a partir desse desejo analisa sua relação com o Morro:

“Eu não quero ficar aqui pra sempre, eu tenho uma ideia muito diferente de todo mundo que tá aqui...Pra mim não existe esse lugar ‘ai eu moro aqui, vou viver aqui, vou morrer aqui’, como é para as pessoas que moram aqui, elas tem esse lugar como se fosse a única coisa que existisse no mundo. Ela tem uma visão muito limitada de espaço, eu nunca me senti moradora daqui como essas pessoas se sentem e nem quero, tô aqui de passagem. Cheguei ontem e se for amanhã é isso aí, não me sinto mais ou menos moradora do Morro da Conceição por causa disso, como eles se sentem, eles se sentem com mais direito, mais moradores porque estão aqui há anos e vão ficar aqui há anos, eles tem essa pretensão, eu não [...] Faz sentido eu estar aqui nesse momento da minha vida e acho que tem muita coisa aqui que eu posso usar ao meu favor, mas quando o ciclo se fechar daqui eu vou partir pra outro lugar sem problemas, como foi em Santa Teresa.” (Juliana Jorge, entrevista concedida em 22/07/2015)

O sentimento de Juliana se aproxima a dos demais artistas que, assim como ela, vivem de aluguel e estão ali “de passagem”. Contrário a isso, antigos moradores do Morro da Conceição possuem vínculos de anos, de mais de uma geração que vive no mesmo lugar e que construiu assim laços estreitos que configuram seu modo de se relacionar com o lugar. Existem ali graus de “ser morador”, pois você pode ser mais ou menos morador dependendo dos seus vínculos, do tempo que vai ficar, das suas relações, das suas expectativas com o lugar. Para muitos, o vínculo é quase que umbilical, de um ciclo que se inicia nascendo ali e que deve se encerrar morrendo também ali. “Vou morrer aqui”, é comum se escutar, reproduzindo com orgulho uma forma de perceber aquele morro que diferencia os mais antigos dos mais novos.

O “viver de aluguel”, que muitas vezes também aparece em tom acusatório, mais do que um adjetivo pejorativo que poderia hierarquizar os moradores pelo poder aquisitivo e pela propriedade privada de uma casa, é antes um critério que reflete o medo ao efêmero e ao transitório. Se busca com isso evitar a rotatividade e manter a coesão social do lugar, a possibilidade de reconhecer cada morador, evitar o contato com o outro e com o estranho, o

novo e o diferente. É uma estratégia de manutenção das práticas tradicionais e formas de sociabilidade já consolidadas que evita as ameaças externas e mantém (a ilusão de) seu estado de permanência. É, por fim, um índice de arraigo, de que não se está ali de passagem, de que se compartilha o mesmo sentimento coletivo de pertencimento e de que o investimento afetivo com o local é de mesma intensidade.

O tempo joga um papel crucial nessas tensões, seguindo o fio de um pêndulo que oscila entre o permanecer e o mudar. Assim costura a textura das interações nesse espaço, locus de uma avalanche que põe em cheque modos de vida resistente que se ressignificam e se recriam dolorosamente a partir de novos encontros. Ali, um complexo sistema acusatório ganha movimento acelerado, exigindo cuidado, respeito, diálogo e que ao menos acompanhe o seu ritmo. Projetos de vida e papéis sociais se entrecruzam e provocam contradições, confusões, ambiguidades e diversos conflitos num processo denso e tenso de *negociação da realidade*.

As acusações, as fofocas, as intrigas, os medos, muitas são as emoções experienciadas pelos artistas que decidem viver nesse lugar. Como no olho de um furacão, Adrianna Eu é um caso diferenciado do que viemos discutindo até então. É uma pessoa que externaliza sentimentos confusos, contraditórios e ambíguos, de quem vive na interseção entre múltiplos mundos e introduz o cuidado como um valor fundamental:

“Minha relação aqui sempre foi de muito cuidado com esse lugar que está além do território, a constituição de pessoas mesmo, de estado das coisas que eu chamo. E não ferir isso, quer dizer, uma artista contemporânea, com todo a outra *vibe* que cabe nisso, num lugar que é de casas portuguesas, de tradição que vai passando de pai pra filho, de pessoas mais simples. E eu gosto tanto disso que a minha ideia sempre foi não ferir, não chegar chegando, sabe? Na verdade eu sempre quis fazer parte desse simples e não entrar como “artista que tem ateliê no Morro da Conceição”. (Adrianna Eu, entrevista concedida em 16/07/2015)

No seu caso, interessada numa aproximação afetiva e numa aceitação por parte de seus vizinhos, esforça-se na criação de laços e inverte a situação. A arte, ao invés de algo que lhe distancie, torna-se sua aliada. Propõe então a algumas moradoras a confecção de um tapete de flores para o dia da Procissão da Nossa Senhora da Conceição. Ciente da importância dessa data para os moradores, oferece seu conhecimento manual e artístico para se aproximar e consegue assim a confiança de diversas mulheres que aos poucos lhe introduz num círculo mais restrito. Seu tapete de flores se converte em sua porta de entrada, em um dispositivo de

comunicação e relações sociais, manipulando os códigos locais a seu favor. Sabia que se falasse de arte contemporânea não obteria êxito, pois pouco sentido tem essa forma artística para os moradores. Assim, encontra a linguagem das festas religiosas e tradicionais para aportar e viabilizar sua participação como moradora.

Ao conhecer as ideias de Adrianna Eu e de outros artistas, percebo uma exigência por parte dos moradores mais antigos de uma certa sensibilidade vicinal, de um diálogo e engajamento que se traduzem num regime de dívidas onde o artista deve retribuir caso seja acolhido pela comunidade. Em suas palavras:

“Eu acho que existe o ideal e a realidade. Eu acho que quando a gente faz o portas abertas aqui, por exemplo, sempre me questionei muito sobre isso...Não acho que abrir as portas da minha casa, do meu ateliê, aproxime o morador da arte, eu acho que a coisa como é feita traz turista pra ver os ateliês, e de certa forma machuca, fere as pessoas que não tem nada a ver com isso, que não querem que as casas sejam olhadas. É esse turismo que é meio predador, meio grosseiro, acaba irritando as pessoas que moram aqui, que tem direito a privacidade e cria uma antipatia dessas pessoas com o artista, porque ele traz esse público, ou autoriza pelo menos esse publico. Me sinto muito mais devedora a esse lugar...” (Adrianna Eu, entrevista concedida em 16/07/2015)

As relações entre moradores e artistas se exprimem também através da categoria de “culpa”: caso desenvolva ali o seu projeto, se sente no dever de devolver ao espaço a oportunidade que lhe ofereceu. Dora me relata que o Projeto Mauá chegou a ter iniciativas de “urbanização”, de limpeza da rua, de pintar paredes sujas, de plantar árvores na rua João Homem. Segunda ela, “eles faziam em prol da comunidade, pra ver se eram bem aceitos [...] pra mostrar que eles também pertenciam aqui, que eles também tinham o interesse comum em conservar o lugar, até muito mais que outros moradores.”

Numa situação emotiva durante minha pesquisa, nessa mesma conversa com Adrianna, percebo a quantidade de sentimentos expressos por ela enquanto artista e moradora. E emocionada, eu também, quando saio de sua casa escrevo em meu caderno:

*Até que fiz a pergunta: nesse processo de transformação que você esta me descrevendo, onde entra a arte? — silêncio — suspiros. Em sua cabeça agora, imagino, uma explosão de sentimentos, pensamentos, culpas, indecisões, dívidas, inquietudes, histórias caladas... ‘pergunta difícil essa’, me responde. Se ouve um suspiro baixo, muita dúvida no que dizer. Os olhos se umidessem, monstros parecem lhe invadir o corpo. É difícil, nesse momento*

*encara contradições e incoerências. E de repente, uma voz em alto tom ressoa, como de quem estava submergida, afogada, em busca de algo que por fim encontra no fundo do mar e traz para a superfície com a mão suspensa, como um troféu que capaz de reconfortar — ah! Eu fiz uma amarelinha! — e chora. Se emociona com esse pequeno gesto e gigante sentimento de quem pôde, por fim, retribuir algo a altura do que sentia que lhe haviam dado. Os laços, as alegrias. Exorcizava naquele momento os paradoxos de sua existência naquele momento. Dos encantos e das culpas. E lhe confortava, afinal, os pulos e saltos de uma criança que afobada quer chegar ao céu desenhado no chão de giz na praça.*

Transcrevo esse trecho de meu caderno no intuito de expressar as sensações que compunham essa situação. Adrianna se emocionara e de alguma forma gostaria de registrar esses sentimentos, ainda que seja difícil de fazê-los em palavras, pois acredito que essas emoções dão outra dimensão à pesquisa e revelam, ainda que parcialmente, as tensões e contradições vividas por alguns artistas e moradores nesse momento da cidade do Rio de Janeiro. Adrianna é capaz de transmitir uma relação diferenciada com o espaço, uma preocupação, que justificam sua apresentação nesse trabalho, uma vez que desconstrói uma possível leitura homogeneizadora dos discursos, práticas e posicionamentos dos artistas no Morro da Conceição. De acordo com ela, fez a amarelinha na praça porque acha que é “uma conversa mais sincera com o lugar”. Em tom de ironia, ela soletra com ênfase cada sílaba e diz que a amarelinha não tem nada a ver com o que ela faz “con-cei-tu-al-men-te” como artista contemporânea, mas que se emociona a cada vez que vê uma criança brincando, ou um pai ensinando como brincar.

Com essa atitude, Adrianna busca uma forma de participação e engajamento enquanto moradora trabalhando sobre os códigos locais e se distanciando para isso de certos códigos e valores que configuram o mundo das artes. Mais do que diferenciar-se, ela busca uma aproximação com um mundo ao qual ela não pertence originalmente, mas ao qual aspira pertencer. Desenvolve assim, diversas estratégias e táticas para atingir esse objetivo como a confecção de um tapete de flores e o desenho de amarelinha. E não sendo suficiente, ela também não trabalha mais com arte no Morro, não expõe, nem inicia projetos relacionados ao mundo artístico-cultural. Seus círculos de amigo também se limitaram aos moradores, mantendo frágeis relações com os próprios artistas:

“Hoje eu tenho amigos no morro...eu acho que eu me relaciono mais com moradores como a manicure, a Dona Regina da quitanda, sei lá...do que com que com os moradores artistas propriamente ditos. Não que não sejam também meus amigos, mas eu acho que eu tenho relações mais estreitas com as pessoas que não tem nada a ver com mundo da arte do que propriamente com os artistas que residem aqui também.” (Adrianna Eu, entrevista concedida em 16/07/2015)

Em outras palavras, ela se viu obrigada a escolher entre o mundo das artes ou a convivência com a vizinhança. Lhe resultou demasiado custoso misturar as esferas profissionais com as relações de vizinhança e optou assim por uma ruptura, dentro do possível, entre esses dois mundos.

Não sem contradições, Adrianna transita em múltiplos domínios expressando emoções reveladoras da dificuldade desse processo. Acredito que discuto nesse trabalho um dos paradoxos das cidades contemporâneas e que Adrianna expressa bem. Ao mesmo tempo que as cidades produzem e multiplicam milhares de estilos de vida, de olhares e visões de mundo, seus habitantes expressam de maneiras diversas as dificuldades de conviver com suas próprias diferenças senão através de mecanismos discriminatórios (VELHO, 1981). Sua capacidade de flexibilizar e lidar com as idiossincrasias que a vida urbana engendra é uma discussão central para esse trabalho que não eu não poderia deixar de mencionar.

## Considerações finais | O Morro entre o local e o global

Em meio aos fluxos contínuos que conferem vida a um meio urbano, surge a imagem de um novo morro e um novo bairro na cartografia carioca. Novo para alguns, antigo para outros, o Morro da Conceição se redescobre como “a pérola esquecida” do centro do Rio de Janeiro. Em meio ao jogo de remodelação da cidade, onde se abrem novas vias e se fecham antigas, se destroem viadutos e se constroem túneis; onde milhares de pessoas saem enquanto milhares de outras entram, ao Morro da Conceição foi conferido o estatuto de relíquia histórica da cidade, se consolidado cada vez mais como um novo “bairro de artistas” carioca. Mas como chegamos até aqui?

Ao longo de todo esse trabalho tenho enfatizado que certo imaginário, conflitos, acusações e dinâmicas não se dão num vazio social. Gostaria de nessas considerações finais explorar um pouco mais essa afirmação e adicionar uma camada de análise ao que venho dizendo até agora. Pretendo explicar em que contexto se insere o projeto do Porto Maravilha, a ida massiva de artistas para esse local e as disputas que surgem a partir desse evento. Trago assim uma discussão que rompe com os limites geográfico do Morro da Conceição e nos transporta para uma dimensão internacional do que poderíamos chamar de cidades globais.

Nas últimas décadas, a discussão tanto no campo das ciências sociais, quanto em outras áreas, tem se caracterizado por uma inquietude relacionada a decifrar o fenômeno da globalização e os novos conflitos que emergem dos contextos multiculturais. Assim, há uma vasta literatura que discute as constantes e intensas transformações no tecido urbano das cidades, da mesma forma que o surgimento de novos sujeitos que chocam com os interesses e relações pré-existentes nesses espaços (PUJADAS, 2005; CASTELLS E BORJA, 1997; HANNERZ, 1998). Parcerias público-privada, investimentos em “bens culturais” e turismo, a recuperação dos portos e vias marítimas, são somente algumas das similaridades que aproximam as diversas cidades ao redor do mundo no que diz respeito ao compartilhamento de um dado projeto de cidade.

No caso do Rio de Janeiro, assim como tantas outras cidades, o recebimento de um megaevento é a oportunidade de redefinição simbólica da expansão metropolitana, transformando áreas antigas e periféricas em espaços-chave para a construção de cidades-

símbolo, uma cidade cosmopolita, referência transnacional, acolhedora e um ícone de hospitalidade no contexto internacional (PUJADAS e BAPTISTA, 2000). Casas populares sofrem então fortes pressões dos interessados em adquirir estes espaços centrais e emblemáticos, tais como a zona portuária, para consolidar este projeto de visibilidade mundial.

Segundo Pujadas e Baptistas (op. cit.), essas ditas cidades acolhedoras se orientam de forma integrada em direção aos fluxos de capital e investimento, de pessoas e de serviços, reforçando suas características globais. Nessa lógica, os moradores passam a ser coadjuvante de um espetáculo onde o turista é protagonista, e os conflitos sociais existentes são deslocados em direção periférica para que os visitantes e investidores não sejam afetados, nem espantados.

Outra faceta desse processo refere-se a o que Baptista (2005) denomina de *territórios lúdicos*, lugares entendidos desde o início de sua concepção como espaços para entretenimento e consumo, ou seja, para fins lúdicos (esportes, caça, pesca, turismo cultural, gastronomia, paisagens naturais), que a partir de dinâmicas específicas possibilitam esse novo uso mercantilizado dos territórios. Mas principalmente, Baptista reconhece nesses projetos a aceitação dominante do uso do tempo livre, que se opõe ao tempo de trabalho, e que se apoia numa ideia de programação do tempo cotidiano e do prazer individual.

Como resultado desse processo, ambos autores apontam para uma explosão concomitante a uma implosão. Uma explosão das cidades no sentido de buscar uma posição elevada nas disputas de metrópoles do mundo; e uma implosão no seu interior que ameaça os modos de vida anteriores e que podem vir a se chocar com o tom homogeneizador dessas cidades fantásticas. Com efeito, tal processo pode resultar em discursos críticos, em desconfiança, e em insegurança para os antigos moradores frente a estes descompassos e incompatibilidades entre o que eles são e o que querem que eles sejam. Dessa forma, as consequências são inúmeras: os espaços passam a ser apropriados de modos distintos; os valores e as formas de organização local se confrontam com os novos sentidos atribuídos a eles; os moradores se veem obrigados a interagir de acordo com novas regras de sociabilidade e comportamento; há uma mudança radical nas referências espaciais e simbólicas, além de fluxos humanos e mercantis que retiram o controle do espaço de seus antigos moradores. Por isso, dado as

ambiguidades desse acontecimento e os conflitos entre uma memória recente e uma cidade que já não existe, segundo Baptista e Pujadas (2000), desenvolve-se no morador um duplo sentimento de perda e de referente: de laços e de locais.

Nesse fenômeno global, o Morro da Conceição não é exceção. Compreender esse processo que se dá numa escala mundial, é compreender como foi possível a construção dessa nova centralidade na cidade do Rio de Janeiro. É compreender o que possibilitou o surgimento desse “bairro artístico”, que como acompanhamos historicamente, foi um dia parte de um “bairro rubro”, o bairro das “classes perigosas”.

Os robustos investimentos internacionais nessas *idades acolhedoras* (Pujadas, 2005), atrelado à apropriação da cultura, da arte e do turismo como o catalisador principal do esperado crescimento econômico na região, estão nas bases do que hoje é o Morro da Conceição. A formação de um “bairro artístico” se enquadra num projeto de *cidade criativa*, num contexto de globalização. Mais do que fenômenos espontâneos de mobilidade pela cidade, a apropriação desse espaço por artistas é o resultado de uma lógica que transcende os limites geográficos do morro, e que somada à ideologia moderna do que é ser artista, ressignificam e reconstróem constantemente esse novo lugar.

Segundo Arantes (2002), na Idade da Informação o discurso central é o de que as cidades só serão protagonistas se oferecerem um plano estratégico capaz de gerar “respostas competitivas” aos desafios globais, sendo a renovação urbana uma potente oportunidade nessa busca incessante por vantagens. Investidores e governistas se lançam assim numa corrida por cidades *market-friendly* onde a dimensão cultural é a principal âncora do impulso econômico.

A autora identifica em meados da década de 1960 o que chama de *cultural turn*, uma espécie de virada em projetos urbanísticos que passam a aplicar uma abordagem culturalista da cidade, ou ainda um *culturalismo de mercado*. Ao compreender o planejamento estratégico como um empreendimento de comunicação e promoção, uma política de *image-making* recai sobre a concepção de cidade enquanto produto altamente lucrativo. Já a cultura, é apropriada nessa lógica como um poderosa *imagem* a ser vendida, uma marca e um produto a ser pensado por diretores de marketing.

O acirramento dos conflitos passa a ser assim inevitáveis nesse contexto. De um lado, um projeto externo aos moradores que impõe novos modos de vida e que abrem as portas para a chegada de novos moradores com projetos e estilos de vida diferentes. De outro, moradores que tentam encontrar seu lugar nesse novo contexto inesperado, com uma demanda acelerada de adaptação.

De maneira resumida, a grande crítica feita a esses processos de transformação social é o excesso de atenção ao exterior e uma preterição de seu interior. Uma sobreposição entre a cidade imaginada e a cidade real, vivida e experienciada. Isso porque, ao invés dessa cidade cosmopolita e idealizada que se fantasia nas intenções de seus projetistas, o que se encontra nas ruas das cidades, entre os paralelepípedos do Morro da Conceição, são mundos múltiplos em disputa e em constante negociação. Incoerente aos desejos de distintos imaginários de cidade e de produção de localidades, esses modelos urbanísticos globais não enquadram no cotidiano de seus viventes. E mais do que isso, apesar do sonho e dos esforços, a *cidade acolhedora* é socialmente insustentável, uma vez que aprofunda ainda mais suas segregações ao deslocar moradores para as regiões periféricas.

Por outro lado, é importante problematizar determinados modelos de transformações sociais que em alguma medida também podem ser aplicados de forma “global”. Nesse sentido, friso que não busquei nessa dissertação analisar as transformações urbanas aplicando uma espécie de fórmula ou receita universal das etapas pelas quais essas cidades necessariamente deverão passar de maneira homogênea e indiferenciada. Pelo contrário, busquei propor uma análise das formas como diferentes sujeitos convivem e interagem de acordo com seus valores particulares, suas práticas e atividades atualizadas cotidianamente.

Para isso pus em relevo suas especificidades, as particularidades de suas formas de sociabilidade, para uma análise que compreenda as diversas dimensões de realidade desse lugar e seus processos de negociação, sem simplesmente reproduzir um modelo abstrato. Ao longo do trabalho tive em mente que os processos de transformação e mudanças são intrínsecos à vida urbana, conformando processos de mobilidade social e também espacial. Ao encerrar os limites da vida de um bairro entre a noção dualista de “os de dentro” e os “de fora”, entre “os novos” e “os antigos”, poderia perder a dimensão processualista e dinâmica desses movimentos e reificar estas polaridades.

Em seu livro *a Utopia da Pequena África*, a antropóloga Roberta Guimarães Sampaio (2014) alerta para esta recorrente essencialização nas análises dos processos de transformação urbana, usando como exemplo estudos do próprio Morro da Conceição. Ao recorrer a pesquisas de geógrafos e urbanistas que abordam o assunto, ela observa que a conclusão dos três trabalhos analisados aponta para o fato de que o Porto do Rio era “global”, oposto a uma “realidade local”, e que era ameaçado por uma “desterritorialização” devido ao enobrecimento da área. Além disso, em tom de previsibilidade, os autores também operavam comumente com a hipótese de que a “comunidade popular e tradicional” seria expulsa após a entrada da classe média ávida por consumir os aparelhos de lazer e cultura oferecidos pela intervenção urbana, e que isto, necessariamente, chocaria com os interesses e desejos dos moradores locais como um todo.

Sem negar a existência desse processo, que ocorre muitas vezes de forma perversa, o que a autora pretendeu salientar é a recorrência de formas tipificadas, tanto dos moradores antigos, quanto dos novos e dos futuros moradores que são atraídos à região. Ao operarmos com esses modelos de realidade reduzimos a complexidade e a diversidade desses sujeitos que interagem e recriam constantemente esses espaços. Assim nos questionamos: ao temer uma sociabilidade anônima e massificada, não forjamos nós também uma cidade idealizada, assim como as cidades acolhedoras, mas desta vez baseada na proximidade e na vizinhança?

Por isso propus uma perspectiva etnográfica, uma perspectiva *de perto e de dentro* (MAGNANI, 2002). Uma perspectiva que me permitiu captar aspectos da dinâmica urbana que poderiam vir a ser desconsiderados em visões mais macros, embaçadas pela visão de uma onipresença esmagadora e exclusiva dos interesses de poder, além das conveniências lucrativas de um mercado financeiro que aparece como um sujeito abstrato. Ou seja, uma visão sensível às interações cotidianas e cuidadosa para não recair na constante ameaça de uma “despersonalização”, “massificação”, ou solidão do indivíduo no mundo pós-moderno.

Com esse trabalho busquei reconhecer as possibilidades de um outro cenário contextualizado nas metrópoles contemporâneas. Busquei reintroduzir nessas análises os atores sociais, as redes, os pontos de encontros, os trajetos, os conflitos e a multiplicidade de formas de sociabilidade e de estilos de vida que mediam a existência dos sujeitos em suas práticas cotidianas na cidade. Ao apresentar sujeitos diversos e heterogêneos, o que buscava era evitar

a dicotomia que opõe o indivíduo e as megaestruturas urbanas, e reestabelecer o poder de intervenção e transformação desses sujeitos criativos.

Em última análise, sutilmente procurava problematizar a compreensão das dinâmicas da cidade sob a forma direta e imediata ao sistema capitalista. Acredito que descolar a cidade de seus viventes, tratando-a unicamente como o resultado de forças econômicas em fluxos unidirecionais é reduzir sua experiência e em certo sentido pronunciar sua morte. De forma alguma nego os diagnósticos e as importantes denúncias sobre a influência e o poder das multinacionais e das elites locais nas tomadas de decisão na cidade. No entanto, preferi privilegiar as ruas, as calçadas e a possibilidade de vidas múltiplas.

Através dessa estratégia que compreende as diversas trocas e relações que se dão na cidade, pude repensar a própria ideia de urbano. Ao invés de operar com a tradicional relação centro-periferia como estratégia de compreensão das relações sociais na cidade, a demonstração do Morro da Conceição como uma nova centralidade questiona essa dicotomia e colabora com a possibilidade de múltiplas centralidades. Mais do que fixar um único ponto irradiador de todas trocas, informações e serviços da cidade, nesse estudo mais parecia que diversos sujeitos em movimento constroem diariamente diferentes configurações sociais possíveis.

Por último, explorei as formas de negociação dos artistas no processo de chegada, revelando as formas com as quais eles operavam e compreendiam esse processo. Posso dizer que essa escolha de pesquisa resultou bastante interessante, pois hoje percebo a importância da figura do artista para a compreensão deste lugar. O artista emergia ali como uma figura limiar, na fronteira entre dois principais mundos em disputa: o mundo da cidade espetáculo forjado pelo projeto do Porto Maravilha; e o mundo das artes cotidianas, das simplicidades e detalhes da vida que os moradores do Morro da Conceição insistiam em recordar. Se por um lado os artistas se sentiam atraídos a esse último mundo, buscando fazer parte e habitá-lo; por outro, dialogavam com o mundo dos espetáculos, dos editais culturais oferecidos pelo poder público que desenvolviam e alimentavam essa dinâmica da cidade-palco e do cidadão-platêia, cidadão-consumidor. O artista se encontrava assim entrincheirado nessa ambiguidade e era, ele próprio, interesse de disputa. Afinal, de que arte estamos falando? De que artista estamos tratando?

O artista transitava ali então entre as diferentes possibilidades do “ser artista”, de acordo com os diferentes contextos e de acordo com os seus distintos interesses. Era ele o centro da disputa e o fio da esperança entre os que procuram permanecer. Pois num Rio que pulsa e busca sobreviver, num Rio que vibra e tenta de todas as formas acomodar suas diferenças, num Rio dos megaeventos e das artes do dia a dia, das rebeldias e dos desacordos com as ordens estabelecidas, a existência do Morro da Conceição é a sua própria resistência. E os sentidos da arte, sua disputa e seu suspiro de esperança.

## Bibliografia

ABREU, Mauricio. 1994. *Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio*, Espaço e Debates, v. 14, n . 37.

\_\_\_\_\_. 1997. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: PLANRIO, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

ABREU FILHO, Ovídio de. 1979. “Parentesco como sistema de representações: um estudo de caso”. (Trabalho apresentado na II Reunião da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Belo Horizonte, outubro)/

AGACHE, Albert. 1930. *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão- Remodelação- Embellezamento*. Paris: Foyer Brésilien.

ALVITO, Marcos e ZALUAR, Alba (orgs). 2003. *Um Século de Favela* (3a ed). Rio de Janeiro: FGV.

APPADURAI, Ajurn. 2004. A produção de localidade. In: *Dimensões Culturais da Globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa: Editorial Teorema.

\_\_\_\_\_. 1981. The Past as a Scarce Resource, *Man* 16.

AGIER, Michel. 2011. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

ARANTES, Otilia. 2000. *Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas*. In: Beatriz Fiori; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (org.). *A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos*. Coleção Zero à esquerda, Petrópolis, Vozes.

ARANTES, Erika. 2005. O porto negro: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. Dissertação de Mestrado, Unicamp.

BAPTISTA, Luis Vicente, PUJADAS, Joan. 2000. *Confronto e Entreposição: os efeitos da metropolização na vida das cidades*, Fórum Sociológico, IEDS/UNL nº 3/4 (IIª série): 293-308.

BAPTISTA, Luis Vicente. 2005. *Territórios lúdicos (e o que torna lúdico um território): ensaiando um ponto de partida*, Fórum Sociológico, 13/14 (2ª série), 47-58.

BARBOSA, Antônio Agenor. 2006. *Morro da Conceição: a geografia da cordialidade*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/06.068/1951>. Acesso em: março de 2015

BARRETO, Alessandra. 2001. *O paraíso efêmero: trajetória e mediação no Leblon*. In: Gilberto Velho; Karina Kuschnir. (Org.). *Mediação, cultura e política*. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 165-184.

\_\_\_\_\_. 2014. Jovens, projetos e carreiras: diálogos entre Brasil e Portugal. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, v. 37, p. 13-19.

BARRETO, Lima. 1990. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática.

\_\_\_\_\_. 15/11/1905. *Jornal Correio da Manhã*.

BECKER, Howard S. 1982. *Art worlds*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1982. (Edição portuguesa: *Mundos da arte: edição comemorativa do 25o aniversário – Re- vista e aumentada*. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.)

\_\_\_\_\_. 1977. *Uma teoria da ação coletiva*, Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. 2008 [1963]. *Outsiders. Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.

BECKER, Howard. 1977. *Mundos Artístico e tipo sociais*. In: *Arte e sociedade: Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar.

BILAC, Olavo. 25/09/1907. *Fora da Vida*. *Jornal. Correio da Manhã*.

\_\_\_\_\_. *Revista Kosmos*, março de 1904.

BOURDIEU, Pierre. 2007. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk, 556 p.

BRIGGS, Asa. 1972. “O conceito de lugar”. Em: *A Humanização do Meio Ambiente*. Simpósio do Instituto Smithsonian. São Paulo, Cultura.

BRITO, Joaquim Pais de (org.). 2009. *Desenhar para ver*. Catálogo da exposição “Desenhar para ver: o encontro de Bárbara Assis Pacheco com as galerias da Amazónia”. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. 1998. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/Editora da Unesp. 220 pp.

CARNEIRO, Sandra Maria. 1986. *Balão no céu, alegria na terra*. Rio de Janeiro: Funarte.

CAVALCANTI, Mariana. 2013. *À espera, em ruínas: urbanismo, estética e política no Rio de Janeiro da PACificação*. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 6, p. 191-228.

CHALOUB, Sidney. 1996. *Cidade febril. Cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo, Companhia das letras.

\_\_\_\_\_. 1998. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

CORDEIRO, Graça Índias. 1997. *Um lugar na cidade. Quotidiano, memória e representação no bairro da Bica* Lisboa: Dom Quixote.

\_\_\_\_\_. & COSTA, António Fimino da. 1999. "*Bairros: contexto e intersecção*", em VELHO, Gilberto. (org.). *Antropologia Urbana: clima e saúde 0 Brasil e m mrugal*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

DAMATTA, Roberto. 1991. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.

DUMONT, Louis. 1992. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: EDUSP.

EDMUNDO, Luiz. 1957 [1938]. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista.

ELIAS, Nobert. 1995. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.

\_\_\_\_\_. 1939. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FELDMAN-BIANCO, Bela (Org). 1987. *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global.

FAVRET-SAADA, JEANNE. 2005. "'Être affecté' de Jeanne Favret-Saada". En: *Cadernos de Campo*, Nº13. São Paulo: USP, pp. 155-161 (tradução Paula Siqueira)

FREIRE, Letícia de Luna. 2008. *Favela, bairro ou comunidade? Quando uma política urbana torna-se uma política de significados*. In: *Dilemas*, vol. I, p. 95-114.

GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas* Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.

GERSON, Brasil. 1959. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal/Secretaria Geral de Educação e Cultura.

GLUCKMAN, Max. 2010 "Análise de uma situação social na Zululândia moderna", In: Bela Feldman-Bianco (org.), *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo, Unesp(2ª edição), p. 237-364.

GOFFMAN, Erving. 2009 [1959]. *A representação do eu na vida cotidiana*. Editora Vozes. Petrópolis.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 1996. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN.

GONÇALVES, Renata de Sá. 2007. *Os Ranchos pedem passagem: o carnaval do Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas.

GUIMARÃES, Roberta. 2014. *A utopia da Pequena África: projetos urbanísticos, patrimônios e conflitos na Zona Portuária carioca*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

\_\_\_\_\_. 2009. “Afoxé Filhos de Gandhi/RJ: memórias, patrimônios e usos da África na cidade”. *XXXIII Encontro Nacional da ANPOCS*. Caxambu: ANPOCS.

HALBWACHS, Maurice. 1975. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, La Haye, Mouton Editeur.

HEILBORN, Maria Luiza. 1984. *Conversas de Portão: juventude e sociabilidade em um subúrbio carioca*, UFRJ, Museu Nacional, Programa de pós-graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro.

HEINICH, Nathalie. 2005. *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Éditions Gallimard, Paris.

INGOLD, Tim. 2000. *Pare, Olhe, Escute!, Audição e Movimento Humano*. Ponto Urbe [online], 3 | 2008, posto online no dia 31 julho 2008, consultado 22 julho 2015. URL: <http://pontourbe.revues.org/1925>.

\_\_\_\_\_. 2012. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de matérias*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun.

JARA CASCO, Ana Carmen. 2007. *Arco das Lapas: um estudo de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: UFRJ. p. 413. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2007.

KUSCHNIR, Karina. 2010. *Desenhando cidades*. *Revista Sociologia & Antropologia*, v.2, n. 4, 2012, 295 –314.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. 1984. *Dos trapiches ao porto: uma contribuição ao estudo da área portuária do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/COPPE.

LEITE, Rogerio Proença Leite. 2002. *Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira*.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio (org). 2008. *Vida sob cerco: Violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

MAGALDI, Felipe. 2014. *Frestas Estreitas: uma etnografia no Museu de Imagens do Inconsciente*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF/PPGA.

MAGNANI, José Guilhaes Cantor. 2005. *Os circuitos dos jovens urbanos*. *Tempo soc.* [online]. 2005, vol.17, n.2, pp. 173-205.

\_\_\_\_\_. 2002. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, n.49. São Paulo: ANPOCS.

MARCEL, Mauss. 1938. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de eu. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003, p. 369-397.

MARTINS, Mayã. 2013. Entre portos imaginados: construções urbanísticas pensadas a partir do projeto Porto Maravilha, cidade do Rio de Janeiro. USP.

MISSE, Michel. 2003. O Movimento. A constituição e reprodução das redes do mercado informal ilegal de drogas a varejo no Rio de Janeiro e seus efeitos de violência. In: Baptista, Marcos et al (Orgs.). *Drogas e pós modernidade 2*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

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

NORA, Pierre. 1993. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N°10, p. 12.

O'DONNELL, Julia. 2008. *De olho na rua: A cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. 2013. *A invenção de Copacabana. Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

PARK, Robert E. , 1987 [1916]. "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano", in: *O fenômeno urbano*. O. Velho (org.). Rio de Janeiro: Guanabara.

PARK, Robert & BURGESS, Ernest W. 1967 [1925]. *The city*. Chicago: The University of Chicago Press.

PUJADAS, Joan. 2005. *Cidades acolhedoras? Transformações urbanas, imaginários e actores sociais*, *Forum Sociológico*, Número: 13-14, Lisboa, pp. 31-46.

REINHEIMER, Patricia. 2008. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS.

REIS, Filipe. 2009. "*A (i)materialidade do som: Antropologia e Sonoridades*". In *Museus e Património Imaterial. Agentes, Fronteiras, Identidades*, ed. Paulo Ferreira da Costa, 337 - 351. . Lisboa: Institutos dos Museus e da Conservação.

\_\_\_\_\_. 2007. *Paisagens sonoras. Rádio, sentidos e identidade*, IV Congresso de Antropologia de Espanha e Portugal: O Homem, a Paisagem e Interrelação (Comunicação).

RIBEIRO E CAVALLAZZI, C., R. 2013. *Entre dois morros*. In: FERRO, Lygia; RAPOSO, Otávio; ABRANTES, Pedro (eds.). *Urban Culture in Action: politics, practice and lifestyle*. Lisboa.

- RIO, João. 2009 [1909]. *Cinematógrafo (Crônicas cariocas)*. Rio de Janeiro: ABL. (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87).
- \_\_\_\_\_. 2006 [1911]. *Vidas vertiginosas*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. *Jornal Gazeta de Notícias*, 3/11/1908.
- \_\_\_\_\_. *Jornal Gazeta de Notícias*, 23/9/1903
- SAHLINS, Marshall. 2003. *Ilhas de história. Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Metáforas históricas e realidades míticas*. Estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos*. *Rev. bras. Ci. Soc.*, Out 1998, vol.13, no.38. ISSN 0102-6909
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2000. *Marshall Sahlins ou por uma antropologia estrutural e histórica*. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 10, n. 9, p.125-133.
- \_\_\_\_\_. 2011. *O homem da ficha antropométrica e do uniforme pandemônio: Lima Barreto e a internação de 1914*. *Sociologia & Antropologia*, v. 1, p. 119-150.
- SIGAUD, Márcia Frota e PINHO, Claudia Maria Madureira. 2000. *Morro da Conceição: da memória o futuro*. Rio de Janeiro: Sextante/ Prefeitura.
- SIMMEL, Georg. 1971. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SIMMEL, Georg. 1967 [1902]. "A metrópole e a vida mental", In: VELHO, Otávio G. O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar.
- SOUZA, Carlaile. 2014. *Contato com a arte no Morro da Conceição*. Dissertação de Mestrado, UFF.
- SOUTO, Luís Rafael Vieira. 1875. *Melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro (críticas dos trabalhos da respectiva comissão)*. Rio de Janeiro. Lino C. Teixeira e C.
- VALLADARES, Lícia. 1994. *A invenção da favela*. Rio de Janeiro: FGV.
- VAZ, Lilia. F. 1994. "Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos — a modernização da moradia no Rio de Janeiro." *Análise Social*, V. XXIX (127): 581-597.
- VELHO, Gilberto. 1989. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. 1981. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro, Zahar.

\_\_\_\_\_. 2001. *Biografia, trajetória e mediação*. In: Gilberto Velho; Karina Kuschnir. (Org.). *Mediação, cultura e política*. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano.

VELHO, G. (Org.). 2006. *Artifícios & Artefactos*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras. v. 1. 221 p.

\_\_\_\_\_. 1977. *Arte e Sociedade. Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

\_\_\_\_\_. 1994. *Projeto e Metamorfose. Antropologia das cidades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. 2006. *Patrimônio, negociação e conflito*. In *Revista Mana*, vol. 12, n.º 1, abril.

\_\_\_\_\_. 1995. “Estilo de vida urbano e modernidade”. *Estudos Históricos* 8(16): 227-234.

VELHO, Gilberto; MACHADO DA SILVA, Luiz Antônio. 1995. Organização social do meio urbano. *Anuário Antropológico*, 76. Tempo Brasileiro.

VOGEL, A., MELLO, M. A., Santos, C.N.F. et alii. 1981. *Quando a Rua vira Casa*. A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. Rio, IBAM/ FINEP.

WACQUANT, Loïc. 2007. *Los condenados de la cidade: gueto, periferia y estado*. Rio de Janeiro: Revan/FASE. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed.

\_\_\_\_\_. 1987 [1916]. “A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada,” *Sociologia. Problemas e práticas* (Lisboa), 16 (Fall 2006), pp. 27-39.

WIRTH, Louis. “O urbanismo como modo de vida”. In: *O fenômeno urbano*. O. Velho (org.). Rio de Janeiro: Guanabara.

ZYLBERBERG, S. 1996. *Morro da Conceição: padres, soldados, operários*. Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultural: Departamento Geral de Patrimônio Cultura. Coleção Bairro Cariocas.

## Anexos

