Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

A *Revolução Artística do Morrinho*: cartografias, sincretismos e intertextualidades de uma poética singular do *cotidiano-favela*

Rio de Janeiro
2017

PROJETO MORRINHO
MORRINHO
GENTILEZA GERA GENTILEZA
AMOR
WELCOME
Point
ke Pictures
! Welcome

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

A *Revolução Artística do Morrinho*: cartografias, sincretismos e intertextualidades de uma poética singular do *cotidiano-favela*

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte. Cognição e Cultura.

Orientadora: Prof.ª Dra. Isabela Nascimento Frade

Coorientador: Prof. Dr. João Paulo Queiroz

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

G963 Guimarães, Alexandre Henrique Monteiro.
A Revolução Artística do Morrinho: cartografias, sincretismos e intertextualidades de uma poética singular do cotidiano-favela / Alexandre Henrique Monteiro Guimarães. – 2017.
395 f. : il.

Orientadora: Isabela Nascimento Frade.
Coorientador: Prof. Dr. João Paulo Queiroz.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte urbana – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Favelas – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Espaço urbano – Teses. 5. Participação social – Teses. 6. Arte pública – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 7. Pereirão (Rio de Janeiro, RJ) - Condições sociais – Teses. I. Frade, Isabela Nascimento. II. Queiroz, João Paulo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7.067.26(815.3):316.334.56

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

A *Revolução Artística do Morrinho*: cartografias, sincretismos e intertextualidades de uma poética singular do *cotidiano-favela*

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 26 de abril de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Isabela Nascimento Frade (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. João Paulo Queiroz (Coorientador)
Universidade de Lisboa

_____

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Marcelo Campos
Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

_____

Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

À todos os participantes da família Morrinho,

caçadores-artistas desta terra!

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos que devem ser feitos. À Deus, companheiro de todas as horas, que escreve certo por linhas tortas e que *sabe tudo, mas não é X9*!

À minha família, pelo amor, carinho e apoio durante todo este período de estudo e que sempre me proporcionou um ambiente criativo, das brincadeiras de criança à vida adulta, conforme inscrição encontrada em uma das casinhas do Morrinho na favela Pereira da Silva, reproduzindo lema preferido, evocado em nosso cotidiano: *"Vida a Vida!"*.

Minha gratidão especial a orientadora desta tese, Professora Dra. Isabela do Nascimento Frade, que desde o início acolheu a proposta de pesquisa dedicada ao Morrinho e que, ao longo deste percurso de quatro anos entre 2013 e 2017, soube compartilhar suas experiências e suas leituras, estimulando participações em congressos, simpósios e seminários, ativando também, em sua generosidade, questões ora não pensadas, despertando na mente do pesquisador inúmeras e cada vez mais complexas situações investigativas, tão necessárias quanto *urgentes*, envolvendo os estudos em artes e o *cotidiano-favela*.

Aos artistas do Projeto Morrinho, Nelcirlan Souza de Oliveira (Cirlan), Maycon Souza de Oliveira (Maiquinho), Rodrigo de Maceda Perpétuo, Raniére Dias, José Carlos da Silva Pereira (Junior), Luciano de Almeida, Paulo Vítor da Silva Dias (Lepé), Marcus Vinícius Clemente Ferreira, Esteives Lucio Terra de Araújo (Teibe), Leandro de Paiva Adriano (Lê), Renato Dias Figueiredo, David Lucio Terra de Araújo, Rafael Moraes (Gigante), Gustavo José dos Santos Leonardo de Paiva Adriano, Irla Silva dos Santos, Bruno Silva dos Santos, Junin, Juan, Eduardo Gasparzin, além de todos que já participam ou passaram a participar desta ação coletiva, contando com seus colaboradores Fabio Gavião, Markão, Paula Trope, Chico Serra, Alexandre Lage, que de alguma forma, contribuíram e vem contribuindo para o sucesso desta obra, ainda em curso...

Ao Instituto de Artes da UERJ e a todos os que compõe o quadro de funcionários e professores deste centro de excelência acadêmica que, diante da maior crise da gestão pública do Estado do Rio de Janeiro que já se teve notícia, sempre foi exemplo de coragem, luta e resistência. Assim, meu sincero e fraterno agradecimento à todos os profissionais e professores desta casa, sendo extensivo também, aos quadros e à docência dos demais programas de Pós-graduação frequentados, abrangendo, portanto, o PPGARTES da UERJ (Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), a Pós-graduação da ECO-UFRJ (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro), o PPGCA-UFF (Programa de Pós-graduação em estudos contemporâneos das Artes

da Universidade Federal Fluminense) e o Programa de pós-graduação em Artes da FBAUL (Faculdade de Belas Artes de Lisboa), onde, oportunizou-se o fortalecimento dos laços luso-brasileiros, concretizada na atenção dispensada pelo Prof. Dr. João Paulo Queiroz que recebeu o doutorando em sua instituição de ensino, oferecendo conjuntamente à sua cordialidade, seu tempo perante os rumos possíveis do presente texto, observados ao longo de um semestre de disciplina Estudos Avançados em Cultura Visual cursada em Lisboa, durante o semestre 2015/2016.

Minha gratidão especial também a banca examinadora, composta pela Profa. Dra. Isabela Nascimento Frade (orientadora) e pelos professores Prof. Dr. Luiz Sergio de Oliveira (PPGCA-UFF), Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (PPGARTES-UERJ), Prof. Dr. Marcelo Campos (PPGARTES-UERJ), Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães (EBA-UFRJ) e Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBAUL) que, comprometidos com a leitura acurada deste trabalho, aceitaram o convite de compor e participarem deste grupo, na qualidade de críticos/avaliadores, se colocando perante às questões ora apresentadas.

Ao Observatório de Comunicação Estética (OCE/CNPQ) da UERJ, pela oportunidade de trocas, diálogo e discussões no terreno teórico-prático de observação dos fenômenos estéticos contemporâneos, envolvendo crenças e saberes de diversos contextos culturais.

Ao CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, núcleo de pesquisa da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, pela oportunidade de intercâmbio com os estudos em Educação Artística.

Aos estimados colegas, doutorandos e mestrandos do PPGARTES e dos outros programas frequentados, a todos os integrantes do grupo de pesquisa Observatório de Comunicação Estética da UERJ, coordenado pela Profa. Isabela Frade, enfim, a todos os pesquisadores com os quais tive a oportunidade de conhecer com suas pesquisas ao longo destes anos de investigação, onde, a cada encontro, não raramente, debates ajudaram a desencadear diversas questões no campo investigativo da arte.

Ao Colégio Pedro II e ao Espaço Cultural desta mesma instituição, ambiente de trocas e reflexões em arte, educação e culturas. Meu sincero agradecimento pelo aprendizado junto aos professores e, principalmente, na convivência com os alunos.

Aos pensadores e estudiosos, autores de diversas obras e fontes bibliográficas consultadas pelo diálogo fértil com ideias e saberes compartilhados. A todos que me ajudaram, direta e indiretamente, na elaboração desta tese.

Alexandre Henrique Monteiro Guimarães

Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio (...)

Walter Benjamin

Não perco tempo sonhando, mas aproveito o máximo realizando...

Nelcirlan de Oliveira – fundador do Morrinho

Refavela

Gilberto Gil

AIaiá, kiriê
Kiriê, iaiá

A refavela
Revela o sonho
De minha alma, meu coração
De minha gente
Minha semente
Preta Maria, Zé, João

A refavela, a refavela, ó
Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela
Alegoria
Elegia, alegria e dor
Rico brinquedo
De samba-enredo
Sobre medo, segredo e amor

A refavela
Batuque puro
De samba duro de marfim
Marfim da costa
De uma Nigéria
Miséria, roupa de cetim

Iaiá, kiriê
Kiriê, iáiá.

Não há como escapar da Terra.

Bruno Latour

RESUMO

GUIMARÃES, Alexandre Henrique Monteiro. *A Revolução Artística do Morrinho:* cartografias, sincretismos e interculturalidade de uma poética singular do cotidiano-favela. 2017. 395f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Terra-ludens. Assim, o presente estudo, intitulado *A Revolução Artística do Morrinho: cartografias, sincretismos e intertextualidades de uma poética singular do cotidiano-favela,* integra-se às reflexões sobre a arte pública e a imaginária urbana desta cidade pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ. Inserido na Linha de Pesquisa *Arte, Cognição e Cultura,* este trabalho se une às várias territorialidades postas em jogo pelo fenômeno estético nascido no Morro do Pereirão, Zona Sul do Rio de Janeiro que, de modo despretensioso, atinge projeção e reconhecimento internacional. Encontram-se nesta tese de doutoramento, diferentes percursos de análise sobre as singularidades desta terra mágica, hibrida e relacional; terra cujos habitantes discursam ludicamente sobre as formas de terror e violência nos morros cariocas; terra de trânsitos entre linguagens, coletividades e contextos colaborativos; terra estendida em múltiplos ambientes e territorialidades, terra de proteção ao meio-ambiente; terra de *naturezas-culturas*. Trata-se aqui de uma leitura aberta sobre uma terra plural e única ao mesmo tempo, constituída de memórias e devires; terra de resistências e de re-existências; terra de ressignificações; terra catártica e brincante imersa na narco-cultura e na violência policial; terra que trafica saberes e fazeres entre favelas, países e contextos diversos; terra de disputas de territórios, envolvendo ficção e realidade; terra de brasis silenciados e ao mesmo tempo ostentados pelo funk, pelo rap e hip-hop; terra de improvisos, de tensões; terra em construção, de destruição e ressignificação; terra de tijolos coloridos com tinta e com o tempo; terra-bricolagem; terra-sincrética, de afro-brasilidades; terra-miniatura e sem tamanho; terra de trocas de experiências e de convivências humanas. Terra de guerra e de paz, que se indispõe às homogeneizações em seu cotidiano artesanal. Terra de oximoros; terra-revolução; terra-palco, teatro e cinema das moradias ameaçadas, sem roteiro; terra-tiroteio, de vidas ceifadas e de balas-perdidas; terra-espetáculo urgente; terra de intersubjetivações e de intertextualidades, muitas das quais, agora, se colocam em cena pelas siglas (TM), (TS), (TTJ), (TRC), (TR), (TSE), na expectativa de se gerar novas descobertas sobre esta e outras terras, fruto do engenho criativo popular, que precisam ser [re]conhecidas...

Palavras-chave: Cartografias. Sincretismos. Brincadeira. Favela. Natureza

ABSTRACT

GUIMARÃES, Alexandre Henrique Monteiro. *The Artistic Revolution of Morrinho*: cartography, syncretisms and interculturality of a singular poetics of the daily-favela. 2017. 395 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Terra-ludens. Thus, the present study, entitled The Artistic Revolution of Morrinho: cartographies, syncretisms and intertextualities of a singular poetics of the favela-day, integrates the reflections on the public art and the urban imaginary of this city by the Program of Post-graduation in Arts of UERJ. Inserted in the Research Line Art, Cognition and Culture, this work joins the various territorialities put into play by the aesthetic phenomenon born in Morro do Pereirão, South Zone of Rio de Janeiro, which unpretentiously reaches international projection and recognition. In this doctoral thesis are found different paths of analysis on the singularities of this magical, hybrid and relational land; land whose inhabitants discourse playfully on the forms of terror and violence in the hills of Rio de Janeiro; land of transits between languages, collectivities and collaborative contexts; land extended in multiple environments and territorialities, land of protection to the environment; land of *natures-cultures*. This is an open reading about a plural and unique land at the same time, consisting of memories and devires; land of resistance and re-existence; land of resignifications; cathartic and gibberish land immersed in narco-culture and police violence; land that traffics knowledge and do between favelas, countries and diverse contexts; land of disputes of territories, involving fiction and reality; land of brasis silenced and at the same time sporting funk, rap and hip-hop; land of improvisations, of tensions; land under construction, of destruction and resignification; earth colored brick with paint and with time; earth-bricolage; earth-syncretic, of Afro-Brazilians; terra-miniature and without size; a land of exchanges of experiences and human coexistence. Land of war and peace, which is indisposed to the homogenizations in their everyday artisan. Earth of oxymorons; earth-revolution; land-stage, theater and cinema of the houses threatened, without script; land-shooting, of mowed lives and bullets-lost; urgent land-show; (TM), (TS), (TTJ), (TRC), (TR), (TSE), in the expectation of generating new discoveries on this and other lands, fruit of the popular creative ingenuity, that need to be [re] known ...

Keywords: Cartography. Syncretism. Play. Slum. Nature.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CM	Cartografia Morrinho
DM	Descida do Morro
SM	Subida do Morro
TM	Terra Mágica
TNC	Terra Naturezas-Culturas
TTC	Terra, Terror e Cidade
TTJ	Terra, Trânsito e Jogo
TR	Terra Relacional
TS	Terra dos Saberes Endógenos

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO – SUBIDA DO MORRO	16
1	**NA PISTA DO MORRINHO: TERRA NATUREZAS-CULTURAS**	76
1.1	**Pensamento em rede envolvendo a noção de naturezas-culturas: reflexões simétricas sobre a Revolução Artística do Morrinho**	76
1.1.1	As *naturezas-culturas* como pista da Revolução Artística do Morrinho	76
1.1.2	Espaços habitados/ ressignificados do Morrinho: sincretismo na favela	81
2	**NA PISTA DO MORRINHO: TERRA MÁGICA/ TERRA HÍBRIDA**	90
2.1	**O Morrinho como paisagem híbrida: fortaleza/ malha mágica de uma poética singular do cotidiano-favela**	90
2.1.1	O Morrinho e a [re]invenção das paisagens das favelas	90
2.1.2	Morrinho como fortaleza mágica: 'não tenham medo dos inimigos que te atacam'	95
2.1.3	Projeto Morrinho: a formação de uma "sociedade mágica" no Pereirão	113
2.1.4	A natureza mágica encarnada nas brincadeiras das "Pequena Revolução"	118
2.2	**Aberturas de mundos possíveis entre a tradição e a modernidade: o Morrinho como próspero ecossistema estético popular?**	130
2.2.1	Encontro de cartografias: a ecologia dos saberes e um ecossistema popular	130
2.2.2	O Morrinho como um ecossistema 'glocal' na era das sociedades de controle .	148
3	**NA PISTA DO MORRINHO: TERRA, TERROR E CIDADE**	157
3.1	**As manipulações do real nas narrativas fílmicas e transmidiáticas do Morrinho**	157
3.1.1	De mãos dadas com a realidade ou com a ficção?	157
3.1.2	O 'choque do real' e o 'efeito do real' no Morrinho	166
3.2	**Sem parada certa: percursos afetivos entre as narrativas do Morrinho e as crônicas do Guia da Periferia**	173

3.2.1 Tramas urbanas: na pista do Morrinho e dos discursos urgentes da cidade 173

3.2.2 Mergulho na Periferia: a adesão ao lúdico e ao audiovisual 186

3.3 **Terra, terror e cidade: a ressignificação da "bala perdida"** 190

3.4 **O caveirão nas ruas e nas favelas: cartografias afetivas do Morrinho e do coletivo 'Nova Pasta'** 195

3.4.1 Cartografias da cidade: vozes e ações estéticas em rede 195

4 **NA PISTA DO MORRINHO: TERRA, TRÂNSITO E JOGO** 201

4.1 **Um lugar após o outro: reflexões do Morrinho como *site-specificity* e sua dinâmica movente perante o novo institucionalismo** 201

4.1.1 O Morrinho em diálogo com as manifestações *site-specificity* 201

4.1.2 A "Pequena Revolução" e o novo institucionalismo 207

4.2 **Morrinho: uma obra diferente das outras? – contextos liminares de uma cartografia lúdica** 211

4.2.1 Acerca da 'socialização' e da 'face oculta' da arte: resistência e re-existências CM 211

4.2.2 O Lúdico urgente de uma "Pequena Revolução" em 'jogo' 217

4.3 **Troca de olhares em contextos horizontais: miscigenações e sincretismos em realidades sul-americanas** 226

4.3.1 Troca de olhares: espaços híbridos entre o cotidiano-favela e o cotidiano Ashaninka 226

4.3.2 Luz, Câmera e Revolução: o Morrinho na Colômbia 232

4.3.3 Das primeiras manipulações transmidiáticas do Morrinho à repercussão de suas ações na Colômbia 238

5 **NA PISTA DO MORRINHO: NO TERRENO DOS SABERES ENDÓGENOS** 242

5.1 **O Morrinho entre a pedagogia-bricoleur e a [c]a/r/tografia: reflexões no terreno de saberes endógenos** 242

5.1.2 Ferramentas para pensar a [in]disciplina do Morrinho e do Ensino da Arte 242

5.2 **O cotidiano-favela do Morrinho: possibilidades de expansão das experiências estéticas na escola** 248

5.3 **Cartografias afetivas: Morrinho e experiências no terreno educacional**..... 254

5.4 **Os saberes endógenos do Morrinho em uma visão [c]a/r/tográfica** 258

5.5 **Na pista do Morrinho e dos mapas "mapascigenados"** 266

6 **TERRA-RELECIONAL [TR] E PISTAS "FINAIS"**..... 272

6.1 **Morrinho, poética plural e singular: terra-relacional** 272

CONCLUSÕES - DESCIDA DO MORRO 279

REFERÊNCIAS 283

APÊNDICE – Quadra de Favela: o Morrinho na pista 294

INTRODUÇÃO – SUBIDA DO MORRO

"A favela é definida em 1001 qualidades que poucas pessoas conseguem entender" – Uma das placas encontradas no Morrinho do Pereirão.

Nesta apresentação de tese e do que se chama aqui de Cartografia-Morrinho (CM), vale considerar que embora ameaçadas por políticas remocionistas, ações de "*embelezamento urbano"* (DAVIS, 2006, p.113), pela violência policial e pelas incertezas de sobrevivência dentro das cidades, as favelas seguem sua trajetória com o vigor de suas *mil e uma qualidades*, sendo evidenciadas no Rio de Janeiro de diversas formas. Entre tantos anúncios distintos, afirmam-se cada vez mais como *reserva de arte* (JACQUES, 2001, p. 12) e como inesgotável fonte de inspiração, tornando-se populares e atraentes no extenso campo do fazer criativo, sendo, portanto, visíveis em muitos discursos e circuitos da contemporaneidade, expandindo presenças de *formas-mundos* (BOURRIAUD, 2009). Expressões artísticas diversas vêm se apropriando e se relacionando com esta temática que, em franca ascensão, proliferam na cidade como um grande *rizoma* (DELEUZE, 1995, p. 11). A cultura da favela dissemina-se e encontra-se representada tanto nos espaços outorgados, como nos redutos insurgentes. Sem fazer distinção, faz das ruas e dos ambientes museais seus lugares de exposição. Abraçada por coletivos de arte e intervenções urbanas das mais variadas, amplamente festejada por inúmeras publicações, filmes e exposições, encontrando-se valorizada por distintas lentes e olhares, a favela vem sendo revelada por muitos artistas que, em diferentes linguagens, conquista não apenas lugares e domínios alheios à geografia dos morros, mas a considerar a enxurrada dos holofotes, vem amealhando, nos últimos anos, em uma controvertida trama de apagamentos e revitalizações de suas memórias, renovada autoestima e notoriedade.

Entende-se que o Morrinho é parte fundamental deste fenômeno de re-existência e de resistência da favela nas cidades, deste sintoma que a torna hoje em dia tão cêntrica. A obra coletiva dos artistas Nelcirlan Souza de Oliveira (Cirlan), Maycon Souza de Oliveira (Maiquinho), Rodrigo de Maceda Perpétuo, Raniére Dias, José Carlos da Silva Pereira (Junior), Luciano de Almeida, Paulo Vítor da Silva Dias (Lepé), Marcus Vinícius Clemente Ferreira, Esteives Lucio Terra de Araújo (Teibe), Leandro de Paiva Adriano (Lê), Renato Dias Figueiredo, David Lucio Terra de Araújo, Rafael Moraes (Gigante), Gustavo José dos

Santos Leonardo de Paiva Adriano, Irla Silva dos Santos, Bruno Silva dos Santos [1], além de todos que já participam e integram esta ação coletiva, nos ajuda a entender esta tendência, despertando a atenção aqui dedicada. Não obstante, de que forma pode-se atingir melhor aproveitamento de compreensão desta contribuição artística nascida em solo carioca, mas ao mesmo tempo voltada para um *devir-nômade*? Completando em 2017, ano de Oxóssi [2], duas décadas de existência, a *Revolução Artística do Morrinho*, que, segundo seus integrantes, *"desafia a percepção popular das favelas no Brasil."* (Fonte: Site do Projeto Morrinho), tem muito a dizer neste sentido, isto é, sobre esta conjuntura ainda marcadamente tensa de visibilidades/invisibilidades que permeiam a sociedade brasileira, com muitas fronteiras existentes entre o *cotidiano-favela* e o mundo que lhe é hostil e refratário. Afinal, até que ponto esta massiva presença da favela em diversos setores da comunicação no Brasil nos últimos vinte anos, somando-se ao aprofundamento/ reconhecimento de diversas ações colaborativas e mesmo de pesquisa sobre o Morrinho, culminando no *"périplo transcontinental"* (SANTOS, 2007, p.167), possibilitaram ou ajudaram a desmantelar o abismo entre os discursos oficiais da arte e das expressões culturais da favela? O Morrinho, ainda continuaria guetificado? Sim ou não? Em que medida? Mesmo depois de terem ocorrido todas as ações elencadas no artigo *"Vivendo ainda da adversidade ou como a arte do Morro chegou à Bienal de Veneza?"* da pesquisadora Lídia Santos (SANTOS, Op. cit., 2007) [3], recebendo afagos institucionais e curatoriais de prestigiados fóruns de arte e cultura em inúmeras viagens, pode-se se dizer que o Morrinho usufrui do mesmo estatuto de outras manifestações artísticas consagradas no *mercado de bens simbólicos*? Ora, entende-se que o Morrinho é parte fundamental de nossa história, dos saberes em artes que operam sobre as forças do cotidiano no mundo contemporâneo, de modo que, não falar, tratar e, sobretudo, problematizar as questões que incidem sobre esta manifestação artística, tornar-se-ia descaso profundo, se convertendo logicamente em mais uma grave omissão de nosso tempo e mesmo em cínico esquecimento, exatamente como fazem os mapas turísticos/culturais da cidade que, em nenhum dos casos levantados durante a pesquisa, citam, ainda que minimamente, qualquer

[1] São muitos os integrantes e artistas da Revolução Artística do Morrinho, os citados nominalmente correspondem aos criadores e fundadores desta obra, conforme informa o Catalógo da TV Morrinho de 2012.
[2] Orixá das florestas sincretizado com São Sebastião, padroeiro da cidade, importante para a compreensão desta poética e das questões formuladas neste estudo.
[3] Texto crítico em versão ampliada da conferência America´s Society, apresentado em 6 de junho de 2007, durante a exposição 'Emancipatory Action: Paula Trope e os Meninos (24 de maio a 31 de agosto de 2007)'. Nesta analise emergem aspectos fundamentais da relação da artista Paula Trope e o Morrinho. SANTOS, Lídia dos. *"Vivendo ainda da adversidade ou como a arte do Morro chegou à Bienal de Veneza?"* São Paulo: Revista USP, 2007.

localização que seja, junto à geografia da favela Pereira da Silva, o Projeto Morrinho [4]. A mesma lógica de promoção de *invisibilidades*, aparece na reportagem *"Fora do mapa: documentário levanta debate sobre marginalização das favelas"* (Revista Fórum, 2014), nos ajudando a entender este cenário excludente. Neste recorte, noticia-se que o Governo do Estado do Rio de Janeiro chegou a pedir a retirada do termo "favela" à Google Maps, o que motivou a realização do documentário *"Todo mapa tem seu discurso"*. Onde está, portanto, a ficção? Na brincadeira do Morrinho, fundada/ fabulada na prática de "disfarçar" e encenar o dia a dia de guerras nos morros cariocas ou nestas formas distorcidas/ manipuladas de divulgação da cidade? Ora, diante destes *falsos mapas* [5], como superar o problema da naturalização deles por parte da nossa sociedade, cercada de discriminações e invisibilidades por todos os lados, sem que uma atitude de reconhecimento represente um *colonialismo às avessas* (BOURRIAUD, 2011, p.25)? Aqui, ao contrário desta situação dos que negam o ponto de vista das favelas ou que as tratam demagogicamente, se oferece este estudo, abrangendo cartografias e intertextualidades [6], como forma de ação política, contrária aos silenciamentos que provocam hierarquias, não obstante, estando atento a uma leitura responsavelmente crítica, sem uma aprovação à priori, laudatória das ações que recaem sobre esta poética, conforme adverte Nicolas Bourriaud (BOURRIAUD, Op. cit., p.25), sob pena de ficarmos no difícil impasse entre os aprisionamentos das lógicas discriminatórias dominantes – na condição de reféns dos discursos oficiais da cidade e da arte – e o gesto de *cortesia* da estética pós-moderna (BOURRIAUD, Op. cit., p.25).

> Na ação conjunta do Estado, mercado e empreendimentos publicitários e turísticos, as cidades estão inundadas de discursos que não somente as interpretam, mas que também criam estratégias urbanas e pacotes de vendagem visando colocá-las no mapa privilegiado da disputa metropolitana pela visibilidade do cenário global. (JAGUARIBE, 2007, p.98)

[4] Entre os diversos mapas culturais da cidade, chama atenção o do Bairro de Laranjeiras, onde são citados o Parque Guinle, o Palácio Guanabara, a Matriz de Nossa Senhora da Glória, o Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, a Sede do Fluminense Football Clube, entre outras atrações turísticas, sem que nenhuma menção seja feita ao Morrinho. Entende-se aqui estes mapas como mundos refrátários às narrativas das favelas. Fonte: www. rolecarioca.com.br

[5] Embora exista o fenômeno recente da visibilidade midiática das favelas (JAGUARIBE, 2007, p.128), muitos mapas turísticos e culturais da cidade ainda as excluem. Beatriz Jaguaribe usa a expressão *"cidade sem mapas"*, ao se referir às favelas. (JAGUARIBE, 2007, p.151).

[6] Esta tese se coloca a favor dos *discursos polifônicos*, nos seguintes termos: *"(...) O diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratétigias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz."* BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Baktin*. Coleção Ensaios de Cultura. São Paulo: Edusp, 2004.

Figura 01 – Mapa da invisibilidade “Rolé Carioca”: *Onde está o Morrinho?*

Fonte: www. rolecarioca.com.br

Pontos turísticos lembrados neste mapa, referente ao bairro de Laranjeiras:

1 – Largo do Machado [7]

2 – Matriz Nossa Senhora da Glória

3 – Colégio Estadual Amaro Cavalcanti

4 – Parque Eduardo Guinle

5 – Mercado São José

6 – Fluminense Football Clube

[7] No Largo do Machado, junto a Matriz Nossa Senhora da Glória, existe ponto de um micro-ônibus que conduz, diariamente, turistas e moradores até a favela Pereira da Silva.

7 – Palácio Guanabara

8 – Praça São Salvador

Muitos vem lutando para que parte deste quadro de invisibilidade se reverta, envolvendo ações de pesquisadores e artistas, como Fabio Gavião, Paula Trope, Alessandro Angelini e Alexandre Lage, Sérgio Cézar, entre outros, que complexificam os cenários desta poética e suas possibilidades de *forma-mundo* (BOURRIAUD, 2009). Evidentemente, por esse mesmo motivo, seria estranho, portanto, se o Morrinho permanecesse ausente dos estudos e pesquisas sobre os fenômenos socioculturais da cidade, distante dos discursos acadêmicos. Recentemente, a também chamada *Pequena Revolução* foi incluída de modo destacado como parte de estudo intitulado *"Uma favela diferente das outras?: rotina, silenciamentos e ação coletiva na favela do Pereirão, Rio de Janeiro"* de Lia de Mattos Rocha, doutora em sociologia e professora de Ciências Sociais da UERJ. Além desta publicação, o Morrinho vem sendo estudado por antropólogos e pesquisadores no exterior, como acontece na Queens College de Nova York pelo núcleo de estudos dedicado a América Latina, além de estar sendo aqui aprofundada, por meio da presente tese, na linha de Arte, Cognição e Cultura deste programa de pós-graduação, o PPGARTES-UERJ. Neste âmbito, esta escolha passou a integrar-se às pesquisas do Observatório de Comunicação Estética (OCE/ CNPQ), coordenado pela Professora Dra. Isabela do Nascimento Frade, pesquisadora atuante, receptiva e solidária às investigações entre favela e os campos de estudo em artes, caso não diferente de sua acolhida na qualidade de orientadora desta tese, neste momento apresentada. Deste modo, instigado a refletir sobre o Morrinho enfrentando ausências, lacunas e questionamentos no tratamento ainda com muitas incompletudes, mascarando muito sobre a essência das ações desta poética, tangenciando as questões políticas de invisibilidade colonialistas e pós-colonialista há pouco mencionadas, enxergou-se a necessidade de haver de maior aprofundamento diante deste trabalho, empreendendo o pensamento aqui formulado sobre a *"Pequena Revolução"*. Neste entendimento, a presente pesquisa fez questão de publicizar seus estudos, buscando obter participações em congressos e simpósios sobre arte pública, interessando-se pelo PROLAM (Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da USP), nas edições de 2014 e 2016, interligando-se também aos interesses investigativos do GEAP, o Seminário Internacional *"Pasados-presentes": debates por las memorias en el arte público en Latinoamérica* na Colômbia. Cabe destacar também o interesse de dar visibilidade ao Morrinho no Primeiro Congresso Internacional *"A defesa da Mãe Terra na América Latina: as lutas pelo conhecimento e poder no século XXI - Diálogos da Costa Rica"* , pela Línea Temática *"Arte de la tierra, ciencia de la vida y*

memoria social", na Universidade Nacional de Costa Rica (UNA), em agosto de 2016, onde perante grupos de pesquisadores e estudantes locais, além de outros representantes dos povos latino-americanos, o Morrinho pôde ter suas imagens compartilhadas por meio de uma perspectiva *multinaturalista*, cujo teor aqui também se advoga. Durante o tempo de realização desta pesquisa, juntamente com o trabalho de campo na favela Pereira da Silva, houve também oportunidade de estar presente junto as atividades acadêmicas da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, participando das edições do Congresso Internacional Matéria-Prima de 2013, 2014 e 2015, buscando relacionar o Morrinho às questões do Ensino da Arte, cuja análise crítica, reservou-se para parte final desta tese. Respalda-se também este estudo no campo fértil encontrado no exercício de submissões de artigos às últimas três edições da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), comunicando e problematizando em diferentes simpósios em seus respectivos núcleos temáticos, questões importantes também aqui tratadas sobre o Morrinho. As rodas de conversa e trocas investigativas durante os dias de *"Escritório de Imaginação e emergência"* na Galeria Cândido Portinari na UERJ, acolhendo questões políticas desta universidade articuladas a diversas rotas de investigação em curso, dialogando com os pesquisadores de pós-graduação do PPGARTES, além do Seminário *Indisciplina: arte frente ao urgente*, na Casa-França Brasil, no dia 25 de novembro de 2016, também se revelaram como centros de reflexão/difusão significativos.

Acredita-se, que quanto mais complexas e debatidas se tornem as questões sobre o Morrinho, maiores serão as possibilidades de tal manifestação estar caminhando para uma situação distante da condição dos artistas "excluídos" ou àquela em que *"(...) deixem de participar do mercado de bens simbólicos legítimos"* (CANCLINI, 2008, p. 205), favorecendo, concomitantemente, a existência de outras redes aglutinadoras de diálogo e de negociação com o mundo, escapando dos riscos do relativismo pós-moderno ou de cunho pós-colonialista, sublinhado pelo conceito crítico de *altermodernidade* (BOURRIAUD, 2011, p.38). Assim sendo, incentivando e estimulando a *"(...) multíplice variedade das interpretações"* (ECO, 2015, p.97), esta tese – que será tratada também como "CM", inspirando-se nas abreviações do brincar do própria poética [8] – deseja deixar claro o posicionamento sobre a necessidade se problematizar o Morrinho, sem que a urgência ora aqui reclamada destrone a consciência desta responsabilidade. Cabendo lembrar aqui, ao

[8] Na brincadeira desenvolvida no Morrinho, o "rosto" dos bonecos feitos com peças de LEGO são identificados com siglas, que não necessariamente representam as iniciais do nome de cada personagem, ajundando, entretanto, a personalizá-lo. No presente caso, no tratamento desta tese, pode-se ler tal sigla como "Cartografia-Morrinho", "Caminhada-Morrinho", "Comando-Morrinho", "Catarse-Morrinho", "Coletivo-Morrinho", entre outras livres designações.

mesmo tempo e logo nesta introdução, o quão fundamental se torna neste compromisso de análise sobre os vários âmbitos da extensa rede de atores e presenças consubstanciada nesta expressão artística, a orientação de não se afastar da noção de *naturezas-culturas*, como se pretende mostrar já no segundo capitulo deste estudo. Afinal, pergunta-se, em meio a tantas possíveis formas de compressão e de aproximação junto a poética do Morrinho, quantas questões relevantes deixariam emergir, desconsiderando-se as preocupações pertinentes ao *multinaturalismo*? Em que medida este viés vem sendo eclipsado ou negligenciado pelo conteúdo das ações curatoriais e/ou de parceria que procuram esta poética a todo momento? Ora, acredita-se que o Morrinho possa ser também aprofundado, olhando-se para as questões limítrofes entre natureza e cultura.

A longa caminhada desta pesquisa permite também dizer que são muitos os diálogos possíveis envolvendo a manifestação artística aqui em causa e o equilibrio entre os pólos natureza/ cultura, de modo que torna-se difícil deixar de reconhecer, nesta análise que busca compreender determinados aspectos aqui tratados sobre a *"Pequena Revolução"*, as vantagens de não ter se afastar ou se eximir dos cuidados que impõem uma leitura *simétrica* (LATOUR, 2013, p. 91), beneficiando a intensa relação de cumplicidade, de tensões, de hibridismos e mesmo de sincretismos que suscitam esta forma de entendimento. Considera-se, portanto, oportuno tratar da relação entre natureza e as questões trazidas à tona pela *Revolução Artística do Morrinho* que, em suas inúmeras narrativas e vertentes associadas às favelas cariocas, parece se manter tão viva quanto a densa mata que a envolve, integrando-se à extensão da APA – Área de Proteção Ambiental de São José – abrangendo uma vasta área verde do Parque Guinle até o Morro da Pereira da Silva, na Zona Sul do Rio de Janeiro, promovendo ações e discursos de sustentabilidade na sua relação com a comunidade e com o mundo.

Assim, espera-se abrir caminhos de reflexão que possam contribuir, de algum modo, para novos questionamentos, evitando-se a *"separação moderna entre o mundo natural e o mundo social"* (LATOUR, 2013, p.19). Com efeito, entende-se como oportuno favorecer também debate sobre os espaços intersticiais que transitam e operam nos campos de relações expandidas entre sujeitos, considerando a *forma* não como algo de natureza retiniana, mas como amálgama de participações e circunstâncias heterogêneas, considerando o Morrinho como uma experiência de campo expandido, caminhando *"(...) com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos"* (BOURRIAUD, 2009, p. 177). Assim, ao incorporar situações colaborativas, envolvendo e estando aberto a diferentes campos possíveis de encontros, considera-se os laços de intersubjetividades como entidades vivas nesta poética, assim como

as lições/ aprendizados fruto das negociações ante os discursos/ interesses curatoriais despertados junto ao Morrinho, como parte do seu próprio corpo que encarna, nesta *poética singular, um cotidiano-favela* atravessado por uma gama de coletividades e intertextualidades, advindas de uma intricada malha entre o "asfalto" e o "morro". Deste modo, sublinha-se que as questões etnográficas aqui consideradas sobre o Morrinho não aconteçam ou sejam compreendidas de maneira insular, observando-se os argumentos da *estética relacional* (BOURRIAUD, 2009) e as questões provocadas pela *altermodernidade* (BOURRIAUD, 2011), sem que tal atenção se oponha ao viés crítico do *multinaturalismo*. Busca-se contribuir com este olhar, estimulando um discurso que acolha estas tensões, estimulando outros estudos fronteiriços ou mesmo, instigando a apresentação de diferentes visões, tratamentos, métodos e abordagens. Neste esforço, trata-se aqui de acentuar questões fundamentais ainda não levantadas ou observadas sobre o Morrinho em relação a diversos textos críticos e curatoriais já escritos em catálogos, revistas e mostras artísticas. Não obstante, a construção ora aqui apresentada, realizada durante um período de muitas exposições, atividades e oficinas do Morrinho, tem como base muitas das reflexões egressas dos fóruns de debates anteriormente citados, com suas respectivas questões revisadas, estimulando e ajudando a pensar tal fenômeno dentro e fora da Pereira da Silva, mas que, naturalmente, seria impossível, sem que houvesse, junto à referida atenção crítica, o espaço favorável à convivência, a conversa horizontal com seus artistas e representantes, inspirando-se e estando atento também às pistas do *método da cartografia* (KASTRUP, 2014, p.27).

Assim, não se poderia alcançar os mesmos resultados desta escrita reflexiva sem que, ao longo desta trajetória dos quatro anos de pesquisa dedicada a *Revolução Artística do Morrinho*, houvesse a contribuição provocada pelo convívio generoso de todos os integrantes e colaboradores do Projeto Morrinho, que sempre receberam com alegria, desprendimento e atenção quem, na presente oportunidade, agora, defende estas linhas, seja na comunidade Pereira da Silva, seja em outros centros de atuação, sem que isso representasse, todavia, uma falta de distanciamento para o desenvolvimento desta escrita, tão necessária à imparcialidade crítica da investigação. Neste mesmo arco de tempo, tornou-se significativa também o panorama descortinado por cada uma das disciplinas cursadas neste e em outros programas de pós-graduação. Deste modo, no caso desta pesquisa em particular que abrange o período de 2013 até 2016, estão envolvidos o PPGARTES da UERJ (Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), a Pós-graduação da ECO-UFRJ (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro), o PPGCA-UFF (Programa de Pós-graduação em estudos contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense) e

o Programa de pós-graduação em Artes da FBAUL (Faculdade de Belas Artes de Lisboa), recebendo do Prof. Dr. João Paulo Queiroz, dedicada atenção perante os rumos possíveis do presente texto, observados ao longo de um semestre de disciplina cursada em Lisboa, sob sua regência, com o título de Estudos Avançados em Cultura Visual (2015/2016). Soma-se a este cenário de diálogos e interlocuções, as preciosas considerações e recomendações da banca examinadora, composta pela Profa. Dra. Isabela do Nascimento Frade (Orientação) e pelos professores Prof. Dr. Luiz Sergio de Oliveira (PPGCA-UFF), Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (PPGARTES-UERJ) e Prof. Dr. Marcelo Campos (PPGARTES-UERJ), à época do exame de qualificação.

Independente dos demais campos de pesquisa que buscarem ou vierem se aproximar deste fenômeno artístico conhecido por meio de diversas mostras pelo mundo, mas também pelas visitas que se dirigem a favela Pereira da Silva, lembra-se e ressalta-se que a presente investigação, aqui já anunciada como meta política e campo continuado de estudo, inserida dentro de um programa pós-graduação em artes e este, compreendido geograficamente na própria cidade de São Sebastião, a mesma que serviu de palco para várias exposições do Morrinho, cujo endereço de sua origem na comunidade entre os bairros de Laranjeiras e Santa Teresa, também se encontra situado na mesma metrópole. Vincula-se a este dado institucional e geográfico, no caso do presente interesse, um lugar de enunciação fora dos grandes equipamentos de arte e cultura da cidade, apenas fiel à trilha já percorrida de especialização junto às questões sobre arte pública no Rio de Janeiro, relacionadas ao *cotidiano-favela*, guardando coerência com outros textos e estudos produzidos anteriormente, conforme indica o destaque dado ao referido termo, contido no próprio título deste trabalho. Dessa forma, acredita-se, também em novos caminhos e perspectivas de entendimento, envolvendo, distante de interesses curatoriais, as dimensões *favela, natureza e o brincar*, construindo, deste modo, interfaces junto à análise que coloca no mesmo mapa, a arte pública e o *multinaturalismo*, sem abrir mão dos estudos culturológicos e daqueles que se associam à cultura visual. Com efeito, cabe ainda informar que estimulado pela linha de Arte, Cognição e Cultura, diferentemente da Pesquisadora Lia Mattos que, ao tratar o Morrinho, articulou-se segundo os pontos de vista balizadores das Ciências Sociais, não revelando os nomes de seus representantes e sendo fiel ao método de criar pseudônimos para cada um dos artistas, preservando suas respectivas identidades, buscou-se aqui, outro entendimento. Com efeito, embora haja um respeito profundo em relação ao referido trabalho, extensivo as orientações pertinentes aos estudos sociais, compreendendo tal estudo também como extensão relacional do *Corpo-Morrinho*, traça-se aqui outro caminho. Assim, sem se desvencilhar desta área de

conhecimento, importante para a linha de pesquisa a qual está filiado o presente texto, considerando o campo de estudo das artes, parece não fazer sentido a não divulgação desta autoria. Figurada e confiada também, junto ao corpo desta "CM", a responder por uma outra possibilidade de leitura, tais nomes são admitidos e familiarizados, por intermédio do acesso a um caderno de imagens, chamado aqui de *"Quadra de favela: o Morrinho na pista"*, apresentada neste mesmo corpo intertextual nos apêndices da tese (p.). A intenção foi também aproximar esta leitura sobre o *cotidiano-favela*, associando-se a mapas que se unem às narrativas das histórias em quadrinhos, apresentando dados importantes da pesquisa, assim como questões que envolvem determinadas especificidades desta poética. Neste sentido, sem nenhum prejuízo do texto aqui ora apresentado, se defende e se oportuniza aqui um discurso de intertextualidades, conforme desejo apresentado na ANPAP em 2016:

> Compartilhando das preocupações do simpósio 8 "SOBRE ESPAÇOS E TEMPO DA PESQUISA EM EDUCAÇÃO E ARTE – ESCRITA, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO", presente nesta da 25ª. edição da ANPAP, enxerga-se a oportunidade para se ampliar a rede em torno dos processos investigativos voltados para uma reflexão sobre lógicas metodológicas alternativas, que "extrapolem antigos limites disciplinares" (25ª. ANPAP). Neste sentido, considera-se de suma importância o reconhecimento de caminhos menos rígidos e mais poéticos, admitindo-se o poder de comunicação de discursos criativos, explorando a participação de outras linguagens. Nesta perspectiva, torna-se oportuno compartilhar o acolhimento de uma relação mais dinâmica junto à prática investigativa, de modo que o exercício de tal experiência se torne cada vez mais próximo de um domínio retórico ampliado, trazendo à tona questões que não podem ser explicitadas somente com o recurso linguístico da palavra. A sequencialidade inapelável da escrita justificada pelo rigor da linguagem textual (SAUSSURE, 1916/1999, p. 128), não pode impedir a companhia de outro "texto" que venha confrontar, desestabilizar ou mesmo refutar determinados posicionamentos, crenças ou contornos desejáveis da pesquisa (IRWIN, 2013, p.128). Acredita-se que a investigação – sobretudo em artes – também é um espaço para se pensar e rever as tradições acadêmicas.
>
> (GUIMARÃES, 25ª. edição da ANPAP, 2016)

Acrescenta-se que a leitura empreendida sobre algumas das inúmeras teias e maneiras de reinvenção desta *'pequena' revolução* se confundam com o referido desejo a favor de discursos alternativos, de modo que o escopo desta pesquisa voltada para os estudos de Arte e Cultura Contemporânea, dedicada à valorização das poéticas artísticas relacionadas a *não-arquitetura* (JACQUES, 2001, p. 11), possibilite enxergar na conexão entre o morro, os saberes situantes dos meninos do Morrinho e os diferentes elos mantidos com a natureza, itinerários que favoreçam uma reflexão expandida. Deseja-se caminhar nesta "cartografia" de territórios, se aproximando do imaginário infanto-juvenil destes autores, imersos em recanto florestal da favela Pereira da Silva, onde, reunindo-se condições muito particulares, o interesse pelo brincar nesta comunidade se sobrepôs a qualquer outro durante boa parte da

vida de seus integrantes e participantes. Assim, interessa-se aqui abrir campo para o aprofundamento desta obra que foge completamente dos modelos civilizatórios, escapando das concepções herméticas da arte tradicional, ainda relacionadas às hegemonias e aos interesses dos grandes conglomerados econômicos, que tendem a produzir hierarquias condenáveis. No caso do Morrinho, temos a respeito do lugar que pode ocupar a discussão sobre lúdico na arte, a sugestão de se aliar ao híbrido reflexivo *favela-natureza-brincadeira*. Deseja-se aqui contribuir com este debate. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer, que tal poética se faz como uma manifestação itinerante, movente em muitos sentidos, de modo a não se contentar em permanecer em um único endereço, ampliando suas possibilidades de comunicação perante diversos públicos, oportunizando pensar entrelinhas junto as questões que incidem sobre a *"estética da expedição"* (BOURRIAUD, 2011, p.112). Todavia, mesmo flertando com o sistema da arte e interagindo com outras tantas formas de exibição, ainda mantém na favela Pereira da Silva sua base fenomenológica, sua territorialidade histórica preservada, existindo e funcionando como amplo espaço de memória e reflexão, anunciado e investigado aqui também como uma *fortaleza mágica*.

Figura 02 – Detalhe da maquete original do Morrinho no Pereirão, Zonal Sul do Rio de Janeiro com cerca de 400 m².

Fonte: registro de campo feito em 2012. Fonte própria.

Acredita-se que o Morrinho se sustente, tanto pelos arranjos e soluções plásticas que compõem a sua materialidade, como por diversas relações humanas a ela associadas. Neste universo relacional, parecem notórios os laços *topofílicos*[9] (TUAN, 1980) estabelecidos desde sua origem pelos seus representantes, que não podem ser ignorados, envolvendo posteriormente o interesse e a participação espontânea de muitos outros residentes da favela Pereira da Silva, formando um *"tecido de relações imanentes"* (DELEUZE, 1997, p.15). Nesta rede de encontros, tal sentimento parece não se vincular apenas aos precursores desta brincadeira, se estendendo por muitas famílias e simpatizantes de dentro e de fora da comunidade do Pereirão, redirecionando as *"formas-trajeto"* (BOURRIAUD, 2011, P.107) de muitos artistas que passaram a conhecer as peculiaridades deste acontecimento estético, caso emblemático de Paula Trope, que entre 2004 e 2005 realizou com os Meninos do Morrinho, o Projeto Sem-Simpatia, retornando mais tarde, em 2012 , para dar sequência à outra experiência: *Relicários: revendo Brasis*.

Talvez, Paula tenha não apenas proporcionado aos artistas do Morrinho, a possibilidade de levar a obra deles para diversas regiões do Brasil, inicialmente com o Prêmio Marcantonio Vilaça, mas também, afetando, no exercício das muitas faces deste *"teatro relacional"*, os próprios rumos da poética aqui tratada, que por sua vez, passou a incorporar *projetos nômades e expedicionários* (BOURRIAUD, 2011, p. 113). Assim, atualmente, atuando dentro e fora da favela em várias frentes, ampliando sua projeção em diversos cenários, tal ação artística autônoma e relacional, atingiu capacidade de desdobramento prodigiosa que, sem se opor a sabedoria da gambiarra, torna-se ONG em 2005, valendo o oximoro de *organização improvisada*, bem como a repercussão desta constituição sobre os *grupos do tipo rizoma* (DELEUZE, 1997, p. 16). Com o tempo, tal poética passou a colecionar nomes compostos, sendo chamada de *"criatividade sustentável"* (SERRA, 2012, p. 8),*"exemplo de escultura social"* (STOR; SERRA, 2012, p. 7) e, ao mesmo tempo, de *"vida-linguagem"* (BENTES, 2012, p.17). Não obstante, parece ser tão relevante saber como vem sendo percebido e traduzido por estas expressões, como se debruçar sobre suas contradições. No plano interno, muitas crianças/adolescentes, por exemplo, diante da crueldade e da possibilidade real de serem aliciadas e recrutadas pelo tráfico na Pereira da

[9] "A palavra 'topofilia' é um neologismo, útil quando pode ser definida num sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutiliza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida." (TUAN, 1980, p.107)

Silva, podem reconhecer no Morrinho uma alternativa formativa à sua infância e à juventude. Não obstante, é preciso entender que estas duas opções de caminhos possuem contornos sempre imprevisíveis, à prova de qualquer quiromancia ou projeção que se faça a respeito, mas, que seguramente, o que se pode dizer, é que tal contexto define pelo menos campo de tensão entre o sucesso do Morrinho e a atuação de narcotraficantes na comunidade Pereira da Silva. Tensão que gera, por vezes, alterações da agenda de determinadas ações culturais promovidas pelo Projeto Morrinho, como acontece no calendário semanal das Rodas Culturais da Pereira (RCP) que já deixaram de acontecer às sextas-feiras por determinação do tráfico, criando internamente também um ambiente de embaraços e conflitos. O que não intimida os caminhos de libertação pela arte defendido pelo Morrinho na comunidade, sempre optando por datas alternativas, anunciadas e atualizadas nas redes sociais. O fato é que muitos dos que pertenceram a primeira formação, por exemplo, sempre disseram que fizeram a escolha certa, como se vê no depoimento de Paulo Vítor (Tovi), que diante das câmeras do documentário *Deus sabe Tudo, mas não é X9*, afirmara, quando perguntado sobre a possibilidade de cair na malha do tráfico: *"Não, minha cabeça não tá voltada pra esse tipo de parada, não..." "Já perdi muitos amigos, não vejo nem entrada, nem saída pra isso"*. O Morrinho, conforme aqui se defende, é um vasto campo para se pensar questões controversas, no cenário interno e externo desta poética, entre as situações de conquistas e de incertezas, de guerra e de paz, que ainda povoam este *cotidiano-favela*. Evidentemente que as crianças da comunidade são atraídas e imantadas à grande maquete, levadas pela curiosidade e pelo interesse de famílias preocupadas em terem seus filhos e filhas sob o domínio/ regime do tráfico, mas que, ao mesmo tempo, muito provavelmente, movidas também pelo mesmo sentimento de *topofilia,* gerado pelas processualidades das boas sensações, junto à tríade *favela-brincadeira-natureza*.

> O divertimento infantil com a natureza atribui pouca importância ao pitoresco. Sabe-se relativamente pouco, como uma criança pequena percebe o playground, parque ou praia. O que importa para a criança, mais do que a vista sossegada do lugar, são certos objetos e as sensações físicas. (TUAN, p.111, 1980)

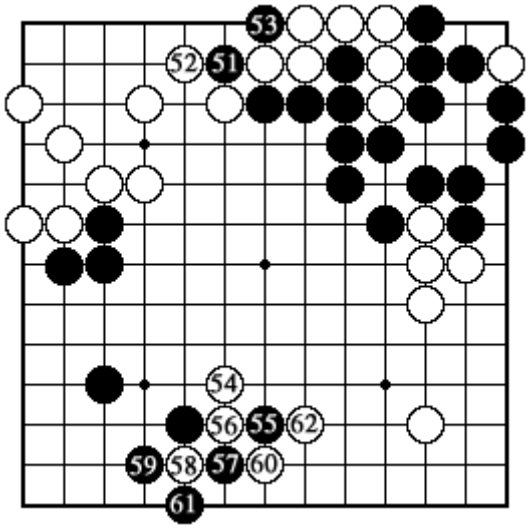
Guardadas as devidas proporções, desejando apenas continuar a tratar de determinadas questões que recaem sobre esta tese e, aproveitando este momento para explorar um pouco da dimensão lúdica desta poética, reporta-se ao pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, quando algumas ideias são traduzidas em dois jogos de tabuleiro. Considera-se que o Morrinho, somente em uma primeira impressão, se aproxime mais da configuração do jogo *Go* do que propriamente do *xadrez,* embora o jogo desenvolvido pelos meninos da Pereira da

Silva envolva várias ações e complexidades desencadeadas, não por dois jogadores, mas sim por vários participantes ao mesmo tempo. Assim, não se cairá na armadilha ou no engano de se presumir que somente o *Go* possa explicar o Morrinho isoladamente. Entretanto, vale à pena se apropriar da metáfora deleuzeana, para começar desde já o entendimento de ordem hibridizada desenvolvido aqui sobre o Morrinho, já que sua performatividade mesmo se caracterizando de maneira *orgânica, rizomática, horizontalizada, destituídas de hierarquias*, conforme o *Go* se estrutura, ao mesmo tempo, revela aspectos inversos e contraditórios em relação a esta mesma polaridade. Curiosamente a imprevisibilidade das capturas e conquistas de territórios, por exemplo, contribui decisivamente na graça do jogo, resguardadas as especificidades de ambos os casos, em um exercício de entendimento onde a imagem aqui tratada gera a possibilidade de se pensar o *Morrinho/Go*. Metaforicamente é como se o jogo desenvolvido na maquete do Morrinho fosse um tabuleiro expandido do *Go*, onde vários jogadores se espalham para defender e conquistar territórios, cabendo assim, enquanto lógica libertária e anárquica de movimentos, a incorporação e a menção trazida aqui sobre este pensamento deleuzeano. Não obstante é importante refletir um pouco mais e admitir que também existe espaço de compreensão possível para o *Morrinho/ xadrez*. Vejamos: na *Pequena Revolução,* as peças feitas de bloco de Lego possuem identidades e nomes próprios, subjetivações de todo o tipo que marcam papeis bem definidos, formando hierarquias sociais e uma leitura antropológica dos fatos extremamente significativa, segundo os saberes locais na interpretação lúdica do *ethos-favela*. Deleuze, com toda a razão, diz que o *xadrez* é um jogo representativo de reis e rainhas, um jogo palaciano, alusivos também, enfim, as forças e lideranças do Estado. Todavia, dir-se-á que na favela não existem reis, poderes constituídos e um Estado? É preciso dizer que o Morrinho é uma invenção fabulosa – no sentido da fábula, inclusive –, resultante da sua livre interpretação sobre o chamado poder paralelo, onde impera a ação e opressão de narcotraficantes em seus respectivos reinos e onde cada jogador é dono de um *"morrinho"*. De modo que na brincadeira-Morrinho também habitam *reis-traficantes* ou *chefes-de-estado traficantes*, que também representam e impõe um estado regulador de regras e obediências. Assim, sendo, defende-se que o poder da imaginação dessas crianças e adolescentes da Pereira da Silva, em condições adversas (guerras, aliciamentos e conflitos armados) e favoráveis (natureza e meio ambiente) ao mesmo tempo, simplesmente permitiu que se criasse um jogo de dupla-conotação lúdica: a que evoca e atrai um sentido e um sentimento de liberdade à toda prova e nisto, se colocando de acordo com a lógica *Go*, isto é, da "*possibilidade de surgir em qualquer ponto"*, ou ainda, se valer a qualquer hora do efeito surpresa, do movimento que *"(...) já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo,*

(...), sem partida nem chegada" (DELEUZE,1997, p.16); como também permitindo e conciliando, intertiscialmente, às hierarquias e os códigos fechados alusivos ao *xadrez*. No Morrinho, evidentemente, os jogadores misturam-se criativa e catarticamente aos temas da própria realidade, encampando à brincadeira, as guerrilhas e as disputas de territórios nas favelas, todavia, parece razoável dizer que o *"espaço aberto"* do *Go*, traduz esta invenção tanto quanto o *"espaço estriado"* do xadrez. Portanto, acredita-se, ajudando a formular uma das hipóteses desta tese, que o *Morrinho/ Go* e o *Morrinho/Xadrez* servem não apenas como metáfora deste criativo RPG (*Role Playing Game*) aqui em causa, já que, ao combinar simplicidade com complexidade, movimentos abertos e fechados, emprestando e valorando um sentido híbrido comparáveis às características dos dois jogos de tabuleiro, poder-se-ia, tal dinâmica, ser estendida na compreensão da própria poética do Morrinho. Aqui também um paralelo importante, cumprindo lembrar que, enquanto no *xadrez*, as peças ocupam casas, no *Go* as peças atuam nos interstícios, exatamente sobre os nós desta malha lúdica, a qual a *Cartografia-Morrinho*, isto é, o modo pelo qual este trabalho, em seu exercício livre reflexivo enxerga a poética do Morrinho, também se inspira e, neste aspecto, também pode ser traduzida. O que está se dizendo aqui, portanto, não é que o Morrinho seja idêntico ao jogo *Go* ou ao *xadrez*. Não se trata disso. Está se observando tão somente, que a *Revolução Artística do Morrinho* tem uma malha própria, onde pode-se enxergar elementos emblemáticos do *Go* e do *xadrez*, fazendo-se habitar em um *entrelugar* (IRVIN, 2013), se aproximando tanto da lógica rizomática do jogo *Go*, como do espaço das hierarquias, tão bem representado pelas camadas e papéis do *cotidiano-favela* desta cidade, nas guerras travadas entre facções rivais, entre o Estado e o poder paralelo, condição assumida e representada pela *brincadeira* na forma de avatares. Curiosamente, a altura destes bonecos e o gesto de "pega", nos remetem também a manipulação de quem joga *xadrez*. O Morrinho, portanto, parece não abrir mão de regramentos "fechados", mas ao mesmo tempo não foge da possibilidade de criar rotas de fuga e indisciplinas típicas dos *grupos tipo rizoma* (DELEUZE, 1997, p. 16), de modo que nesta multiplicação de situações disciplinadas/ indisciplinadas, torna-se quase infinita as ricas possibilidades e devires desta brincadeira, assim como, se supõe ser, a própria essência desta poética, crivada de batalhas e repleta de *formas-signos*.

> O xadrez é efetivamente uma guerra, institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia. (DELEUZE, p.14, 1997 – 2ª. Ed. 2012)

Figuras 03 e 04 – O Morrinho pensado como *malha* entre o Go e o Xadrez



Fonte – https:// go.alamino.net e registro de campo, realizado em 2015.

Recuperando a questão de invisibilidades das favelas, mas ao mesmo tempo, mantendo tal questão associada aos jogos de tabuleiro, devemos chamar atenção para o recém lançado *"Desafio Carioca"*. Adotando o Rio de Janeiro como tema central, esta novidade chegou para divertir e testar o conhecimento dos amantes da cidade maravilhosa, entretanto, muitas situações não estariam ausentes, tratadas perifericamente? Sob o slogan *"teste aqui sua carioquice!"*, o jogo é um périplo pela cidade, tendo cada participante que visitar três cartões postais, uma praia, passando por diferentes bairros do Rio. Assim sendo, poder-se-ia aqui perguntar: por que as favelas não foram incorporadas a este percurso? Interessante perceber que embora tal passatempo inclua perguntas associadas aos morros e ao samba, o tabuleiro por sua vez, com ilustrações que priorizam roteiros turísticos consagrados, deixa de sublinhar a presença das favelas na cidade. Ao contrário, neste olhar, encobrem-se realidades, fazendo com que tal jogo se apresente como um "mapa desigual", a favor da *"cidade vaidosa"* (KNAUSS, 1999) e do circuito oficial, omitindo inclusive a existência do Morrinho e da favela Pereira da Silva junto aos temas "Recantos da Cidade"; "Fatos Históricos"; "Diversão e Arte" e mesmo "Morros". Cabe aqui a sugestão de uma atualização/ reformulação deste jogo, já que novas perguntas são disponibilizadas via internet ou talvez uma segunda versão, com outro tabuleiro. Afinal, como testar conhecimento sobre a cidade se muitos dados importantes estão ausentes? O Morrinho faz ou não faz parte da do nosso cotidiano artístico/ turístico carioca? Faz ou não parte deste jogo?

Figura. 05 – Desafio Carioca com a caixa, tabuleiro e cartas: *Onde está o Morrinho?*

MAPA DE INVISIBILIDADES

Por que as favelas estão ausentes neste tabuleiro?

Como no mapa de Laranjeiras, por qual razão a Pereira da Silva não é mencionada neste jogo?

Fonte: www.desafiocarioca.com.br

Figura. 06 – Desafio Carioca com seu tabuleiro aberto: *Onde está o Morrinho?*

Fonte: www.desafiocarioca.com.br

> Qual a distância, pela orla, do Leme ao Pontal? Onde fica o Morro do amor? (...) Enquanto circula pelo Rio para cumprir suas missões, os jogadores são desafiados a responder perguntas, todas com três opções de escolha. São 360 perguntas, que vão de carnaval a esportes, tudo relacionado ao Rio, claro.
>
> [Fonte: EXTRA online – www.extra.oglobo.com]

Abrindo-se mais as lentes para o conjunto de pistas oferecidas nesta tese, acredita-se na existência de um *devir-favela* e logicamente, em um *devir-Morrinho*, aqui investigado em situação hibrida, envolvendo o que pode se chamar de *devir-natureza-favela-brincar*, onde muitas questões se misturam e se tocam a todo momento. Este texto, portanto, também pretende se colocar na perspectiva de uma leitura intertextualizada, estimulada pelos *desenhos* e *mapas* que acompanham parte da estrutura desta tese, buscando justamente confrontar, no anúncio reflexivo dos dados, a linguagem escrita à visual. Pelo rastreamento das pistas ora apresentadas, desenvolve-se também o carácter exploratório da pesquisa, de acordo com as próprias ações do Morrinho, que ensejam/ demandam uma relação íntima com mapas, croquis e rizomas, se convertendo em lugares provisórios, no exercício de formação que faz prosperar *cartografias simbólicas e itinerantes de pensamento*, consideradas ferramentas importantes na vastidão de combinações de trajetórias possíveis que podem ser despertadas e percorridas livremente, no acesso deste trabalho. A estrutura não linear dos "mapas" também oferece uma perspectiva lúdica de se ler e de se aproximar das ideias confiadas nesta tese. Este mapeamento movente trata de uma possibilidade de se realizar uma compreensão lúdica dos dados primários e secundários da pesquisa, ajustando-se ao pensamento aberto do jogo *Go*, isto é, aproximando-se de uma perspectiva ampla e horizontal na leitura dos dados consultados, que podem se tornar eventualmente, conflitantes, mas que ajudam na problematização de determinadas questões. Ao mesmo tempo, acredita-se que tal articulação tenha sido um modo de se inventariar os dados da pesquisa. Estes *mapas* são parte dos procedimentos desta investigação que se prestam tanto ao intuito de se localizar como de se perder, e neste jogo incertezas, as próprias pistas, podem despistar. São caminhos e eixos temáticos que se entrecruzam e oferecem a possibilidade de se enxergar perturbações, acusadas por uma polifonia de contradições.

Os campos de problematizações desta "CM" estão associados a vários croquis e mapeamentos, conforme a pesquisa foi avançando, gerando espécie de compreensão convergente e dissonante sobre o Morrinho, chegando, enfim, até as pistas que operam junto a tríade *favela-brincadeira-natureza*. Seria estranho afirmar, por exemplo, que o Morrinho somente vem se sustentando enquanto poética junto aos diversos cenários nos quais se insere, por defender e se respaldar justamente em vastas redes de relações hibridas? O Morrinho não vem vivendo/ atuando justamente nos espaços de negociação e nos domínios que emergem dos territórios com os quais dialoga, seja perante os moradores, nas tensões enfrentadas diariamente com o tráfico na Pereira da Silva, seja em situações relacionais com artistas de fora, seja pela aproximação de instituições/ lugares que lhe procuram que, em resposta,

também podem ser procurados? Resultam destes questionamentos, diversas zonas híbridas, o que se acredita ser e constituir os campos importantes deste jogo, aparentemente sem fim, que operam e se revezam nas imbricações nevrálgicas que buscam uma nova compressão sobre esta revolução artística.

A ideia de se trabalhar com *mapas*, portanto, se aproximando da ideia de *"cartografia"*, não é gratuita e se confunde não apenas com a metodologia aqui adotada, mas também com episódio marcante desta revolução, momento de afirmação perante o estado opressor, apresentada na segunda parte desta introdução, em resposta a pista estabelecida no desenho torto de como esta tese também busca caminhar. Neste mesmo subcapitulo, também se organiza o pensamento migrante, em razão da criativa rosa-dos-ventos presente no mapa nativo sobre a localização do Morrinho na favela Pereira da Silva, impresso nos catálogos de algumas exposições. A rosa-dos-ventos aqui se multiplica em outras tantas pistas e possiblidades de [des]orientação. Tomando esta liberdade, a presente tese sinaliza sobre as várias possibilidades rizomáticas que o Morrinho pode vir assumir ou mesmo ser pensado. Portanto, as "hipóteses" desta "CM" surgem em função de deslocamentos de "territórios", não obstante, dentro de uma perspectiva "caminhante" (INGOLD, 2015). Mapas e rizomas criativos foram pensados para se criar outro ambiente de leituras, evocando marcos, passagens e eventos desta revolução que já não é chamada de 'pequena' por seus autores, sendo atualmente apresentada como *revolução artística*. As *"cartografias"* nesta tese, também, portanto, se aproxima da ideia de [c]a/r/togrtafia, fusão dos conceitos de Rita Irwin e da metodologia de Virginia Kastrup conforme texto publicado na ANPAP em 2016.

Assim, a *"Cartografia-Morrinho"* também pode ser lida como a expansão e a não-extensão de seus territórios observados na favela Pereira da Silva, envolvendo o *devir-nômade* e a ideia de *ateliês-móveis*, conjugando-se a ideia de coabitar em ambiente *"glocal"* (CANEVACCI, 2013, p.44), conforme ativam-se indistintamente as dimensões local e global nesta poética, movendo-se interna e externamente, fora e dentro da favela, colocando a própria comunidade da Pereira da Silva no mapa de várias formas, incentivando a aproximação com as categorias de pensamento defendidas pela *geografia cultural* de modo híbrido, pensando o Morrinho como *espaço* aberto/ *espaço* fechado, *paisagem* aberta/ *paisagem* fechada; *território* aberto/ *território* fechado. Ao mesmo tempo, abrindo-se para tecidos complexos, alimentado a *"proliferação de possíveis dialéticas-patchwork"* (DELEUZE, 2011). Enfim, nesta caminhada de análise sobre o Morrinho, acredita-se, sempre que se queira, retomar determinadas rotas, na direção de novos *"métodos híbridos"* (CANEVACCI, 2013, p.72).

Nos subcapítulos iniciais da tese temos, portanto, integrando-se ao corpo desta introdução, uma atenção voltada para uma contextualização da *"Cartografia-Morrinho"*, compartilhando algumas pistas sobre o terreno a ser percorrido que, a partir deste momento, sempre que se desejar, poderá ser reativado. Em alguma medida, toda esta caminhada, agora publicizada, poderá ser recuperada, valorizando aspectos de uma pesquisa que não se furtou exercitar a *percepção ambiente* (INGOLD, 2015, p.87), algo somente possível quando se dispõe a romper com a *tradição ocidental*, ampliando a participação dos sentidos "esquecidos" (INGOLD, Op. Cit.). Em seguida, dando continuidade a mesma caminhada reflexiva, abre-se à noção de *natureza-culturas*, onde são desenvolvidas ideias importantes das "hipóteses" aqui apresentadas em torno da condição *terra afro-brasilidade*, *terra-sincrética*, *terra-miscigenada*. Nos capítulos "subsequentes", outros deslocamentos caminhantes sobre determinadas pistas e oximoros, vão se revelando aos poucos, como por exemplo, nos capítulos intitulados *"Na pista do Morrinho: Terra-Mágica, Terra-Híbrida"*, ou *"Na pista do Morrinho: Terra, Terror e Cidade"*; *"Na pista do Morrinho: Terra, trânsito e jogo"*, entre outros eixos-temáticos que procuram transitar entre os conceitos de *tradição* e a *modernidade*; discutindo-se as noções de *centro* e *periferia*; os espaços liminares envolvendo as relações e tensões da arte dentro e fora das instituições, entre outras tensões e miscigenações. Enfim, esta tese deseja se abrir como malha de pistas que, como um mapa, possam nos levar a um "lugar" ainda não percorrido na leitura possível desta parte significativa da cidade. A exemplo do jogo *Go*, não deseja uma hierarquia de capítulos, não obstante, este texto também poderá ser lido com espécie de prospecção, um aprofundamento sobre a *Terra-Morrinho*! O que pode se supor um fim ou um desfecho, ao "final" da tese, volta-se para os assuntos da área de educação, da *a/r/tografia* (IRWIN, 2013), dos *mapascigenados* – termo de própria lavra – e do que se chama aqui de *terra-relacional*, deixando que tais abordagens se diluam como espaço limítrofe entre texto e imagem. Assim, complementando e somando-se a todas as reflexões escritas, refutando a leitura textual deste estudo, temos espécie de não-arquitetura-textual, de desobediência discursiva no Tomo 2, conforme já explicitado.

Retomando os questionamentos desta tese, pode-se perguntar, quais *"mundos possíveis"* estaria abrindo o Morrinho? Estaria a *Pequena Revolução*, em suas processualidades, descortinando novos mundo e se distanciando do *mundo mundano* (OLIVEIRA, 2014)*?* Como compreender a expressão *"O mundo é diferente da grama pra cá"*, conforme inscrição encontrada na maquete montada no MAR – Museu de Arte do Rio? Ora, cabe lembrar que a expressão *"Cartografia-Morrinho"* significa bem mais do que um nome afetivo dado ao

presente estudo, podendo ser traduzida também como *"Terra-Morrinho"*, isto é, a forma pela qual a poética Morrinho se encontra expressa nesta leitura e não o Morrinho em si. A tese deseja explorar a ideia de uma pesquisa com muitos desvios, reformulando questionamentos, assumindo novas projeções, ganhando novos contornos na medida que vai sendo *cartografada*. Neste sentido, poderia se perguntar, tal manifestação artística também não se coloca como uma *obra caminhante*? O Morrinho se aproximaria mais da ficção ou da realidade? A ideia de abertura de mundos artísticos paralelos é pertinente? Nesta *"cartografia"* pretende-se deixar passagens abertas para possíveis trânsitos e conexões, oriundas de outras disciplinas, como a *geografia cultural*, campo de estudo que interessa sobremaneira, admitindo o valor de suas contribuições e avanços no campo de uma *cartografia humana* nos eventuais desdobramentos desta pesquisa...

> No decorrer das últimas três décadas surgiram perspectivas alternativas na cartografia que enfatizam mapas e os processos de mapeamento como produção humana. Alguns autores (por exemplo, Harley, 1989; Wood, 1992) começaram a questionar a objetividade da ciência cartográfica ao introduzir elementos culturais e relativistas nas discussões teórico-metodológicas da disciplina. (SEEMANN, 2010, p.122)

Assim, poderia se dizer que a "hipótese" [10] que ora se ergue sobre essa manifestação artística em sua existência múltipla de não raras contradições, manifesta-se em enraizamentos e em *devires-nômades*, residindo na conjectura de dizer que tal poética não seja sinônimo propriamente de uma transcendência, mas parte imanente deste mundo e neste sentido podendo ser melhor problematizada justamente como parte integrante da *realidade*, da *natureza*, enfim, *desta terra* e não algo possa encarado como pura fantasia ou um produto delirante da imaginação. Entrementes, acredita-se que o mais importante do que apresentar e/ou confirmar qualquer "hipótese" aqui sinalizada, é estar disposto a conhecer novas formas de conhecer, desviando-se de eventuais trajetos seguros e apostando na qualidade intrínseca reservada ao reino das incertezas. Neste sentido, acredita-se em problematizações mais dilatadas, refinadas passo a passo, buscando conhecer os territórios por meio de mapeamentos e por intermédio de uma pesquisa *caminhante*, onde os espaços intersticiais de compreensão podem ser sentidos, a cada jornada, desapressadamente. Assim, interessando-se pela *natureza* e pelo *cotidiano-favela*, aqui anunciados como pistas na compreensão desta poética, favorecendo zonas híbridas de visibilidades/ invisibilidades, estimulando uma urdidura que se

[10] A presente tese questiona o termo "hipótese", preferindo adotar a expressão *campo de problematização*, seguindo as *pistas do método da cartografia*. (KASTRUP, 2014, p.203)

confunde com os *laços topofílicos* (TUAN, 1980) e com toda a sorte de acontecimentos que possam a ela se entrelaçar, busca-se responder por uma complexa *malha híbrida* de contradições e *entrelugares*. Deseja-se agenciar os dados de modo miscigenado, na tentativa de revelar aspectos encobertos que poderiam passar despercebidos, fazendo com que, de tal modo assim incorporados, não sejam interpretados como ambivalências dicotômicas, mas amalgamas de muitas nuances. Assim, aproximando-se do entendimento da *"dialética sincrética"*, interessa-se não propriamente pelo exercício de *"limpar, organizar ou classificar"*, mas ao contrário, identifica-se com um método de investigação que *"suja, desorganiza, mistura e justapõe"* (CANEVACCI, 2013, p.72), envolvendo e admitindo neste mesmo organismo complexo, as variações entre ficção e a realidade, pois, afinal, existiria de fato uma separação desses dois "mundos" nesta poética? Não seria possível sincretizar estas acepções? Não participam do mesmo corpo? Existiriam questões convergentes, entrelaçando infância, brinquedo e gênero nesta poética ou estamos a tratar de mais um dispositivo conservador, reforçando papéis, comportamentos e preconceitos? As tensões que envolvem a [re]leitura feita sobre o carnaval nesta poética, por exemplo, quando confrontado à oralidade desconcertante da *Pequena Revolução*, não imprimem um discurso híbrido, junto à ginga do samba, do funk, dos sampleamentos do *rap* e do *hip-hop*, fazendo das animações *"Acadêmicos do Morrinho"* obra-prima da plurivocalidade de repertórios populares? Nesta mesma toada de pensamento convergente e como nos ensina a compreensão equilibrada de *naturezas-culturas*, os ruídos e os sons da mata deixam de serem ouvidos ou percebidos no mesmo ambiente polifônico do Morrinho, na favela Pereira da Silva? Ou ainda, as sonoridades do mundo urbano e rural não se confundem neste mesmo *cotidiano-favela*? No Morrinho, hierarquias excluem a possibilidade do seu entendimento como rizoma? Situações de guerra e de paz, com muitas formas de violência, encenadas e vividas, onde silêncio nem sempre significa trégua, constituem signos conflitantes ou complementares? A condição de malha aberta, de *terra relacional* impede, por acaso, reconhecer o Morrinho também como uma *fortaleza*? Um espaço de magia sincretizado à religião, onde credos diversos se misturam, por acaso, criam uma hierarquia entre sagrado e o profano? O Morrinho não seria a fusão da pipa e do cerol, da liberdade e da ilusão de liberdade? Funcionaria como pára-raios de tempestades, daquilo destrói e permite a sua reconstrução? Não estaria entre a brisa e os desassossegos do céu? Entre o amargor e a doçura de tantas "balas perdidas"? Não parece razoável perceber tal manifestação artística na riqueza de "*oximoros-convergentes"*? O Morrinho não seria um amálgama de contradições, estando metaforicamente em um espaço intersticial de compressão entre o *Go* e o *Xadrez*? Enfim, pensa-se aqui em um Morrinho

como uma poética que nos convoca a exercitar uma reflexão que arregimente uma sinfonia de acordes, atravessadas por silêncios, batuques e percussões, se revezando em uma harmonia complexa, de modo que, para se exercitar tal escuta, optou-se por um cenário investigativo de pistas, mapas e croquis, com deslocamentos e percursos alternativos, permitindo intertextualidades, sincretismos e miscigenações. Conforme se sugere no agradecimento feito a Deus, no início da tese, *"(...) que escreve certo por linhas tortas e que sabe tudo, mas não é X9"*, busca-se responder por uma epistemologia incerta, miscigenada e vagante...

Pistas e campos de problematização acerca da *"Cartografia-Morrinho"*

> A processualidades se faz presente nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós. A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processo, em obra. (KASTRUP, 2009, p.73)

Esta tese de cunho etnográfico, em atenção às *pistas do método da cartografia* (KASTRUP, 2009), desenvolvida dentro da linha de pesquisa de Arte, Cognição e Cultura deste programa apresenta o seguinte espaço a ser mapeado: o Morrinho, na "hipótese" de criar *"mundos possíveis"* não o faz se dissociando deste *mundo mundano*, trata-se de poética integrada à realidade, alicerçada e tensionada pelo seu *cotidiano-favela*, imersa tanto na cidade, quanto na natureza, se colocando a favor da ideia de *terra relacional*. Neste sentido, acredita-se que o Morrinho, pode ser melhor problematizado de modo simétrico, envolvendo a noção de *natureza-culturas*, reivindicando um viés epistemológico que reconhece a importância da *ecologia dos saberes* e que abarque nesta compreensão a tríade *"natureza-favela-brincadeira"*.

Aqui deve se lembrar que estes três aspectos assim reunidos –"*natureza-favela-brincadeira"* – acabam formando uma lente disjuntiva perante o pensamento dominante e hegemônico, tendo seu oposto na constituição *"cultura-cidade-brinquedo"*, sendo cada uma destes dois conjuntos separados por um *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), como se pretende mostrar ao longo desta tese. Se bem percebemos, a tríade *"natureza-favela-brincar"* revela ações e operações de insubmissão, de desobediência, de resistência a um mundo regulatório e colonizador.

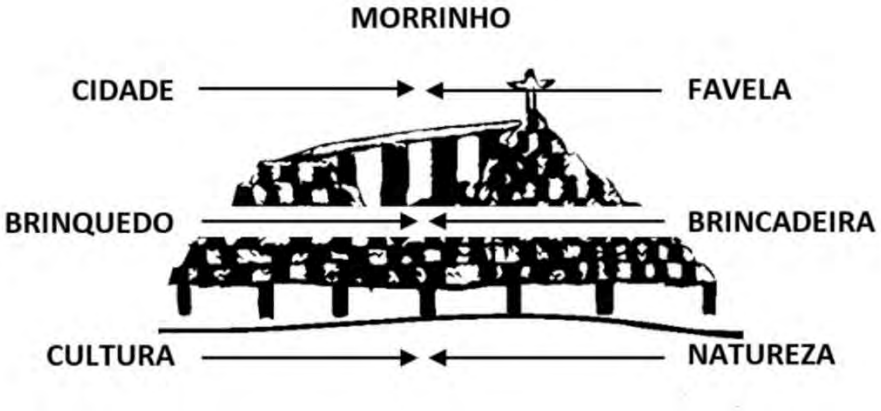
> Ocorre que, com identidades e estratégias culturais próprias, a favela supera e rompe os grilhões da disciplina, do controle e da autoridade autoritária, com a ousadia da festa, da poesia, do samba, da arte, da coragem do trabalho e da produção, apesar de convier com a criminalidade, com o tráfico de drogas e com a violência, em geral, territorializados no gueto. (ROCHA, 2012, p.20)

Cabe sublinhar nesta compreensão, sem perder de vista as notas dissonantes desta partitura, que embora relacionada a um discurso racionalista, reforçada pela utopia

modernista, onde a *"linguagem do poder se urbaniza"*, conforme adverte Michel de Certeau (CERTEAU, 2014, p.161), *"a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico"* [11] (CERTEAU, 2014, p.161). Assim, se reconhece que o Morrinho não está separado da cidade e nem tampouco da natureza, está integrado às duas instâncias, sempre esteve e, independentemente dos resultados dos percursos desta pesquisa, acredita-se, independentemente de qualquer projeção que se faça, assim tende a continuar, em sua existência *situante* (INGOLD, 2015, p.219) de imprevisíveis devires. Com efeito, da mesma forma que o Morrinho pode ser problematizado como *fortaleza* e *malha mágica*, urdida de modo dinâmico, pode também ser pensada como *cidade-favela*, *brinquedo-brincadeira* e integrada a um regime vibrante de *natureza-cultura*, a garantir a intensidade próspera de uma criatividade inacabada, lapidada continuamente por esta constituição híbrida. Acredita-se que o Morrinho *não* aconteceria, sem estar e se encontrar no seio de uma grande metrópole, mas também não poderia existir sem a fértil interface com a natureza, sem a sua ligação com a *Mãe Terra*, sem a conexão e integração com o meio-ambiente de seu *cotidiano-favela*, que sempre abrigaram esta obra. Portanto, as variáveis *favela* e *brincar* não podem ficar isoladas, afastando-se tanto da natureza e como dos acontecimentos citadinos, sejam eles negativos ou positivos, pois o importante é saber que são parte de sua complexa existência. Neste sentido, considerando todos os pesos de todas estas variantes aqui elencadas, caberia ainda perguntar de modo mais específico: o Morrinho somente poderia ter surgido e continuado sua projeção neste mundo, por estar desde a sua origem, integrada a comunidade *Pereira da Silva – "uma favela diferente das outras"*?

[11]No clássico *"A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer"*. Michel de Certeau reconhece as muitas nuances e variantes possíveis do termo "cidade", com as seguintes palavras: "A Cidade se torna o termo dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programas e controladas". (CERTEAU, 2014, p.161)

Figura 07 – Desenho da tese ou "CM": polaridades em convergência na leitura do Morrinho



Fonte: Catálogo TV Morrinho de 2012, com intervenção própria para esta tese.

Os capítulos desta tese tentam equilibrar e demostrar estas relações, tratando os dois pólos como caminhos convergentes, conforme exibidas no desenho acima. Esta dialética de aproximação pode ser observada tanto na proposição dos conteúdos a serem investigados, quanto internamente, nos desdobramentos das discussões em cada um dos subcapítulos, buscando-se "verificar" qualitativamente o que pode ser dito na tensão entre os dois extremos, na expectativa de se gerar uma leitura simétrica, às vezes hibrida, miscigenada ou mesmo sincrética. Não interessa aferir quem "ganha" ou qual conjunto de variantes leva vantagem neste "tiroteio", mas mapear qualitativamente, apostando-se em uma abordagem em que tais polaridades, apesar de muitas vezes lidas como inconciliáveis, sejam férteis em seus cruzamentos. Nesta *miscigenação* de diferentes tipos de *terras*, a perspectiva de nos oferecer uma "terceiridade" (IRVIN, 2013), capaz de revelar situações importantes dos "espaço entre", se aproximando do "*hibridismo da cultura*" [12] (BHABHA, 2013, p.76), levando a efeito nesta *malha interpretativa*, a expressão popular "*tudo junto e misturado*", a demonstrar o quanto o Morrinho parece ser, enquanto acontecimento artístico, justamente o resultado destes trânsitos e deslocamentos, a provocar os seguintes campos de problematização...

[12] Segundo Hommi Bhabha, temos os seguintes argumentos, a respeito: "*A linguagem da crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, nem um nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política*." (BHABHA, 2013, p.56)

1º. campo de problematização: o Morrinho não representa uma criação afastada do *mundo mundano* [13], "preservando" uma condição tão fabular quanto não-fabular, operando suas ações coletivas e relacionais de modo hibrido, envolvendo, indistintamente, ficção e realidade.

2º. campo de problematização: o Morrinho pode ser problematizado, na busca da *intensidade* e da *imersão profunda* [14], segundo uma *dialética convergente*, apostando-se nos conceitos de hibridação, miscigenação e sincretismo, em atenção à *ecologia dos saberes* e ao *multinaturalismo*.

3º. campo de problematização: o Morrinho é *poética singular* por estar associado à uma *favela singular*, onde as condições topográficas, sociais, antropológicas de uma comunidade considerada pequena e "tranquila", tão urbana quanto rural, tão "silenciosa" quanto "polifônica", permitiria e "garantiria", juntamente com a perspectiva de *terra relacional*, ambiente fértil para a sua prosperidade.

Importante ressaltar que tais "hipóteses" [15] foram sendo construídas ao longo do amadurecimento paulatino da pesquisa, não sendo, portanto, fruto de suposições arbitrárias e inflexíveis, com a ressalva também de que não se deseja buscar resultados cristalinos, com itinerários de cheganças programados, a validar campos de *verificabilidade* e de *refutabilidade* (KASTRUP, 2014, p. 203), mas operar nas zonas de hibridações aqui elencadas, permitindo que cada capitulo se responsabilize pelas suas redefinições, lapidando cada uma destas "indicações preliminares", podendo cada uma delas, pelo exercício da *"descrição densa"* [16], se associar a diversos outros questionamentos pertinentes ou desviantes, se rearticulando nesta caminhada de modo *miscigenado*...

---

[13] OLIVEIRA, Luiz Sergio. *O verso do artista no reverso do mundo*. Pós Belo Horizonte, v.4, n.7, p. 62-72, maio de 2014.

[14] GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer a pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003.

[15] A "CM" não vê sentido no termo *hipótese* em uma acepção tradicional, se afastando da ideia de cumprir metas predefinidas, embora possa se considerar válida uma função ressignificada neste trabalho como campo de assuntos a serem problematizados, pois trata-se de uma pesquisa de cunho qualitativo, inspirado no método da cartografia (PASSOS & KASTRUP, 2009). *"O desafio é o de realizar uma reversão tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hodos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma-se como hódos-metá."* PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia (orgs.). Pistas do método da cartografia: *Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, (p.17).

[16] GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer a pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2003.

Cartografia-Morrinho: o *lúdico urgente* em duas décadas de revolução

No meio do caminho tinha um tijolo...e com ele fizemos um mundo
Inscrição de uma das placas do Morrinho

Mapa do tráfico. Foi assim que a polícia reagiu ao invadir o Morro da Pereira da Silva, recriminando os meninos imersos neste "*mapa"* e em seu *cotidiano-favela*, decidida a destruir toda a maquete do Morrinho. Tomando a grande instalação não propriamente como uma *brincadeira*, mas acreditando, no delírio da ignorância desta operação, que se tratasse de uma atividade criminosa, desenvolvida em meio a um território feito de favelas em miniaturas, cujo o engenho não seria outro, cumprindo o objetivo de traduzir os próximos passos das facções rivais instaladas nos diversos morros no Rio de Janeiro e a partir daí, criar estratégias de guerrilhas no mundo do *poder paralelo*. Esta passagem, conforme se mostra por meio de depoimentos e de uma reconstituição fílmica realizada tempos depois na própria maquete, nos dá um pouco da dimensão das rotinas repressivas realizadas nesta favela no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. Tal conteúdo pode ser conferido no documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9* (2008), disponibilizado na plataforma de vídeos mais popular na internet. Ora, esta "CM" defende a ideia de *mapa* a partir também desta circunstância, não apenas como resposta, mas como forma de marcar a memória desta lembrança, ajudando a ativar este histórico de violência e de repressão nesta comunidade, possibilitando também uma leitura incorporada dos fatos, acompanhando a sabedoria, assimilada nas *brincadeiras* desenvolvidas no Morrinho, que não descartam como aprendizado as situações extraídas da realidade. Entende-se que seria um desperdício ou uma traição prescindir destes dados tão relevantes para a pesquisa, de modo que não se trata de mero artificio retórico, mas, entende-se que renunciar ou ignorar os signos que esta passagem revela, seria como não dar atenção a determinadas pistas desta *cartografia*. Afinal, como tratar "*estas cidades sem mapas"* (JAGUARIBE, 2007) [17]? Não obstante, aqui tem-se a oportunidade de se compreender o fenômeno do Morrinho também por meio de *mapas simbólicos*, que vão demarcando, sem nenhum rigor geográfico, áreas possíveis de pensamento/ reflexão dedicada a esta poética. Por exemplo, acerca deste mesmo episódio, o que pode ser problematizado sobre a atribuição de

[17] Beatriz Jaguaribe usa a expressão no seguinte trecho do seu livro *"O choque do real: estética, mídia e cultura"* no fim do capítulo que trata da metrópole híbrida: *"Enquanto aglomeração urbana desprovida de regramento urbanístico, habitada por pessoas que não retêm a posse legal de suas vivendas, as favelas são 'cidades sem mapas'. Enfatizo a noção de cidades sem mapas para sugerir as 'zonas de contato indistintas'."* (JAGUARIBE, 2007, p.151)

sentido equivocada ou mal-intencionada feita pelos policiais responsáveis por esta ação desastrosa? Ora, cabe dizer que o Morrinho jamais poderia ser entendido como sinônimo de *"mapa do tráfico"* do jeito como o termo fora abordado, em uma acepção literal, não obstante, da forma como tal *brincadeira* se manifestou, não haveria problema de se compreender sua lógica como um *mapa lúdico do tráfico*. E fazendo esta pequena ressalva, aproxima-se da semiologia contida no jogo do *xadrez*, formulada na primeira parte desta tese. O jogo inventado pelos meninos da Pereira da Silva possui uma *contextualização*, traduzível como uma autêntica e original leitura sobre o tráfico, onde cada participante passava a se comportar como "dono" de um morro, com diversas hierarquias internas envolvendo, na mesma dinâmica, uma variedade de tipos e de personagens. Assim, este dado, acredita-se, pode gerar ainda muitos desdobramentos de outros tantos mapas, pistas e croquis, auxiliando na busca entendimento deste jeito singular/coletivo de se brincar que, aos poucos, vai se descobrindo também como obra de arte. A *brincadeira*, bastante tempo depois, ainda gera espanto e surpresa, como revela este comentário:

> Pareceu-me estranho que a encenação da vida de traficantes de drogas, sem condenação moral de sua atividade, fosse o centro das atividades de um grupo que se apresentava como um projeto social. (...) Assim, foi com surpresa que encontrei, no meio deste território, bandidos armados – ainda que feitos de plástico.
>
> (ROCHA, 2013, p.198 e p.199)

Com efeito, fruto da motivação de se investigar os espaços limítrofes entre arte e brinquedo nesta poética, identificando e encontrando na linha de pesquisa Arte, Cognição e Cultura deste programa uma oportunidade favorável, a presente tese oferece reflexão sobre as práticas artísticas/ lúdicas desenvolvidas pelo Morrinho e logo depois rearticuladas pelo Projeto Morrinho, sem que este interesse se desvencilhe das situações de violência e de "silenciamentos" (ROCHA, 2013). Neste sentido, ativando-se questões sobre a qualidade do "autêntico" enquanto *brincadeira* e enquanto arte, poder-se-ia dizer que cada uma dessas distintas fases ou etapas represente mais um aspecto do que outro? Esta separação existe? Em outras palavras, pode-se admitir, na tensão entre arte e diversão, que o próprio *Projeto Morrinho* teria inviabilizado ou mesmo provocado o perecimento da essência lúdica do *Morrinho*? Ou ainda, como tais situações foram reelaboradas pelo *Morrinho* numa comunidade onde supostamente *"reina a paz"* (ROCHA, 2013, p. 49)? Para ajudar na reflexão de tais questões, torna-se importante o testemunho de Chico Serra que, gentilmente compartilhou em entrevista concedida para este trabalho, declarações que nos dão pistas a respeito. Colaborador atuante deste projeto, chega para somar forças em 2006 e ao buscar recuperar em sua memória este assunto, informa que quando chegou na Pereira da Silva, a

brincadeira já não era mais como antes, pois todos já estavam mais velhos, lembrando que o Maiquinho, irmão de Nelcirlan, já estava com 16 anos, com muitos participantes já na casa dos 20 anos de idade. Entretanto, Chico observou que ainda havia um certo vínculo afetivo com os antigos territórios da *brincadeira*, onde cada um era responsável por um determinado morro, denotando espécie de fase de transição, aqui tratada como lenta metamorfose, uma mutação depurada, desapressada, feita de muitos apegos e, portanto, uma alienação (separação) de cunho *topofílico*. Ao que tudo indica o "Morrinho" enquanto *brincadeira* represente o drible, o improviso, a gambiarra, o samba, já o "Projeto Morrinho", parece ser a face pragmática desta poética, aqui defendida como um corpo hibrido convergente, pois também parecem ser, cada uma destas fases, afetadas mutuamente, sendo o "projeto" influenciado pelo *coeficiente lúdico* da qual é herdeiro, e a *brincadeira*, por sua vez, ressignificada pelo trabalho, constituindo, portanto, todo conjunto da obra, uma organização de raízes improvisadas, conforme já sinalizada na primeira parte desta introdução. O *coeficiente lúdico* desta poética possui um histórico que, de alguma forma, ainda influencia o presente e os destinos possíveis desta manifestação. Evidentemente que tais questionamentos e outros semelhantes serão tratados aqui na tese, aos poucos, entretanto, para que não se façam juízos precipitados, neste momento, talvez seja oportuno marcar apenas esta distinção entre o "Morrinho" e o "Projeto Morrinho". Deste modo, assim a "CM" deseja se resguardar de eventuais equívocos a respeito do tratamento aqui adotado. Entende-se por "Morrinho" como a poética em si, de modo pleno, em uma mirada totalizante e, por meio deste combinado, somente quando se fizer menção às "etapas" *brincadeira Morrinho* ou *Projeto Morrinho*, far-se-á atenção, respectivamente, à origem e ao desdobramento desta obra.

Independentemente desta alienação ter se consumado ou ainda não ter se concluído, parece correto dizer que, ao longo de quase duas décadas de existência, esta manifestação itinerante vem promovendo uma série de discursos sobre as favelas, expandindo narrativas e memórias, alargando a compreensão e o modo de se perceber as moradias e os espaços habitados nos morros cariocas de uma maneira diferente de todas as outras. Assim, os saberes situados/ situantes do Morrinho dizem respeito a esta trajetória – já vitoriosa – que já esteve presente em inúmeros países, articulando-se em inúmeras mostras e exposições, oficinas e diversas outras atividades, sempre re-acionada quando o *devir-Morrinho* se confunde com o *devir-nômade*. Sobre isto não há nenhuma cordialidade ou cortesia por parte da pesquisa, isto é histórico. Entretanto até que ponto o Morrinho nascido na Pereira da Silva pode ser entendido ainda como uma ação viva, próspera, inabalável, que responde por um modo singular de tratar o *cotidiano-favela*, com o reconhecimento e aprovação de suas práticas e

devires? Esta tese, fruto de uma pesquisa pelo PPGARTES da UERJ, pretende refletir sobre o papel de tal contribuição no mundo, buscando entender a natureza de suas implicações, junto ao cenário *anti-hegemônico* das artes e atento ao debate sobre a *arte pública*, todavia, sem se descuidar de sua recepção, em distintos contextos. No âmbito interno, interessa-se em aprofundar os enfrentamentos e tensões desta manifestação na própria comunidade Pereira da Silva e, para além desta realidade, busca-se entendimento desta manifestação perante os regimes de dominação, atualmente regulados pelas *Sociedade de Controle* (DELEUZE, in: BASBAUM, 2007), instâncias que parecem não se alienar do entendimento desta poética. Assim, até onde vai esta capacidade de reagir e desconstruir inúmeras faces de incertezas que dificultam a sua sobrevivência dentro das cidades? O Morrinho, em seu discurso de persistência, aprendendo a *ser* cigarra e *ser* formiga na reelaboração metamórfica de suas ações cotidianas, equilibrando e negociando sabiamente seu próprio tempo, adaptando-se a cada circunstância que se anuncia, representaria uma ameaça ao *establishment* e a ordem ideológica constituída? Se vem conseguindo sobreviver durante anos como um *"paradigma de autodeterminação"*, conforme afirmara Robert Stor, sendo *"(...)um exemplo de escultura social na qual as vidas redirecionadas de seus autores são mais da metade de seu trabalho"* (BENTES, 2012, p.7), isso ainda incomodaria a *paz* ou a tranquilidade dos poderes que estariam sendo, de algum modo, confrontados?

Neste sentido, cabe responder, em torno de qual contexto social e geográfico essa manifestação vem à tona? Tal *poética singular do cotidiano-favela* – como o título desta tese reforça – se daria justamente em função de uma *singularidade* observada na Favela Pereira da Silva, apontada pelo estudo de Lia Mattos? Trata-se mesmo de *"uma favela diferente das outras"* e que, por esta razão, permitiria a existência continuada desta forma de arte? Até que ponto esta *terra de silenciamentos* prejudicaram ou beneficiaram o anuncio desta poética? Ora, considera-se importante prosseguir, oferecendo à presente leitura, a perspectiva de *caminhada*, na crença de que dimensionar o Morrinho pela experiência do *corpo-terra*, podem gerar melhores resultados. Afinal, como se chegar até este lugar de nossa cidade, sem pensar na hipótese de que o Morrinho somente poderia surgir nesta favela? Até que ponto, determinadas características deste morro, influenciaram ou não nas condições de sobrevivência desta poética? Localizada entre os bairros de Santa Teresa e de Laranjeiras, pode-se cumprir o percurso que conduz à origem desta lendária obra, por cima ou por baixo, cabendo dizer que não se percebeu durante todo o tempo de pesquisa sinais explícitos de violência urbana, em comparação a imagem construída pelos diversos órgãos de imprensa quando se noticia a rotina das favelas do Rio de Janeiro, alimentando a *"cultura do medo"*

(JAGUARIBE, 2007, p.99). Por isso, é preciso caminhar, aproximando-se do *cotidiano-favela* e se dissociando dos discursos já construídos. De fato, verifica-se um clima de tranquilidade nesta favela, o que não significa que não existam questões veladas internamente, conforme demostra a pesquisa de Lia Mattos. No acesso junto à Rua Almirante Alexandrino, por onde muitos turistas chegam, após percorrem as ruas históricas do bairro do artista Getúlio Damado e da Casa das Ruínas, podem encontrar, atualmente, uma pequena amostra da instalação do Morrinho, preparada em 2016 para recepcionar os visitantes, existindo a vantagem de logo se conhecer a Pousada Favelinha, o Hostel Casa 48, ganhando uma das vistas mais belas do Pão de Açúcar da cidade. Não sendo por esta opção de trajeto, pode-se deslocar por meio de um micro-ônibus que sai em intervalos de meia hora, junto à Igreja Nossa Senhora da Glória, no Largo do Machado, chegando em cinco minutos até a favela Pereira da Silva. Não obstante, mesmo com este serviço de transporte à disposição, não se furtou de realizar, durante boa parte do trabalho de campo, este mesmo percurso a pé, na perspectiva de se saber e experimentar de modo corporal, a extensão desta sensação de tranquilidade, passando por todo aclive que compõe o cenário arborizado de muitos condomínios de luxo desta via, contrastando, por sua vez, com as habitações encontradas na comunidade da "Pereira", a mesma que passou a se confundir com história de ir e vir desta poética. Assim, neste acesso por Laranjeiras, depois de percorrer toda a extensão da Rua Pereira da Silva, totalizando uma subida íngreme com cerca de meio quilômetro, passando pelo BOPE (Batalhão de Operações Especiais) e pela Escola Moliére – onde o Morrinho também chegou a realizar oficinas de arte –, chega-se, enfim, em espécie de largo com bares, botequins e um restaurante, onde todos os veículos manobram para descer a mesma ladeira. Aqui se ganha a primeira abrangência visual da entrada deste morro que, segundo a população local, conta com cerca de 3.500 a 4.000 moradores, números estes discordantes dos dados oficiais do IBGE de 2010, que informam que nesta favela *"(...) existem 1244 moradores em domicílios particulares permanentes"* (ROCHA, 2013, p.69). Independentemente desta variação, trata-se de uma comunidade ainda pequena, principalmente se comparada a outras favelas que são verdadeiras cidades dentro da cidade, como a Rocinha e o Complexo do Alemão, por exemplo. Não parece ser o caso da "Pereira", longe disso. Cumpre dize, inclusive, que, conforme vai acontecendo esta caminhada, um clima provinciano vai lentamente se assenhorando à entrada da favela, ainda que, eventualmente, miscigenado ao som alto de um *funk* ou *rap*, não se nega uma cadência diferente, um outro ritmo de vida que parece subsistir nesta comunidade. Ao se passar pela creche construída pela prefeitura do Rio de Janeiro durante o período desta pesquisa, sendo erguida na mesma área da antiga quadra da Pereira da Silva, onde ocorreram os lendários

bailes funks da TV Morrinho, sobe-se um lance de escada de cerca de dez degraus, atingindo o primeiro patamar desta favela, onde pessoas se benzem diante de um altar envidraçado dedicado à Nossa Senhora, hábito que ressalta uma sensação de um Brasil interiorano, reportando-se aos comportamentos devocionais típicos de antigas vilas onde oratórios pertenciam à cena pública. Seguindo por este percurso, já é possível alcançar uma sensação de saída do "asfalto", todavia, por uma imersão ambígua na ambiência *singular* desta favela, pois se o corpo já se encontra familiarizado com os caminhos e moradias sem prumo, formando o cenário de assentamentos e acontecimentos orgânicos, também está atravessado pelo frescor e pelo bem-estar de uma tranquilidade somente encontrada em vilarejos com pequenas populações, aproximando-se de algo intangível, próprio das comunidades rurais. Evidentemente que pode se perceber o *mal-estar* causado pelos "silenciamentos" da presença do tráfico, entretanto, não se pode ignorar que, ao contrário das barulhentas metrópoles, a sonoridade que chega até esta comunidade, não seja amenizada de alguma forma, por uma brisa campesina. Para quem está "acostumado" a viver edifícios gradeados e *casas fortificadas* (JAGUARIBE, 2007, p.107), percebe muitas sensações agradáveis, de ganho de liberdade e de uma convivência proximal, assim privilegiadas e manifestas na geografia deste *ethos*. É bom lembrar que este não é o único caminho de subida até o Morrinho, não obstante, é um dos mais acessados pela população, principalmente pelos turistas, que chegam de diversas partes do país e mundo para conhecer esta comunidade, guiados e recepcionados muitas vezes pelos próprios artistas do Morrinho. Neste exercício do *tato podal* e do *reequilíbrio dos sentidos* (INGOLD, 2015, p.87), oportuniza-se, logo em seguida, espécie de caminho-mirante, responsável por proporcionar neste *cotidiano-favela*, o descortinar de paisagens, atendendo positivamente a uma *"sinfonia da expectativa"* (CAUQUELIN, 2007, p. 103), integrando à realidade humana deste morro à natureza exuberante desta geografia da Zona Sul Carioca. Trata-se de um trecho de benfeitorias à comunidade do Pereirão, realizadas na ocasião do Projeto Favela-Bairro, participando do conjunto de obras executadas durante a gestão do Prefeito Luiz Paulo Conde. Tal solução de engenharia não impediu, entretanto, que acontecesse prejuízo na relação da mata com esta realidade, contudo, por se tratar de uma obra governamental, talvez não tenha se restringido "somente" ao objetivo de dar maior segurança dos passantes e moradores, cumprindo, possivelmente, o intuito de controle e vigilância (FOUCAULT, 2009). Passando-se por este piso cimentado, onde pode ser percebida boa parte da topografia e da encosta na qual tal favela encontra-se assentada, começa a se entender a importância da abordagem de *natureza-culturas* na leitura desta região, dada a integração entre favela e a floresta que compõe esta área de proteção ambiental,

a APA – São José. A subida continua, adentrando-se por corredores estreitos, tortuosos, de becos e vielas, "desenhados" por muitas moradias até se chegar a uma região conhecida como "Sítio do Pica-Pau Amarelo", onde residem muitas famílias dos participantes da *brincadeira* do Morrinho. A partir deste trecho, o clima de "silenciamentos" registrado na pesquisa de Lia Mattos vai se dissipando, dando lugar às placas de orientação do Morrinho que, já nesta altura, vão se tornando cada vez mais presentes, guiando como fio de Ariadne, todo o percurso restante. Após algumas incursões, percebe-se que o caminho, embora aparentemente simples, possui grandes mistérios, com muitas camadas históricas e surpresas a cada dobra e a cada retorno, onde enigmas se renovam em um cotidiano movente, que precisa ser conhecido de perto, acreditando sempre que a *"locomoção, não a cognição, deve ser o ponto de partida para o estudo da atividade perceptiva"* (INGOLD, 2015, p.88). Depois de passar por um trecho de descida, por trás de algumas construções, onde muitas inscrições presas as suas paredes nos oferecem as boas-vindas do Projeto-Morrinho, depara-se com terreno de difícil acesso, por onde, depois de atravessar caminho estreito, sobe-se por degraus que desafiam o equilíbrio do corpo junto à encosta. Aproveita-se então para se perguntar, ora, se o Morrinho se tornou tão importante para as autoridades públicas deste município, sendo reconhecido como ponto de cultura nesta cidade e tendo a sua imagem explorada pelo MAR – Museu de Arte do Rio, por qual razão a mesma prefeitura não cuidou de oferecer um projeto sustentável que oferecesse maior segurança e conforto aos visitantes neste acesso em direção à mesma obra, na Pereira da Silva? A pesquisa, inclusive, observou que muitos turistas e pessoas de idade, apresentam muita dificuldade de passar por este trecho, onde o mato cresce escondendo o chão, sem contar que muitas crianças que transitam nesta região, mesmo acostumadas, não estão livres de tropeços ou acidentes. Entretanto, este caminho também é significativo como laço de memória, importante para se entender a origem do próprio Morrinho, pois muitos tijolos roubados passaram por este caminho, conforme se pode ver em alguns desenhos deste trabalho, inspirados no documentário *Deus Sabe tudo mas não é X9*. Aqui pode-se reviver o *tráfico* destes materiais que chegam para a construção desta *terra mágica*. Mutirão este, que sempre se renova nas ações oficinais do Morrinho, nos reportando ao texto *"Arte como ação coletiva"*, onde *"em caso algum o caráter da arte impõe uma divisão natural do trabalho; a divisão sempre resulta de uma decisão consensual da situação"* (BECKER, 1977, p. 207). Em um certo sentido, esta experiência *caminhante*, nos dá a dimensão corporal como é subir até o Morrinho, integrando-se a este passado de *sonho urgente*, que não poderia se abater pelo desânimo ou pelo cansaço, combinando-se, assim, o desejo de liberdade à uma *mão de obra coletiva*, fortalecida pelo *caráter da arte* (BECKER, 1977, P.207). Todos os artistas desta

revolução passaram e ainda passam por este trecho mais acidentado deste trajeto, formando um desfile miscigenado de corpos que, diariamente, no fluxo intenso de visitantes e moradores ante a necessidade de subida ou de descida, dão-se as mãos, confraternizando-se na chegada e na despedida. Repertórios de várias partes da cidade e do mundo são trocados na oportunidade destes encontros *"Sem Simpatia"* – na gíria local, sem falsidade –, onde as alteridades culturais e sociais cedem a uma convivência restauradora, passando a pertencer também a memória desta *poética singular do cotidiano-favela*. Também é preciso entender que tal caminhada nos leva a um lugar diferente não só da história da humanidade em sua "aventura" pelo mundo, mas também se distingue perante a história da própria comunidade, pois, esta terra ressignificada com tinta, tijolos e sincretismos, encontra-se mais afastada das demais moradias, já em meio a floresta, reunindo uma outra atmosfera, como se verá adiante...

O Morrinho inaugura no morro do "Pereirão", na pratica desacelerada de suas mutações, um novo desenho, uma nova *"cartografia"*, um rico universo brincante, donde deriva-se também, uma atmosfera de esperança para dezenas de jovens, famílias e crianças desta comunidade, que podem driblar, assim, o aliciamento diário do tráfico. Ao mesmo tempo, tal universo estende-se para além das áreas que definem as fronteiras desta comunidade, realizando tal movimento não apenas no sentido geográfico, mas também no âmbito estético e político, reverberando e projetando o nome da favela Pereira da Silva para inúmeros lugares do globo. Já estiveram presentes em muitas mostras, apresentando-se em diversos países, tendo participando, inclusive, da 52ª. Bienal de Veneza em 2007, conforme quadro de exposições em anexo. Atualmente pode ser visto também no Museu de Arte do Rio (MAR), "integrando-se" a outros acervos apresentados sobre a cidade, cuja a identidade institucional vem sendo cada vez mais associada à vida dos morros – seja pelas ações junto ao Morrinho, seja pelas mostras *"O abrigo e o terreno"* (2013) e *"Do Valongo à favela: imaginário e periferia"* (2014/2015). Entre tantas favelas da América Latina, a "Pereira" – no linguajar carioca de seus moradores –, aos poucos vai chamando atenção de artistas, pesquisadores, curadores e diversos públicos, justamente por abrigar prodigioso feito artístico cujo anúncio, vem mudando a cena e a agenda do cotidiano local. Assim, sem possuir a mesma fama e grandeza de outras favelas cariocas – como a Mangueira, por exemplo –, adquire prestígio internacional por intermédio de uma ação coletiva e também relacional que hoje representa a comunidade em muitos sentidos. O próprio livro de Lia de Mattos Rocha traz à tona esta reflexão, sem esconder inúmeros depoimentos de moradores e dos próprios integrantes desta obra em permanente trânsito, que surge, inicialmente, em área de proteção

ambiental de maneira despretensiosa, passando a existir em seguida como vigoroso projeto social, constituído de muitas faces. Assim, sentida de modos diferentes, reconfigurando novos sentimentos de afeto dentro favela onde está inserida, a *Pequena Revolução* segue seu curso, sobrevivendo ora como brincadeira, ora como obra itinerante dentro de museus, eventos ou espaços expositivos, expandindo-se ludicamente também como um jogo de tabuleiro com módulos móveis e independentes, o desenho imprevisível de sua "*cartografia*".

> Em sua origem, ainda que assumindo atualmente contornos de mito ou lenda (como é bastante comum quando relatamos histórias do passado ou da infância), o Morrinho é a rejeição dos jovens à violência real que era bastante próxima a deles, ainda que mediante a recriação dessa violência como brincadeira e performance. [18]

Figura 08 – Detalhe do Morrinho na favela Pereira da Silva: *100% Revolução!*

Fonte – Registro de campo de 2015.

Na mesma cidade em que o prefeito Pereira Passos desejou abolir os signos da pobreza e das favelas como partes constituintes da metrópole, deixando claro o que a antiga capital queria esconder e eliminar, conforme dizem os relatos históricos [19], o *cotidiano-favela* pôde se ver ressurgido mais tarde ironicamente nas maquetes construídas pelos artistas do Morrinho. O "progresso" dos tijolos de ontem, passou a representar, então, a re-existência das favelas de hoje. Assim, entre tantas presenças na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, misturando-se aos espetáculos de rua, em uma das praças *"mais importantes e movimentadas do centro do Rio"* (GONÇALVES, 1999), o Morrinho também pôde ser visto, montado junto

[18] ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Peireirão*. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013. (p. 187).

[19] Segundo o estudo de Renato Meirelles e Celso Tahayde, intitulado "Um país chamado favela", argumentou-se que *" (...) durante o século XX, favela foi sinomino de problema que o poder público deveria antes remover do que resolver. Nas primeiras décadas do século XX, imersa na atmosfera emanada pelo ímpeto autoritário das reformas de Pereira Passos, favela, como as cabeça de porco e o casario popular, localizados no centro da cidade, esteve associada à precariedade de condições higiências e sanitárias. Reduzi-se a metáfora alusiva à insalubridade, que indicava focos de doenças contagiosas. Sua extinção, ou seu deslocamento, converteu-se em exigência de sáude pública.* (2014, p.8)

a um dos canteiros da saída do Metrô do Largo da Carioca, entre outubro e novembro de 2011. Na companhia de diversos artistas populares, situando-se próximo ao Convento de Santo Antônio e ao conjunto arquitetônico colonial da ordem franciscana, o Morrinho comemorava nesta ocasião a chegada de seu 13º. Aniversário. Nesta confraternização, pôde se testemunhar o compartilhamento do mesmo espaço valorizado cotidianamente pelo clima *"de riso e brincadeira"* (GONÇALVES, 1999, p. 219), o Morrinho mais uma vez somando-se à cena cultural e pública da cidade. A presença da *Pequena Revolução* ajudou a promover a integração de inúmeras linguagens e expressões comuns a este contexto de manifestações efêmeras, das habituais às que figuraram dentro da programação do evento *"Rio Parada Funk – quando ninguém fica parado"*, reafirmando o caráter popular deste localidade. Nesta ocasião, Nelcirlan Souza de Oliveira – pioneiro do Morrinho – chegou a comentar em entrevista à imprensa:

> O meu sonho era que o projeto se espalhasse para todas as comunidades. Estamos repassando a técnica para outra geração. Tem uma galera que chegou depois e que vamos aperfeiçoando. Nosso ideal é mostrar o lado bom da favela e que há uma cultura a ser aprendida.
>
> (Nelcirlan em entrevista ao jornal O Globo) [20]

Figura 09 – O Morrinho no Largo da Carioca no evento "Rio Parada Funk" – Rio de Janeiro, outbro de 2011.

Fonte – Projeto Morrinho – bythyanaazevedo.wordpress/2011

[20] Trecho da entrevista concedida ao jornal O Globo.

Voltando ao Pereirão e ao ambiente em miniatura que já possui cerca de duas décadas de existência – ou de *'sobrevivência e evolução'*, como costuma dizer o próprio Nelcirlan –, convivem criadores, moradores e admiradores, se somando a uma população de personagens fictícios, feitos de pequenas peças ou blocos de LEGO, distribuídos, por sua vez, em ampla e original visão sobre a favela. Não obstante, antes do Morrinho se tornar realidade, brincava-se de pipa, bolinha de gude, peão, entre outras formas de diversão tradicionais. Segundo Ranieri Dias, um dos protagonistas e precursores destas memórias, cada *brincadeira* tinha uma época diferente para acontecer, de acordo como um *"tempo anual que flui e reflui"* (LIMA, 2010, p.87). Muitos dos garotos do Morrinho, inclusive, se conheceram e se tornaram amigos nestas trocas cíclicas. Parecia que o terreno estava sendo preparado para o que viesse em seguida. Para todos os efeitos, o Morrinho amplia, junto à natureza e a mata que o envolve, a *cultura lúdica* deste lugar, a ponto de ter absorvido as sazonalidades das outras brincadeiras. As próprias formas de entretenimento tradicionais foram incorporadas: mini-pipas chegaram a ser empinadas pelos pequenos personagens de LEGO, em uma metalinguagem explícita das *brincadeiras* locais. Assim, roubando a cena, o Morrinho acabou se tornando a opção mais popular da vida de vários garotos da comunidade, emergindo e se desdobrando de modo coletivo, reforçando o caráter orgânico e lúdico a cada novo momento por meio de complexas formas de narrativa catártica. Ao mesmo tempo, vale ressaltar, cabe-se pensar em importantes questões de gênero encobertas nas brincadeiras cotidianas brasileiras, pois, embora todos os participantes que defendiam seu respectivo "morrinho" fossem meninos, todos estavam brincando de casinha e de boneca, incorporando ações lúdicas reservadas tradicionalmente às meninas. Neste sentido, enquanto *brincadeira*, o Morrinho também se torna uma revolução de costumes, ajudando a romper papéis e estereótipos assimilados e incentivados pela nossa sociedade de geração em geração, consciente ou inconscientemente no processo de formação e de educação à criança, quando brinquedos e o próprio brincar estão condicionados à *"perspectiva do adulto"* (BENJAMIN, 2009, p. 100). Vale lembrar, que vários curtas-metragens pela TV Morrinho, um dos braços desta poética, mostram a presença de personagens femininos, rejeitando, assim, todas as hipóteses que supõem que a prática lúdica desenvolvida nas origens da *Pequena Revolução* seja de ordem conservadora, exclusivamente construída com um elenco de personagens e objetos tradicionalmente masculinos. Nelcirlan, lembra que sua mãe se cansava de chamar para que fosse almoçar, mas preferia ficar brincando na maquete feita de "casinhas", recordando-se dos primeiros capítulos desta *brincadeira*, antes mesmo de serem abordadas, nesta criativa invenção, as guerras entre

facções criminosas:

> Tinha a época das pipas, as mini-pipas. Ficava soltando pipa de uma favela pra outra. Aí o bonequinho tá lá na favela dele...aí eu vou na favela dele...arrasto...Vamos fazer um arrastão aí... Eu arrasto minha pipa lá no morro dele...Aí o boneco dele mete a mão na minha linha e arrebenta...Aí os bonecos da minha favela: ô rapá, nós vai invadir aí...É ruim, se vier, vamo meter bala!...pá, pá, pá, pá... [21]

Figura 10 – As crianças do Morrinho brincando, cena de *"Deus sabe tudo mas não é X9"*.

Fonte – Fotograma do filme "*Deus sabe tudo mas não é X9"*.

Segundo Ranieri Dias, hoje guia turístico na comunidade e também um dos artistas representante desta poética desde sua fundação, a instalação do Morrinho nasce em uma área de moradias diferentes das que podiam ser encontradas na própria favela Pereira da Silva, onde existiam casas mais humildes, mais rústicas que as demais, feitas de *pau-a-pique*, ao contrário do restante das outras construções *"feitas de cimento e tijolo"* na mesma comunidade, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro. Considera-se este dado muito importante, pois podemos dizer que o Morrinho passou a existir justamente em um cenário muito semelhante ao *Rio que se queria negar,* conforme título da exposição itinerante e também do seminário homônimo, realizado no Museu da República em setembro de 2015, disposto a refletir sobre o acervo fotográfico do antropólogo americano Anthony Ledds.

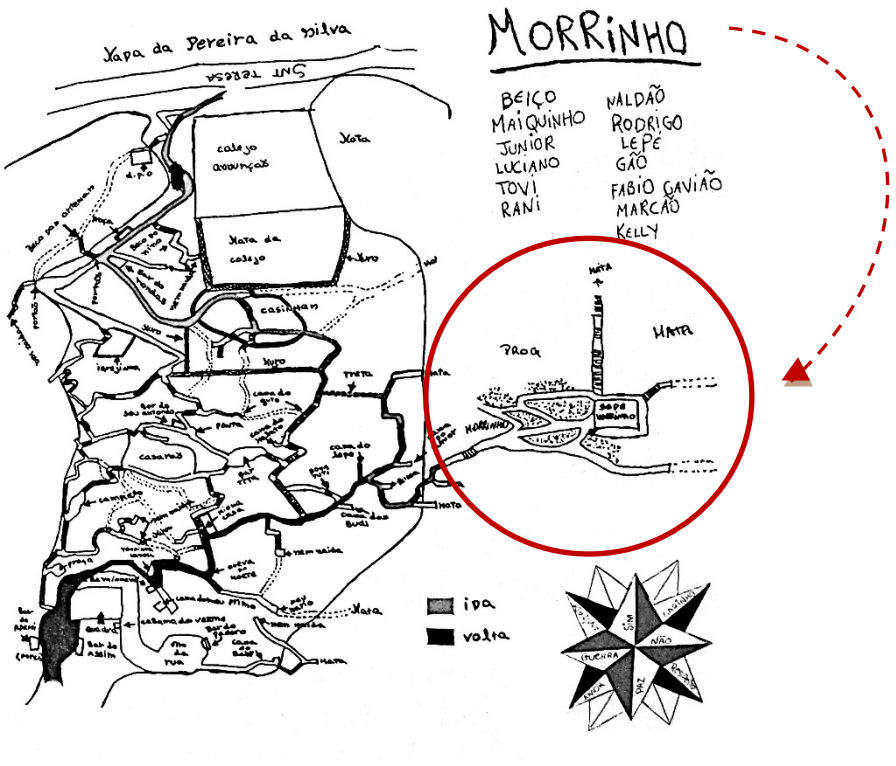
[21] Trecho da entrevista especialmente concedida para esta "*cartografia"*.

(Fonte: www.revistahcsm.coc.fiocruz.br - Revista História, Ciência e Saúde de Manguinhos). Diante deste conjunto de imagens – também expostas na UERJ em novembro de 2016, entre a Concha Acústica e a Capela Ecumênica deste campus universitário –, podemos imaginar o que poderia ser o cenário, a atmosfera de vida em que as bases da *Pequena Revolução* passou a ganhar forma. Simbolicamente, torna-se relevante dizer que é justamente no espaço onde se nega um Rio de Janeiro, que acontece também uma afirmação substantiva do *cotidiano-favela.*

Figura 11 – Raniere Dias, fundador e participante do Projeto Morrinho, durante a entrevista concedia à pesquisa em abril de 2015.Nesta oportunidade, Raniere fez o seguinte comentário sobre o lugar onde a Pequena Revolução nascera: *"Parecia que era uma parte diferente da comunidade..."*

Fonte – Registro de campo realizado em abril de 2015. Fonte própria.

Figura 12 – Mapa do Morrinho junto a favela Pereira da Silva, Rio de Janeiro – Catálogo do Centro Cultural da Caixa.



Fonte – Catálogo do Centro Cultural da Caixa. Intervenção em vermelho própria.

A brincadeira tomou conta não apenas do cotidiano das crianças, fazendo frente também as demais áreas construídas desta favela. Basta observar o mapa desenhado pelos integrantes do Morrinho, reproduzido em um de seus catálogos, para constarmos o considerável impacto desta poética na região em que se encontra: nos "fundos" da onde está demarcada os limites da comunidade, em área deslocada, percebemos uma nova ocupação, ampliando a vista aérea desta favela, que avançou em direção à mata vizinha desta esta região. Embora instalada em área de proteção ambiental, o Morrinho conseguiu se firmar como ponto de cultura da cidade e que, portanto, segundo seus autores, possui licença da prefeitura para continuar a existir neste terreno. Cumpre observar, ainda neste croqui dotado de muitas referências e caminhos, que no canto inferior direito, uma curiosa rosa-dos-ventos desperta atenção. Nela podemos ler, no sentido Norte/Sul, "PAZ-SIM" e, no sentido Leste/Oeste, "GUERRA NÃO". Além disso, são explícitas nas demais direções, as seguintes mensagens: AMIZADE, CARINHO, RESPEITO e AMOR. Escolhida como capa para esta tese, esta imagem revela-se como símbolo de diversos valores defendidos por este coletivo de arte do

Pereirão, permitindo em um primeiro contato válido de aproximação, uma chance de compreensão imersa em questionamentos que podem surgir justamente na relação entre este enigma e o contato com a apoteótica visão da *maquete-brinquedo* da Pereira da Silva, que tanto nos faz repensar a cidade.

Figura 13 – A rosa-dos-ventos do Morrinho – Catálogo do Centro Cultural da Caixa.

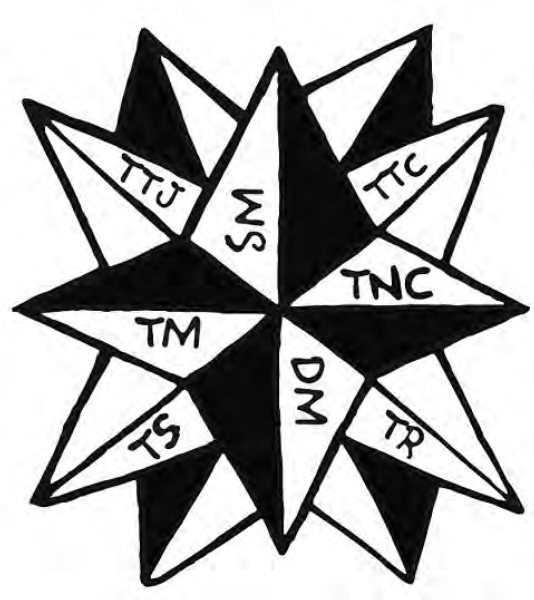
Fonte – Catálogo do Centro Cultural da Caixa.

Nesta tese, contudo, os "meridianos" e "latitudes" foram tratados de modo a seguir orientações diversas, suscitando devires, imprecisões ou algo de natureza mais orgânica. Entende-se "rosa-dos-ventos" como signo de itinerâncias, de movimento, de viagens, que tendo historicamente acompanhando diversas rotas marítimas junto aos deslocamentos náuticos empreendidos pelos portugueses, fora [re]apropriada pelo Morrinho de maneira a revelar-se como descoberta, na medida em que simboliza sua própria essência de liberdade. Assim, se valendo da mesma rosa-dos-ventos e do próprio signo de mudança, de reorientação e de independência que sugere este recurso ressignificado da cultura ibérica, curiosamente, imprimindo bela resposta ao *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), como se verá à frente, no capítulo que trata da *"abertura de mundos possíveis"* (p.140). Outras tantas *rosas-dos-ventos* também foram criadas para esta tese, miscigenando-se aos dados desta pesquisa. Para diversas possibilidades de entendimento do Mundo-Morrinho sempre a ser descoberto, portanto, foram pensadas novas flechas, com diferentes inscrições e contextos interpretativos. Com efeito, se aproximando do jogo *Go*, os "vetores" e "pontos cardeais" se convertem em muitas "rotas de fuga", as fronteiras se abrem aos *entrelugares*, tornando seu desenho multiplicado em relações que podem, para além da linguagem textual, iluminar outros discursos e questionamentos. Entende-se que esta forma de apresentação da pesquisa também se torna fundamental, sendo sensível a novos "territórios" que não privilegiam estereótipos, ancoragens e demarcações fixas, a responder por uma configuração rizomática, sem limites de

tamanho e repleta de limiares. A convivência de múltiplos fluxos entre as informações livremente dispostas, a inexistência de uma hierarquia entre o que se pode perceber do emaranhado de signos resultante das processualidades intersubjetivas em jogo, enfim, todo o conjunto de situações que podem nos oferecer, envolvendo horizontes míticos entrelaçados, repensados a cada livre associação inventiva e [in]vetora, podem servir como tradução da própria ideia de *"mapascigenados",* conforme pode se ver em trecho específico deste estudo. De modo correlato, também as siglas que nos apontam para "nortes" distintos desta investigação, podem ser exibidos na apropriação que esta tese faz da rosa dos ventos do Morrinho, redirecionado ao conteúdo de cada capítulo.

CM, SM, TM, TTJ, TTC, DM, entre outras siglas encontradas neste estudo, portanto, condensam e remetem também aos encaminhamentos reflexivos desta cartografia pelos seguintes motivos: apontam tanto para os títulos tratados nos capítulos desta tese, conforme pode-se ler no significado das abreviaturas desta página, como se unem aos códigos particulares da poética em causa, criando espécie de aproximação/ imersão junto aos componentes estéticos postos em jogo pelo Morrinho que, por meio de siglas, também exterioriza seu pronunciamento ao mundo.

Figura 14 – A rosa-dos-ventos da Cartografia Morrinho [CM]



Fonte – Desenho dos capitulos da tese rosa-dos-ventos do Morrinho. Intervenção própria.

Na Pereira da Silva, diante do expressivo trabalho feito com tijolos e diversos outros materiais que não param de chegar, potencializando neste recanto em uma controversa

confluência entre as tríades *cidade-brinquedo-cultura* e *favela-brincadeira-natureza*, incorporando, pouco a pouco, segundo a lógica do *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS; 1970; p.38) sincretismos e miscigenações, também estamos sujeitos a nos perder em nossa fruição e peregrinação tátil-visual. São muitos os pontos de atração presentes neste labirinto em miniatura. Em meio a tantos pormenores e apelos visuais, podemos ler e visualizar inúmeros letreiros pintados à mão, placas e sinalizações, feitos de pedaços de madeira, onde se impõe o *design gráfico vernacular* (CARDOSO, 2004). A profusão e o desenho manual das letras chegam a nos remeter a obra do Profeta Gentileza ou mesmo ao *"mundo encantado"* de Arthur Bispo do Rosário (DANTAS, 2009, p.101), sendo que o primeiro fora homenageado em placa destacada, visível à entrada da maquete, conforme fotografia exibida em uma das páginas iniciais desta tese. Aos poucos, tal recurso vem se tornando um dos componentes estéticos principais desta obra, ajudando a compor a densa *floresta de signos* (RANCIÈRE, 2013) destas mini-favelas. Entre elas, podemos ler, por exemplo, *"O mundo precisa de mais amor"*; *"Enquanto a cor da pele for mais importante que o brilho dos olhos, haverá guerra!"*, *"Quem ama cuida"* ou ainda, *"UPP – Unidade de Problemas Paralelos"*, entre outros exemplos, conforme os que estão sendo apresentados nesta "*cartografia"*. A par destes dizeres que nos conduzem a vários sentimentos que governam este ambiente, uma gama extensa de detalhes, arranjos e miudezas são acrescentadas com certa frequência, moldando a alma e vida deste lugar. Ora, a experiência de estar no Morrinho da Pereira da Silva, nos oferece possibilidade de refletir sobre o seguinte:

> (...) a arte não pode substituir a política como meio de transformação social. Mas o fato de ser uma atividade diferente não quer dizer separada: a serviço de uma ou de outra política, conscientemente ou inconscientemente, a arte oferece sempre canais para que o conhecimento ideológico seja transmitido, visualizado, sentido, até corporizado. (CANCLINI, 1981, p.207) [22]

Importante nesta "*cartografia*", independentemente de qualquer orientação cronológica, anunciar desde já algumas outras características relevantes sobre o começo da 'pequena' revolução, se associando e aproveitando alguns dos aspectos encontrados no eixo "Arquitetura e Espaço", contido no *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro* (FROTA, 2005, p.54). O lugar ressignificado pela arte do Morrinho acontece junto à casa onde moravam Nelcirlan Souza de Oliveira e seus pais, em sítio mais afastado das outras casas do próprio morro Pereira da Silva, conforme demonstra mapa em anexo. Foi no entorno e na

[22] CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América* Latina (Arte Popular y Sociedad en America Latina) - Ed. Cultrix - São Paulo - Brasil - 220 p. - 262 g. (Português) [ISBN:] [BCM: 126.008.01] (06/07/2006)São Paulo : Editora Cultrix. 1981.

presença de uma preciosidade da habitação tipicamente popular que tudo aconteceu. A arquitetura-mãe do Morrinho nos remete imediatamente ao universo das moradias encontradas no interior do Brasil, comum a qualquer roça do país e definida como *"casa-mínima"* pelo arquiteto e urbanista Lucio Costa (FROTA, 2005). Tipo de moradia rural que remonta as construções coloniais, perfeitamente integrada ao meio ambiente, feita de barro armado com madeira em sistema construtivo conhecido como *pau-a-pique* (FROTA, 2005), promove juntamente com o Morrinho, paisagem híbrida envolvendo temporalidades distintas da nossa memória. Parece funcionar como uma síntese, uma simbiose que entrelaça a trajetória deste lugar à história da arquitetura popular no Brasil, na medida em que reproduz o elo das construções da realidade de muitas famílias brasileiras migrantes que chegaram ao Rio de Janeiro nas últimas cinco décadas, unindo o ambiente rural de raízes coloniais às favelas que passaram a ser feitas de tijolos. A imagem maternal desta casa perante o Morrinho continua forte em muitos sentidos, ligando a 'pequena' obra às suas raízes do campo, onde podemos testemunhar, hoje como sede, a gestação de seguidas novidades. Assim, da *'casa-mínima'* à *fortaleza mágica* –conforme pertente-se mostrar em capitulo especifico sobre o tema –, parece termos uma preciosidade em nossa cidade, onde a *"(...) preocupação com o espaço, com o dentro e o fora, leva-nos a considerar outras simbologias."* (FROTA, 2005, p.59). Em entrevista especialmente concedida, Nelcirlan, assim, se colocou:

> A história começou no final de 1997 quando a gente veio morar aqui na comunidade do Pereirão. Nessa época dos anos 1990, com tráfico violento, arma pesada, droga, violência. Então, era uma época bem difícil, violenta até pra ter um espaço pra se divertir, curtir dentro da comunidade. Então, decidi vim morar e largar a boa vida que eu tinha lá com meus avós, pra vim morar no Pereirão... Decidi vim morar com a minha família. Chegando aqui, me deparei com a cidade e levei um susto. Tomei um choque, tudo diferente, cidade grande, favela. Não tava acostumado a ouvir esse nome favela, favela, favela, comunidade...Naquela época nem falavam comunidade ainda...era favela, morro, morro...Aí cheguei aqui. Legal, gostei... uma casa em cima da outra, uma casa colada na outra... Fui achando tudo divertido e aí vim morar com meus pais, vim morar nesse barraco, casinha humilde, feita de estuque, de pau-a-pique. Fiquei morando com eles então. [23]

Assim, recém-chegado de São Fidélis, interior do estado do Rio de Janeiro, Nelcirlan começa a se inteirar e a se interessar pelas *mil e uma qualidades* das favelas, sem deixar que nada escapasse de seu olhar curioso, ávido para se misturar a este novo cotidiano que aos poucos se descortinava. A familiaridade com a favela de tão intensa, logo permitiu que o jovem adolescente fosse capaz de traduzi-la na forma de brinquedo. Passou a incorporar tudo que vinha assimilando ao seu redor, contando com a ajuda de seu irmão Maycon e de outras crianças locais. Desta forma, aos poucos, a casa feita de barro onde Nelcirlan morava, logo

[23] Trecho da entrevista especialmente concedida para esta *"cartografia"*.

ganhou a companhia de inúmeros barracos em miniatura, ficando, assim, rodeada de pequenas moradas feitas de azulejos e tijolos, em uma configuração de trocas afetivas que perdura até hoje. Tornando-se cada vez mais visível na comunidade, a *brincadeira* foi gerando interesse cada vez maior entre os garotos vizinhos, que naturalmente começaram a se aproximar para ajudar a compor o cenário que hoje podemos visitar e conhecer. Segundo Cirlan, como também é conhecido, o lugar chegou a ser frequentado por mais de sessenta crianças...

Figura 15 – O Morrinho e a *"casa-mínima"* da família de Nelcirlan: integração afetiva e arquitetônica.

Fonte – Registro de campo, feito em 2013. Fonte própria.

> Eu lembro que nessa época, quando o Morrinho se tomou febre na comunidade no final de 1998, já para 1999, tinha mais de cinquenta, sessenta crianças brincando e todos os meninos que moravam nesta região queriam brincar de Morrinho... [24]

O Morrinho parece residir na relação simbiótica que "ocupa" o espaço vazio entre duas peças da obra de Laís Mirtha apresentada na Bienal de São Paulo em 2016, com o título de *"Dois pesos duas medidas"*, onde a artista construiu duas torres com as mesmas dimensões, sendo uma feita com materiais da própria natureza, manipulados pelas culturas indígenas e a outra, conforme diversas edificações brasileiras metropolitanas – muitas delas visíveis nas transformações de nossas favelas –, feitas com tijolos. As grandes instalações do artista Henrique Oliveira, a exemplo da sua *"Transarquitetônica"*, obra em que visitantes podem experimentar sensações sobre os diversos de espacialidades de tipos distintos de abrigos, também aponta para questões junto ao espaço construtivo e uma vez conhecendo a

[24] Trecho da entrevista especialmente concedida para esta *"cartografia"*.

obra coletiva da “Pereira”, difícil não relacioná-las. No caso do Morrinho, conforme o que deseja demonstrar, nada parece ser estanque, assim como os pólos convergentes desta tese, onde materiais de origens diferentes, sejam das cidades ou de terras imersas na natureza, podem se confundir e conviver em mesmo ambiente. A própria “sede-instalação” do Morrinho, escondida em meio a floresta, se torna a grande tradução desta verdadeira simbiose de materiais e discursos sobre moradias, ajudando protagonizar “abraço” entre a *casa mínima* e a maquete desta revolução, unindo diversos brasis construtivos ao mesmo tempo, em visão que resplandece, como um bom exemplo do próprio pensamento simétrico de *naturezas-culturas*.

Chama atenção, além de todos os requintes dos *hand-mades* (LIMA, 2010) que tanto caracterizam o Morrinho, saber que nesta obra em permanente curso estão reunidas várias comunidades e favelas diferentes do Rio de Janeiro. Mangueira, Turano, Borel, Fallet, Fogueteiro, São Carlos, Querozene, Mineira, entre outras que acumularam fama no transcurso de sua história – sejam de bairros da Zona Sul ou da Zona Norte –, se avizinhando em numa geografia criativa e insólita, onde são encenadas, simuladas e vividas inúmeras situações que, na verdade, dão e continuam dando sentido a tudo o que já foi feito. Outro traço que pode ser constado na mesma maquete do Morrinho instalada no Pereirão é a sua elaborada estrutura luminosa que permite que destaque também durante a noite. O efeito gerado produz um [re]encantamento da própria paisagem, tornando-se, assim, duplamente impactante. Desse modo, não se trata de reproduzir a favela friamente, mas a partir das referências julgadas como as mais emblemáticas deste universo, criar espécie de palco de um mundo paralelo vivo, onde tudo pode acontecer. Assim, o caráter de movência do Morrinho, tanto pode se associar ao seu caráter itinerante, como pelo ritmo das histórias que acompanham a vida dos moradores fictícios dessas pequenas casas feitas de tijolos. Vale dizer, portanto, que no início tudo era uma grande *brincadeira*, uma maneira de diversão e de passatempo de alguns garotos que em área vizinha às casas da parte alta do morro começaram a desenvolver e nisso, decidiram reproduzir em menor escala os ambientes labirínticos que tanto conhecem.

A poética da *Pequena Revolução*, portanto, é uma exaltação da estética de favela, que soube se aliar à força lúdica desenvolvida de modo especial pelas crianças desta comunidade no fim da década de 1990. Diante da rotina de violência entre o tráfico e a polícia, encontraram uma maneira de lidar com a realidade, protagonizando *brincadeiras* somente possíveis com valorização dos saberes situados. Seus autores, assim, ao mesmo tempo, que se divertiam, se apropriando do próprio cotidiano, evidenciam diversos contextos de favelas cariocas que, em seus respectivos âmbitos, configuram sofisticado cenário para o salutar

exercício da imaginação, socialmente *urgente* e, ludicamente, sem pressa. Assim, paulatinamente, um complexo R.P.G. (*Role-playing game*) fora inventado, com centenas de avatares, feitos de encaixes das peças coloridas de LEGO, incrementados por uma criativa customização artística, onde há inclusive a diferenciação de gêneros feita com pequenos adornos, simulando os comportamentos dos morros da cidade. Sua extensão nunca parou de crescer, podendo ser entendida como espécie de pequeno latifúndio de liberdade mas, fundamentalmente, como espaço de reflexão.

> Segundo um de seus "fundadores (...), a maquete começou a ser construída por ele no quintal da sua casa para 'matar o tempo', após sua mudança para a favela. A partir dessa iniciativa, outros sete meninos passaram a brincar na mesma maquete, cada um construindo a 'sua favela', e representando o papel de 'chefe', responsável pela construção, manutenção e ação de seus habitantes. Cada participante, portanto, aumentou a dimensão da maquete original, incorporando outras 'favelas'. Essas representam favelas reais, como as do Fogueteiro, Prazeres, Borel, Grota, Turano, Querosene, Falet, encontro, entre outras." [25]

Assim, nessas "moradas da arte", temos a presença *singular* de uma coleção de geografias, formando retrato subjetivado das favelas que integram o noticiário diário em que se percebe o *"choque do real"* (JAGUARIBE, 2007). Com efeito, a maior maquete do Morrinho torna-se o palco e o cenário de inúmeras narrativas que foram convertidas, em uma segunda etapa, em filmes: curtas-metragens onde as mãos desfilam junto com os personagens que, animados também pelas falas emprestadas pelos meninos – que se divertem como dubladores –, produzem efeito irônico sobre o real. O cotidiano de violência não é negado e está expresso em diversas produções, como o *"O destino insólito do irmão Alex"* (2001/2002), *"Lágrimas e revoltas pelo irmão Alex"* (2001/2002), *"Fim do mundo no Morrinho"*, de 2012. Já no documentário *"Morrinho - Deus sabe tudo, mas não é X-9"*, conforme, se iniciou este subcapítulo da introdução de *subida ao morro*, percebe-se que a violência também está vinculada a curiosa a passagem em que policiais, em incursão ao Pereirão, confundem a *brincadeira* com planos secretos contra e favor de várias facções criminosas, resolvendo, em seguida, intimidar as crianças, destruindo a maquete a pontapés. Felizmente, após esta passagem sempre relembrada, a obra foi sendo visitada por pessoas sensíveis ao trabalho e, assim, paulatinamente reconhecida, conquistando, enfim, maior respeito. Segundo Nelcirlan, a primeira pessoa "de fora" que chegou para conhecer o Morrinho foi seu professor de *Meio Ambiente* Rodrigo, do Projeto *"Vida Nova"*. Também conhecido como "Quico", dava aulas para boa parte dos adolescentes que também brincavam

[25] ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Peireirão*. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013.

na maquete. Estava querendo saber simplesmente por que estavam faltando tanto as suas aulas. Depois de conhecer a grande obra, pôde compreender melhor sua inquietação, decidindo suspender as faltas de todo o grupo do Pereirão, dizendo que tudo que estavam realizando na encosta da comunidade era algo admirável em termos de preservação da natureza. Não seria talvez aqui pertinente tomar o Morrinho como um exemplo de aproximação espontânea com o projeto *EcoMuseu Recicla: alternativa para o desenvolvimento sustentável a partir do artesanato consciente* criado pelo Ecomuseu de Ilha Grande/ UERJ? Aventa-se neste questionamento, a sugestão de intercâmbio cultural, uma itinerância de reconhecimento ou eventual parceria de ambos os projetos. Para todos os efeitos, acredita-se que o Morrinho possa também ser entendido como um *"gesto de protesto contra a sociedade de consumo, contra o mundo do descartável."* (LIMA, 2015). Cirlan, embora já tivesse respondido sobre esta situação algumas vezes, relatou à pesquisa o fato do seguinte modo:

> Eu achei que iria dar falta, tirar a gente da classe. Não, ele chegou e ficou maravilhado quando ele viu! Ele ficou louco! Que parada é essa?! A maior doideira! Cara, vocês estão trabalhando no meio ambiente! Pô, não tem como eu dar falta pra vocês...vocês cuidam...e as meninas do lado (porque elas queriam que a gente fosse tirado do programa). Acabou que a gente ganhou mais prestígio ainda...aí ele falou...eu só preciso confirmar que vocês estão na aula...Vocês vão me prometer que toda a tarde de quinta-feira vão me passar um relatório que vocês tão cuidando disso...ai eu anoto aqui e assino em baixo que vocês estão aqui frequentando a aula. Era isso que a gente queria...O nome dele é Rodrigo! Apelido dele é Quico, eu chamo ele mais de Quico! "Vocês já estão fazendo um grande bem para o meio ambiente, cuidando disso aqui...E falou que tinha uma pessoa interessada em fazer um documentário com os garotos da comunidade.." [26]

Os saberes situantes da vida-linguagem do Morrinho, em suas múltiplas narrativas e recriações lúdicas do *espaço-favela*, passou a se associar a cores vibrantes dos tijolos convertidos em pequenos barracos, muitos dos quais pintados de amarelo, azul, verde e vermelho e não raramente com adornos em prateado. Acompanhando esta festiva palheta, extensiva aos *cultos afro-brasileiros* (PEDROSA, 1989, p. 102), o Morrinho também acumula uma série de surpresas, como por exemplo, a inscrição em homenagem ao artista Jorge Selarón. Feita de cacos de azulejos no caminho que perfaz o trajeto até a antiga casa de Nelcirlan, seu nome ainda pode ser visto em uma das principais trilhas deste território mágico. Curiosamente, tal deferência ao ladrilheiro da Lapa encontra-se disposta em uma subida, nos conduzindo na companhia de outras inscrições, até atual sede do Morrinho, antiga casa de Nelcirlan – pioneiro da pequena Revolução. Feliz consciência que torna o assunto desta pesquisa ainda mais familiar, afirmando-se como espécie de

[26] Trecho da entrevista especialmente concedida para esta "*cartografia*".

continuidade do que fora estudado no mestrado dentro deste mesmo programa. Além disso, pode-se dizer que a obra do artista chileno que amava o Brasil, falecido em janeiro de 2013, ainda esteja viva, sobrevivendo de algum modo, ou mesmo como *memorial de luto* (KNAUSS, 2016) transmigrado para este outro território [re]encantado da cidade.

Figura 16 – A inscrição em homengem ao artista chileno Jorge Selarón no Morrinho do Pereirão.

Fonte – Registro de campo, feito em 2013. Fonte própria.

Os elos e laços afetivos entre as duas obras não são pequenos. Afinal, a exemplo da Escadaria Selarón, a obra do Pereirão também não possui um fim anunciado. Ao contrário de se apresentar como algo pronto, vive-se nela intensamente, sendo feita e refeita de várias maneiras, caracterizando um estado de absoluta impermanência e imprevisibilidade. Nesta realidade artística também movente, muitas vidas se somam e se encontram, configurando outro espaço de convivência diferenciado na cidade. Neste mérito, acredita-se que os argumentos contidos no discurso da *estética relacional* (BOURRIAUD, 2009), se confundam com este *cotidiano-favela*. Inicialmente funcionando "apenas" como um grande jogo, onde diversas favelas cariocas foram recriadas por crianças e pequenos adolescentes, conforme nos mostra o documentário *"Morrinho - Deus sabe tudo mas não é X9"*, atualmente recebe turistas de diversas partes do Brasil e do mundo. Assim, sem deixar de estar aberto as atividades lúdicas, tem, nos dias atuais, seus focos ampliados. Os meninos da geração precursora passaram a ser representantes e líderes de um grande projeto, onde muitos deslocamentos de suas ideias são feitos, projetando sua obra para inúmeras cidades, incluindo a de outros países, deslocando-se no tempo e no espaço, em uma prática também itinerante. Hoje, o Projeto Morrinho, sempre com uma equipe flexível de trabalho, aberta a novas

participações, envolvendo outros grupos de fora e dentro, formado um híbrido de "veteranos" e "novatos", possui forte atuação transformadora na comunidade Pereira da Silva. Há mais dez anos, o Projeto Morrinho se estabeleceu oficialmente como uma ONG, dispondo de muitas frentes de trabalho: Turismo no Morrinho, TV Morrinho, Expo Morrinho, Morrinho Social, além da Companhia de Teatro do Morrinho. Tal atuação múltipla configura assim uma visão mais abrangente sobre a "imagem-favela" e, como se defende nesta tese, da própria expansão do que se chama aqui de *"Cartografia-Morrinho"*.

Cabe ressaltar que, ao se analisar os desdobramentos desta poética e, embora se possa pensar muito na importância de suas raízes no Pereirão, não se pode dizer que exista propriamente uma hierarquia entre um anúncio do Morrinho e outro, já que todos os Morrinhos possuem a participação das mãos obreiras de seus artistas fundadores, atuando e passando para outras mãos suas experiências, exercendo a "transferência de habilidades" (SENETT, 2012, p.78) aos novos aprendizes. Também nestas oportunidades, fortalece-se o elo com outras comunidades humanas, multiplicando, trocando ou "traficando arte" – como se diz internamente. Compartilhando com outros contextos, saberes diversos, o Morrinho é tecido em muitas tramas. Talvez, sob o ponto de vista de alguém de fora, pode ser que haja uma tendência inicial do testemunho desta poética na favela Pereira da Silva ser admitida ou lida como sendo o Morrinho "principal". Entretanto, a pesquisa foi observando que o Morrinho também é próprio o deslocamento, fruto de negociações com outras oportunidades e espaços, sejam expositivos ou que permitam alguma ação destes artistas, a engendrar modos distintos de *formas-mundos* ou de espaços de sociabilidade heterogêneos (BOURRIAUD, 2009). Neste sentido, importante dizer que o Projeto Morrinho potencializou as *formas-mundos* da brincadeira Morrinho, estendendo as cartografias de seus caminhos, na medida em que não se fixa em um único endereço, podendo estar em diversos lugares e situações ao mesmo tempo, articulando-se em linguagens, partilhas e grupos. O brincar do Morrinho que agora não é mais um brincar absoluto, mas tensionado pela atenção aos editais, festivais e parcerias nas áreas de arte, educação e culturas, repleto de prazos e responsabilidades, ainda assim pode-se dizer que em tal poética se exerça um "brincar" ampliado, funcionando como um "tabuleiro" estendido, jogando com novas situações e desafios que venham a cada dia ou tempo se apresentar...

Outra observação importante, presente, por exemplo, nos versos *Miséria é miséria em qualquer canto/ as crianças brincam com a violência*, conforme diz a letra de Adriana Calcanhoto e dos Titãs, é pensar como acontece, no Morrinho, essa relação entre brincadeira e a violação dos direitos humanos (*violência = do latim, violentia; violação; violare*).

Evidentemente que a pobreza e a violência são questões universais e que as formas de sobrevivência às situações de opressão no mundo também podem ser respondidas e dadas de inúmeras maneiras, não raramente, pelo viés lúdico. Mesmo no Brasil, flagrantes das mazelas sociais em distintos contextos, muitas crianças enfrentam suas privações inventando criativamente pequenos-mundos, como por exemplo, brincando com ossos do gado devorado pela seca em diversas regiões do sertão do nordeste brasileiro. Assim, o brincar diante do sofrimento não seria propriamente uma invenção do Morrinho, entretanto, vale observar que o lúdico do Morrinho é particularizado em ações que se associam ao cotidiano-favela, se tornando ímpar em muitos aspectos neste sentido. Em última análise, mais um oximoro presente nesta terra-relacional (TR), envolvendo, em resposta às muitas faces da violência, o global e o local...

No capítulo *"colocando a violência em evidência, mas como experimentação"* (ROCHA, 2013), a pesquisadora Lia Mattos Rocha, assim se coloca perante esta relação:

> Causa-me estranhamento o fato de a brincadeira girar em torno da rotina de traficantes de drogas não fosse uma questão a ser 'justificada' para ninguém: nem para o presidente da associação de moradores, que primeiro me apresentou o grupo, nem para os organizadores da organização, nem para os jovens. Ao contrário, a temática da 'brincadeira' era inclusive descrita pelos coordenadores e jovens participantes como uma 'representação da verdade'. [27]

Ainda sobre o âmbito e os contornos da violência nesta poética, não se deseja de modo algum generalizar o que seria a cultura da favela e a narcocultura, pois evidentemente, existem situações muito particulares em cada um dos morros cariocas, o que se se chama atenção é que o Morrinho conseguiu, em suas tantas formas de narrativas, dar relevo a determinadas situações, até então, ditas de outras formas – seja no cinema, na literatura, pela música ou pela mídia. Além disso, importante dizer, que a leitura lúdica de mundos levadas a efeito por esta poética é o resultado da criação de quem é intimo desta realidade, feita pelas vozes do morro e não do asfalto, ativando-se também, por isso, traços comuns às histórias de vida que estão também associadas às ocupações informais nesta cidade, podendo, muita gente, também ligadas a estes contextos, se identificar, se reconhecer, ou mesmo estranhar. O Próprio Sergio Cezar, considerado mestre dos meninos, chegou a relatar e rememorar, em pequeno depoimento concedido especialmente para este estudo, a seguinte passagem, que ilustra esta situação de leituras de mundos sobre a favela:

---

[27] ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Peireirão*. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013. (p. 199).

> E teve uma passagem muito interessante com esse menino (Cirlan)... Pra mim vai ser sempre um menino, quando ele tiver a minha idade, eu já morri... Eu falei pra ele que mostra a favela de uma maneira e porquê que ele botava arma e polícia na favela dele?...E ele (Cirlan) me deu um toque muito legal... que a visão da favela que eu tinha não era a visão que ele tinha, da realidade que ele tinha... então por isso que ele colocava esses objetos [armas e fuzis], coisa e tal... [Fomte própria: entrevista em Óbidos com o artista Sergio Cezar]

Depois deste pequeno panorama traçado, importante salientar que não se trata de buscar argumentar que a arte do Morrinho deva ser defendida ardorosamente como a arte que frequenta cenários elitizados e institucionalizados, conforme vem acontecendo sistematicamente em diversas mostras expositivas que vem participando, mas, o que parece caminho interessante para esta *"cartografia"*, é explorar a ênfase dada já na primeira parte desta introdução sobre a lógica brincante, associada à favela e à natureza. Entende-se que este fundamento consubstancializado em uma trindade é que precisa ser reafirmado. Ressaltar e reconhecer, que a atividade lúdica nestes termos, capaz de emprestar fantasia a qualquer matéria, é que merece lugar destaque no extenso território de pensamento sobre este engenho criativo humano. Afinal, por que não pensar em *"coeficiente lúdico"* [28] ao invés de *"coeficiente artístico"* (DUCHAMP, 1957, p. 73)? Assim sendo, entende-se que a dimensão lúdica do Morrinho, por mais que os garotos tenham se aventurado em outras atividades, parece continuar sendo matriz significativa da expansão desta "*cartografia"*. Afinal, cumpre dizer, o Morrinho nasce como *brincadeira* e não como de *obra-de-arte* – compreensão que somente surge a *posteriori*. O que não significa que já não tivesse a condição artística em suas raízes. Ademais, o *ócio criativo* (DE MASI, 2000) desperta, juntamente com a *Pequena Revolução*, o argumento de que o exercício da diversão é tão ou mais importante que as demais atividades humanas. Desse modo, o que se reivindica aqui é um estatuto de arte mais aberto, dimensionando nos processos lúdicos e nos processos mágicos de brincar e não atravessado por rótulos, pelas incompreensões dos cenários curatoriais fechados ou mesmo controlados pelos interesses do *capital*. Não se pensa em defender simplesmente uma categoria de arte específica, uma linguagem artística que tenha o fundamento lúdico pronunciado ou algo com esta inclinação, mas ir um pouco mais longe, rompendo as

[28] Sobre o *"o coeficiente lúdico"*, cabe lembrar que tanto a *arte* como o *jogo* precisam de espaço para acontecer, guardando entre si muitas características em comum. Assim, este estudo sobre o Morrinho deseja se aproximar das ideias contidas na obra *Homo Ludens* escrita pelo filósofo Johan Huizinga (1872-1945), na medida em que se acredita que o jogo possui em si uma afinidade profunda com espaços da criação, estando *"(...)em larga medida ligada ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico aquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus atos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras que empregamos para descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compreensão, contraste, variação, solução, união e desunião."* (HUIZINGA, 2014, 8ª. ed, p.13)

fronteiras de possíveis classificações, reconhecendo a *brincadeira Morrinho* como legitima experiência estética.

Portanto, a presente pesquisa não se coloca “apenas” como possibilidade de uma leitura que segue os moldes da tradição acadêmica, mas conjuntamente se propõe também como oportunidade para ser sentida e experimentada de modo alternativo, permitindo-se também um percurso livre e desobediente, desse modo, sendo ludicamente *cartografada*, como o próprio corpo intertextualizado desta tese sugere. Um convite para que se estabeleça um novo tipo de relação com o texto que ora se anuncia, sem tantos distanciamentos com as práticas desenvolvidas pelos sujeitos e artistas desta pesquisa. Com isso, deseja-se se recuperar, concomitantemente à reflexão e à leitura destas linhas, alguns sentimentos somente proporcionados pela fluidez da *brincadeira*. Articulando-se o lúdico à realidade, acredita-se na possibilidade de poder nos aproximar coerentemente com a essência do Morrinho. Para tanto, nesta proposta, o acompanhamento de mapas e desenhos, incorporam-se ao desenho colaborativo desta tese, aqui tratada como “CM”.

Nestes “*mapas”* temos as pistas das “balas perdidas”, acompanhadas de inúmeras mensagens encontradas nas maquetes do Morrinho, assumindo e atendendo a várias conotações distintas, formando uma rede de significados que podem nos ajudar a compreender melhor determinados aspectos da ‘pequena’ revolução. Além da proposta de retorno à infância, ativando-se metaforicamente a memória afetiva pelo paladar adocicado que tanto marca e seduz esta fase da vida, não se deixa de se fazer alusão ao cotidiano revelado pelas mini-favelas, conforme nos é mostrado em diversas produções fílmicas do Morrinho que também se serve desta ironia. Cabe lembrar que as múltiplas alusões que podem ser trazidas à tona nesta linha tênue entre os prazeres da infância e a violência real da cidade também se confundem com as declarações de Nelcirlan, ao ter se recordado sobre o início desta brincadeira, envolvendo os buracos de bala no Pereirão...

> A gente começou a pegar alguns tijolos dentro da comunidade...Tijolos que o pessoal abandonava, começamos a furar e naquela época era pra representar os furos de bala ...Eu até relembrei isso agora, voltei no passado no meu tempo de criança e relembrei que a gente não começou fazendo os tijolos com janelinha. Naquela época, era furo de bala. Era para representar os buracos de bala feitos nas paredes das casas. A gente achava maneiro, depois do tiroteio com a polícia, passava na comunidade...Olha aqui cara! Olha, marca de bala! Nos vidros, nas portas...A gente achava isso legal...A gente pegava o prego e começava a fazer um monte de buraquinho no tijolo assim... prego pra falar que era os furo de bala. Até o dia que meu irmão chegou e falou...Pô vamo tentar fazer uma janela! Ai eu lembro que eu fiquei quase uns cinco minutos, cara, pra fazer uma janelinha, porque era muito difícil assim...era bem marcado com o prego...era uma coisa assim com muita paciência... começaram a ver e começaram a se interessar e querer participar...e ai

> foi aquilo, de boca a boca, um foi falando pro outro e toda hora chegava um... [29]
> (Fonte própria - ENTREVISTA)

Para além desta conversa e de outras entrevistas, a pesquisa também esteve atenta aos conteúdos que emergem das situações vividas neste território mágico, aliando-se a "*dimensão processual da experiência"* (KASTRUP, 2014, p.95). Durante esta entrevista realizada no Morrinho do Pereirão, por exemplo, crianças circulavam com interesse lúdico pela maquete, algo recorrente que a *percepção háptica* [30] não deixa escapar. É comum, entretanto, ver crianças não apenas se entretendo e se divertindo neste local, circulando entre os caminhos coloridos e encantados da grande maquete, mas aprendendo a lidar com as palavras em união com os saberes situados, lendo as placas e as inscrições cada vez em maior número, disponíveis e onipresentes neste território. Comovente, neste sentido, ter presenciado muitas situações semelhantes nestes últimos anos de incursões ao Pereirão, como a bela passagem onde a pré-adolescente Jana, então com de doze anos de idade, passou a ler cada uma das placas escritas por Cirlan, guiando o pesquisador, conforme avançava sua leitura. Realizava esta ação espontânea com calma e parcimônia, com interesse desapressado, demostrando a sensação de bem-estar e de acolhimento, em um caminho afetivo imprevisível realizado pelo seu olhar, segundo sua livre escolha. Neste lugar mágico, os jovens frequentadores aprendem a ler brincando e experimentam o ato de brincar, na presença de palavras que se ligam ao cotidiano da favela. Assim, a *pesquisa-caminhante* se deixou fluir pelos acontecimentos no Morrinho...

O presente estudo além de se identificar com as *pistas do método da cartografia* [31], também segue a percepção do texto a *Pedagogia do Artesanato* (FRADE, 2006, p.41). Assim, da mesma forma que se chamou atenção para a fissura entre a *arte* e *artesanato*, parece oportuno dizer que, de modo semelhante, existe um outro abismo tão grave quanto: o que separa a *arte* e o *lúdico*. Não se trata mais, portanto, de defender que a arte é algo "importante", "sério", atrelado ao universo das Belas Artes, mas dizer que a *brincadeira* também pode ser entendido como arte e nisso também dizer que o *ócio criativo* (DE MASI, 2000) é tão significativo quanto as outras formas de se gerar um determinado fato artístico.

---

[29] Trecho da entrevista especialmente concedida para esta cartografia.

[30] "(…) a percepção háptica é uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo." (KASTRUP; 2009; p. 41)

[31] "(...) a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar metá-hodos em hódos-metá. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude." (KASTRUP; 2009, p. 10)

De modo que se reivindica um novo estatuto da arte, dimensionado nos processos lúdicos e mágicos consagrados no ato de brincar.

> A natureza produz sensações deletáveis à criança, que tem mente aberta, indiferença por si mesma e falta de preocupação pelas regras de beleza definidas. O adulto deve aprender a ser complacente e descuidado como uma criança, se quiser desfrutar poliformicamente da natureza. (TUAN, 1980, p.111)

Assim, deseja-se ampliar o terreno desta discussão que remonta as cisões do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), consolidadas na Renascença e ainda arraigadas em muitas mentes e interesses que representam diversos setores estratégicos que mantém o *status quo* quando o assunto é arte. É sabido o quanto que os artistas do *quattrocento* e *cinquecento* italianos se apegaram à ciência e outras formas de reconhecimento junto às atividades intelectuais, não obstante entende-se que persistem posicionamentos pela manutenção de muitas das hierarquias herdeiras deste passado. Não à toa, o Maneirismo, embalado por seus criativos jogos visuais e pela sua visão transgressora do mundo surgiu em seguida, fazendo questão de descontruir muitas das certezas do momento artístico anterior. Por qual razão, portanto, este estilo indisciplinado jamais obteve o mesmo prestigio da arte que consagrou os antigos mestres de Florença? Parece que a supremacia dos antigos cânones ainda povoa o imaginário das artes em muitos cenários, soando de modo muito estranho nos dias atuais. Estaria na agenda dos museus reconhecer o *ócio criativo*, a atividade *mental suave* em sua plenitude, inclusive, como *trabalho*? Neste sentido, até que ponto pode-se pensar que a filosofia interna das grandes instituições de arte do mundo não seja a de desprezar a dimensão da arte como diversão, a não ser para reforça-la como atividade dissociada da esfera laboral? A recente exposição *"The Art of the brick"*, por exemplo, desmentiria esta desconfiança? Ao mesmo, tempo não se torna estranha nesta mesma oportunidade, não haver nenhum diálogo com os LEGOS criados pelos meninos da Pereira da Silva? Esta ausência, também não poderia ser valorada e problematizada na proposta expositiva *Brinquedos à mão*? Dir-se-á ainda que o Morrinho sempre esteve contemplado em sua dimensão lúdica, mesclando-se aos aspectos de sua natureza – também artística –, nas exposições em que participou, alimentado a discussão sobre *arte, o trabalho e a existência* (BOURRIAUD, 2011, p. 11), segundo nos chama atenção Nicolas Bourriaud, por exemplo? Por acaso, os textos curatoriais das exposições em que a *Pequena Revolução* foi convidada a estar presente como poética, foram promovidas reflexões sérias e substantivas neste sentido? De que modo a obra "Morrinho" [re]ativa a discussão do *brincar* como fenômeno estético legítimo, levando em consideração os planos de significação dos ambientes, contextos e cotidianos das favelas? Ora, acredita-se que a dimensão lúdica em si e também no exercício de associá-la ao trabalho, parece sempre

despertar uma ameaça aos estatutos fechados e consolidados do sistema da arte. Observa-se que o *trabalho mental suave* não merece a mesma atenção que as práticas artísticas que fortalecem as economias do mundo inteiro, alienando-se, em muitos discursos, a arte do lúdico e vice-versa, *oficio do artista e demais ofícios* (BOURRIAUD, 2011, p. 11), parecendo sempre haver uma segmentação/ tematização de um assunto em relação ao outro. Neste movimento, não estar-se-ia roubando, em muitos cenários institucionalizados de exibição artística, a essência lúdica na e[labor]ação da própria arte, destituindo o sentimento de surpresa, atávico da própria humanidade, deixando de oportunizar aberturas para novas formas de compreensão, onde segmentações inflexíveis pudessem dar lugar a complexas construções, onde o próprio fazer artístico possa ser repensado? O Morrinho em si, independente dos discursos curatoriais, não estaria oferecendo uma problematização maior destas questões/ tensões na própria favela Pereira da Silva? Talvez os grandes museus e empreendimentos expositivos do mundo estejam mais preocupados com números de visitantes, com a contabilidade de ingressos vendidos, com uma economia interna que não crie embaraços com interesses de eventuais patrocinadores ou que comprometa a chance de atrair novos investimentos, em detrimento de discussões engajadas nas crenças e contextos de muitas comunidades humanas, conforme nos aponta o *pensamento pós-abissal* (SANTOS, 2009). Essa configuração, esta crise cínica de atenção, nos faz lembrar da obra *O Pequeno Príncipe* – texto de Saint-Exupéry, trabalhado pela Cia Teatral Morrinho –, quando o cativante personagem aparece dialogando com um empresário que, por sua vez, só fazia pensar em números. Da mesma forma que *"O pequeno príncipe tinha sobre as coisas sérias, ideias muito diferentes do que pensavam as pessoas grandes"* (SAINT-EXUPÉRY, 2009, 48ª. Ed., p.47), o Morrinho, enquanto proposta estética de liberdade, também parece questionar determinados comportamentos que tentam enquadrar o mundo em números e resultados. *Liberte-se da escravidão mental!* – diz uma das placas que nos levam à *Pequena Revolução* na favela Pereira da Silva. Por outro lado, relativizando e invertendo todo este raciocínio, caberia perguntar, até que ponto o gestor sério que fica contando as estrelas mal-humorado se consubstanciaria em representação diametralmente oposta ao Morrinho? Ora, não estaria o *Projeto Morrinho* e seus representantes, pensando hoje mais em números e esquecendo-se de sua raiz brincante, abandonando as questões presentes no *Rizoma do Ócio* (DE MASI, 2000), se colocando em posição semelhante, também como gestores, cedendo às trincheiras e aos campos de batalha contingenciados pelas forças que agradam o *capital?* Não obstante, poder-se-ia perguntar ainda, como o *brincar* pode estar presente na rede interpretativa triangular que esta tese propõe, se a antiga *brincadeira* no Morrinho, segundo

muitos argumentos, já teria se extinguido, considerando que todos os antigos participantes se tornaram adultos? Esta discussão torna-se importante, pois mesmo para diversos públicos que já conhecem esta manifestação, parece haver uma [con]fusão generalizada entre "Morrinho" e "Projeto Morrinho". Ora, tomando e reconhecendo o *brincar* como a esfera fundante desta poética, responsável pela organização estética de todo este pensamento, como entender este mesmo *espírito brincante*, sobrevivendo em cada ação, onde quer que o Morrinho esteja, toda vez em que se oportuniza sua reinserção no mundo? De que maneira esta dimensão estritamente lúdica reaparece em seus discursos expositivos, em oficinas ou na produção de vídeos e na formação de novas gerações dentro e fora da favela Pereira da Silva? Existem diferenças nas negociações da participação maior ou menor deste aspecto fundador? Quais as tensões deste jogo? Pois bem, diante de tantas questões relevantes, praticamente obriga-se que esta investigação lide com a categoria de pensamento *brincar*, deixando, portanto, de desprezá-la ou descarta-la pelo suposto e simples entendimento de que o aspecto lúdico no Morrinho tenha desaparecido com o passar dos anos. Assim, explorando distintos ângulos desta poética e dos conhecimentos que podem emergir da tríade *brincar-natureza-favela*, a presente tese se coloca disposta a enfrentar não apenas estas, mas diferentes questões que possam surgir .

Considerando assim a importância da dimensão *brincar*, a pesquisa chegou até produzir o vídeo intitulado *"Cartografia-Morrinho: o lúdico urgente em duas décadas de revolução"*, apresentado no 4º. Encontro dos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais do Estado do Rio de Janeiro, intitulado *"Indisciplinas: a arte frente ao urgente"*, cuja convocatória se propôs em acolher *"novas formas de pensamento e representatividade"* em um panorama reflexivo aberto a necessidade da vitalidade das investigações em artes. Nesta proposta, desejando associar o *lúdico* ao *urgente* no entendimento do *cotidiano-favela* "Morrinho", foi intenção valorizar a percepção de que tal poética também possui um índice resultante da sua capacidade articuladora de reação, consagrada em uma atitude de sobrevivência, de resistência criativa ante o "impasse" da violência. Assim, pretendendo-se oferecer contribuição ao evento se servindo do dispositivo "projetor[es]", acredita-se ter sido possível dar visibilidade ao *urgente*, no sentido de enfatizar uma premência reinante nos primeiros anos de vida desta manifestação artística, buscando mostrar que a solução encontrada à época na vida desses meninos aconteceu também por força deste caráter de que algo precisava ser feito e, tendo sido acionada deste jeito, privações foram sendo curadas em catarses, tornando a brincadeira duplamente urgente: como resposta a violência e como necessidade vital, de bem estar de todos os seres humanos – como buscou mostrar o filme

Tarja Branca: a revolução que faltava. Com efeito, determinadas questões desta pesquisa dedicada a Revolução Artística do Morrinho, cruzando dados primários, secundários, coletados/ elaborados durante a pesquisa, foram publicizadas em uma *lúdica cartografia* de imagens, sons e palavras.

Entende-se como fundamental, nesta possibilidade de abordagem miscigenada também estar sensível ao *multinaturalismo*, fomentando, no seu encontro, maior participação nos debates sobre memória e arte pública, estimulando no reconhecimento desta forma particular de arte que lida de modo lúdico com os saberes endógenos da favela, sem se afastar da relação *naturezas-culturas*, não permitindo que este viés se ausente nesta caminhada, formando um triângulo de compressão simétrico junto a esta *auto-etnografia* (BENTES, 2012, p.12). Assim, para além do tratamento e dos discursos que vem recebendo dos museus e dos centros expositivos, se busca, na proposição da leitura oferecida, problematizar determinados estatutos, de modo a produzir terreno fértil para uma lógica emancipadora da arte, em que pesem, integrados, o aspecto brincante, da natureza e da favela, tão caros à *Pequena Revolução*. Considera-se importante reconhecer e valorizar o potencial do Morrinho como *brinquedo-brincadeira* imerso na mata, em lugar retirado da Pereira da Silva, iluminando o debate sobre o "*coeficiente lúdico"* imantando, energizado pela *natureza* e pelo *ethos-favela*. Nesta perspectiva, ajudar a responder como o ato criador também pode ser anunciado pela diversão junto a noção de *naturezas-culturas*, e nesta acepção, como legítima forma de expressão estética.

> Afinal, o homem é ludens e essa característica da espécie nos dá a certeza de que o universo será sempre fantasiado, simbolizado, representado por meio de atitudes, gestos, ações e intenções que, por trás da aparência lúdica, escondem os verdadeiros significados da vida. (LIMA, 2010, p.93)

Figura 17 – Cena de crianças brincando no Morrinho do Pereirão em 2012. Fonte própria.

Fonte – Registro de campo, realizando em 2012.. Fonte própria.

Assim, entende-se que o Morrinho pode ser lido na interface, nos espaços intersticiais revelados nas muitas rosas-dos-ventos as quais também se associa a "*Cartografia-Morrinho"*, nos aproximando de muitos continentes possíveis de compreensão, sempre associáveis às questões especificas reveladas pelos dados qualitativos da pesquisa, bem como aos três grandes campos ou eixos de pensamento aqui defendidos, a saber: a *favela*, o *brincadeira* e a *natureza*, entretanto, a preferência é pela escrita conjugada *favela-brincadeira-natureza*. Acredita-se, neste sentido, inclusive, tomando a costura que entrelaça estes três campos a serem aqui mapeados, colocando tais entes em rede e em conexão um com outro, trânsitos não estarão isentos de *miscigenações*. Nesta complexa urdidura, temos também uma estrutura permeável que não nega suas relações com a *terra*. Se bem refletirmos, os três campos estão fortemente ligados, no anúncio desta poética, a este elemental sagrado – *terra* –, formando os compostos *brincar-terra*, *favela-terra*, *natureza-terra* e gerando nestes aspectos assim harmonizados, espécie de campo de força de resistência, de sabedoria, de proteção ao Morrinho, com muitas capilaridades e rotas possíveis de entendimento, que vão se tornando familiares, no aprendizado caminhante junto ao pensamento orgânico e não-linear da favela. Na medida em que caminhamos por suas entranhas, passamos a nos tornar íntimos destes territórios, próximos, de alguma forma, dos enigmas desta terra, às suas matrizes e heranças culturais, de modo a descobrirmos também tal poética como *afro-brasileira*. Com efeito, a *terra*, revelada com muita frequência em toda Mitologia dos Orixás, defendida contra invasores, conforme nos revelam diversas narrativas míticas iorubas, não pode ser aqui esquecida. Assim, de acordo com o que ora se oferece, como forma de encadeamento

reflexivo sobre o Morrinho, não apenas para o próximo capítulo desta tese, mas igualmente relevante para a compreensão das ideias contidas em todo o trabalho, um dos tesouros desta *terra*, miscigenada a esta poética:

> **Oxóssi é irmão de Ogum.**
> Ogum tem pelo irmão um afeto especial. Num dia que voltava da batalha, Ogum encontrou o irmão temeroso e sem reação, cercado de inimigos que já tinham destruído quase toda a aldeia e que estavam prestes a atingir sua família e tomar suas terras. Ogum vinha cansado de outra guerra, mas ficou irado e sedento de vingança. Procurou dentro de si mais forças para continuar lutando e partiu na direção dos inimigos. Com sua espada de ferro pelejou até o amanhecer.
>
> Quando por fim venceu os invasores, sentou com o irmão e o tranquilizou com sua proteção. Sempre que houvesse necessidade ele ia até seu encontro para auxiliá-lo. Ogum então ensinou Oxóssi a caçar, a abrir caminhos pela floresta e matas cerradas. Oxóssi aprendeu com o irmão a nobre arte da caça, sem a qual a vida é muito mais difícil. Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio e ensinou Oxóssi a cuidar de sua gente. Agora Ogum podia voltar tranquilo para a guerra. Ogum fez de Oxóssi provedor. Oxóssi é irmão de Ogum. Ogum é o grande guerreiro. Oxóssi é o grande caçador. [32]

Figura 18 – Detalhe da instalação do Morrinho no Pereirão em 2012: *"Castelo de Ogum"* e *"Terreiro de Ogum"*.

Fonte: Registro de campo, realizado em 2012. Fonte própria.

[32] PRANDI, Reginaldo. *Mitologia do Orixás*. Companhia das Letras, 2001. (p.112 e p.113)

1. **NA PISTA DO MORRINHO: TERRA NATUREZA-CULTURAS [TNC]**

1.1 **Pensamento em rede envolvendo a noção de naturezas-culturas: reflexões simétricas sobre a Revolução Artística do Morrinho**

Não há como escapar da Terra
Bruno Latour

1.1.1 As *naturezas-culturas* no entendimento da Revolução Artística do Morrinho

> *"A cada dia que passa eu vejo que ainda é possível ver amor verdadeiro entre o bicho homem e a selvagem natureza"*
>
> Uma das inúmeras placas do Projeto Morrinho – Favela Pereira da Silva, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Analisando com interesse os posicionamentos críticos de Bruno Latour, Tim Ingold, Philippe Descola e Viveiros de Castro, envolvendo-se com as reflexões e provocações suscitadas por este grupo em torno do *multinaturalismo*, da *proliferação dos híbridos*, da *lógica simétrica*, das instigantes *naturezas-culturas*, entre outras abordagens afins, torna-se enriquecedora a possibilidade de uma [re]visão da pesquisa dedicada a Revolução Artística do Morrinho, corrigindo-se as rotas e reconsiderando os contornos estabelecidos nesta ação investigativa a tempo. Assim, há o entendimento de que nestes oportunos diálogos, enfoques e interlocuções, renova-se a chance de permitir a participação de outras formas libertadoras de compreensão dos fatos, de modo a contribuir com novos enfoques defendidos por esta pesquisa. Assim, após movimento de reavaliação de todo o estudo, não se deseja manter a natureza distante, na condição de "estrangeira" (LATOUR, 2013, p.36). Ao contrário, deseja-se, no compromisso e no gosto desta caminhada investigativa, o significado *complexo, múltiplo* (FRADE, 2004, p.19). Ademais, familiarizando-se com tais leituras, inclusive, acompanhadas de alguns vídeos de Bruno Latour, dificilmente pode-se permanecer indiferente às questões levantadas pelos estudos destes autores. Assim, neste exercício, importante relativizar o percurso inicial da pesquisa, admitindo-se a participação de tais posicionamentos, favorecendo lógicas menos aprisionantes ou assimétricas, acredita-se em

encaminhamentos desfronteirizados, livres, oportunizando também a compreensão dos dados como *verbo*, como realidades caminhantes e *ocorrentes* (LATOUR, 2015, p.257). Em outras palavras, estar atento e sensível a um regime de tradução que mobilize os *coletivos* (LOTOUR, 2013, p.103), questionando as noções herméticas tradicionais, as lacunas deixadas pelos estudos culturológicos, requalificando e equilibrando, enfim, a pesquisa e a conformação de suas "hipóteses". Nisso, sempre válida a lembrança de que a "*a própria noção de cultura é um artefato criado por nosso afastamento da natureza*" (LATOUR, 2013, p.102).

De fato, torna-se fundamental rever as questões que operam junto ao fenômeno do Morrinho, abrindo o foco das abordagens epistemológicas de cunho exclusivamente socioculturais, questionando os modelos de visão essencialmente parciais/ civilizatórios, que mantém a natureza *longínqua e hostil* (LATOUR, 2013, p.36). Afinal, o Morrinho não está separado da natureza, está integrado a ela também, sempre esteve e, nesta apresentação do percurso desta pesquisa, acredita-se, independentemente de qualquer projeção que se faça, assim tende a continuar, em sua existência *situante* (INGOLD, p.219) de imprevisíveis devires...

> A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo. (TUAN, 1980, p.107)

O próprio termo *favela* oferece esta perspectiva híbrida, processual e viva das *naturezas-culturas* (LATOUR, 2013, p.96), estando associado tanto à planta típica do sertão brasileiro – signo de resistência do semiárido que desafia o regime das secas –, além de se relacionar à outra acepção – mais comum entre os cariocas –, das construções também de muitas resistências, com mais de cem anos de história, as quais o Morrinho sempre evoca em seus discursos, mundo afora. Assim, em muitos sentidos, considerando não apenas esta questão linguística de dupla conotação, mas o contexto particular desta manifestação artística, suas implicações e seus aspectos híbridos, forçosamente tem-se a sinalização para o rompimento com ordenações rígidas, assim como qualquer tolerância às categorias dicotômicas, dualistas de natureza/cultura (DESCOLA, 1997, p.260). O Morrinho, assim, não parece ser fenômeno, enfim, que possa ser bem compreendido/traduzido de modo *assimétrico* (LATOUR, 2013, p.91). Na favela Pereira da Silva, onde se mantém viva boa parte das suas narrativas há quase duas décadas, é importante observar, não há ação que não se misture à terra, que negue ou se comporte indiferente às transformações cíclicas provocadas pelas estações do ano que, se revezam em meio a sons e ruídos, temperaturas e sensações térmicas,

sinais e prodígios da floresta que envolvem esta realidade, assentada em área de proteção ambiental na Zona Sul do Rio de Janeiro. Está envolta, integrada e protegida, portanto, por um campo extenso de acontecimentos, onde coabitam e convivem, indistintamente, inúmeras espécies de eventos sociais e naturais. Assim, na companhia de imponentes jaqueiras e mangueiras, por exemplo, este pequeno mundo brincante que se anuncia e se ergue a cada dia de modo distinto, conjuga-se à beleza de uma exuberância hibrida, difícil de ser superada. Descortina-se em meio a vegetação local como um "teatro" de transformações permanentes a céu aberto, oferecendo aos seus visitantes, múltiplas narrativas de seus desdobramentos (INGOLD, 2015, p. 248). Além do fator impactante desta visualidade *sui-generis*, tem-se a ideia de movimento, de transitoriedade, na interferência de muitos processos de uma paisagem que não nega esta articulação. Quando a chuva, por exemplo, cede à chegada dos feixes da luz solar que rompem e atravessam a mata, encontrando os coloridos cenários de múltiplas camadas de tempo, o Morrinho resplandece em espécie de epifania, participando de um renascimento único, sem divisões claras entre os fenômenos atuantes. Por isso, em seu discurso lúdico e artístico, nada acontece, privando-se deste contato, desta relação com a natureza, inclusive, acredita-se, possa ser, a grande chave para se pensar esta brincadeira, esta integração. Se por um lado, de tempos em tempos, as árvores causam estragos ou danos atingindo a constituição física da maquete feita de tijolos e outros materiais reaproveitados, emprestam em contrapartida, nesta mesma tensão, condições únicas de estímulos próprios aos habitantes deste lugar, oferecendo oportunidades de um domínio muito particular, de modo a considerar a atuação ou a aproximação do que se chamou de *"ecologia simbólica"* (CASTRO, 2002, p.336). Por isso, além de garantir sombra, frescor, o ar puro da mata atlântica carioca, reserva-se a este assentamento a qualidade propícia de um lugar mágico, ou melhor, de uma *malha* mágica (INGOLD, 2015, p.224), urdida artesanalmente na cadência dos acontecimentos, formando uma complexa rede de eventos cotidianos. Assim, no desenvolvimento de uma vida integrada a um regime vibrante de *sociedades-naturezas*, garante-se a intensidade próspera de uma criatividade sadia e inacabada, lapidada continuamente por esta constituição híbrida e dinâmica, como um mapa movente. A sábia maturação do tempo, a ausências de pressa e a paciência de cada ação, a tranquilidade entre tantos aprendizados que sustentam os fazeres as temporalidades artísticas do Morrinho, parecem terem sido assimilados/incorporados dentro desta inesgotável fonte de experiências sensório-perceptivas. Neste sentido, desconfia-se, criando-se outra hipótese, de que esta maquete não aconteceria, sem a fértil interface com a natureza, sem a sua ligação com a Mãe Terra, sem a conexão com o rico meio-ambiente que sempre abrigou esta obra.

> Mas a própria noção de cultura é um artefato criado por nosso afastamento da natureza. Ora, não existem nem culturas – diferentes ou universais – nem uma natureza universal. Existem apenas naturezas-culturas, as quais constituem a única base possível para comparações... (LATOUR, 2013, p.102).

Acredita-se que a brincadeira do Morrinho aconteça em vários planos, em sua trajetória plena de devires, nos seus espaços lúdicos cotidianamente engendrados e reinventados a cada momento, pois lá estão, lado a lado, não "apenas" a representação de diferentes favelas cariocas, além de situações distintas reunidas e integradas em pronunciamentos sempre surpreendentes, mas também as lições somente possíveis nesta rotina prazerosa e direta com a natureza, da qual emergem e dão origem a inúmeros fatos híbridos. Assim, lugares e ambientes subjetivados em miniatura sempre atraem a curiosidade de muitos públicos, seja pela própria solução/ conformação estética, seja pela capacidade de se reinventar a cada nova aparição, seja pela comunhão, pelos elos que mantém com os percursos indeterminados (FRADE, 2004, p. 19), oferecidos pela natureza. Se bem observarmos, o Morrinho é a constituição de uma rede de formas-signo, *"sempre aberto a novas adições e transformações"* (FRADE, Op. cit.). Portanto, nas geografias aparentemente insólitas, atribuídas a tantas maquetes do Morrinho, revelam-se também como obras absolutamente orgânicas, hibridas, estabelecidas à revelia de qualquer ordem previsível, se afastando de traduções rígidas e puras, visões estereotipadas ou de "constructos cristalizados" (CARMINATI. In: HEAD, p.88) sobre a favela. Costuma-se revelar antes de uma precisão cartográfica/ discursiva, uma constituição livre de regulações, da qual emerge criativa visão sobre estes ambientes evocados. Ora, valendo-se das técnicas e saberes cultivados, não há uma maquete que se se assemelhe a outra, estão sempre abertos a criação de novos laços e repertórios, beneficiando-se sempre de cada uma das trocas, mas sobretudo da abertura e da liberdade em que se operam estas ações.

> O objeto da arte, tomado como forma comunicante, deve ser percebido em seu significado múltiplo, complexo. Ele atravessa inúmeros territórios de ideias e formas-signo. O sentido está sempre aberto a novas adições e transformações – que ocorrem a cada situação pela qual a obra perpassa. Esse percurso, envolve um percurso continuado, intermitente e indeterminado. (FRADE, 2004, p.19)

Assim, o Morrinho nos convoca a pensar, assim, em misturas e não propriamente em separações. Nesta constituição onde se percebe muitos hibridismos, onde nunca se interessou separar brincadeira de realidade que, ao contrário, sempre se articularam, se misturando de modo fértil, assim também parece ocorrer com as temporalidades e estímulos circunstantes com as quais dialoga, ativando-se aspectos diversos que se interpenetram e se confundem, formando entre-lugares-vivos e, nisso, afastando-se de qualquer possibilidade de assimilação/

compreensão pela *constituição moderna* (LATOUR, 2013, 139). Neste mérito de compreensão mais apurado de *naturezas-culturas*, importante lembrar que a resistência das favelas envolve diversos aspectos e realidades, remontando, inclusive, muitas camadas do nosso passado colonial, onde foram ditados *"(...) modelos de negócio com base na restrição e na exclusão, padrões seguidos pelas oligarquias rurais e pelas elites industriais e comerciais"* (MEIRELES, 2014, p.80). Tais características fazem com que sua população lide, portanto, de alguma forma, ainda com os efeitos destes idos em seu cotidiano, enfrentando problemas de descriminação e de estigmatização negativa [33] , políticas governamentais de cunho remocionista, desapropriações e demolições, ambientes degradados pela falta de saneamento básico e de coleta de lixo, violência urbana, comportamentos e ações de silenciamentos (ROCHA, 2013), somando-se aos desafios e dificuldades constitutivas da própria natureza, relacionadas à instabilidade do terreno, nem sempre seguro em sua estrutura de aclives junto às encostas, responsáveis por situações de risco e de deslizamentos provocados pela *"má geologia"* (DAVIS, p.128). Não obstante, mesmo em meio a inúmeras faces de incertezas que dificultam a sobrevivência dentro das cidades, as favelas seguem sua trajetória de reinvenção e de re-existência, sendo evidenciadas no Rio de Janeiro pelo Morrinho de diversas formas, unindo-se, *"(...) apesar de seus dramas e suas deficiências"*, a uma "*revolução silenciosa"* (MEIRELES, 2014, p.26). Assim, a não-separabilidade, a reunião que envolve diferentes *naturezas-culturas* (LATOUR, 2013, p.138) parece ser um dado ostensivo desta poética, que precisa ser considerado. Não obstante, não pelos paradigmas modernos ou mesmo pelas convicções da pós-modernidade, pois estas também estão comprometidas e atreladas, por negação, às matrizes, às crenças de pensamento que forjaram a modernidade (LATOUR, p. 133).

Considera-se que o Morrinho, em suas muitas complexidades *ocorrentes* (INGOLD, 2015), nos aproxime mais das miscigenações e dos sincretismos (CANEVACCI, 2009), não obstante, transcendendo os limites, os contornos de um entendimento que enxergue as

[33] Vale recordar a seguinte reflexão de Darcy Ribeiro a respeito das populações negras no Brasil: "*Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos, e de qualquer ordem de assistência. Só lhes deu, sobejamente, discriminação e repressão. Grande parte destes negros dirigiu-se às cidades, onde encontra um ambiente da convivência social menos hostil. Constituíram, originalmente, os chamados bairros africanos, que deram lugar às favelas. Desde então, elas vêm se multiplicando, como solução que o pobre encontra para morar e conviver. Sempre debaixo da permanente ameaça de serem erradicados e expulsos.*" (RIBEIRO, 1996, p.222) RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil.* 2ª. Ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

realidades de modo polarizado, considerando apenas a influência *da "(...) cultura, sociedade ou história, na linguagem da filosofia e das ciências sociais"* (DESCOLA, 1997, p. 247). Assim, reavalia-se tal manifestação, buscando problematiza-la como um conjunto de acontecimentos que nos faz [re]pensar em *naturezas-culturas*, sem dualismos, sem que a natureza seja definhada por negação (DESCOLA, 1997, p.260), desprendendo-se, enfim, do aporte dos caminhos epistemológicos que compõe as concepções redutoras, típicas da modernidade, incapazes, evidentemente, de dar conta das essências híbridas que recombinam diversos estímulos. O Morrinho parece constituir boa imagem da mistura, da fusão ou da não-separabilidade entre natureza e cultura, afastando-se, portanto, das lógicas e paradigmas fundados na modernidade e mais tarde, por oposição, refundados pela pós-modernidade. Reivindica, assim, uma visão mais aberta, não-dualista, sob pena, de uma grande traição...

1.1.2 Espaços habitados/ ressignificados no Pereirão e no Morrinho: sincretismos na favela

> O fenômeno humano é dinâmico, e umas formas de revelação desse dinamismo está, exatamente, na transformação qualitativa e quantitativa do espaço habitado. (SANTOS, 2013, p. 42)
>
> Milton Santos

"*Vocês estão fazendo um grande bem para o meio ambiente...*", disse o professor do projeto *Vida Nova*, quando visitou pela primeira vez a maquete do Morrinho, na favela Pereira da Silva, Zona do Sul do Rio de Janeiro. Os adolescentes que brincavam na encosta do morro, se divertindo na construção deste grande cenário de mini-favelas, acabaram desencadeando espontaneamente a base de um grande projeto sócio ambientalista de cunho comunitário, resultante da sábia e criativa reutilização de materiais. Assim, chamando atenção para as práticas que questionam o mundo descartável e a sociedade de consumo, a tese deseja se aproximar do *multinaturalismo*. Acredita-se que não se pode ignorar, em meio as *metamorfoses dos espaços habitados* (SANTOS, 2014), as ações transformadoras de proteção à natureza cultivadas há quase duas décadas pelo Projeto Morrinho. Por meio da expansão de suas memórias, esta revolução artística itinerante segue sua trajetória, promovendo ações socioambientais, integrando e chamando a participação de novos atores, em uma rede de sincretismos e de re-existências onde, ainda é *"cedo para parar, tarde para desistir" ...*

Nesta oportunidade de reflexão sobre *naturezas-culturas*, considera-se importante chamar atenção para os espaços habitados e ressignificados na favela, aprofundando o

entendimento das transformações que atravessam a história da comunidade que integra o Morro Pereira da Silva. Situar-se melhor, enfim, na realidade onde surge o Morrinho, em seu primeiro anúncio no mundo. No passado de tal localidade habitacional, vizinha ao bairro de Laranjeiras, bem antes de se atingir o número de aproximadamente cinco mil residentes, existia uma fazenda produtora de café, espécie de chácara, com muitos pomares, segundo as narrativas dos moradores mais antigos (ROCHA, 2013, p. 54). É no contexto deste passado, cujos códigos escravagistas do Brasil oitocentista reinaram por um longo período, que talvez se tenha as primeiras notícias de ocupações e presença de povos de origem negra que trabalham e viviam nestas terras. A população atual do Pereirão, em parte, é remanescente destes vínculos e destas trocas simbólicas (BORDIEU, 2009), sendo descendentes das primeiras famílias e grupos ocupantes desta região. Há aproximadamente setenta anos, logo após o fim do ciclo do café e o início da era republicana que, aos poucos, fora se formando uma ressignificação estrutural das antigas senzalas e da primitiva fazenda – das quais ainda se tem alguns vestígios –, convertendo-se lentamente, nos labirínticos becos e vielas que compõe hoje a favela batizada com o nome do antigo fazendeiro cafeicultor desta região. No meio deste processo, depois da chegada de novos moradores campesinos, uma nova ressignificação destes espaços habitados deram lugar a outras metamorfoses, com novas casas associadas aos saberes e hábitos da roça, reformas e adaptações. Mais recentemente, diferenciando-se dos acontecimentos comuns que permeiam a vida das favelas cariocas, uma despretensiosa brincadeira passou a condição de uma poderosa revolução cultural, modificando novamente o cotidiano destas mesmas terras na Pereira da Silva: a lúdica manifestação artística conhecida como Projeto Morrinho. Em alguma medida, esta ressignificação se religa aos signos e à cultura afro-brasileira que a precedeu.

> Essa é a minha comunidade preferida, onde eu moro a 13 anos aqui eu construí meu império vivenciando minha própria realidade e o cotidiano. Uma comunidade com cerca de 5000 mil moradores que começou a ser erguida na década de 40 pelos escravos que antes viviam junto ao fazendeiro que deu origem ao nome da rua e da comunidade. O famoso Pereira da Silva, A muito tempo atrás antes mesmo de ser uma comunidade neste mesmo local existia uma fazenda onde o dono era o famoso Pereira da Silva e seus criados quilombola. Hoje 30 anos depois ela é chamada de Comunidade Pereira da Silva e seu segundo nome Favela do Pereirão. – Declaração de Nelcirlan sobre a Comunidade Pereira da Silva, feita em 2013.
>
> Fonte: http://cirlanoliveiraeprojetomorrinho.blogspot.com.br

Sempre bom lembrar que a própria história da Favela Pereira da Silva não deixa de apresentar, no transcurso de seus acontecimentos, o cuidado com a terra e o repeito à natureza, confundindo-se, inclusive, com o episódio de reflorestamento da região, onde as atuais espécies podem ser desfrutadas. Tal ação de proteção ao meio-ambiente junto às

encostas cariocas desta área que integrava a antiga fazenda fora realizada, segundo relatos locais, pela comunidade quilombola de ex-escravos habitantes deste lugar que, outrora trabalhavam na fazenda onde se cultivava café. Neste sentido, vale à pena conferir o capitulo *"O passado da comunidade do Pereirão"*, parte da pesquisa de Lia Mattos Rocha, que diz:

> No relato de moradores antigos, entrevistados por mim para um vídeo sobre a história local, o território começou a ser ocupado há muitos anos, pois a região em que se localizava seria parte de uma fazenda produtora de café. Seria ainda possível encontrar resquícios de uma senzala entre as construções atuais. (...) A favela desta época foi descrita como chácara, ou uma fazenda; para outros se assemelhava a um pomar, pela quantidade de árvores frutíferas. (ROCHA, 2013, p.54)

No livro *Arte Afro-brasileira* de Roberto Conduru, o Morrinho é lembrado e reconhecido, juntamente com outros exemplos, como espaços "cruciais" e "emblemáticos" da cultura negra de nosso país, *"criados por alguns artistas afro-descendentes"* (CONDURU, 2013, p.104 e 105) [34]. Mesmo sendo correta a observação de Lídia Santos ao dizer que a afro descendência não é um "fator preponderante" (SANTOS, 2007, p. 170) entre os meninos do Morrinho, não se pode negar que as questões da negritude e que dizem respeito as crenças das religiões afro-brasileiras estejam ausentes neste mesmo trabalho, pois estas se confundem com a materialidade e com o corpo da própria obra. Basta uma visita a este refúgio do Pereirão para perceber a forte relação mantida com os Orixás, visíveis em inscrições, distribuídas em placas e tijolos, como as muitas que fazem referência a Ogum, sendo revelada também por muitos estandartes e imagens junto à maquete. Ademais, se considera benvinda a argumentação do pesquisador Sergio Ferretti que, ao tratar sobre sincretismo, afirma que "*As religiões afro-brasileiras e as culturas populares constituem oportunidade fértil para rever reflexões sobre o tema* (FERRETTI, 2014, p.15). Neste sentido, entre tantos hibridismos e sincretismos em seus múltiplos arranjos e diálogos mantidos com a natureza, cabe aqui considerar também os aspectos desta poética na sua indisfarçável relação com a afro-brasilidade, a envolver-se com a natureza pelos laços mantidos com a religiosidade de matriz africana. Na favela Pereira da Silva, o Morrinho, portanto, na sua estreita conexão com a natureza, também pode ter na *caça* a sua metáfora, assim como Oxóssi, considerado o conhecedor e protetor da Floresta, conhecido como o "Rei das Matas" (MORAIS, 2015,

[34] Roberto Conduru, na conclusão de seu estudo, reconhecendo tal manifestação como espaço significativo da arte afro-brasileira, assim escreveu: *"O Morrinho, lúdica representação da favela, construída por Nelcirlan e outras crianças da comunidade do Pereirão, no Rio de Janeiro, a partir de 1998. Plasticamente abrangente, aberta, difusa, que passa também as práticas do grafite e o universo onírico do Carnaval."* (CONDURU, 2007, p.105)

p.41). Curiosamente, além dos sinais mais evidentes destes intercruzamentos, a cor prateada vem ganhando vulto nas instalações do Morrinho, lembrando que é uma das cores que simbolizam este referido Orixá, sincretizado com São Sebastião, padroeiro da cidade do Rio de Janeiro (MORAIS, 2015, p.63). Assim, sempre em busca do conhecimento e de sua expansão, o Morrinho imprime ações que se alinham a este domínio de sabedoria, permitindo estar sempre em maior equilíbrio com a natureza, tornando sua lógica ao mesmo tempo sustentável, sincrética e sagrada.

> A sociedade brasileira é complexa e se caracteriza pelo encontro e a mistura entre povos e culturas diversas, e este encontro é enriquecedor. Assim a mistura e o sincretismo constituem elemento central em nossa sociedade, como pode ser evidenciado, entre outros aspectos, nas religiões e na cultura popular. (FERRETTI, 2014, p.30)

Assim, na companhia e na consciência dos Orixás da Mata, um território de proteção e respeito às forças vivas da natureza vai se desdobrando juntamente com as ações desenvolvidas pelo Projeto Morrinho. Sempre na luta por novos conhecimentos, os integrantes desta revolução se comportam como *caçadores*, sempre interessados na compreensão de si e da própria realidade que os cerca e, assim, nesta lógica, o grupo, nem sempre fixo, se mantém, desde o início, na condição viva de *caçadores-artistas*. Importante ressaltar que é antiga a relação entre o Morrinho de respeito à natureza, se confundindo, inclusive, com as primeiras memórias desta obra, sempre em transformação. Segundo Nelcirlan Oliveira, a primeira pessoa “de fora” que chegou para conhecer o Morrinho foi seu professor de Meio Ambiente Rodrigo, do Projeto “Vida Nova”. Também conhecido como “Quico”, dava aulas para boa parte dos adolescentes que também brincavam na maquete. Estava querendo saber simplesmente por que estavam faltando tanto as suas aulas. Depois de conhecer a grande obra, pôde compreender melhor sua inquietação, decidindo suspender as faltas de todo o grupo do Pereirão, dizendo que tudo que estavam realizando na encosta da comunidade era algo admirável em termos de preservação da natureza. Cirlan, embora já tivesse respondido sobre esta situação algumas vezes, relatou à pesquisa o fato do seguinte modo:

> Eu achei que iria dar falta...Tirar a gente da classe. Não, ele chegou e ficou maravilhado quando ele viu! Ele ficou louco! Que parada é essa?! A maior doideira! Cara, vocês estão trabalhando no meio ambiente! Pô, não tem como eu dar falta pra vocês...vocês cuidam...e as meninas do lado (porque elas queriam que a gente fosse tirado do programa)...Acabou que a gente ganhou mais prestígio ainda...aí ele falou...eu só preciso confirmar que vocês estão na aula...Vocês vão me prometer que toda a tarde de quinta-feira vão me passar um relatório que vocês tão cuidando disso...ai eu anoto aqui e assino em baixo que vocês estão aqui frequentando a aula.

> Era isso que a gente queria...O nome dele é Rodrigo! Apelido dele é Quico, eu chamo ele mais de Quico! – Vocês já estão fazendo um grande bem para o meio ambiente, cuidando disso aqui...E falou que tinha uma pessoa interessada em fazer um documentário com os garotos da comunidade... [Fonte própria]

As *brincadeiras* sobre o próprio cotidiano, enfim, foram as primeiras sementes deste santuário que se ergue hoje nesta floresta, sendo importante sublinhar que na própria comunidade Pereira da Silva, é costume entre as ações associadas ao Projeto Morrinho espalhar placas e dizeres sobre o comportamento ambiental. Assim, observa-se que esta revolução artística também tem uma preocupação com os cuidados no descarte de lixo no local onde moram. Logo que foi fundada a TV Morrinho, seus integrantes e participantes se organizaram, tornando-se uma ONG, sendo responsáveis por inúmeras iniciativas que não param de acontecer. Entre tantas ações, vertentes e frentes de atuação desenvolvidas pelos integrantes do Projeto Morrinho, dedicando-se às experiências do cinema, teatro, música, grafitti, artes-plásticas, montando exposições, envolvendo-se, enfim, com diversos eventos e vivências dentro e fora da comunidade, levando diversas mensagens de uma vida vibrante e criativa das favelas na comunidade Pereira da Silva mundo afora, não se pode deixar de destacar o trabalho de educação socioambiental, interessando-se também pelas questões relacionadas aos estudos e a formação de jovens e crianças na proteção ao meio ambiente. Cumpre notar, que muitas inscrições, feitas em grafites, pinturas e intervenções representativas do Morrinho aparecem acompantadas de motivos vegetalistas, entre folhas e pétalas de flores, em mais uma explicita forma de amor à natureza. Os próprios bonecos, personagens não-antropomorficos, criados especialmente para esta brincadeira na favela, apresentam além das soluções estéticas junto *"rosto do boneco"* e *"junto a sua inicial, que nem sempre se refere ao nome"* – segundo informa Raniére Dias –, geometrismos, alusivos a visualidade das sociedades indigenas e africanas imersas na natureza, conforme complementa, em seguida, Nelcirlan. Acredita-se que todas as vivências junto ao espaço do Morrinho tornar-se um convite à conscientização socioambiental, além do contato com a natureza também exercitado pelos *"morfismos"* (LATOUR, 2009, p.135) e pelos diálogos com os Orixás. O Morrinho oferece uma alternativa de educação informal à comunidade, revelando-se como uma verdadeira "escola" para muitos dos moradores. Devendo-se lembrar ainda que o tema da sustentabilidade também foi trabalhado e incorporado pela Cia Teatral do Morrinho em 2012 encenou o espetáculo "Cidade das Esmeraldas", encenada no Museu de Arte do Rio em 2013.

> Até hoje a gente fala que é o mesmo objetivo é mostrar essa coisa linda e maravilhosa...continuar levando as palavras... as frases que simbolizam paz, amor, a compaixão, a proximidade de compreensão do ser humano com a natureza... que eu

> acho que o mais importante é você entender a natureza... não só a de fora, mas a natureza dentro de si mesmo... se você não entende a natureza que existe dentro de você, você não entende a natureza do mundo.....e para gente, acho que o mais valioso quando a gente fala de objetivo...acho que de busca é procurar isso... é você reconhecer quem você é, pra que você veio e pra onde você vai... e aí você continua... Acho que essa é a natureza...
>
> [Fonte: entrevista de Nelcirlan a TV Petrópolis em 2015]

Demonstra-se a cada dia, portanto, na crença viva deste trabalho sem fim, a consciência cada vez mais ampla sobre o bem-estar e a vida na favela, passando a multiplicar, em diversas parcerias, dentro e fora da comunidade, soluções sustentáveis. Mesmo a maquete em si já sendo detentora de um discurso bastante eloquente a favor da sustentabilidade, justamante pela sábia reutilização de materiais e de aproveitramento de resíduos urbanos, conforme a prática de artistas como Sergio Cezar, entre outros nomes reconhecidos e convidados a emprestarem suas narrativas sobre a cidade do Rio de Janeiro, participando do acervo permanente da Casa do Artesão em Petrópolis, ainda prodemos encontrar no Morrinho placas escritas como *"Por favor não jogue lixo, preserve sua comunidade e o meio ambiente!" "Dê valor a comunidade e ao meio ambiente, o Morrinho agradece!"*. Assim, acredita-se que a imersão no tempo da bricadeira, além do tempo dedicado às visitas, entre outras atividades feitas no Morrinho do Pereirão, também representem uma imersão no *tempo-natureza*, ou mesmo em um *tempo-caça-natureza*. Situado em um lugar refugiado das demais casas da comunidade, acontece como um bom exemplo da integração de arte e meio-ambiente. Em suma, uma brincadeira sustentável estimulando novas praticas sustentáveis...

> A proposta de 'turismo sustentável' compartilha dos mesmos conceitos de 'economia sustentável' ou 'sustentabilidade', em que se busca (segundo seus defensores) equilibrar as necessidades de ganho econômico com preocupações com a presevação do meio ambiente e das populações que podem ser atingidas pelos empreendimentos economicos realizados, seja social, seja cultiralmente. (ROCHA; 2013; p.176)

Ocorre ressaltar também que em uma das animações filmicas produzidas pela TV Morrinho, percebe-se muitos hibridimos de *formas-signo* (FRADE, 2004, p.19) em sua fértil relação com a natureza. Na produção fílmica *"Saci no Morrinho"*, por exemplo, temos a presença e a participação de uma das figuras mais representativas e emblemáticas das lendas folclóricas brasileiras, reforçando a relação de muitas possibilidades de associação entre o Morrinho e as mitologias que abarcam o lúdico e a natureza. O Saci é representante das travessuras, das brincadeiras, mas assim como alguns Orixás, também um grande conhecedor dos segredos da floresta. A lembrança e a evocação do saci-pererê é significativa neste discurso que aqui se chama atenção, pois sugere um corpo híbrido de *favela-travessura-floresta*. Símbolo forte do folclore brasileiro, não apenas integra o Morrinho à Cultura

Popular, mas sela mais um elo do Morrinho com os inumeros enigmas da natureza em um extenso campo de interrelações possíveis. Íntimo conhecedor e morador da floresta, aparece como um aliado da “pequena revolução” neste pequeno curta-metragem, assumindo a condição protetora dessa dimensão híbrida entre natureza e brincadeira.

> O meio-ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias ideais. Os estímulos sensoriais são potencialmente infinitos: aquilo que decidimos prestar atenção (valorizar ou amar) é um acidente do temperamento individual, do propósito e das forças culturais que atuam em determinada época. (TUAN, 1980)

Pode-se se falar em muitos espaços ressignificados nesta comunidade carioca que, não sendo tão famosa como a Mangueira, passou a figurar entre as mais citadas na internet e nas redes sociais, justamente em função da popularidade conquistada pelas ações do Morrinho. Assim, alcançando maior projeção e fama positiva, justamente graças à obra que vem visitando diversos países e, ao mesmo tempo, rebendo visitantes de várias nacionalidades, em um fluxo intenso de exposições e de turismo sustentável, movimentando o ir e vir na comunidade, por meio de vibrantes parcerias que integram os setores econômicos de emprendedorismo local às ações do Morrinho.

> Turismo no Morrinho visa trazer os pontos positivos das favelas cariocas da Cidade do Rio e também contribuir com a comunidade mostrando uma boa e real vivência na parte de dentro onde poucos brasileiros e eestrangeiros sabem a verdadeira história e existência, além de focar na busca pelo alto respeito, conhecimento, expansão de ideias e valorização ambiental. Para que as Favelas e Comunidades do Rio, não só com o Pereirão, mas todas as outra situadas e espelhadas pela cidade seja vista como uma fonte [de] sustentabilidade e inclusão social e cultural dentro das sociedades modernas.
>
> Fonte: Facebook MORRINHO FAVELA TOUR – turismo Social & Sustentável 2007 a 2015 – 13 de agosto de 2015 Facebook)

O Morrinho pode ser problematizado como *malha mágica* (INGOLD, 2015, p.224), urdida de modo dinâmico, preparada para o desenvolvimento de uma vida integrada a um regime vibrante de *natureza-cultura*, a garantir a intensidade próspera de uma criatividade sadia e inacabada, lapidada continuamente por esta constituição híbrida.

Figura 19 – Detalhe da maquete do Morrinho na favela Pereira da Silva, 2016.

Fonte. Registro de campo, realizado em 2016. Fonte própria.

O Morrinho, em suas inúmeras transformações, conforme vem se observando, abriu-se ao sincretismo e às religiões afro-brasileiras, onde o tempo-caça-natureza, aqui considerado, pode assumir vários aspectos de liminaridade, do lúdico à decoberta de si mesmo, envolvendo o cotidiano e o ethos da favela, se associando de várias formas também com as naturezas circustantes e às questões do multinaturalismo. Com efeito, tal manifestação se aproxima da luta pelo conhecimento tão bem expresso pelas tantas mitologias e narrativas dos orixás afro-brasileiros, denotando também, caso emblemático de um processo inverso de “desacralização da natureza” ditada outrora pela modernidade.

Figura 20 – Detalhe da maquete do Morrinho na favela Pereira da Silva, 2016.

Fonte. Registro de campo, realizado em 2016. Fonte própria.

Ogum dá aos homens os segredos do ferro

Na terra criada por Obatalá, em Ifé.
Os orixás e seres humanos trabalhavam e viviam em igualdade.
Todos caçavam e plantavam usando frágeis instrumentos.
Feitos de madeira, pedra ou metal mole.
Por isso o trabalho exigia grande esforço.
Com o aumento da população de Ifé, a comida andava escassa.
Era necessário plantar uma área maior.
Os orixás então se reuniam para fazer como fariam
para remover as árvores do terreno e aumentar a área da lavoura
Ossaim, o orixá da mdicina, dispôs-se a ir primeiro
E limpar o terreno.
Mas seu facão era de metal mole e ele não foi bem-sucedido.
Do mesmo modo que Ossaim, todos os outros orixás tentaram,
Um por um e fracassaram
na tarefa de limpar o terreno para o plantio.
Ogum, que conhecia o segredo ferro, não tinha dito nada até então.
Quando todos os outros orixás tinham fracassado,
Ogum pegou seu facão de ferro, foi até a mata e limpou o terreno.
Os orixás, admirados, perguntaram a Ogum de que material
era feito tão resistente facão.
Ogum respondeu que era o ferro,
um segredo recebido de Orunmilá.
Os orixás invejavam Ogum pelos benefícios que o ferro trazia,
Não só à agricultura, como à caça e até mesmo à guerra.. [35]

Figura 21 – Detalhe de um dos tijolos do Morrinho: sincretismos na saudação “Ogunhê!!!”.

Fonte: Registro de campo, 2016. Fonte própria.

[35] PRANDI, Reginaldo. *Mitologia do Orixás*. Companhia das Letras, 2001. (p.86)
A pesquisa lembra que *os “filhos de Ogum geralmente não se mantém fixos em apenas um lugar, portanto gostam de viagens, do novo, de mudanças. Apreciam a tecnologia, são curiosos e resistentes.”* Fonte: disponível em ubanda-orixas.info. “*Ubanda e Orixás”*

2. **NA PISTA DO MORRINHO: TERRA MÁGICA/ TERRA HÍBRIDA [TM]**

2.1 **O Morrinho como paisagem híbrida: fortaleza/ malha mágica de uma *poética singular do cotidiano-favela***

2.1.1 O Morrinho e a [re]invenção da paisagem das favelas

> 'Devo ver'. Esse imperativo se dá inicialmente como um todo. Contudo, ele é construído com mil estratos justapostos, que até mesmo o historiador mais minucioso e mais bem documentado não consegue apreender separadamente, no pormenor de sua exigência. É o que se passa, por exemplo, com a descoberta da montanha ou do litoral. A sensibilidade social e essas paisagens é historicamente atestada em épocas determinadas e bastante recentes. 'Descobre-se' a beleza, frequentam-se os lugares ate então considerados desertos maléficos, aterradores. Eles entram na moda, primeiro para a elite da sociedade, depois entram no vocabulário das 'necessidades' naturais, são um bem comum, disponível a todos.
>
> Anne Cauquelin [36]

Diante deste fragmento de texto, logo na abertura do capítulo "*Como são inventadas as paisagens"* escrito por Anne Cauquelin, é irresistível não pensar no prestígio que a paisagem das favelas cariocas adquiriu nos últimos anos em boa parte do mundo. Embora encarada muitas vezes como um "*problema social"* e questionada na sua forma de existir dentro das cidades por um poder público que se faz repressor e omisso, as favelas vêm sendo cada vez mais consumidas como *paisagem,* evocando de muitos modos suas *1001 qualidades*, bem como as belezas caracterizam a "*arquitetura vernácula"*, conforme procura enfatizar o estudo intitulado "*Estética da Ginga"* de Paola Jaques Berenstein de 2001. Artistas como Sérgio Cézar, eventos de rua diversos e iniciativas como o portal "*Viva Favela"* que mostra outras faces da imagem veiculada pela grande mídia (RAMALHO, 2007, p.15), bem como todo o trabalho desenvolvido pelo *Observatório de Favelas* confirmam esta tendência. Assim, vem sendo afirmadas em cenários múltiplos em um novo momento de revelação das suas potencialidades estéticas. No caso do Morrinho, temos um bom exemplo de uma das vertentes mais atuantes desta popularidade controvertida das favelas, fazendo sucesso na 52ª. Bienal de Veneza em 2007, onde reações e opiniões favoráveis podem ser atestadas no documentário *"Deus sabe tudo, mas não é X9"*. Entre tantos depoimentos colhidos nesta ocasião, pode-se destacar, por exemplo, o que diz tratar-se da melhor obra da referida mostra, sem a qual o

[36] CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins Fontes, 2007. P.92.

evento *"seria um funeral!"*. A peça teatral "Cidade das Esmeraldas" encenada pela Cia Teatral Morrinho em 2013 no Museu de Arte do Rio, também estimula pensar a favela mais como imagem solicitada e não propriamente como parte da vida citadina que mereça ser esquecida ou ignorada. Durante alguns finais de semana este espetáculo foi oferecido para diversas crianças, com uma sessão especial voltada para a própria comunidade Pereira da Silva, que pôde assistir ao clássico do *Mágico de Oz* adaptado às situações cotidianas de uma favela. Aqui, portanto, um dado importante desta poética sobre *magia*. No novo texto, Dorothy, que desmaia logo após deslizamento de *terra* em sua comunidade com muitas moradias em situação de risco, reaparece no *Mundo Mágico de Oz*. Ora, a relação *terra* e *magia* se torna explícita, unindo o *cotidiano-favela* a uma narrativa também *caminhant*e, feita de uma jornada de revelações e autodescobertas. Curiosamente, um dos tijolos, guardado pela pesquisa, revela o desenho de três simbologias recorrentes no anuncio desta poética – o sol, o coração e o trevo. Ao olhar para este tijolo, imediatamente vem a lembrança do texto assinado pelo roteirista, ator e teosofista norte-americano Frank Baum (1856-1919), remetendo-se a signos positivos que se confundem com seus personagens, sem deixar de ser alusivo também a sua obra literária de conhecido fascínio por *terras-mágicas* [37]. Não estaríamos aqui diante da fusão de dois reinos mágicos, abrindo-se para ampla discussão semiótica? Guardadas as devidas situações de distanciamentos de época e de contextos, não comungam, tais expressões artísticas, de um mesmo desejo de se recompor e se opor às crenças opressoras do mundo, em seus respectivos devires? A "CM" considera também importante a intertextualidade deste trabalho realizado pela Cia Teatral Morrinho e a letra do rap "Mágico de Oz", onde temos a chance de entendermos melhor este *grito-periferia-favela*, atentando para o refrão dos Racionais Mc´s*: "Queria que Deus ouvisse minha Voz! (Que Deus ouvisse minha Voz)/ No mundo Mágico de Oz"* [38]. Com efeito, cada vez mais, o discurso das favelas se impõe como *paisagem* e como marca identitária da cidade que assiste um novo despertar da *"(...) ousadia*

[37] *Gulliver* (1726), *Alice* (1865), *Peter Pan* (1911), a própria obra infanto-juvenil de Monteiro Lobato (1882-1948), entre tantos mundos engrendrados e anunciados pela literatura ocidental, terras mágicas que mexem com as medidas e distanciamentos entre a vida adulta e a infância, também podem encontrar eco alusivo na brincadeira do Morrinho, já que na situação fabulada nas mini-favelas, também se brinca com o tempo da criança, tempo que, volta e meia, também se estende na vida adulta de seus criadores, na em suas performances, memórias, metamorfoses e oralidades, tempo que se presentifica e retorna em rodas de conversa, filmagens e visitas guiadas, enfim, em diversas formas de narrativas, sempre ativadas de algum modo por esta terra-mágica (TM) e também relacional (TR). No Morrinho, parece que o tempo da criança, a exemplo das narrativas literárias citadas, também se dilata, sempre encontrando um jeito de sobreviver e enganar as mentalidades adultas...

[38] Racionais MC´s está sempre sendo escutado e celebrado nas ações culturais do Morrinho, na Pereira da Silva, seja nas ações de pintura ou nas Rodas Culturais da Pereira (RCP), os versos desta e de tantas outras canções deste grupo se unem a momentos de dança e de catarse no cotidiano-favela da Revolução Artística do Morrinho.

da festa, da poesia, do samba, da arte, da coragem do trabalho e da produção"[39] (ROCHA, 2012), respondendo a imperativa solicitação de sua presença que, no caso do Morrinho da Pereira da Silva, parece interessante pensa-la como *paisagem topofílica*.

O termo topofilia associa sentimento com lugar. (TUAN, 1980, p.129)

Cabe perceber que a *paisagem* explicada por Anne Cauquelin surge como um sintoma que aos poucos ganha corpo em diversas áreas e assim passa a ser exigida, confirmada, e assim, consolidada. No caso específico das favelas, embora já tenha encontrado no passado, tradução nas pinturas de Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral e na ginga dos Parangolés de Hélio Oiticica, entende-se que não seria propriamente a pintura ou a produção plástica que explicaria esse renovado interesse. As evidências apontam que o crédito cabe e deve ser atribuído à literatura, ao cinema e à TV que intensificaram nos últimos vinte anos seus discursos nesta direção, reconduzindo a paisagem das favelas aos holofotes e, como isso, tornando-se agentes fundamentais nesta retomada, conforme informa o estudo "Gringo na Lage" de Bianca Freire Medeiros:

> Se, por um lado, um número crescente de turistas vem à favela, por outro, cada vez mais a favela vai ao encontro de potenciais visitantes por meio de produções cinematográficas e televisivas. (...) No caso da favela turística uma série de produtos estão, direta ou indiretamente, sendo postos em ação. (MEDEIROS, 2009)

Entre os exemplos destacados nesta pesquisa está o romance de Paulo Lins que inspirou a película *Cidade de Deus* (2002), obra cinematográfica de Fernando Meirelles e Kátia Lundi que *"seduziu as plateias internacionais"* e que, ao mesmo tempo, *"inspirou um sem-número de produções"*, caso da produção *Cidade dos Homens*, série herdeira direta desse legado exibida pela Rede Globo, também citada no referido estudo. Na verdade, são muitos os trabalhos que mostram como a favela atinge essa revalorização, passando a condição de protagonista, como, inclusive, demonstrou recentemente a novela *Salve Jorge*, seja na trama, seja no também no primoroso trabalho de videografismo em sua abertura. Evidentemente que as questões sobre a invisibilidade pelo descaso estão embutidas neste grande pacote de interesse que só faz crescer, fortalecendo ainda mais o imperativo *"olhe, isto é uma paisagem!"* (CAUQUELIN, 99).

Nessas várias situações podemos enxergar perfeitamente as múltiplas vias de um novo anúncio das favelas, incluindo as ações que levaram o Morrinho até ao recém-inaugurado

[39] ROCHA, Adair. *Cidade Cerzida: a costura no Morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Pallas, 2012.

Museu de Arte do Rio. Dessa forma, a contaminação desse interesse embalado pelo *novo institucionalismo*, expresso pela exposição *"O Abrigo e o Terreno"*, inaugurando *"o projeto Arte e sociedade no Brasil, dedicado à atuação da arte brasileira no campo da alteridade e das relações sociais"* (2013), torna ainda mais emblemática o sintoma dessa exigência. Segundo a Folha de São Paulo, foi encarada da seguinte forma:

> Finalmente, "O Abrigo e o Terreno", com curadoria de Clarissa Diniz e do próprio Herkenhoff, no primeiro piso do museu, é uma ótima coletiva sobre questões que lidam com a ocupação urbana no país, reunindo de Hélio Oiticica a coletivos como Ocupação Prestes Maia. Por razões nem sempre fáceis de entender, museus brasileiros não têm tido capacidade de organizar boas mostras sobre a sociedade brasileira. O MAR surge disposto a enfrentar o desafio de preencher essa lacuna. Se conseguir dar prosseguimento ao programa de abertura, em breve será a referência que faltava. [40]

Nesta mostra, foi destaque o trabalho coletivo dos jovens artistas representantes do Projeto Morrinho. Sua exibição luxuosa, ocupando área avantajada em um dos salões do primeiro piso fez eclipsar muitas das outras paisagens do circuito oferecido ao público, chegando a ser considerada a *"Monalisa do MAR"*. O título atribuído naturalmente por muitos visitantes foi justificado pelo próprio curador que chegou a afirmar *"O Morrinho é a alma deste museu!"*. Celebrado em muitas matérias televisivas, bem como ocupando lugar relevante nas imagens do site oficial do novo equipamento cultural da cidade, o Morrinho vem adquirindo considerável projeção na cidade desde 2013.

Curiosamente, se formos analisar o circuito completo oferecido no primeiro semestre deste ano pelo Museu de Arte do Rio, perceberemos que, em uma ponta, a exposição "*Rio de Imagens"* exibia, além dos trabalhos da dupla Maurício Dias e Walter Riedweg, diversas paisagens do Rio de Janeiro, por meio de obras produzidas por artistas viajantes do século dezenove. Nelas podemos estabelecer um elo entre o passado e o presente, onde a pintura com seu caráter pedagógico, já apontava ao visitante a experiência do recorte dos morros cariocas, isto é, valorizando o que seria mostrado em seguida sobre o Rio de Janeiro. É claro que não se pode deixar de reconhecer sobre uma inteligente articulação entre as curadorias[41] que juntas e em espírito cooperativo, não perderam a grande oportunidade de estabelecer espécie de preparação das sensações até se exibir a paisagem contemporânea da favela na mostra de despedida deste primeiro grande circuito do museu, fazendo reverberar a nova iconografia

[40] Disponível em m.folha.uol.com.br, sob o título *"Mostras sobre a sociedade brasileira são destaques do Museu de Arte do Rio."* Publicado em 05 de março de 2013.
[41] "Rio de Imagens" teve a curadoria de Rafael Cardoso e Carlos Martins, "Abrigo e Terreno", assinada por Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff.

cada vez solicitada, integrando tal imaginário de quem chegasse para conhecer a *Cidade Maravilhosa*. É como se o convite fosse o seguinte: vejam as maravilhas dessas paisagens, mas não excluam, na construção deste olhar, a favela, tão bem representada pelo *bloco de sensações* da "Pequena Revolução".

Figura 22 - O Morrinho na exposição O abrigo e o Terreno no MAR: Paisagem de cooperação.

Fonte: Registro realizado no Museu de Arte do Rio em 2013. Fonte própria.

Não foi raro perceber que muitos dos comentários feitos após as visitações giravam em torno desta obra, sedimentando o estatuto de paisagem das favelas perante o Morrinho, complementado pelo olhar de cada visitante. Ao mesmo tempo, tal montagem favoreceu a visualização de laços afetivos importantes para a "pequena" revolução. A maquete do Morrinho, nesta oportunidade, foi exposta junto ao trabalho da artista Paula Trope, ganhando a companhia das obras do artista plástico Sérgio Cézar. Todos juntos e integrados nesta mesma proposta voltada para visibilidade da favela do que poderíamos chamar de *paisagem* de *cooperação*, abrindo-se para a noção de *terra relacional*.

Dessa forma, as mini-favelas do Morrinho acompanham a escalada dessa exigência, com seus autores ajudando a ampliar esse imperativo do que deve e precisa ser visto na cidade, levando turistas para o Morro Pereira da Silva, em área limítrofe ao bairro de Laranjeiras, para conhecer de perto seus modos de vida caminhando pelas vielas e becos da favela o que será problematizado aqui como *"terra-mágica"*. Deve-se lembrar, não obstante, que dentro do *tour* oferecido aos visitantes que não param de querer consumir essa paisagem, o Morrinho é incluído como culminância do trajeto, criando espécie de diálogo com a

paisagem percorrida. Com efeito, diante de uma maquete de muitas favelas feita com tijolos e material reaproveitado, totalizando uma área nas encostas do morro em torno de 400 m², é muito difícil não se impactar, fazendo com que os turistas imprimam um olhar duplo sobre tal paisagem vernácula. Nesse transe sensorial e perceptual que parece querer enganar os sentidos, casando a imagem das favelas em miniatura com a própria realidade, a favela torna-se duplamente consumida e duplamente valorizada. Nesse caso, portanto, duas situações de interesse dialogam, o tempo todo, traçando uma malha perceptiva muito particular, única no mundo neste registro multiplicado de paisagem sobre a favela. Em outras palavras: uma paisagem que emoldura outra paisagem, assumindo neste âmbito inter-projetivo o desenho mágico e brincante de uma 'visão caleidoscópica'.

2.1.2 Morrinho como fortaleza/ malha mágica: *"Não tenha medo dos inimigos que te atacam"* [42]

> O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo, ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.
>
> (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 273)

Saindo da era dos descobrimentos [43] e se deslocando para um período cronologicamente anterior na história de Portugal, se faz questão neste capítulo de abrirmos espaço para as narrativas de cunho medieval, buscando construir novas pontes junto a compreensão que ora se faz sobre o Morrinho. Ao termos acesso a tais tesouros da humanidade, percebemos que a Idade Média se tornou fonte para inúmeras obras literárias, evocando-se em cada texto escrito, a época pródiga em histórias sobre fortalezas, batalhas, castelos, sublinhadas em épicas narrativas de martírios e glórias. Dito isto, onde pode-se observar uma ligação estreita, que seja pertinente a esta leitura, entre o Morrinho e o referido período feudal do Ocidente? Ora, assim como os signos de intercessão/proteção foram incorporados a heráldica, aos uniformes e aos equipamentos militares de inúmeras batalhas, mantidas em salões nobres e hasteadas em altas torres, visualizadas destacadamente em diversos tipos de construções, ostentada, enfim, em cenários de guerra durante todo o

[42] Citação de pensamento encontrado no projeto Morrinho em forma de placa.
[43] Na introdução desta tese, fora realizada uma alusão do Morrinho à era dos descobrimentos, onde pode-se ler. *"Entende-se "rosa-dos-ventos" como signo de itinerâncias, de movimento, de viagens, que tendo historicamente acompanhando diversas rotas marítimas junto aos deslocamentos náuticos empreendidos pelos portugueses, fora apropriada pelo Morrinho de maneira a revelar-se como descoberta, na medida em que simboliza sua própria essência de liberdade."* (p.48)

medievo, na crença, inclusive, de que santos venerados vencem batalhas, o Morrinho, de modo análogo, não se eximiu de se unir ao mesmo expediente, ainda que em outro contexto e de modo muito particular. A primeira visita ao Morrinho em 2012, deixou clara esta impressão. Estandartes replicando a imagem de São Jorge, além de inscrições devocionais, destacando e denunciando esta situação logo à primeira vista, tornaram a comparação quase que instantânea.

> O castelo fortificado (ou forte), a fortaleza, é, quase universalmente, o símbolo do refúgio interior do homem, da caverna do coração, do lugar privilegiado de comunicação entre a alma e a Divindade, ou o Absoluto.
>
> (DICIONARIO DOS SÍMBOLOS, 2004, p. 448)

Em Portugal, o Castelo de São Jorge, signo de poder e de devoção dos portugueses, testemunho das memórias de inúmeras decisões políticas que atravessaram o Atlântico, levando ao Brasil juntamente com seu projeto de colonização, o santo honrado por Afonso Henriques com uma igreja na fundação do reino, acaba encontrando na favela carioca da Pereira da Silva uma outra tradução de sua imagem no mundo. Embora o Projeto Morrinho não conheça um dos principais cartões postais de Lisboa, parece haver uma ressignificação quase irônica, descolonizadora do Santo Guerreiro nestas terras que, se popularizando no Rio de Janeiro e sendo sincretizado com Ogum, encontrou no sítio mais famoso desta favela carioca, outro tipo de *fortaleza*.

> Nos Salmos 46, 59, o próprio Deus é comparado a fortaleza: Quanto a mim, vou cantar a tua força, vou aclamar teu amor pela manhã: pois foste uma fortaleza para mim, um refúgio no dia de minha angústia. Ó força minha, vou tocar pra ti, porque foste uma fortaleza para mim, ó Deus, a quem amo! (59-17-18)
>
> (DICIONARIO DOS SÍMBOLOS - CHEVALIER, 1998, p. 449)

A imagem que intercedeu e foi decisiva na vitória dos portugueses sobre Castela em 1385, é quase que onipresente na grande maquete da Pereira da Silva, distribuindo-se em cenário ecúmeno e ecumênico ao mesmo tempo, misturando-se e se avizinhando a várias citações bíblicas, além de outras inscrições associadas a outros credos, somando-se a própria afrobrasilidade, em referências a Ogum, Oxósssi e a Imenjá. São Jorge aqui é lido como Santo Guerreiro que vai proteger este *cotidiano-favela*, este "pequeno" santuário das contingencias inimigas à esta poética, com muitas de suas energias concentradas nesta área difícil de ser esquecida na Zona Sul do Rio de Janeiro. O Morrinho, portanto, como se aludiu na introdução

deste trabalho, no cotejamento às ideias de Deleuze sobre o *xadrez*[44], é também a torre deste jogo.

> Na tradição cristã, inspirada nas construções militares e feudais, eriçadas de torres, atalaias e torreões, a torre tornou-se símbolo de vigilância e ascensão.
>
> (DICIONARIO DOS SÍMBOLOS - CHEVALIER, 1998, p. 889)

Curiosamente, o vilarejo de Óbidos em Portugal ofereceu uma grata surpresa à pesquisa, quando na oportunidade de conhecê-lo no ano de 2015, em meio a sua tradicional feira literária – FOLIO (Festival Literário de Óbidos) –, oportunizou-se ver montada uma maquete repleta de hibridações, onde o cenário em miniatura desta pequena vila medieval se miscigenava ao *cotidiano-favela*. Óbidos, do latim *oppidum* (cidade fortificada), fora então ressignificada, formando dupla-imagem de *resistência*: a medieval e a da favela. Tratava-se da obra feita por um grande conhecido dos integrantes do Morrinho: o *gigante do papelão*, Sérgio Cezar. O artista plástico, criado em Laranjeiras, bairro vizinho à favela Pereira da Silva, especialista em criar ambientes ricos em detalhes pela técnica da observação aguda da realidade, embalado pelo mantra *"olhar, olhar e olhar"* (WALDECK, 2013, p.32) empregado em uma pedagogia de *caminhadas* pelas ruas da cidade, antes de qualquer manipulação e "conversa" com os materiais, chegou a ser professor dos meninos do Morrinho. Entretanto, estes alunos, também artistas, conforme se nota em seu próprio depoimento, colhido na feira de Óbidos, é que acabaram lhe ensinando uma outra forma de se enxergar a favela, por meio de uma visão que não negava as situações de violência, em nome de um olhar que aparentemente abria mão de determinados aspectos em sua aproximação autêntica e autodidata com o real, sem se dissociar de muitas características perversas do *mundo mundano* (OLIVEIRA, 2014). Onde residiria, portanto, maior grau de apropriação do real? Em outras palavras, qual dos trabalhos defende melhor a ideia de realidade? Onde a realidade estaria mais fortificada?

> Teve uma passagem muito interessante com esse menino, Nelcirlan... Pra mim, vai ser sempre menino, quando ele tiver a minha idade, eu já morri... Eu falei que mostrava a favela de uma maneira e por quê que ele botava arma e polícia na favela dele?... E ele me deu um toque muito legal: que a visão que eu tinha da favela, não era a visão que ele tinha...

[44] Nos capítulos iniciais desta tese, encontrou-se uma forma interessante para se pensar o Morrinho, aproximando-se do *Tratado de Nomadologia* de Gilles Deleuze e Felix Guattari e dos jogos de tabuleiro, onde o xadrez aparece como: *"espaço das hierarquias, tão bem representado pelas camadas e papéis do cotidiano-favela desta cidade, nas guerras travadas entre facções rivais, entre o Estado e o poder paralelo, condição assumida na forma de avatares. Curiosamente, a altura destes bonecos e o gesto de 'pega', nos remetem também a manipulação de quem joga xadrez."* (GUIMARÃES, p.26)

(Fomte própria: depoimento do artista plástico Sergio Cezar, concedido em Óbidos ao pesquisador e autor desta tese – Portugal, em 2015)

Muitos textos de inspiração medieval também fazem alusão a estes cenários, interfaceando *terra* e *magia*, a incluir, neste mesmo universo, o desenho de *mapas*. Caso da obra de J. R. R. Tolkien, as quais podemos aludir também ao curso desta poética, pois toda esta literatura se faz por meio de longas *caminhadas*, atravessadas por reinos, alteridades, conflitos e muitas batalhas, envolvendo muitos contextos e linguagens contidos em uma grande mitologia que assim, como no Morrinho, também busca uma reelaboração criativa da dicotomia entre o bem e o mal. No caso da *Pequena Revolução*, entretanto, acredita-se que não se há espaço para demarcações tão claras, escapando-se de maniqueísmos inflexíveis. No Morrinho, tais instâncias parecem estar mais dissolvidas em diversos aspectos do cotidiano convergente *"cidade-favela"*, matéria-prima re-comunicada por um vocabulário indisciplinado, que desconstrói impiedosamente crenças cristalizadas do "asfalto", transformando convicções em incertezas, em uma escrita performada pela *brincadeira*.

O Morrinho, portanto, protegido pelos signos aqui evocados e ao se fazer como um *corpo fabular da contemporaneidade*, na apropriação da realidade expressa em vídeo-performances, animações, sátiras, paráfrases, paródias, *funks*, *raps*, improvisos e outros recursos da linguagem, sempre com o *"frescor de oralidade"* (SOBRAL, 2012, p.37), confabula e fabula seus enredos, fazendo-se constituir também como um lugar sagrado, um templo de reflexão de sua própria existência, já lendária dentro e fora da cidade. Não é novidade associar a favela ao período medieval. A exposição *Feudos Urbanos* dos artistas Ruberli Angelo e Luiz Oliveira no Espaço Cultural do Colégio Pedro II ocorrida em 2016, construiu estas relações entre tais contextos que, embora distanciados pelo tempo e pelos hemisférios, possuem aspectos convergentes. Em 2012, a bela abertura da novela *Salve Jorge* de Gloria Perez, marcada pela canção *"Alma de Guerreiro"* e por videografismos recheados de movimentos orgânicos e helicoidais, incorporou a história do *Santo Guerreiro* às favelas cariocas. Sobre esta referência, poder-se-ia perguntar: teria a novela citada gerado algum tipo de influência junto às maquetes da *Pequena Revolução*? A cultura pop e televisiva nacional teriam contaminado de alguma forma a obra do Morrinho? Afinal, os artistas Morrinho compõem um coletivo de juventude e como tal *"(...) nascem entre os fios que os ligam à escola de massa, à mídia, à metrópole"* (CANEVACCI, 2005, p. 23) [45]. Entretanto, embora

[45] No livro *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*, Massimo Canevacci traça perfil comunicacional das culturas juvenis na contemporaneidade, trazendo à tona, nesta abordagem, a "*dilatação do conceito de jovem, virando do avesso as categorias que fixavam faixas etárias definidas e claras passagens*

exista a incorporação da cultura de massa junto aos acontecimentos desta instalação na Pereira da Silva, como se mostra no filme *"Fim do mundo no Morrinho"* (2012), entre outros consumos juvenis verificáveis nesta poética, lembra-se que a novela *Salve Jorge*, entrou no ar em outubro de 2012, enquanto que ainda em 2009, conforme atesta o vídeo *"O Morrinho de cara nova"* – disponível na rede pela plataforma YouTube –, se tem acesso a um importante registro da memória da grande instalação ganhando um "banho de loja" e onde até a antiga casa de Nelcirlan aparece sendo reformada, entre 2007 e 2009. Nesta mesma sequência histórica de imagens revela-se estandarte de São Jorge já aparecendo no alto da maquete, onde se vê muitos barraquinhos pintados de vermelho, constituindo uma interface protetora entre a floresta e a obra. Lembrando ainda que o catalogo da TV Morrinho, flagrante fotográfico também testemunha a presença da imagem de São Jorge nesta mesma publicação em preto e branco, lançada no mês anterior à estreia da novela, em setembro de 2012. Neste sentido, a história do Morrinho com o Santo Guerreiro é mais antiga que a novela de Gloria Perez, não cabendo dizer, portanto, que tal novela tenha influenciado inicialmente este culto devocional nesta localidade da Pereira da Silva[46]. Não obstante, a própria imagem de São Jorge parece ter se sincretizado, amalgamado à instalação do Morrinho. *"Salve Jorge!"* também foi o título escolhido para um dos artigos sobre o Morrinho (CATALOGO TV Morrinho, 2012), escrito pela video-maker Manu Sobral, que certamente percebeu esta *comunhão*. A imagem do *Santo Guerreiro* pode ser vista inclusive em outras versões do Morrinho, como na maquete atualmente encontrada no Museu de Arte do Rio, permitindo dizer que tal poética se configura como espécie de *corpo-santo-favela*.

---

geracionais" (CANEVACCI, 2005, p.28), cabendo lembrar os que os artistas do Morrinho, mesmo rompendo a casa dos trinta anos, se mantém jovens e com espirito adolescente, sem perder seu vínculo com brincadeira e a condição de brincantes.

[46] Já 2014, o Morrinho aparece na reportagem do Jornal O Dia, intitulada *"Na oitava edição, guia das Comunidades faz tributo a São Jorge"*, onde pode-se ler *" Rio – A cidade leva São Sebastião no nome e São Jorge no coração. Na favela não é diferente. No dia 23 de abril as favelas vão mostrar sua devoção ao santo guerreiro e o Guia das Comunidades traz um roteiro para quem quiser subir os morros cariocas e acompanhar a tradição. O guia traz o projeto Morrinho, que há 16 anos atrai turistas de todo mundo para a instalação que possui mais de 500 metros quadrados e já foi exposta em diversos países da Europa."* – data 26/03/2014.

Figura 23 – Signo de Proteção: Imagem de São Jorge no Morrinho da Pereira da Silva.

Fonte: registro de campo, realizado em 2015. Fonte própria.

Alma de Guerreiro
Seu Jorge

Jorge vem de lá da Capadócia
Montado em seu cavalo
Na mão a sua lança
Defendendo o povo do perigo
Das mazelas do inimigo
Vem trazendo a esperança

Jorge, nosso povo brasileiro
Tem alma de guerreiro
Não cansa de lutar

Enfrentando um dragão por dia
Na sua companhia
A gente chega lá

No Morrinho, em sua *terra-santuário* instalada na favela Pereira da Silva, muitos dizeres estão miscigenados às citações bíblicas. Curiosamente, no estudo de Lia Mattos, "*Uma favela diferente das outras?*", "Davi", a julgar pelas falas colhidas e publicadas em seu texto, em simples comparação com os dados desta pesquisa, é provavelmente o pseudônimo de Nelcirlan ou Cirlan, como é mais conhecido. Ora, aproveita-se aqui tal escolha, utilizada proposital ou inconscientemente pela pesquisadora, para dela se apropriar como metáfora

bíblica, no intuito de se reforçar alguns dos sentidos às tantas narrativas da poética ora em causa, problematizando alguns aspectos do feito destes artistas nesta favela outrora violenta e atualmente considerada "tranquila" (ROCHA, 2013, p.56). Neste vasto campo de proteção, cabe sublinhar que a pesquisa, encontrou, entre tantas placas pintadas do Morrinho, diversas transcrições das Escrituras Sagradas, como trecho do Salmo 91. Segundo a mitologia judaico-cristã, Davi é um dos grandes símbolos de coragem do *Antigo Testamento*, e onde o pequeno consegue derrotar o grande. No caso da ação desenvolvida pelos meninos da Pereira da Silva, entretanto, cabe a ressalva de dizer é que a batalha por lá é diária, de modo que se o pequeno vem se destacando, não há descanso de um dia para o outro ou mesmo de uma hora para a outra. Com efeito, assim como a serpente derrotada por São Jorge, o gigante Golias pode ser lido como sendo o conjunto de opressões e de violências vividas neste e em outros *cotidianos-favela* da cidade: execuções e mortes por "bala perdida", invasões e ocupações policiais, o terror do caveirão, guerras e conflitos armados, desconfiança, tráfico, silenciamentos e intimidações, tensões, aliciamentos de menores, preconceito e todo tipo de incertezas. No enfrentamento deste cenário, o apelo aos signos de proteção acaba transparecendo nesta poética de modo indisfarçável e imperativo. Os atos de "Davi" (Nelcirlan) e de seus amigos, não deixam de inspirar outros "Davis" nesta comunidade, na medida em que conseguem afastar com sua rede de proteção, batalha a batalha, as forças inimigas – o que nem sempre ocorre. O que parece importante salientar aqui, diante do acesso de tais referências neste *cotidiano-favela* no mapeamento desta área na cidade, é constatar que trata-se de uma territorialidade especialmente sincretizada, envolvendo contextos religiosos brasileiros de diferentes procedências – onde, inclusive, de modo muito particular, evangélicos e adeptos da religiosidade afro-brasileira podem se ver representados – , impondo-se neste local destituído de hierarquias, apego ao espírito guerreiro que encontramos em São Jorge, em Ogum e Davi...

Figura 24 – Placa do Morrinho citando trecho do Salmo 91: *"O Senhor és minha fortaleza!"*. [Salmo 91 – Salmo, De Davi. In: Bíblia Sagrada]

Fonte: registro de campo, realizado em 2015. Fonte própria.

Nesta guerra diária de luta e sobrevivência, pouco a pouco, por intermédio de elaboradas metamorfoses, entende-se que cada mutirão de manutenção do Morrinho passou

transcender os “simples” cuidados de conservação, isto é, aqueles voltados exclusivamente para a repintura de tijolos, recolocações das casinhas e dos barraquinhos em seus “devidos lugares”, com a inserção de novos adornos e materiais recolhidos ou doados, em seguida. Sempre que a maquete é atingida por tempestades ou qualquer outro fenômeno climático/ natural, obriga-se internamente a se pensar em sua reconstrução. Todavia, neste movimento mais complexo de mudança a qual se refere, sua exterioridade passa a estar enriquecida de simbologias, deixando cada vez mais nítida a impressão de que uma nova consciência foi se moldando neste lugar, aquela que deveria atender a necessidade de *ser* também um *campo de proteção*.

Não obstante, retomando mais uma vez aqui a metáfora deleuzeana sobre os jogos de tabuleiro *Go* e *Xadrez*, defende-se que o Morrinho esteja em um *entrelugar*, transitando entre as duas modalidades pertinentes a estes dois passatempos cognitivos: o *xadrez*, jogo de reis e de rainhas, afirmado também pelas torres, permite-se aludir à ideia verticalidade, de *fortaleza* desta poética; enquanto que o *Go*, jogo da expansão de territórios rizomáticos, traduz a dimensão horizontal desta obra, se fazendo constituir pela rede de relações e pelos anúncios de seu entorno, sendo cada placa pintada e inserida nos diversos caminhos que nos levam a maquete do Morrinho deste morro, cada parceria e ação consolidada na favela Pereira da Silva junto à *Pequena Revolução* reconhecíveis como peças a mais deste jogo, sinais da ocupação expandida deste “território”. Não obstante, é preciso lembrar da própria *brincadeira* do Morrinho, onde todos os personagens feitos de blocos de Lego são, na realidade, *bonecos-caminhantes*, não lhes sendo facultado, pelas regras deste jogo, o “direito” de *voar* de uma laje para outra, *pular* de um barraco para o outro ou “reaparecer” subitamente em outro canto qualquer da maquete. Nesta diversão, a manipulação se assemelha ao tempo analógico/ artesanal de uma costura por exemplo, cabendo dizer, portanto, que não são “apenas” cada uma das possiblidades de conexão em si, onde trajetos de um ponto ao outro sejam “ativados”, a representar “tão somente” uma rede, cujos caminhos seriam meros vetores. Não existem atalhos nesta brincadeira. Com efeito, a presente tese, em sua abordagem “cartográfica”, após se familiarizar com as ideias de Tim Ingold, reveladas em seu texto *“Estar vivo: ensaio sobre, conhecimento e descrição”* (INGOLD, 2015), reconhece que cada uma das ações e situações ocorrentes pertinentes a esta poética são, a exemplo da dinâmica cadenciada deste jogo de *cotidianos-favela*, ricamente vividas no tempo real de cada caminhada, sendo sentidas em cada passagem, guardadas na memória corporal de cada movimento, sem se negar a possibilidade de desvios e de alterações de percurso. Enfim, todo o conjunto de operações atuantes nesta manifestação, permitem dizer também que o

Morrinho, não apenas como brincadeira, mas como poética, também pode ser entendido como uma *malha mágica*.

> Cada fio é um modo de vida, e cada nó um lugar (...) Por esta razão achei necessário distinguir entre a rede de transporte e a malha de peregrinação. A chave para esta distinção é o reconhecimento de que as linhas da malha não são conectoras. Elas são caminhos ao longo dos quais a vida é vivida. E é na ligação de linhas, não na conexão dos pontos, que a malha é construída. (INGOLD, p.224)

Importante dizer que o Morrinho, ao ser pensado e examinado como *corpo-brincadeira-favela-natureza*, em seus interstícios, outros rizomas vão surgindo, a considerar-se que, nesta tripla incorporação, acreditando-se ser ferramenta imprescindível na compreensão desta poética em sua sobrevivência e expansão, mapas imaginários, híbridos e sincretizados também passem a existir neste mesmo exercício interpretativo. À medida que vai se avançando, portanto, a investigação deste *corpo* se torna cada vez mais complexa, com muitas camadas e tecidos se multiplicando, envolvendo *"microcartografias"* que vem à tona a todo o instante. Os aspectos religiosos e mágicos, por exemplo, parecem fertilizar todo o regime de semeadura destas *terras*. A relação com natureza reivindica o elo com os orixás da mata o tempo todo, enquanto que o *corpo-brincante-fabular* ritualiza a própria relação de autoconhecimento, mantendo neste "templo", uma aura sagrada que favorece os laços topofílicos estabelecidos neste campo de reflexão cercado de *"genealogias vivas"*.

"O campo todo é uma milenar árvore genealógica viva" (TUAN, 1980, p.115)

Entrementes, cabe a ressalva na eventual relação que pode ser feita – em uma leitura distorcida destas linhas – entre as ideias aqui consignadas e a exposição *Le Macigiens de la Terre*, ocorrida em Paris, no Centro de Artes Georges Pompidou, no ano de 1989. O título do presente capítulo poderá evocar ou sugerir a lembrança desta exposição, não obstante, deixa-se claro que este paradigma já antigo do *multiculturalismo* – com quase três décadas de distanciamento –, repleto de equívocos e preconceitos no tratamento dos povos e nações ditas "periféricas" ou "não-históricas", não encontra nenhum valor positivo na "CM". O rótulo de *magia* e de *terra* atribuído às obras de modo ambíguo, "qualificando" e desqualificando sua existência neste mundo, sendo difícil disfarçar o tom pejorativo na *"primeira exposição mundial de arte contemporânea"*, somente reforça a *"Grande Divisão Eles e Nós"* (LATOUR, 2013, p. 96). Ora, simplesmente, tal visão disjuntiva e *neoprimitivista* não se estende a este estudo, pois a presente pesquisa, alicerçada no *Sul Global* e nas bases do *multinaturalismo*, corrente em que tais aspectos receberam outro tratamento e, nestes termos,

ressignificados pela noção de *naturezas-culturas*, reivindica espaço para abordagens simétricas (LATOUR, 2013, p.91) e *relacionalistas* (CASTRO, 2002, p.382).

> Todas as naturezas-culturas são similares por construírem ao mesmo tempo os seres humanos, divinos e não-humanos. Nenhuma delas vive em um mundo de signos ou de símbolos arbitrariamente impostos a uma natureza exterior que apenas nós conhecemos. [47]
>
> (LATOUR, 2013, p.91)

Le Macigiens de la Terre, embora seja reconhecida como um marco de abertura, possui uma série de índices que denotam muito mais uma incapacidade de entendimento do *outro* pelo olhar eurocêntrico e assimétrico, com traições/traduções subalternizadas, pois mesmo "retirando" testemunhos importantes de diversas comunidade humanas dos gabinetes de curiosidade ou dos redutos museais etnográficos e os [re]inserindo no campo expositivo da arte, não faz com que tenha acontecido o milagre de um equilíbrio reparador, digno de aplausos. Absolutamente. As fissuras, neste caso, se agravaram em muitos níveis, conforme chama atenção Thomas McEvilley, em seu artigo *"Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terra"*, publicado na Revista Arte e Ensaios da EBA-UFRJ, onde argumenta-se que *"Quando uma cultura expõe os objetos de outra, o conjunto de proposições e de apropriações encontra-se ampliado do mesmo modo."* (McEVILLEY, 2006, p.180). Tais reflexões se unem a outras tantas análises e observações similares, como na crítica realizada por Guy Brett, onde se pode ler a respeito da palavra "Mágico" no título e no conceito desta exposição em solo parisiense, o seguinte: *"(...) o termo ressalta e revela inexoravelmente sua natureza de 'projeção primitivista'"* (BRETT, 2001, p.137). Ademais, analogamente a muitos discursos curatoriais que o Morrinho vem participando, parece colocar tal poética em situação semelhante, provocando mais constrangimentos e distanciamentos, do que propriamente entendimento sobre seus discursos, em regimes também ambíguos de inclusão/ exclusão de questionáveis *abrigos e terrenos*.

> 'Mágico' aparece no título como um meio de reforçar os laços que a exposição parece tentar estabelecer entre os artistas das grandes cidades e aqueles que trabalham em um contexto religioso em certas sociedade da África, da Ásia, e da América latina. Na realidade, o termo ressalta e revela inexoravelmente sua natureza de 'projeção primitivista' (BRETT, 2001)

Nicolas Bourriaud, ao tratar da mesma questão, assim, entende que o fenômeno da globalização e das aporias pós-colonialistas, nesta cilada:

---

[47] Importante sublinhar que embora haja concordância e identificação com as ideias de Bruno Latour em sua obra "Jamais fomos modernos", a presente tese lembra que estas terras onde desembarcaram caravelas, temos um ambiente fértil para se pensar em sincretismos.

> Está aí o ponto cego da teoria pós-colonial aplicada à arte, que concebe o indivíduo como definitivamente rotulado com suas raízes locais, étnicas ou culturais. Ela faz assim, o jogo do poder, pois o que este deseja intensamente são sujeitos que enunciam eles próprios sua identidade, facilitando sua classificação estatística. E o que o mercado da arte deseja é poder dispor de categorias e imagens simples e imagens reconhecíveis a fim de melhor distribuir seus produtos. As teorias multiculturalistas não fazem mais que reforçar, portanto, as instâncias do poder, uma vez que caíram na armadilha preparada por ele: lutar contra a opressão e a alienação mediante uma obrigação de residência simbólica – a dos parques temáticos essencialistas.
>
> (BOURRIAUD, 2009)

Assim, se *terra* e *magia* são valorizados nesta leitura sobre o Morrinho, não se faz por um viés eurocêntrico e multiculturalista, na medida em que tais pontos de vista demostram-se não apenas insuficientes às ambições desta tese, mas fundamentalmente porque estão incontornavelmente comprometidos e marcados por uma assimetria discursiva, justamente por se erguer em meio aos resíduos do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009) e, portanto, eivada de camadas entregues a uma visão ocidentalizante, indissociável dos "cascos de caravelas". "telescópios" e "seringas" (LATOUR, 2013, p.96), que somente criam um ambiente de colonialismos, de cegueira e de doença na sua *não-relação* com o *outro*. Busca-se aqui um outro entendimento, questionando, em primeiro lugar, o monopólio do discurso sobre tais aspectos – *terra* e *magia* – no cenário interpretativo das artes e em segundo lugar, uma compreensão que deseja caminhar, juntamente com outros pesquisadores, na longa jornada para superar, enfim, as limitações do *relativismo cultural*, aquela que mantém a natureza distante. Sobre isto, Bruno Latour chega a perguntar: *"E a natureza?"* (LATOUR, 2013, p.104). Devendo-se lembrar novamente, que não há cordialidade neste discurso, cujo lugar de emissão não pertence a nenhuma seção técnica de museu, nem tampouco vem de algum núcleo curatorial preocupada com o *"interior do cubo branco"* (O, DOHERTY, 2007), entre outras instâncias comprometidas com o *capital* ou com o que Thomas Hobbes chamara de *Leviatã* (GINSBURG, 2014, p.16), mas de uma pesquisa interessada em questionamentos emancipados e emancipadores, em sincretismos convergentes e abordagens simétricas, contribuindo para dias melhores em que não se precise mais se fazer a mesma pergunta...

> Do relativismo cultural, passamos ao relativismo natural. O primeiro leva a diversos absurdos, o segundo irá permitir que reencontremos o senso comum.
>
> (LATOUR, 2013. p.104.)

Assim, podemos prosseguir, nos aproximando do *relativismo natural*, argumentando que entre tantos corpos, organismos e sistemas atuantes no mundo, deseja-se destacar aqui

aspectos deste *corpo-mágico*, amalgamado a um lugar colorido e pulsante, habitado e iluminado pela presença indissociável dos *sujeitos encarnados* diretamente envolvidos no nascimento e na trajetória do que podemos chamar de um surpreendente acontecimento estético, mas ao mesmo tempo *mágico* – em uma acepção simétrica e *multinaturalista*[48]. Unindo-se ao cotidiano das favelas cariocas e às muitas correntes afetivas espontâneas da cidade, anuncia-se por meio de muitos encantos e atributos particulares, frutos de uma intensa e depurada atividade lúdica coletiva. Trata-se do assunto desta tese, o *Morrinho* que, depois de muitos desdobramentos, amadurecendo até se tornar o *Projeto Morrinho*, tendo seus autores representados de diversas formas, dentro e fora destas terras, não invalida o estímulo, mesmo tendo-se assumido a condição de ambiência expandida, se pensar em *naturezas-culturas*. Afinal, o Morrinho da "Pereira" não se extinguiu em nome de um projeto itinerante e expansionista. Aqui se tem um ambiente convidativo ao exercício de inúmeras reflexões sobre as suas formas de atuação e de *sobrevivência* no mundo, conforme sinaliza o *Tratado da Magia* de Marcel Mauss (MAUSS, 2003, p.49). Com efeito, seguindo as pistas da *terra-magia* deste capítulo da tese, deseja-se deixar as falsas pistas do paradigma *"Le magiciens"* para trás, ao mesmo tempo que se busca encontrar-se com uma natureza "escondida" [49], tanto na malha urbana da cidade, como na própria Pereira da Silva...

> Primeiro, a escolha dos lugares onde deve se passar a cerimônia mágica. Esta não costuma ocorrer no templo ou no altar doméstico, mas geralmente nos bosques, longe das habitações, na noite ou na sombra, ou nos recônditos da casa, num lugar isolado.
>
> (MAUSS, 2003, p. 60)

Curiosamente, conforme se informara no início desta "CM", o Morrinho nasce em uma área reservada dentro da própria favela e até hoje, percebe-se este lugar *"longe das habitações"*, em *"lugar isolado"* (MAUSS, 2003, p. 60). Assim, mesmo revestida por muitas camadas de rara imaginação, onde tijolos, devolvidos a condição de matéria plástica artesanal, tomam uma área de aproximadamente 400m², ajudando a compor a estrutura de uma *instalação-patchwork*, onde cada pedaço da maquete responde pelos cuidados de um construtor (SANTOS, 2012, p.168), deixando impressa nesta obra um pouco de cada um dos representantes de cada morro ou de cada "morrinho", muitos moradores desta comunidade

[48] Desta forma, o presente capítulo faz revisão crítica do texto publicado na Revista Digital Art &, em dezembro de 2015. ISSN 1806-2962.

[49] O Termo de uma realidade "escondida", reporta-se ao depoimento de Sérgio Correa, representante da Associação de Moradores da favela Pereira da Silva, disponível no Documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9* (2008). Ainda hoje na própria comunidade do "Pereirão", existem muitos moradores que não conhecem o Morrinho.

.

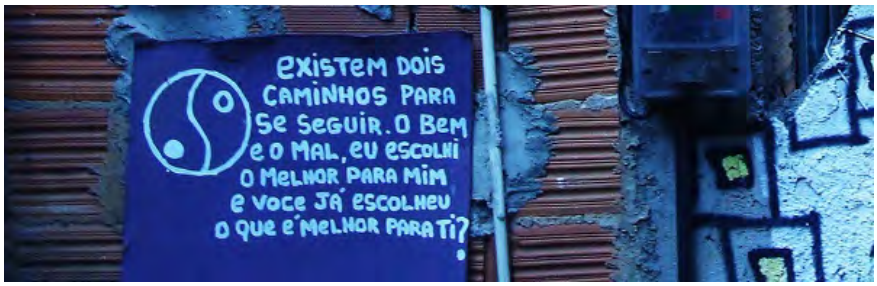
não a conhecem. Atualmente, todos que compõe tal "*sociedade mágica"* colaboram para uma miscigenação entre passado e presente, sincretizando à brincadeira, muitas outras formas de [re]elaborar este mundo. Não obstante, as predicações inerentes deste complexo fenômeno, sobretudo o que se pode encontrar neste núcleo, estabelecido na favela Pereira da Silva, no Rio de Janeiro, também nos permite, assim, compreender sua existência como uma *fortaleza mágica*. Possivelmente uma das maiores demonstrações artísticas de amor ao *hand-made* (LIMA, 2010, pp.18-19) associado às construções populares nascida dentro de uma favela que já se tenha notícia, ostentando, desde sempre, a lógica da brincadeira – pois, ainda que, de alguma forma, já não exista mais como antes, estamos "pelo menos" diante de um espaço de memória, onde o aspecto lúdico ainda subsiste em muitos traços mantidos desta época "pretérita", renovados em várias ações e outras formas de comunicação. Entretanto, chamando a atenção em muitos sentidos, o que não se pode ignorar nesta obra, atualmente, é a companhia de muitos signos de proteção, entre os quais carrancas, figas, imagens de santos e orixás, além de um vasto repertório de frases formuladas ou extraídas de diferentes credos, conforme se ressaltou anteriormente. Independente das virtudes e do alcance desta condição, o que é válido sublinhar é que se trata de uma obra que se mantém viva há quase duas décadas, sempre energizada pelos ritos cotidianos vivenciados neste mesmo bosque. Se a equipe do Morrinho se ausenta para uma viagem, atendendo a uma agenda de determinada atividade cultural ou exposição, regressam, logo após, para este mundo de "segredo" e de "isolamento" (MAUSS, 2003, p. 60). Ademais, o enunciado expressivo desta característica de um "lugar qualificado" de *terra-magia*, cada vez mais presente em meio a sua territorialidade sincretizada, pode ser testemunhado tanto nos domínios propriamente ditos da *Pequena Revolução*, como também distribuídas em muitas de suas áreas vizinhas – nas imediações na própria favela do "Pereirão" –, ampliando, assim, os sinais de seu *corpo mágico*.

> O isolamento, como o segredo, um sinal é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico. Este é sempre obra de um indivíduo ou de indivíduos que agem de modo privado; o ato e o ator são cercados de mistério.
>
> (MAUSS, 2003, p. 60)

Conforme entrevista com Raniére Dias, logo na subida do Morro Pereira da Silva, avizinhando-se da área onde se situa imagem de Nossa Senhora Aparecida até a localidade nos fundos em que se encontra este "*refúgio"* de "*natureza intima"* do *Morrinho*, vamos nos deparando, aos poucos, pelas vias e artérias que nos conduzem ao coração desta obra, com uma série de frases escritas manualmente sobre pedaços de madeira, ajudando a gerar o corpo

deste Brasil vernacular. Com efeito, tal sinalização ao mesmo tempo que cumpre o duplo papel de orientar e de recepcionar com boas-vindas os visitantes, externalizam também ideias fundamentais do pensamento deste lugar, como por exemplo: "PROJETO-MORRINHO! LIBERTE-SE DA ESCRAVIDÃO MENTAL!" ou mesmo "EXISTEM DOIS CAMINHOS PARA SE SEGUIR. O BEM E O MAL. EU JÁ ESCOLHI O MELHOR PRA MIM E VOCE JÁ ESCOLHEU O MELHOR PRA TI?"

Figura 25 – Placa que integra o circuito do Morrinho na favela Pereira da Silva, encontrada pouco antes do acesso de entrada até a grande instalação.



Fonte: registro de campo, realizado em 2015. Fonte própria.

Assim sendo, são muitas as lições que se podem extrair deste discurso de muitos recursos e de inúmeros procedimentos que envolvem preciosas habilidades, sejam elas artesanais ou as que se propõe espantar declaradamente o *"mau olhado"* – mas que no caso específico do Morrinho, não se observa esta separação, mas sim uma imbricada alquimia entre uma coisa e outra. Exatamente a sensação que se tem quando atravessamos o portão de entrada onde, enfim, se descortina a fabulosa paisagem do *Morrinho*. Uma paisagem dotada de muitos detalhes e soluções plásticas notavelmente instigantes, feitas com tijolos e diversos outros materiais que, transformados em diversas favelas miniaturizadas, compõe cenário singular de manualidades e de destrezas artesanais associando-se às caraterísticas do *bricoleur* [50], todavia, tensionada, na superação das oposições binárias, pela plurivocalidade de sincretismos (CANEVACCI, 2013, p. 65), também presentes neste anúncio de *"proliferação de híbridos"*. Permeando a vastidão dos pequenos barracos e casas – identificados por cores, formatos e distintas intervenções –, encontramos imagens de São Jorge – o *Santo Guerreiro* –

[50] LÉVI-STRAUSS, Claude. "O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes (...) seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios limites, isto é, um conjunto, continuadamente restrito, de utensílios e de materiais, heteróclitos. (...) O conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto; define-se somente por sua instrumentalidade, para dizer de maneira diferente e para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio de que isso sempre pode servir." In. *O pensamento selvagem*. [p. 38].

distribuídas por todo o local, além de reflexões e pensamentos em profusão, regidos potencialmente por um discurso de amparo e de defesa deste território. Por isso, entre as tantas inscrições, podemos encontrar, por exemplo, "NÃO TENHA MEDO DOS INIMIGOS QUE TE ATACAM" ou "AQUELES QUE NOS CRITICARAM, HOJE EM DIA NOS RENDEM HOMENAGEM, MAS NÓS NÃO VIVEMOS DE ELOGIOS!!" ou ainda "TUDO É POSSIVEL PARA AQUELE QUE CRÊ", gerando espécie de campo refratário para que o *Morrinho* esteja sempre livre de qualquer tipo de ameaça. Enfim, todo este cenário constituído de materiais heteróclitos, sugerem também uma apropriação encantatória *sui generis* deste espaço.

Figura 26 – Detalhe da maquete original do Morrinho no Pereirão, Rio de Janeiro: Fortaleza Mágica dedicada ao cotidiano das favelas.

Fonte: registro de campo, realizado em 2015. Fonte própria.

Dessa forma, o visível interesse pela *manualidade* desse acontecimento não nega em seu anúncio a sua disposição em assumir um *caráter mágico*, de modo a acompanhar e a participar também do que se faz explicito nesta obra. Em outras palavras, o aspecto fundamental de artesania deste trabalho, o que mantém perfeita harmonia entre o universo infantil e o *ethos* das favelas cariocas – reverberado de muitas maneiras –, também evoca, de algum modo, as seguintes palavras de Marcel Mauss:

> A cerimônia mágica não se faz em qualquer lugar, mas nos lugares qualificados. A magia tem geralmente verdadeiros santuários, como a religião; (...) Na falta de outra determinação, o mágico traça um círculo ou um quadrado mágico, um templum, em torno de si, e é aí que ele trabalha. (MAUSS, 2003, p. 83)

É estimulante pensar a maquete original do *Morrinho* no Pereirão como uma espécie de "templo" ou de "santuário", pois diante de uma grande coleção de placas, escrituras e imagens – que parecem se multiplicar a cada semana, povoando e moldando o que podemos

chamar da fase mais recente na transformação desta obra –, torna-se difícil ignorar o interesse pela concentração de uma energia protetora. Sobre esta evidência e inclinação, temos a revelação da qualidade necessária de preservação do que poderíamos chamar de *atos mágicos* ali presentes que, além da ação associada aos estandartes e placas, podemos também atribuir a magia deste lugar ao exercício sagrado da dimensão brincante – renovada e revivida a cada filmagem de um novo curta-metragem, na formação de aprendizes mirins ou mesmo na demonstração feita aos visitantes. Enfim, toda a fantasia que justifica cada uma das práticas desenvolvidas neste *"círculo"* que, de modo catártico, reencenam a vida nos morros da cidade desde a sua origem. Cumpre notar, que este grande cenário, mesmo no silêncio de suas ações lúdicas fundamentais, consegue excitar/ aguçar a percepção de quem chega, tamanha a quantidade de informações disponíveis. Por isso, acredita-se, que qualquer expectativa que se tenha antes de se conhecer este lugar seja superada. A impressão que se tem é que todos que realizam a experiência corporal pelo interior deste impactante fenômeno em miniatura se fascinam ou se intrigam com lógica híbrida e sincrética deste lugar. Absorvidos possivelmente pelas suas ambivalências que desfronterizam em um só espaço, o urbano e o rural, o sagrado e o profano, a ficção e a realidade, o *local* e *global*.

O que parece claro, é que o *Morrinho* sempre nos reservará alguma surpresa na sua cada vez mais apoteótica forma de apresentação, onde o contexto social que valoriza os modos de vida nas favelas – parte emblemática de sua constituição –, reforça, também, os argumentos de Nestor Garcia Canclini presentes em sua análise sobre a *"Socialização da Arte"*. Estar neste lugar transcende completamente a proposta de atração turística, muito embora estimulada pelos seus fundadores. O *Morrinho* possui atributos que ultrapassam os interesses de ordem contemplativa e de consumo neste sentido. Não se trata propriamente de uma mercadoria, de um *favela-tour*, ainda que possa haver alguma confusão neste sentido, advinda de algumas ações do Projeto Morrinho em sua articulação com o TBC (Turismo de Base Comunitária) [51], logo se percebe que algo muito além disso se presentifica. Trata-se de um lugar em que a arte se comunica de modo *mágico* e que se assemelha, como se deseja demonstrar aqui, a um *"templo"* de transformações, de materiais e de vidas, onde *sonhos*

[51] Segundo a publicação *"Tudo junto e misturado: almanaque da favela"*(2014), no capítulo *"Turismo e a pobreza no Brasil no século 21"*, temos a compreensão desta realidade da seguinte forma, a partir de pesquisa organizada por Monica Rodrigues: *"A linha de financiamento Turismo de Base Comunitária (TBC), foi lançada em 2006, pelo Ministério do Turismo, para atender regiões pobres, rurais e de unidade de conservação, uma forma de gerar renda com ações orientadas para as populações destes locais. No Rio de Janeiro, apenas três ações foram contempladas até 2013, a do projeto Morrinho, na Favela Pereirão (2008); a Tecendo Redes de Turismo Solidário, no Cantagalo (2009); e em 2010, através de apoio direto do governo estadual, foi implantada a primeira etapa do projeto piloto Top Tour, na Favela Santa Marta"*. [p. 31].

urgentes de dias melhores neste *cotidiano-favela* reclamam a realidade, convertendo-se assim em novas possibilidades de devires sincréticos que, no seu elo fértil com a natureza, o aspecto qualificado de *terra-magia* deste território acaba se impondo positivamente. Como se a ambiência proporcionada pelo *Morrinho* na Pereira da Silva, nestes termos, garantisse o livre exercício da imaginação, entretanto, singularizado pelo tempo requalificado durante duas décadas de trocas e de aprendizados, onde oralidades libertárias e restauradoras "moldam" cada traço desta *terra-fabular* (fabular = *do latim, fabulari, que significa falar, contar histórias, narrar, também extensivo a lendas*). Sua rica exterioridade decorre exatamente deste princípio convergente entre o tangível e o intangível, se revelando então como manifestação de cunho *mágico-popular*, nos fazendo despertar para uma consciência de mundo, onde *natureza-favela-brincar* formam a um só tempo uma *fortaleza* e uma *malha* cotidiana, difícil de ser posta abaixo, derrubada ou rompida. Mesmo na hipótese, de desmonte físico deste território, por algum motivo ou pretexto, significaria tal "destino" o fim desta manifestação artística? As marcas da sua trajetória improvável neste mundo, descortinando sempre "mundos possíveis" em cenário de adversidade e descrença, não seria suficiente para a perpetuação do seu conteúdo simbólico? Seus rastros, sua memória, cada ruína de sua história, não lhe garantiriam, no mínimo, a condição de mito ou de lenda nesta cidade? Talvez nem precisasse de três dias para ressuscitar. Considerando esta projeção hipotética, não seria surpresa que viesse a renascer com mais força, a ressignificar a própria noção de *terra-magica*, aqui problematizada. Assim, diante de seu esplendor de amor ao lúdico que não pôde e nem pode esperar mais em seu anúncio no mundo, amplia-se a própria compreensão sobre os prodígios da arte, onde o aspecto social, alardeado vigorosamente, caminha em conjunto a uma concepção de *fantasia não-delirante*, pois sempre esteve confrontada com o *urgente* e com o real, renovada a cada dia, unido a dimensão material e imaterial, destronando epistemologias eurocêntricas e antigas concepções estéticas arbitrárias que renegam, rotulam e discriminam discursos legítimos e autênticos do *Sul Global*, cedendo espaço para uma compreensão de um lugar onde *terra*, *arte* e *magia* se sincretizam, segundo as alianças de seu próprio contexto.

> Se o gosto pela arte, e por certo tipo de arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico. (CANCLINI, 1981, p.12) [52]

[52] CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da arte – Teoria e Prática na América Latina* (Arte Popular y Sociedad em America Latina) – Ed. Culttrix: São Paulo, 1981. [p. 12].

Figura 27 – Detalhe da maquete original do Morrinho no Pereirão, Rio de Janeiro: Em destaque placas com transcrições bíblicas.

Fonte: registro de campo, realizado em 2015. Fonte própria.

Nesta territorialidade vibrante, onde desponta um cotidiano tão *urgente* quanto festivo e, por este motivo, único dentro do Morro Pereira da Silva, onde é possível perceber rara potência criativa, temos, portanto, a *magia* também como elemento fundamental na constituição desta poética. No *Morrinho*, encontramos a [re]*encenação do popular*, incorporada por uma irreverência plástica, corporal e cotidiana a toda prova e, por isso, acredita-se, torna-se comum ver no comportamento dos visitantes que lá chegam para conhecer esta obra, uma reação sempre afetada pela *magia* deste lugar. Por acaso tais grupos de pessoas ficariam estupefatos "apenas" pelo empilhamento de tijolos pintados ou estariam irresistivelmente sensíveis diante de tantas histórias ali vividas e encenadas, de tantas marcas encarnadas, minimamente intrigadas com a qualidade das informações e infiltrações ali plasmadas? Estariam tais grupos indiferentes a uma estrutura labiríntica-fabular envolvente, com densas camadas de registros locais que transcendem a própria materialidade deste acontecimento estético incomum? Assim, falar de reencantamento na cidade, de um reequilíbrio na própria visão mais abrangente sobre a arte, significa em grande medida, portanto, se aproximar deste contexto, da *magia encarnada* (in)contida na *Revolução Artística do Morrinho*. Com quase duas décadas de existência, a também conhecida *"Pequena Revolução"* – nome que alude a dimensão reduzida das favelas na forma de maquete, acolhendo também seu caráter transformador –, não é fenômeno que possa ser entendido

como patrimônio objetificado, já que está impregnado de ricas subjetivações, a se constituir, portanto, como uma *paisagem encarnada* [53], alimentada por sucessivas metamorfoses de um *cotidiano-favela* tão singular, quando movente. Por todo esse significativo discurso e por toda essa maneira de se comportar, se bem analisarmos os signos desta poética, crenças e sua incrível capacidade de articulação pelo mundo, veremos que se trata de uma revolução de proporções inomináveis que, independentemente dos depoimentos de seus integrantes – que dizem, em diversos momentos, que tal criação não para de crescer e de se projetar em muitas de suas ações – , assumindo-se todo o conjunto de suas características, somente se reforça a ideia de que tal poética não é campo de estudo que possa ser enfrentado por meio de um inventário ou pesquisas direcionadas a acervos fixos, mas atendendo-se a uma visão mais complexa, torna-se necessário se unir aos rituais e às *"dramatizações dinâmicas da experiência coletiva."* (CANCLINI, 2008, p.219)...

> Se os rituais, explica Roberto da Matta, são o domínio no qual cada sociedade manifesta o que deseja situar como perene ou eterno, até os aspectos mais duradouros da vida popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que nos objetos inertes. (CANCLINI, 2008, p. 219)

2.1.3 Projeto Morrinho: a formação de uma "*sociedade mágica"* no Pereirão

> Percebe-se que não definimos a magia pela forma de seus ritos, mas pelas condições nas quais eles se produzem e que marcam o lugar que ocupam no conjunto dos hábitos sociais. (MAUSS, 2003, p. 83)

Sobre tal aspecto observado, parece justo considerar o desenho inicial e as condições que permitiram então a existência desta *"sociedade mágica"*. Quando se diz na introdução desta tese, portanto, que há cerca de quase duas décadas, no quintal de uma pequena casa, em um terreno recuado em que haviam outras construções semelhantes de *pau-a-pique*, isoladas das demais moradias da favela Pereira da Silva e integradas mais aos ambientes rurais do país do que propriamente a urbe carioca, nascia a *Pequena Revolução*, estamos a tratar também da preparação de um *lugar qualificado*, onde não se foge da ideia de "confusão de imagens" (MAUSS, 2003, p.99). De todas as residências que existiam neste local, apenas a da família de Nelcirlan Souza de Oliveira sobreviveu, a mesma que atualmente abriga a sede do *Projeto*

[53] *"Para Merleau-Ponty, o mundo sustenta o corpo do sujeito e se move com ele, demarcando o seu campo de exploração perceptual e experiencial. Como condição corporal do sujeito, o mundo é experienciado constitutivo do sujeito corpo que o habita e não mais apenas como um referente externo e objetivo aos sujeitos que nele se movem."*. In.: STEIL, Carlos Alberto. *Religião e natureza no horizonte de uma antropologia da paisagem*. 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia.

Morrinho – espécie de relicário desta obra. Curiosamente, em seu estudo sobre a *Teoria Geral da Magia*, Marcel Mauss enfatiza que *"(...) O isolamento, como segredo, é um sinal quase perfeito da natureza íntima do rito mágico"* (MAUSS; 2003, p.60). Cabe observar que tanto o interior desta casa, como o seu exterior, em sua miscigenada adesão ao *cotidiano-favela* do Morrinho, não há canto, parede ou área que esteja desprovida de uma meticulosa atenção afetiva, sendo difícil não relacionar tal obra, neste aspecto, aos diversos ambientes íntimos populares em que magia e religião se confundem, sempre dotados de muitas fotografias, imagens e objetos, imprimindo forte intertextualidades de um brasil barroco, sincrético e vernacular. Ora, Nelcirlan argumenta, em muitos de seus depoimentos emprestados à pesquisa, que nesta localidade não existia nada além da própria vegetação local acompanhada de algumas residências feitas de barro, tratando-se realmente de um lugar mais afastado do Pereirão, uma área também considerada de preservação ambiental. Aos poucos, porém, foi ocorrendo uma paulatina transformação promovida por Nelcirlan e pelas crianças que residiam nas imediações deste pequeno retiro ou bosque – hoje encantando pelas marcas que se confundem com este passado embrionário. Tal espaço, então, escolhido como um lugar privilegiado de *brincadeiras*, tornou-se ideal para o exercício da criatividade latente em suas mentes e corpos, cada vez mais afetados pela qualidade mágica e lúdica deste ambiente. Ao mesmo tempo um local seguro, incentivado pelas famílias e mães da comunidade, que temiam pelas suas crianças diante da violência provocada por tiroteios entre policiais e traficantes, muito comuns durante a década de 1990 nesta região da Zona Sul do Rio de Janeiro.

> Segundo um de seus "fundadores (...), a maquete começou a ser construída por ele no quintal da sua casa para 'matar o tempo', após sua mudança para a favela. A partir dessa iniciativa, outros sete meninos passaram a brincar na mesma maquete, cada um construindo a 'sua favela', e representando o papel de 'chefe', responsável pela construção, manutenção, manutenção e ação de seus habitantes. Cada participante, portanto, aumentou a dimensão da maquete original, incorporando outras 'favelas'. Essas representam favelas reais, como as do Fogueteiro, Prazeres, Borel, Grota, Turano, Querosene, Falet, Encontro, entre outras. (ROCHA, 2013, p. 160)

É importante dizer que o movimento da imensa vontade de brincar à ideia de materializar este *sonho urgente*, acontece, inicialmente, por intermédio de azulejos. Assim, por meio da combinação de forças internas e de oportunidades externas, esta grande obra se instaura no mundo, curiosamente, com o mesmo material que tornou possível outro lugar reencantado na cidade: a *Escadaria Selarón*. Ambas manifestações de arte pública situadas em áreas de aclive da cidade, unidas pela sabedoria da bricolagem, pela constante superação de desafios e pelo amor incondicional às favelas. Outro aspecto que entrelaçam estas poéticas espontâneas na cidade, é a sua dimensão de obra *jardim*. Em ambos os casos, a presença de

um cuidado, de um saber artesanal cujas manualidades se confundem com as habilidades dos jardineiros. Nestes casos, tais ofícios parecem se hibridizar a favor de um sítio sempre hospitaleiro, *ameno* e *prazenteiro* (CAUQUELIN, 2007, p.63), definindo-se como um *entre-lugar* da floresta e do "asfalto"[54]. Sobre este pequeno exercício de aproximação de corpos e sistemas artísticos espontâneos da cidade, cumpre notar, que em área específica próxima a sede do *Projeto Morrinho* – antiga casa de Nelcirlan – foi dedicada homenagem ao mosaísta chileno amante do Rio de Janeiro, recebendo uma inscrição especial na maquete do Pereirão. Com efeito, existe a presença *encarnada* também desta escadaria na pele da "*Pequena Revolução"*, caprichosamente feita com cacos de cerâmica e azulejos, por onde passam e circulam diferentes corpos todos dias, de dentro e de fora desta favela carioca.

> [O] Morrinho nasce do espaço lúdico da pré-adolescência de meninos moradores da favela do Pereirão no Rio de Janeiro. São eles – dois irmãos, filhos de pedreiro, e outros sete moradores de casas consideradas pelo Estado oficial como submoradias. Os meninos recolhem os restos de material de trabalho de seus pais, tijolos quebrados, e brincam. A brincadeira de espelhar o cotidiano da favela onde moram. (SOBRAL, 2012, p.37)

Deste modo, então, com o mesmo material de maior presença na antiga escadaria do convento e atual *"Grande Loucura"*, pequenas casas em miniatura começaram a surgir nas encostas do lugar que se tornaria o mais encantado do Pereirão, iniciando a marcação do território que se que se consagrou em brincadeira coletiva sem precedentes, em uma rara demonstração de criatividade, onde a imaginação, não dissociada deste mundo, se soube se sobrepor a qualquer carência de recursos, ativando-se sempre a lógica do *bricoleur*. Não obstante, aos poucos, a opção de substituir azulejos por tijolos vai se confirmando. Esta preferência, conforme muitos relatos presentes em entrevistas e no próprio documentário "*Deus sabe tudo, mas não é X-9*" – narrativa fílmica que conta a trajetória épica do *Morrinho* –, ocorreu por uma questão de estabilidade, de resistência e de adequação ao terreno e por razões que se relacionam também à paisagem, formada antes por espécie de revelação.

"A MELHOR MANEIRA DE REALIZAR SEUS SONHOS É NÃO DESISTIR DELES!"

[Uma das placas encontradas na maquete do Morrinho, na Pereira da Silva]

[54] Anne Cauquelin, em seu livro *'A invenção da paisagem'*, ao argumentar sobre o conceito de *forma-jardim*, estabelece o seguinte raciocínio sobre o qual o Morrinho também pode ser entendido: *'Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica' (...)"*. [CAUQUELIN, 2007, p. 63].

Logo um mutirão de crianças foi abrindo caminho no terreno, onde a fantasia de um *sonho urgente* passava a ganhar cada vez mais espaço. Assim, podemos dizer que à medida que a imaginação ia cobrando uma territorialidade cada vez maior, um rico universo infantil ia aos poucos se consolidado e, a cada brincadeira, a cada soma de azulejos e de tijolos vertidos em casinhas, o *Morrinho* ganhava forma. Certo dia, como afirma em entrevista presente no principal documentário sobre a *"Pequena Revolução",* citado acima, Nelcirlan saíra de sua casa para visitar sua avó e no caminho, andando no bondinho de Santa Teresa, avistou ao longe muitos barracos e favelas, acontecendo, então, uma espécie de revelação. Neste momento *mágico*, teve a visão de como poderia ser também o local em que já estava acostumado brincar. A distância dele do morro, emoldurando uma fantástica paisagem o fez ligar uma coisa à outra, permitindo que visualizasse melhor a possibilidade de se criar casas e barracos com tijolos. Assim podemos dizer que o *Morrinho*, teve como inspiração a paisagem em conexão com importante componente *mágico,* próprio da categoria de iniciação (MAUSS, 2003, p.77). Mesmo com a dificuldade e o desafio de obter este material tão necessário nas construções e em diversas obras, ninguém desistiu. Aos poucos, foram conseguindo juntar e, a cada dia, um número cada vez maior de tijolos ia sendo levado para lugar da grande maquete, proporcionando a atmosfera lúdica atualmente conhecida. Assim, antes do *Projeto Morrinho* existir, havia já uma espécie de "*sociedade mágica"* no *Morrinho*, que nasce de uma grande possibilidade de entretenimento coletivo, do sonho de diversão que, aos poucos, ia se concretizando, de modo artesanal e, ao mesmo tempo, franqueado à *magia*. No trânsito e formação desta *sociedade mágica*, importante salientar que a equipe do Projeto Morrinho não é fixa, conforme afirma Nelcirlan, em entrevista:

> A gente tem uma equipe básica, mas o mais importante é que essa equipe, ela reveza... ele vai mudando, ela tem uma forma itinerante de agir...ela vai mudando, ela não fica só naquela equipe fixa...eu e você, mais três e aí sempre... Não, a gente vai botando gente que não esteja qualificada, mas sim que busque se qualificar... A oportunidade é dada... É a mesma coisa eu te dou a vara, agora vai pescar... Não te dou o peixe... Te dá a vara ou te ensina onde você vai buscar a vara... e isso é que vale... Acho que o grande ...essa equipe, ela consegue se conectar entre outras equipes e sempre tá revezando... e num processo entre arte, produção cultural...produção de evento... a gente consegue englobar tudo junto... e fazer todos os tipos de trabalho...o pessoal da música, artes plásticas, grafite, a gente coloca..., a gente vai ampliando, numa coisa que era uma brincadeira, um brinquedo, agora tá e expandido...
>
> *Fonte: Arte e Cultura TV - Morrinho*
> *http: //www.youtube.com/watch?v=NnZv206xWDQ*
>
> *Pulicado em 6 de abril de 2016, O programa traz o depoimento de um dos criadores do projeto Morrinho: o artista plástico Cirlan de Oliveira.*

Figura 28 – Detalhe da Pequena Revolução junto a sua sede no Pereirão.

Fonte: registro de campo, realizado em 2015. Fonte própria.

Esta mesma *sociedade mágica* também se fez sociedade carnavalesca, conforme pode ser conferido nos vídeos produzidos pela TV Morrinho, intitulados *Acadêmicos do Morrinho* – parte 1 e parte 2 (produções fílmicas de 2006 e 2007), onde vemos um desfile de cores sobre cores, em deferência a esta época de celebração *mágica* de nossa cidade, traduzida em uma versão lúdica deste *cotidiano-favela*. Nestas narrativas, em que se observa uma metalinguagem da cultura popular, os participantes desta revolução se tornaram, além de compositores e puxadores de samba-enredo, aderecistas, costureiros e alfaiates, brincando com todos os quesitos desta festa, reunindo nesta mesma realização, cantado em verso e prosa como *maior espetáculo da terra*, todo o esplendor de detalhes foi pensado para as filmagens desta ocasião, das fantasias das baianas aos cuidados estéticos de cada ala, componentes e carros alegóricos, em arranjos miniaturizados repletos de brilho e de destrezas, o que reforçam as características de um ambiente dotado de múltiplas manualidades/ habilidades, conforme se frisou anteriormente. Além disso, o carnaval, conforme se sabe, somente pode ter seu período definido junto ao nosso calendário, não apenas pela contagem retroativa dos quarenta dias que antecedem a Páscoa, mas também em função dos regimes e ciclos astronômicos e astrológicos, da mesma forma que equinócios e solstícios demarcam diversas outras festividades de nosso cotidiano anual (ARAÚJO, 2007, p.12). Ora, segundo Marcel Mauss, a *magia*, também, está condicionada aos fenômenos astrológicos:

> Desse modo, a astrologia encontra-se anexada à magia, a tal ponto que uma parte de nossos textos mágicos gregos encontra-se em obras astrológicas, e que, na Índia, a

> grande obra astrológica e astronômica da alta Idade Média consagra à magia toda a sua primeira parte. O mês, o número de ordem do ano num ciclo são às vezes levados em consideração. Em geral, os dias de solstício, de equinócio, e sobretudo as noites que os precedem, os dias intercalares, as grandes festas, entre nós as de certos santos, todas as épocas um tanto singularizadas, são tidos como excepcionalmente favoráveis.
>
> (MAUSS, 2003, p.83)

Importante ressaltar, que se trata de uma metalinguagem também da *modernidade*, conforme se pretende mostrar no próximo capítulo desta "CM", pois diferentemente do samba, que é sinônimo de *tradição*, de raiz e de estreita ligação com as oralidades dos povos de origem banto, o *carnaval*, por sua vez, corresponde a face moderna do *samba*. Conforme defende Luiz Antonio Simas, o *samba enredo* perdeu não apenas em cadência, tendo seu andamento aproximado ao da marcha, mas acabou se afastando também de suas matrizes sagradas. (SIMAS, 2015, p. 261) De todo modo, unindo-se aos *sambas-enredos* onde o verbete *morro* aparece, temos a partir desta poética, um *samba* onde se pode ver o termo "Morrinho", conforme aparece na letra composta especialmente para esta produção, onde MC Maiquinho é incentivado a ser puxador do seguinte samba na avenida:

Alô bateria! Vamo que vamo!
Canta família do Morrinho!
E no Morrinho isso não pode...
Deus sabe tudo, mas não é X9!

2.1.4 A natureza mágica encarnada nas brincadeiras da *"Pequena Revolução"*

> O mágico cai em êxtases, às vezes reais, em geral voluntariamente provocados. (...)Ele tem a faculdade de evocar na realidade mais coisas do que os outros podem sequer sonhar. Suas palavras seus gestos, seu piscar de olhos, seus pensamentos mesmo são força. (...) Sua vontade faz que efetue movimentos dos quais os outros são incapazes.
>
> (MAUSS, 2003, p.64)

Para um melhor entendimento desta *paisagem encantada*, é preciso aprofundar determinadas questões que levaram à sua existência, cabendo recordar outros detalhes importantes sobre sua origem. Há cerca de dez anos a voz inconfundível de Cid Moreira anunciava "*Não perca! Daqui a pouco a favela de brinquedo no Fantástico!"*, provocando misto de alegria e comoção nas casas de seus idealizadores – conforme é mostrado no documentário *"Deus sabe tudo mais não X-9!"*. O grandioso universo lúdico criado pelas

crianças e adolescentes do Pereirão, “escondida” na comunidade Pereira da Silva, enfim, passava a ser mostrada a todo Brasil em horário dominical por meio da grande audiência da Rede Globo. Todavia, a chamada televisiva aqui destacada serve para nos lembrar do *Morrinho* na sua condição fundamental também de *brincadeira* e não apenas de *brinquedo*, o que nos remete a uma perspectiva de híbridos convergentes, abrindo-se a noção de *brinquedo-brincadeira*, como se verá adiante.

Figura 29: Detalhe da Pequena Revolução com alguns personagens deste lúdico campo mágico.

Fonte: registro de campo, realizado em 2014. Fonte própria.

“Favela-brinquedo”. Sim, foi assim que tal paisagem foi tratada, mas não foi exatamente como *“brinquedo”* que tudo começou no Morro Pereira da Silva. Não existia esta materialidade, o que existia era uma *urgência lúdica*, um *devir-favela-brinquedo*. Assim, aos poucos um verdadeiro parque de diversões em miniatura, representando várias comunidades do Rio de Janeiro foi ganhando forma, na medida em que a *brincadeira* ia adquirindo outros contornos cada vez mais complexos, fortalecendo sua dimensão de *paisagem encantada*. Nisso, pode-se explicar também o caráter coletivo e de *cooperação* do *Morrinho*, onde tudo que foi gerado materialmente possui um vínculo com os jogos e as brincadeiras deste contexto. Servindo de cenário, ambiência e atmosfera *geossocial*, a vida no morro passou a ser estabelecida através de um jogo, onde a favela – fonte de inspiração principal e determinante –, é livremente imaginada por crianças e adolescentes, configurando e dando o tom de uma *paisagem fabulada*. Assim, nesse faz-de-conta perpétuo, seus autores e participantes dão curso ao *Morrinho* que, alimentando a fantasia própria da criança,

reproduzem o *ethos* social da favela, ao mesmo tempo que cuidam da expansão da própria obra, sem perder suas características de *ludi(cidade)*. Participam desta brincadeira, uma série de personagens, inventados com peças de LEGO. Segundo o texto de Ivana Bentes, temos:

> Caos-construção, de casas, ruas miniaturas de carros, postes, objetos, num conjunto impressionante. Uma maquete-miniatura-gigante e, mais, 'vivendo' nela uma população de moradores e visitantes, bonecos feitos de blocos de LEGO que se movimentam pela mão de seus criadores. Além da arquitetura impressionante, a vida da favela é recriada, ressignificada pelos brinquedos em miniatura, carrinhos, caveirão-LEGO, moto-táxi-LEGO, contador-de-história LEGO, moleque-LEGO, dona-de-casa-LEGO, uma-escola-de-samba-LEGO, traficante-LEGO, policial-LEGO (...). Enfim, um mundo-ambiente que não reproduz simplesmente que não reproduz simplesmente o estado das coisas, mas é pleno de virtualidades, saído da mais pura e primeira brincadeira de crianças, brincada por Nelcirlan Souza de Oliveira desde 1998, quando tinha 14 anos, no quintal de casa. (BENTES, 2012, p.11)

Importante considerar que o termo *brinquedo* possui muitas formas de compreensão, envolvendo os campos da filosofia, da pedagogia, da psicologia, das ciências sociais, abrangendo desde o significado emancipatório de artefato cultural até a acepção industrial, de transmissão e de controle junto à formação disciplinada dos indivíduos. O filósofo e antropólogo, diretor do Departamento de Ciências da Educação da Universidade de Paris, Gilles Brougère, por exemplo, autor do livro *"Brinquedo e Cultura"* (Cortez, 2001), desenvolvendo o conceito de *"cultura lúdica"*, busca entender o *brinquedo "(...) como produto de uma cultura com traços próprios"* (Fonte: acervo.novaescola.org.br), *onde "o brinquedo merece ser estudado por si mesmo, transformando-se em objeto importante naquele que revela de cultura"* (BROUGÉRE, 2001)[55]. Sem ignorar tais estudos, Alexandre Silva dos Santos Filho, lança o livro *"A dimensão estética do brinquedo"* (2016), defendendo a ideia do *"verdadeiro brinquedo"*, dizendo que a sua dimensão artística passa a existir, quando justamente a criança faz do objeto *"parte de sua brincadeira"*, exatamente o que parece ter acontecido com o Morrinho, no que diz respeito a apropriação de materiais e das peças de LEGO.

> Pensar o verdadeiro brinquedo na dimensão estética é possibilitar pensa-lo como objeto lúdico confeccionado pela criança para fazer parte de sua brincadeira. Este é capaz de afetar a sua sensibilidade e promover o entendimento do mundo por meio do brincar. (FILHO, Alexandre Silva dos Santos. O significado estético do verdadeiro brinquedo, Revista FUNDART, Ano 7, nº 13 e 14, p 24-27. 2008)

---

[55] *"Para Merleau-Ponty, o mundo sustenta o corpo do sujeito e se move com ele, demarcando o seu campo de exploração perceptual e experiencial. Como condição corporal do sujeito, o mundo é experienciado constitutivo do sujeito corpo que o habita e não mais apenas como um referente externo e objetivo aos sujeitos que nele se movem."*. In.: STEIL, Carlos Alberto. *Religião e natureza no horizonte de uma antropologia da paisagem*. 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia.

Não obstante, diante das diversas formas de se compreender o termo *brinquedo*, cabe a ressalva de dizer que existe no significado filosófico benjaminiano uma conotação *adultocêntrica* da qual não se pode escapar, aquela que remete a indisfarçáveis situações de dominação e de opressão, ancorando-se nos interesses do Estado que, em perfeita aliança com a indústria que cuida deste segmento, forma e exige, senão outra coisa que corpos *obedientes*. Basta entrar em qualquer loja de departamentos do ocidente para se constatar todo esforço e reforço para se manter o *status quo* dos papéis sociais incutidos, conservados em cada um dos *brinquedos* assim comercializados, sem se dar opção às famílias, neste mercado tão perverso quanto globalizado. O *Museu do Brinquedo* de Sintra [56], em Portugal, ajuda a completar o teor histórico destes discursos, onde até hoje *"o brinquedo é condicionado pela cultura econômica"* (BENJAMIN, 2009, p.100), exposto como a *"caricatura do capital mercantil"* (BENJAMIN, 2009, p.98), acentos que Walter Benjamin (1892-1940) utiliza para chamar atenção deste assunto, em diversos de seus textos e ensaios, muitos deles reunidos no livro *"Reflexões, sobre a criança, o brinquedo e a educação"*. Com efeito, nesta visão filosófica, se o *brinquedo* é confronto do mundo adulto às necessidades infantis da criança (BENJAMIN, 2009, 2ª. ed., p.96), a *brincadeira*, por sua vez, é confronto ao mundo dos adultos, pronta para derrubar todas as convenções e hierarquias arbitrariamente estabelecidas. Assim, se apegando a esta compreensão, é a *brincadeira*, enquanto *ação performativa*, atravessada por diversos gestos e oralidades, a responsável por moldar e agir, pouco a pouco, sobre a materialidade desta obra. O Morrinho, assim pensado, é o contraponto do pensamento *panóptico* do Estado, reverberado pela indústria. Ora, se o Morrinho criou um *"brinquedo"*, foi a partir de um *devir urgente* de um *cotidiano-lúdico*, segundo uma lógica absolutamente *desviacionista*, de tal modo, que se torna difícil não pensar que a raiz de toda esta operação seja, de fato, a performance, a *brincadeira*. Neste sentido, assim como Paola Jacques Bereistein adota o termo *não-arquitetura* para se referir às favelas, talvez a melhor expressão, considerando a abordagem benjaminiana, fosse *"não-brinquedo"*, *"contra-brinquedo"* ou mesmo *"pós-brinquedo"* (o *brinquedo* transformado, livre de seu receituário pré-determinado). Entretanto, diante do valor positivo e negativo do termo *brinquedo* – dogmático e não-dogmático –, prefere-se adotar aqui, simplesmente, o termo híbrido *brinquedo-brincadeira* como

[56] Fundado em 1989, este museu, visitado pelo autor desta tese, possui acervo de aproximadamente quarenta mil brinquedos, ficando clara nesta coleção a divisão de papeis sociais, além de suas demarcações de gênero. No próprio catálogo do *Museu do Brinquedo*, as imagens revelam todos os dispositivos *panópticos* (FOUCOAUT, 2009) destas separações, onde se pode ler ainda a seguinte declaração de seu fundador e colecionador: *"Na minha infância, a família e em particular o meu avô materno, ofereceram-me inúmeros sonhos: automóveis, bicicletas, soldadinhos de chumbo, jogos.... brinquedos que povoam a minha realidade e que eu nunca estraguei."* CATÁLOGO MUSEU DOS BRINQUEDOS DE SINTRA.

possibilidade de uma leitura mais abrangente desta obra já que o ato de brincar, que pressupõe a desobediência está presente tanto na criação/ confecção do *brinquedo* como na invenção da *brincadeira*, reunindo, portanto, nas duas situações – a material e a intangível –, o *coeficiente lúdico*, isto é, o dado divergente, insubordinado e libertário. Cabe sublinhar que a ambiguidade ou a celeuma conceitual que recai em torno do termo *brinquedo* parece advir justamente dos campos fronteiriços da indústria e do artesanato. Não obstante, no caso do Morrinho, caberia pensar também em *"industrianato"* (LIMA, 2010, p.21), onde tijolos, brinquedos, latinhas, garrafas pet, entre outros produtos fabris vão deixando de ser iguais, perdendo-se lentamente a condição homogeneizante que os definiu originalmente, na medida em que o artesanato e marca da cultura deste *cotidiano-favela* os devora. Assim, neste percurso antropofágico, cabe lembrar que toda a manualidade conferida e observada em tais objetos apropriados garantem não só a autoria destas novas materialidades convertidas em *"verdadeiro brinquedo"* (FILHO, 2008), mas o caráter artístico desta revolução iniciada na favela Pereira da Silva que, por sua vez, transforma tudo que se vê em poesia lúdica, adentrando-se de modo *singular* no domínio do simbólico. De todo modo, expressão *"favela-brinquedo"* soa também como mais um oximoro desta poética, pois carrega em si dispositivos divergentes de dois mundos: o do opressor e do oprimido, o do comando regulatório e da sua *profanação* [57].

> Apesar das medidas tomadas para reprimi-lo ou para escondê-lo, o 'trabalho com sucata' (ou seus equivalentes) se infiltra e ganha terreno. (...) Por exemplo, a 'arte da sucata' se inscreve no sistema da cadeia industrial (é seu contraponto, no mesmo lugar), como variante da atividade que fora da fábrica (noutro lugar), tema a forma da bricolagem. (CERTEAU, 2014, 22. ed, p. 86)

As características não-antropomórficas dos bonecos que compõe o grande elenco deste *"teatro"* a céu aberto no Pereirão, também nos permite pensar não somente em insubordinação à indústria de brinquedos e àquilo que Giorgio Agamben chamou de *consagração*, mas também nas *linhas abissais* de separação de humanos e não-humanos, observadas nas discussões presentes nas *epistemologias do Sul* e nas teorias multiculturalistas, onde não se pode escapar das noções de *"morfismos"*.

> A expressão 'antropomórfico' subestima nossa humanidade, em muito. Deveríamos falar em morfirmo. Nele se entrecruzam os tecnomorfismos, os sociomorfismos, os fisiomorfismos, os ideomorfismos, os teomorfismos, os zoomorfismosos

[57] O artigo "Arte e brinquedo como libertação em Walter Benjamin", de Allan Lourenço, assinala todas estas relações, dizendo, por exemplo, que "A ligação entre arte e a brincadeira está na possibilidade que essas duas práticas dispõe de profanar, ou seja, de pôr fim a um ou outro tipo de repressão. A profanação é a morada da libertação, a mesma medida em que a arte e a brincadeira são os candeeiros dessa prática profana." Diz ainda que, relacionando Walter Benjamin a Giorgio Agamben, que a "(...) profanação é operação inversa da consagração". (LOURENÇO, 2016, p.1 e p.2)

> psicomorfismos. São as suas alianças e suas trocas que definem o antropos. Uma boa definição para ele seria a de permutador e de recombinador de morfismos. (LATOUR, 2013, p. 135)

Nestas miniaturas, os jovens *bricoleurs* transmitem vida personagens feitas com peças de LEGO, fazendo com que a paisagem tenha um caráter antropológico vasto e ainda mais denso. Avatares de trabalhadores e famílias inteiras, com suas mães e suas crianças, adolescentes e jovens que vivem o cotidiano do samba, do *hip-hop* e do *funk*, grupos culturais diversos, traficantes, policiais de vários batalhões diferentes, milicianos, estão todos representados. Muitos ainda "vivem", outros já "morreram", saindo de cena, mas se preservando, de alguma forma, na memória do *Morrinho*. Dor e alegria são encenados em vários momentos, compondo capítulos intermináveis de muitas histórias. Para viver essa ficção – aqui também chamada de uma grande catarse –, foram criados pequenos acordos, entre os participantes a respeito, por exemplo, da manipulação dos personagens que, sob qualquer pretexto, não podem "voar". Em outras palavras, os pequenos personagens coloridos de poucos centímetros de altura não poderiam percorrer distâncias impossíveis ou improváveis. Quando a "brincadeira" começa ou recomeça, conforme diz Raniére Dias – um dos participantes desta "*sociedade mágica*" –, se tem a sensação de que se vive realmente cada uma das ações praticadas. Mas o que parece importante dizer é que, nesta *brincadeira*, o saber situado/ situante deste repertório local é parte determinante de cada ação.

> Como afirmou Paulo de Salles Oliveira, o brinquedo 'é instrumento ímpar para se captarem aspectos peculiares do modo pelo qual a sociedade é pensada, reproduzida, figurada, representada simbolicamente. (LIMA, 2010, p.91)

O que torna essa *paisagem* lúdica mais interessante e especial é o fato de que não passou pela imposição do sistema civilizatório como enfatizou Walter Benjamin, ao afirmar que muitos *brinquedos* estabelecem uma situação de confronto dos adultos com as crianças, pois estas de um modo geral não teriam tanta liberdade de escolha assim ao receberem um presente lúdico, somente depois é que haveria, pelo poder da imaginação de cada criança em suas *brincadeiras*, a conversão destes objetos em *brinquedo* [58] transformado. Ao contrário, o *Morrinho* tornou-se um brinquedo diferente dos outros, pois já nascera encarnado como *brinquedo-brincadeira* na sua essência, ou seja, independente da lógica preconizada pelo

[58] Segundo Walter Benjamin, "O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto das crianças com os adultos, mas destes com a criança. Pois quem senão o adulto fornece primeiramente à criança os seus brinquedos? E embora reste a ela uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, não poucos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de penas, pipa) teriam sido de certa forma impostos à criança como objeto de culto, os quais só mais tarde, e certamente, graças a força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos." In.: BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo Editora 34, 2002.

mundo civilizatório dos adultos. Juntamente com a imaginação criadora de seus autores, confirma-se tipo único de paisagem no mundo, ao mesmo tempo lúdica, autêntica e *mágica*. Se descortina, portanto, como uma janela que se abre a inúmeras fabulações sobre a favela, abrigando a possibilidade de uma grande catarse coletiva. Importante também observar, que os integrantes do Morrinho reforçam a noção de sociabilidade da favela, contraria a privacidade (LIMA, 2010, p. 90) do "asfalto", juntamente com a noção de estar junto de Joahn Huizinga pelo jogo:

> (...). As comunidades de jogadores geralmente tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo. É claro que nem todos os jogos de bola de gude, ou de bridge, levam à fundação de um clube. Mas a sensação de estar 'separadamente juntos', numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto e recusando as normas habituais, conserva sua magia para além da duração de cada jogo. (HUIZINGA, 2014, 8ª. ed, p. 15)

Para se aquilatar melhor a importância desta dimensão de *brincadeira* nesta paisagem, no momento em que o *Morrinho* começa a ganhar notoriedade, sendo convidado a itinerar pelo mundo e viajar para participar da Bienal de Veneza, a *dimensão brinquedo-brincadeira* protesta. Isso acontece na *"Revolta dos bonecos"*, pequeno filme produzido pela *TV Morrinho* que serve como símbolo para demonstrar e explicar que a dimensão lúdica não pode jamais ser esquecida. Deve estar sempre presente, inseparável como propõe a referida narrativa fílmica produzida e encenada pelos próprios autores:

> Em A Revolta dos bonecos, de 2008, da TV Morrinho e Ong Morrinho, essas tensões entre real e ficção, chegam a um nível sofisticado de metalinguagem, quando os bonecos LEGO descobrem que os meninos que lhe dão voz vão viajar para a Bienal de Veneza sem levá-los. Iniciam uma revolta no Morrinho/Maquete, na tentativa de viajar para a Itália acompanhando seus criadores. (...) Os bonecos ameaçam com protesto e greve, esvaziam o cenário, criando um vazio de vida, êxodo e deserção (evadir-se, estratégia biopolítica, esvaziar os lugares de poder): Se eu não for para Veneza nós vamos parar, o Morrinho vai falir, vai dar cão, colocar na internet e no YouTube, a porrada vai comer adoidada, se a gente não for. Os meninos aparecem inteiros na imagem e resolvem reconsiderar. (BENTES, 2012, p. 14)

Por tudo isso, é preciso ressaltar que a *paisagem* do *Morrinho* instaurada no Pereirão não foi criada para cumprir as expectativas do consumo de paisagem ou mesmo do *favela-tour*. Absolutamente. Foi desenvolvida naturalmente a partir de uma *brincadeira* – dimensão fundamental dessa poética, subvertendo a ideia *panóptica* de *brinquedo*, conforme se viu anteriormente. Portanto, a formação de uma *paisagem encantada* foi uma consequência de um longo processo que ainda persiste e vigora entre seus criadores. Assim, a *paisagem* do Morrinho, justamente por suas formas particulares de anúncio, faz com que não seja apenas de ordem retiniana, mas uma *paisagem* de muitos trânsitos e trocas. Nesta poética, a *paisagem* da favela, a cada momento, é reinventada de um modo lúdico, casando perfeitamente com o

espírito informal da chamada *não-arquitetura*. É obra espontânea, possuindo uma história que sempre nos encaminhará para a dimensão lúdica e nisso, também o seu vínculo com a *magia* da livre fabulação. Por isso, em muitos sentidos, todos os caminhos nesta obra em movimento nos levam às crianças ou mesmo ao espírito do premiado documentário *Tarja Branca: a Revolução que faltava* (Brasil, 2013) – *"uma referência irônica aos medicamentos tarja preta, e uma expressão definida no filme pelo artista plástico Hélio Leites como um 'santo remédio'"*. (Fonte: O globo de 19/06/2014). Em entrevista publicada na reportagem *"A brincadeira é uma coisa muito séria, diz diretor do documentário 'Tarja Branca'"*, respondendo à pergunta *"E essa revolução é possível?"*, Cacau Rodhen, assim respondeu:

> Não só possível, mas necessária. A humanidade chegou a esse ponto. Há um alarme tocando. Temos que utilizar o nosso tempo de um outro jeito. Hoje, só pensamos em trabalho. Buscamos constantemente, uma vida austera, porque consideramos que esse é o caminho certo. Não é. Somos livres para criar. Trata-se de uma revolução de nosso cotidiano: rir, namorar, amar, divertir-se, dançar, entrar em contato com o nosso corpo e a nossa mente... É esse tipo de revolução que deve acontecer. (ROCHA, 2013, p.160).

Entretanto, é preciso perceber que a *Revolução Artística do Morrinho* se fez e se faz *duplamente urgente*, abarcando o sentido de *bem-estar* e do aspecto social. Indo adiante, importante dizer que já faz alguns anos que não há como dissociar a poética do Morrinho de suas produções fílmicas, expandindo seu *corpo mágico*. Tais ações estão atual e fortemente entrelaçadas, a responder simbioticamente uma pela outra. Se no início a chamada *"Pequena Revolução"* se anunciava como uma fabulosa brincadeira – que unia rara oportunidade de entretenimento e de compreensão da própria realidade, gerando um duplo ganho na vida das crianças e adolescentes do Pereirão –, passou, em um segundo momento, a se [re]conduzir por meio da produção de pequenos curtas-metragens, atingindo hoje a incrível marca de aproximadamente trinta produções fílmicas. Não obstante, cada uma delas mantendo-se fiéis às mesmas formas de encenação cultivadas desde seus primeiros anos de existência. No princípio, portanto, conforme traz à tona Lia de Mattos Rocha em sua publicação *"Uma favela diferente das outras? – rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão"*, seguia-se o rigor do seguinte raciocínio:

> *A ideia era brincar. A gente não tinha o que fazer, então começou a criar o que via. A retratar o tráfico, o mototáxi, o baile funk. Tentamos mostrar a realidade, o bem e o mal.* (ROCHA, 2013, p.160).

Neste sentido, cumpre dizer, se articula também como um espaço para pensar sua própria memória. Com efeito, o modo informal como tais crianças passaram a lidar ou reagir à exposição ou ao assédio da violência sempre esteve presente em cada filme, devendo-se

lembrar que as regras do *ato mágico* de brincar mantiveram-se intocadas, independente do tema abordado, mesmo considerando que o *"(...) o tempo era diferente do tempo de filmagem"* (ROCHA, 2013, p.163). Sobre tais modos de conduta junto à manipulação dos personagens, bem como sua filosofia de vida, os meninos do Morrinho se colocam da seguinte forma:

> **REGRAS DO MORRINHO:** NÃO PODE VOAR – NÃO PODE CORRER MAIS QUE UM CARRO – NÃO PODE PULAR MAIS QUE CINCO DEDOS – SE SEU PERSONAGEM MORREU NÃO VOLTA MAIS ENTÃO TERÁ QUE CRIAR UM PERSONAGEM PARA UMA NOVA VIDA – ESSAS AS REGRAS FUNDAMENTAIS – IDADE PARA PARTICIPAR DO MORRINHO DE 11 ATÉ VOCÊ TER RESPONSABILIDADE NA SUA VIDA. [59]

É importante sublinhar que da mesma forma que indispensáveis na brincadeira feita com as peças de LEGO para simular o movimento de cada personagem das mini-favelas, as mãos tornaram-se as grandes protagonistas de cada narrativa, o que não seria exagero, já que em nenhum dos curtas produzidos pelo coletivo do Morrinho aventou-se a possibilidade de omiti-las. Muito pelo contrário, aparecem em cada enquadramento e em cada conjunto de planos, na condução dos pequenos avatares, sempre aparecem bem destacadas. Portanto, trata-se de uma narrativa performática feita pelo exercício permanente de manipulação. Em outras palavras, as mãos parecem *enfeitiçadas*, tomadas pela *magia*. Neste exercício de aproximação, podemos também dizer que, assim como Mauss atribui ao mágico às ações desenvolvidas pelo ventríloquo, ao malabarismo e uma série destrezas manuais e dons particulares, podemos pensar na brincadeira desenvolvida no *Morrinho* como uma espécie de *ato mágico*, pois as crianças e os jovens representantes deste acontecimento, ao lidar com a fantasia e com uma série de situações lúdicas, não dispensam tais habilidades, cada vez que emprestam vida aos bonecos feitos com simples peças de LEGO.

Em resposta aos *"gigantescos processos de desubjetivação"* que atravessam e permeiam a vida contemporânea (AGAMBEN, 2014, p.49), toda *magia* encontrada no *Morrinho* pode ser entendida também como espécie de antídoto, funcionando como um *anti-dispositivo* frente aos cerceamentos diários que mantém os corpos inertes, inibidos ou obedientes. Além desse aspecto, depois da caminhada até ao bosque da *Pequena Revolução*, entende-se que em suas várias formas de apresentação, de alguma maneira, percebe-se muitos entrelaçamentos que evocam os condicionamentos da *magia*. As próprias narrativas desenvolvidas neste fenômeno seriam uma forma não apenas catártica de se promover um exercício de autoconhecimento, enfatizando-se situações dos modos de vida favela, mas uma

[59] Catálogo da EXPOSIÇÃO CAIXA CULTURAL "MORRINHO". Rio de Janeiro, 2011.

sólida crença no espírito das crianças, cuja a visão de mundo, sempre voltada para a fantasia e para as experiências lúdicas, acabam dando forte tom a esta poética. O *Morrinho*, portanto, possui o grande mérito de encarnar os saberes situados, sem que isso represente se eximir ou abrir mão da brincadeira, mantendo-se, portanto, seus autores, fiéis às suas raízes e à sua natureza de proteção desses valores, justificando também a ideia de uma autêntica *fortaleza mágica*.

Figura 30 – Detalhe da maquete original do Morrinho e sua sede no Pereirão, Rio de Janeiro.

Fonte: registro de campo, realizado em 2014. Fonte própria.

Este capítulo se “despede” com a letra da canção *“Negro Drama”* que, apesar de tratar das questões sociais especificas das periferias de São Paulo, é canção bastante consumida pelo Morrinho em suas rodas culturais, inspirando também diversas placas deste território. Considera-se oportuno a exibição dos versos contidos nesta poesia urbana, justamente para se reforçar a condição hibrida desta manifestação, conforme os campos de problematização expostos no início desta “CM”. Assim, perante tantos relatos de realidades brasileiras invisibilidadas, se tem guardada nesta mesma condição *mágica,* o reconhceimento e a identificação com o que é emitido neste discurso...

Negro Drama – Racionais Mc´s

Negro Drama
Entre o sucesso, e a lama,
Dinheiro, problemas,
Invejas, luxo, fama,
Negro drama,

Cabelo crespo,
E a pele escura,
A ferida, a chaga,
À procura da cura,

Negro drama,
Tenta vê,
E não vê nada,
A não ser uma estrela
Longe meio ofuscada,

Sente o drama,
O preço, a cobrança,
No amor, no ódio,
A insana vingança,

Negro drama,
Eu sei quem trama,
E quem tá comigo,
O trauma que eu carrego,
Pra não ser mais um preto fodido,
O drama da cadeia e favela,
Túmulo, sangue,
Sirenes, choros e velas,

Passageiro do Brasil,
São Paulo,
Agonia que sobrevivem,
Em meia zorra e covardias,
Periferias,vielas,cortiços,

Você deve tá pensando,
O que você tem a ver com isso?
Desde o início,
Por ouro e prata,

Olha quem morre,
Então veja você quem mata,
Recebe o mérito, a farda,
Que pratica o mal,

Me ver pobre preso ou morto,
Já é cultural

Histórias, registros,
Escritos,
Não é conto,
Nem fábula,
Lenda ou mito,

Não foi sempre dito,
Que preto não tem vez,
Então olha o castelo e não,
Foi você quem fez cuzão,

Eu sou irmão,
Dos meus truta de batalha,
Eu era a carne,
Agora sou a própria navalha,

Tim..Tim..

Um brinde pra mim,
Sou exemplo, de vitórias,
Trajetos e glórias,

O dinheiro tira um homem da miséria,
Mas não pode arrancar,
De dentro dele,
A favela,

São poucos,
Que entram em campo pra vencer,
A alma guarda
O que a mente tenta esquecer,

Olho pra trás,
Vejo a estrada que eu trilhei,
Mó cota,
Quem teve lado a lado,
E quem só fico na bota,
Entre as frases,
Fases e várias etapas,

Do quem é quem,
Dos mano e das mina fraca,

Rum..
Negro drama de estilo,
Pra ser,
E se for,
Tem que ser,
Se tremer é milho,

Entre o gatilho e a tempestade,
Sempre a provar,
Que sou homem e não um covarde,
Que Deus me guarde,

Pois eu sei,
Que ele não é neutro,
Vigia os rico,
Mas ama os que vem do gueto,

Eu visto preto,
Por dentro e por fora,

Guerreiro,
Poeta entre o tempo e a memória,
Hora,
Nessa história,
Vejo o dólar,
E vários quilates,

Falo pro mano,
Que não morra, e também não mate,
O tic tac,
Não espera veja o ponteiro,
Essa estrada é venenosa,
E cheia de morteiro,

Pesadelo,
Hum,

É um elogio,
Pra quem vive na guerra,
A paz
Nunca existiu,
No clima quente,
A minha gente soa frio,

Tinha um pretinho,
Seu caderno era um fuzil,

Um fuzil,
Negro drama

Crime,futebol, música, caralho,
Eu também não consegui fugir disso ai,
Eu sou mais um,
Forrest Gump é mato,
Eu prefiro contar uma história real,

Vou contar a minha...

Daria um filme,
Uma negra,
E uma criança nos braços,
Solitária na floresta,
De concreto e aço,

Então veja,

Olha outra vez,
O rosto na multidão,
A multidão é um monstro,
Sem rosto e coração,

Hey,
São Paulo,
Terra de arranha-céu,
A garoa rasga a carne,
É a torre de babel,

Família brasileira,
Dois contra o mundo,
Mãe solteira,
De um promissor,
Vagabundo,

Luz,
Câmera e ação,

Gravando a cena vai,
O bastardo,
Mais um filho pardo,
Sem pai,

Hey,

Senhor de engenho,
Eu sei,
Bem quem você é,
Sozinho, cê num guenta,

Sozinho,
Cê num guenta a pé,

Cê disse que era bom,
E as favela ouviu, la
Também tem
Whisky, e Red Bull,
Tênis Nike,
Fuzil,

Admito,

Seus carro é bonito sim,
Eu não sei fazer,
Internet, vídeo-cassete,
Os carro louco,

Atrasado,
Eu tô um pouco sim,
Tô, eu acho,

Só que tem que,

Seu jogo é sujo,
E eu não me encaixo,

Eu sou problema de montão,
De carnaval a carnaval,
Eu vim da selva,
Sou leão,
Sou demais pro seu quintal,

Problema com escola,
Eu tenho mil,
Mil fita,
Inacreditável, mas seu filho me imita,
No meio de vocês,
Ele é o mais esperto,
Ginga e fala gíria,
Gíria não dialeto,

Esse não é mais seu,
Hó,
Subiu,
Entrei pelo seu rádio,
Tomei, cê nem viu,
Nós é isso, ou aquilo,

O que,
Cê não dizia,
Seu filho quer ser preto,
Rá,
Que ironia,

Cola o pôster do 2pac ai,
Que tal,
Que se diz,
Sente o negro drama,
Vai,
Tenta ser feliz,

Hey bacana,
Quem te fez tão bom assim,
O que cê deu?
O que cê faz?
O que cê fez por mim?

Eu recebi seu tic,
Quer dizer kit,
De esgoto a céu aberto,
E parede madeirite,

De vergonha eu não morri,
Eu tô firmão,
Eis-me aqui,

Você não,
Cê não passa,
Quando o mar vermelho abrir,

Eu sou o mano
Homem duro,
Do gueto, Brown,

Obá,

Aquele loco,
Que não pode errar,
Aquele que você odeia,
Amar nesse instante,
Pele parda,
Ouço funk,

E de onde vem,
Os diamante,
Da lama,

Valeu mãe,

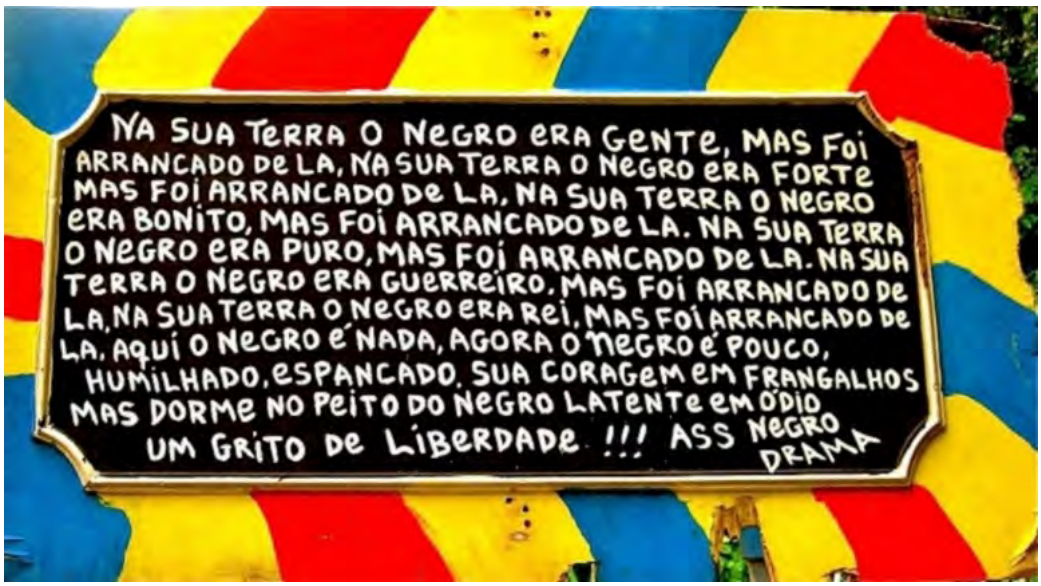
Negro drama,
Drama, drama.

Aí,
Na época dos barraco de pau lá na pedreira
Onde cês tava?
O que que cês deram por mim ?
O que que cês fizeram por mim ?
Agora tá de olho no dinheiro que eu ganho
Agora tá de olho no carro que eu dirijo
Demorou, eu quero é mais
Eu quero é ter sua alma
Aí, o rap fez eu ser o que sou
Ice Blue, edy rock e klj, e toda a família
E toda geração que faz o rap
A geração que revolucionou
A geração que vai revolucionar
Anos 90, século 21
É desse jeito
Aí, você saí do gueto,
Mas o gueto nunca saí de você, morou irmão?
Cê tá dirigindo um carro
O mundo todo tá de olho em você, morou?
Sabe por quê?
Pela sua origem, morou irmão?

É desse jeito que você vive
É o negro drama
Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama
Aí dona Ana, sem palavra, a senhora é uma rainha, rainha
Mas aí, se tiver que voltar pra favela
Eu vou voltar de cabeça erguida
Porque assim é que é
Renascendo das cinzas
Firme e forte, guerreiro de fé,

Vagabundo nato!

Figura 31 – Placa do Morrinho inspirada na canção “Negro Drama”.



Fonte – cirlanoliveiraprojetomorrinho: www.morrinho.blospot.com

2.2 **Aberturas de *mundos possíveis* entre a tradição e a modernidade: o Morrinho como próspero *ecossistema estético popular*?**

2. 2. 1 Encontro de *cartografias*: a *ecologia dos saberes* e um *ecossistema popular*

“O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais”

Nestor Garcia Canclini

Recuperando algumas das questões encabeçadas na introdução da "CM", que derivam da reflexão sobre *"quantos mundos possíveis o Morrinho pode revelar?"*, aproveita-se para aprimorar e problematizar tal questionamento, da seguinte maneira: existiriam hierarquias nestes supostos *mundos* revelados pelo Morrinho, envolvendo a *tradição* e a *modernidade*? Sem abandonar tal linha de raciocínio, como tratar desta questão, sem cair na armadilha de oferecer espaço a referenciais hegemônicos, valorando, no tocante a *modernidade*, conceitos ocidentalizantes, anacrônicos e eurocêntricos? A *Pequena Revolução* não poderia ser tratada aqui como um *'próspero ecossistema'* em sua *abertura* ou *indicação de mundos*, considerando seu anúncio como um arranjo híbrido de tais aspectos? A pureza da forma não seria um conceito frágil ou um *não-conceito* (SMIERS, 2006, p.181) nos dias de hoje? Em quais destes *mundos*, assim qualificados, tal poética, estaria melhor representada? Tratam-se de categorias válidas para uma compreensão simétrica, conforme, já se sinalizara? Estaríamos diante de indagações de fundo epistemológico?

> Costuma-se considerar o domínio das obras de arte como um domínio à parte, imune às leis da realidade cotidiana e às duras realidades. Fantasia e leveza, ou horrores e tragédias extremas; adentramos um universo em que reina a imaginação. A ficção, portanto, estende suas volutas numa via paralela àquela que brilhamos diariamente e nos abastece com 'outros mundos. (CAUQUELIN, 2011, p.79)

Tais questões se confundem com determinadas abordagens decorrentes de uma das provocações contida na obra *"No ângulo dos mundos possíveis"* de Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2011). Acredita-se, que ao se tocar no clichê *"a arte abre um mundo"*, a autora desperta, no enfrentamento dos enigmas que surgem no estudo e análise de cada obra de arte, questões fundamentais sobre o tema da *abertura* pertinente às ações criativas em um vasto campo de contradições a ser explorado. Por acaso, a arte do Morrinho estaria habitando em outros mundos, no reino distante da imaginação, em sua *"fantasia e leveza, alienada dos 'horrores e tragédias extremas'"* (CAUQUELIN, 2011, p.79)? Não seria estranho pensar tal obra perdida em domínios assim distantes? Ora, desde a introdução desta tese, se deseja reforçar o vínculo desta poética a uma dimensão artística terrena e não como sendo tributária de um delírio metafísico, divino, extraterreno, afastando-se, portanto, senão de uma desqualificação redutora, abandonando a possibilidade de uma leitura que ignora grande parte de sua essência. Todavia, mesmo reiterando que o Morrinho não é de Marte, mas parte dos problemas deste mundo, outras perturbações também surgem a par desta provocação, tornando mais complexo este cenário investigativo. Com efeito, diante da *"fraqueza*

analógica"[60] tão visível nos tempos atuais (QUEIROZ, 2016, p.13), obrigando-se, conforme aponta Nestor Garcia Canclini, uma revisão dos estudos dedicados a cultura popular, tornar-se-ia oportuno pensar o Morrinho em uma interface entre a *tradição* e a *modernidade* – ou seria melhor adotar o termo *"modernização"?* Será que tal poética vem operando nestes dois campos com o mesmo equilíbrio, entrega e devoção? Se o *"(...) mundo aberto pela obra ultrapassa o domínio próprio da obra e se projeta além"* (CAUQUELIN, 2011), pode-se pensar em espécie de competição entre esses *mundos abertos* pelo Morrinho? Ou, ao contrário, caberia falar de hibridações, sincretismos e miscigenações[61] dentro desta mesma discussão, em que o Morrinho é pensado como *próspero ecossistema popular*?

> (...) o mundo aberto pela obra se distingue do mundo no qual essa obra aparece e que é o mundo da arte. Situa-se além da realidade da obra materialmente presente. O mundo aberto pela obra ultrapassa o domínio próprio da obra e se projeta além. Isso leva a pensar, de que forma trivial, que as diferentes formas de mundos abertos não se situam num mesmo plano e podem competir um com o outro. Essa simples constatação permite vislumbrar que decerto não haveria um único mundo aberto pela arte, e sim uma pluralidade de mundos sobrepostos ou emaranhados. Constatação essa que leva também a nos perguntarmos se existe alguma hierarquia entre esses mundos, e qual deles abriria o acesso à transcendência atribuída às obras. (CAUQUELIN, 2011, p.79)

Buscando responder a estas questões e problematizando os discursos que consagraram e mantiveram os setores populares arraigados às tradições, onde *"(...) o povo é resgatado e não conhecido"* (CANCLINI, 2008, p. 210), o presente capítulo da "CM" visa, de algum modo, contribuir para o aprofundamento de alguns sentidos que estão em jogo no amplo debate que deseja revisar a *"encenação do popular"*. Assim sendo, parece oportuno participar desta discussão que redefine os papéis dos "excluídos" no cenário expandido em sua controvertida adesão à *modernidade*, conforme Nestor Garcia Canclini nos chama atenção, reconhecendo o Morrinho no âmbito das *"culturas populares prósperas* [62].

> A reformulação do popular tradicional que está ocorrendo na autocrítica de alguns folcloristas em novas pesquisas de antropólogos e comunicólogos permite entender de outro modo o lugar do folclore na modernidade.
>
> [CANCLINI, 2008, p.2014]

---

[60] Segundo o artigo de João Paulo Queiroz intitulado "Educação artística e 'Infirmitati', ou a fraqueza analógica", temos: "Hoje a experiência digital antecede a experiência analógica desde a mais tenra idade, e este é um novo contexto que nos mostra águas desconhecidas. Haverá uma fraqueza analógica contemporânea?". In.: Revista Matéria-Prima. Lisboa, 2016, v.4 – 12-17.

[61] A presente tese salienta que tais termos – hibridações, sincretismos e miscigenações – possuem diferenças conceituais entre si, conforme sinaliza Moacyr dos Anjos, ao dizer que "o termo hibridismo, tomado emprestado do campo da biologia, tem sido largamente empregado para apreender o que resulta da proximidade entre as formações culturais distintas. Ao contrário dos conceitos de aculturação ou de mestiçagem, hibridismo sugere a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação, ainda que em situações de coexistência longa e próxima" (ANJOS, 2005, p.28). Não obstante, a pergunta apenas deseja apontar para zonas de entendimento não insulares.

[62] CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008. (p.214).

A *"heterogeneidade multitemporal"*[63]que parece correr nas microartérias da chamada *Pequena Revolução* compõe, portanto, complexo "ecossistema" mantido pela articulação de muitos fazeres distintos relacionados entre si, envolvendo uma série de implicações e fluxos no que tange a compreensão mais dilatada na análise das muitas formas possíveis de se enxergar as manifestações populares. Por esta razão, a vitalidade digital e analógica desta obra não serviria como instigante caminho para se livrar de determinados clichês, ou mesmo rever a crença que identifica o popular somente como práticas distanciadas, afastadas ou à salvo de qualquer forma de contaminação que pudesse ferir as interpretações consagradas no século passado? Deste modo, mesmo reconhecendo que as acepções defendidas por muitos antropólogos e folcloristas – que à época tiveram o mérito de tornar *"(...)visível a questão do popular"* [64] (CANCLINI, 2008, p. 208) – , tais compreensões não tornar-se-iam problemáticas, atualmente, se afastando da autocrítica acima exposta, pela citação em destaque, na revelação desta poética que reverbera a favela em várias frentes? Ora, a presença do Morrinho na Casa do Artesão, em Petrópolis, em concomitância com sua exibição em outros cenários expositivos, não indicaria que o bom termo no curso desta e de outras investigações, acompanhando as reflexões de Nestor Garcia Canclini, derivariam menos das "*preocupações* sanitárias", do que, na contramão desta higiene cognitiva, de *"(...) seus cruzamentos e convergências"* (CANCLINI, 2008, p. 245)? Afinal, não se trata da mesma manifestação artística? Deveríamos, por acaso, cindi-la por estar frequentando ambientes curatoriais contraditórios? Não seria interessante, então, pensar em que medida questões estranhas ou relutantes à *modernidade* tem se demonstrado, a exemplo das práticas ocorrentes desta poética, favoráveis neste debate nos últimos anos, estando atento às *"formas híbridas de existência do popular"*? (CANCLINI, 2008, p. 248)

> Seria possível avançar mais no conhecimento da cultura e do popular se se abandonasse a preocupação sanitária em distinguir o que teriam a arte e o artesanato de puro e não contaminado e se os estudássemos a partir das incertezas que provocam seus cruzamentos.
>
> [CANCLINI, 2008, p.245]

Com efeito, conforme se afirmara no início da "CM", em atenção a *"dialética sincrética"*, o exercício de *"limpar, organizar ou classificar"* não encontra aqui defesa ou qualquer tipo de respaldo argumentativo, identificando-se, por outra lógica, com um método

[63] Ibidem. (p.74).
[64] Ibidem. (p.208).

de investigação que *"suja, desorganiza, mistura e justapõe"* (CANEVACCI, 2013, p.72). Assim, acredita-se em um ambiente de maior fecundidade neste tipo de análise, que somente pode prosperar quando um cenário se mantiver miscigenado ao outro, revelando outros tantos *"mundos possíveis"*, superando dicotomias e ambivalências. Assim sendo, privar os novos estudos dessa verdadeira transgressão aos códigos e concepções que servem aos interesses de uma teatralização do popular, não seria o mesmo que reforçar posicionamentos alheios as hibridações culturais? Da mesma forma como Canclini expõe tal problema, inserir ou submeter esta manifestação à lógica das concepções puristas, não corresponderia, em alguma medida, desvirtua-la de sua própria essência de muitos trânsitos, empobrecendo sobremaneira sua análise? Em outras palavras, tratar desta poética desconsiderando suas múltiplas temporalidades, identificadas e integradas em muitas ações no seu anúncio plural que também sabe acolher os fluxos e tensões da *modernidade*, não nos encaminharia fatalmente a uma leitura superficial ou incompleta, da mesma maneira que Canclini sublinha e nos alerta a respeito do condicionamento *melancólico* do popular às tradições, em contraposição aos processos de miscigenação e hibridação, tão evidentes nos dias atuais?

> É preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições. [CANCLINI, 2008, p.206]

Cumpre dizer que esta tese está atenta ao termo *"modernidade"*, levando em conta suas contradições em diversas abordagens. Assim, poder-se-ia perguntar: a discussão sobre *modernidade* ajudaria a empreender uma leitura sobre o Morrinho em que medida, em qual sentido e com quais implicações? Seria tal insistência, ceder a *falsas pistas*? Não estaria em jogo aqui lidar com as questões de *"dominação"*, de *"colonialismo político"*, abarcando-se as contradições da *"ciência moderna"*, entre outros referenciais que moldaram as epistémes do *Norte Global*? A *modernidade*, então, seria um valor positivo ou negativo no entendimento desta obra? Sobre a *tradição*, também não se poderia perguntar o mesmo? A dicotomia entre *tradição* e *modernidade* não seria, enfim, obra da *modernidade ocidental*? Como combater visões e posicionamentos hegemônicos com instrumentos de análise que apenas reforçariam discursos subaltenizantes? Ora, uma coisa diz respeito à franca adesão do Morrinho às novas tecnologias comunicacionais – o que poderá ser encarado como traço de "modernização" desta poética –, outra coisa é a maneira como esta pesquisa se conduz, buscando um equilíbrio nos discursos anti-hegemônicos e na noção de *naturezas-culturas*, onde, nesta última acepção, o próprio conceito de *modernidade* é questionado, conforme se sublinha no título de seu

famoso estudo *"Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica"* (LATOUR, 2011). Bruno Latour, chega a afirmar que:

> Jamais estivemos mergulhados em um fluxo homogêneo e planetário vindo seja do futuro, seja das profundezas das eras. A modernização nunca ocorreu. Não é uma maré que há muito sobe e que hoje estaria refluindo. Jamais houve uma maré. Podemos seguir em frente, quer dizer, retornar às diversas coisas que sempre seguiram de outra fora.
>
> [LATOUR, 2011, p.75]

Nicolas Bourriaud, por sua vez, defende o conceito de *altermodernidade*, a partir do qual não estaríamos mais vivendo as consequências das utopias da *modernidade*, a refluir-se em suas contradições junto aos reclames da *pós-modernidade*, mas um outro tempo, atravessado por desfronteiramentos, trânsitos, trocas, negociações culturais, replantios, baseando-se nos conceitos nomatizantes de *formas-trajeto* e de *arte radicante* (BOURRIAUD, 2011), a traduzir-se, para muitos intérpretes de sua obra, como a *"primeira era cultural do mundo"*. [65]

> O que chamo de altermodernidade designa, assim, um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes às origens dos discursos e formas do que a sua dinâmica.
>
> [BOURRIAUD, 2011, p.38]

Não obstante, esta pesquisa não pode se esquivar das noções e teorias pós-colonialistas que pensam em uma reelaboração do desgastado termo *"modernidade"* para explicar as injustiças interpretativas que invisibilizaram o *Sul Global* (SANTOS, 2009, p.215). Ao mesmo tempo, ressalva-se que viver na órbita da *modernidade* nos moldes eurocêntricos, fruto dos regimes de dominação, derivados *"(...) da Razão, das Luzes, do Progresso"* (SANTOS, 2009, p.233), também não seria solução que pudesse orgulhar a leitura ora aqui empreendida. Dessa forma, recorre-se a oportunidade de entrar em contato com as *epistemologias do Sul* e com as *ecologias dos saberes*.

> As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes chamamos de ecologia dos saberes.
>
> [SANTOS, 2009, p.11]

[65] A expressão aparece no artigo de Vanessa Rato, intitulado *"O pós-modernismo morreu, viva a Altermodernidade"* publicado em 30 de março de 2009 no jornal *Público*, Portugal. Fonte: www.publico.pt).

Importante ressaltar que ao entrar em contado com as teorias pós-colonialistas, logo se percebe que as favelas sofrem dos mesmos efeitos, sendo atingidas pelo mesmo *pensamento abissal* (SANTOS, 2009, p.11). Ora, a expressão famosa, cunhada pelo jornalista e escritor Zuenir Ventura para sua obra *"Cidade Partida"*, a estender-se sobre a realidade brasileira nas grandes metrópoles, deriva, justamente de um *mundo* partido, epistemologicamente desigual. Estariam por acaso as letras de MV Bill e Racionais MC´s falando de outra coisa senão da *"invisibilidade"* e da *"inexistência"* (SANTOS, 2009), em reação ao *pensamento moderno ocidental*? A *"Cartografia-Morrinho"*, portanto, ao cruzar-se com as questões expostas nesta outra *cartografia* de sérias contradições, envolvendo estes dois mundos cindidos epistemologicamente, entende a necessidade de fortalecer este debate, se colocando favoravelmente a uma mesma perspectiva revisora, onde novos desenhos e mapas possam surgir, a partir do estudo de Boaventura de Souza Santos, explicado da seguinte forma:

> O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis. Sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo deste lado da linha e o universo do outro lado da linha. A divisão é tal que o outro lado da linha desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro. [SANTOS, 2009, p.11]

Com efeito, acredita-se que se existe de fato *prosperidade* no anúncio desta manifestação, tal aspecto, em grande medida, talvez seja melhor ser explicado, com chances de haver maior profundidade e, ao mesmo tempo, maior equilíbrio entre as abordagens, levando-se em consideração e dando-se voz também a *ecologia dos saberes* (SANTOS, 2009, p.11). Assim, reconhecendo, enfim, tais pistas como seguras nesta hora da investigação, acolhendo-se nestas *"terras"* os conteúdos dos textos *"Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes"* e *"As Modernidades das Tradições"*, títulos de dois capítulos fundamentais da obra *Epistemologias do Sul* – trabalho organizado por Maria Paula Menezes e Boaventura de Sousa Santos, deseja-se o cruzamento destas *"cartografias"*, entendendo que a *"(...) luta pela justiça social global deve, por isso, ser também uma luta pela justiça cognitiva global"* (SANTOS, 2009, p.32). Portanto, a par das *naturezas-culturas*, acredita-se que se possa oferecer bom termo nesta análise, estando atento a estas pistas, contribuindo para que a presente investigação, em sua tarefa que analisa a conjugação de muitas linhas atuantes na *"Cartografia-Morrinho"* não caia em armadilhas do *pensamento*

científico abissal (SANTOS, 2009, p.216). Assim, se o que converte, tal poética, em organismo vivo, não negando como fontes de alimento, nem as lições do passado, nem tampouco os "avanços" do presente, que tais caraterísticas sejam tratadas sem a *"dicotomização destes saberes"* (SANTOS, 2009, p.216). Desta forma, a responder sobre o elenco de dúvidas acima expostas, não se torna necessário empreender uma leitura onde o *"pensamento pós-abissal"* ou o *"pensamento alternativo de alternativas"* (SANTOS, 2009, p.216) encontre espaço neste exercício de problematização sobre este *cotidiano-favela*? O caminho de compreensão deste bem simbólico e de sua sustentação no mundo, não poderia ser menos dicotômico e mais plural, aliando-se ao entendimento que assume e valoriza sua condição híbrida, refutando a soberania dos discursos, envolvendo e trazendo à tona traços significativos da *tradição* com diversos outros contornos, associando-se às formas de leitura de uma *"modernidade alternativa"* (SANTOS, 2009, p.12)? Assim, se algumas dessas "funções vitais" atuantes neste "ecossistema" nos remetem ao tempo longo do artesão, ou o que poderíamos chamar de vínculos com as identidades lidas como exemplos de redutos mais "*tradicionais"* – como demonstram ser os procedimentos associados aos atos de criação que transformam tijolos em pequenas casas e barracos, logrando novas possibilidades de maquetes a todo momento –, outras formas de compreensão que negam o regime abissal, contudo, não nos convidariam a repensar essa forma especial de *hand-made* [66] (LIMA, 2010, p. 19)? O fazer artesanal desta poética não encontraria outros entendimentos, em sua criativa "*bricolagem",* invertendo-se a lógica opressora do *Norte Global*? Em outras palavras, como tratar a *modernidade,* neste caso, de modo equilibrado, sem se ater às questões desta *contra-epistemologia* que *"(...) passa a abranger explicitamente todos os saberes – deixando de os tratar apenas através de sua relação com os saberes científicos*" (SANTOS, 2009)?

> A epistemologia do Sul, enquanto projecto, significa ao mesmo tempo, uma descontinuidade radical com o projecto moderno da epistemologia e uma reconstrução da reflexão sobre os saberes que, como veremos, torna reconhecíveis os limites das críticas das epistemologia tal como elas tem emergido num quadro ainda condicionado pela ciência moderna como referência para crítica de todos os saberes.
>
> [SANTOS, 2009, p.217]

[66] LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São José dos Campos/ SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.

Ora, diante da maquete original, localizada no Morro Pereira da Silva, no Rio de Janeiro, não se pode desconsiderar seu caráter oficinal, sendo difícil, portanto, contestar, na impressionante imagem formada dentro de uma área aproximada de 400 m², de que nela reside um grande exemplo de amor à *manualidade*. Desse modo, embora produzida principalmente com o mesmo material, nenhuma "casinha" torna-se igual à outra, bem como nenhuma maquete se assemelha a outra "replantada" em outro ambiente, cujas distribuições topográficas também diferem entre si. Além disso, com a imprecisão dos terrenos e dos vãos abertos nos tijolos, podemos ter uma aproximação com a irregularidade das favelas, acentuada com a disposição orgânica feita em cada miniatura, seja nas encostas do Morro do Pereirão, seja nos aclives preparados ou adaptados de cada situação expositiva. Este vínculo com a *tradição* – em acepção assimétrica – parece ser tão evidente que, diante da atmosfera artística criada, torna-se sedutora a ideia de relacionar este trabalho extremamente original exclusivamente aos fazeres artesanais, distanciados, inclusive, dos assédios da *modernidade*. Não obstante, torna-se importante reparar que mesmo imersa neste entendimento de *tradição*, tal poética constrói seu discurso também de forma *radicante*, abrindo-se às perspectivas *nomatizantes*, aos conceitos de *replantio* e de *altermodernidade*, conforme acentua, em suas reflexões, Nicolas Bourriaud. Tais noções, portanto, não são excludentes na *Revolução Artística do Morrinho*, mas, ao contrário, absolutamente convergentes.

> O que ressalta dessa proliferação de projetos nômades ou expedicionários na arte contemporânea é a insistência no deslocamento: em face de representações congeladas do saber, os artistas acionam esse saber construindo mecânicas cognitivas produtoras de distanciamento, de afastamento em relação ás disciplinas instituídas e de colocações em movimento dos conhecimentos.
>
> [BOURRIAUD, 2011, p.113]

Entretanto, cabe a grande ressalva, que não se pode deixar escapar aqui nesta caminhada, problematizando as questões enfrentadas neste capítulo: *tradição* e *modernidade* não são conceitos cristalizados, assim como não são fixas as *linhas abissais globais* (SANTOS, 2009, p. 36). Existem outros sentidos para *tradição,* distantes dos apartheids sociais/ cognitivos forjados pelos paradigmas epistemológicos hegemônicos, que negam as fissuras e as feridas expostas pelo *pensamento abissal* (SANTOS, 2009, p. 11). Assim, relembrando a provocação de Anne Cauquelin, podemos chegar ao entendimento que a arte pode não abrir *mundos*, entretanto, paradigmas distintos abrem *mundos* o tempo todo para entender a arte, conforme diversos interesses, onde conceitos do *Norte Global* reduzem espaços de compressão ao invés de alarga-los, diferentemente do que propõe a *ecologia dos saberes*...

> A epistemologia do Sul, enquanto projecto, significa ao mesmo tempo, uma descontinuidade radical com o projecto moderno da epistemologia e uma reconstrução da reflexão sobre os saberes que, como veremos, torna reconhecíveis os limites das críticas das epistemologia tal como elas tem emergido num quadro ainda condicionado pela ciência moderna como referência para crítica de todos os saberes.
>
> [SANTOS, 2009, p.217]

Com efeito se considerarmos os paradigmas econômicos globalizantes, permanecendo fiéis aos dispositivos de dominação capitalista, bem como se desejarmos dar abrigo aos construtos colonialistas, imperialistas e positivistas de "*ordem e progresso"*, *tradição* será sempre uma categoria negativa, rotulada da pior maneira possível, segregando-se, por pura incompatibilidade filosófica, conhecimentos e saberes de diversas comunidades humanas, colocando-se de lado, enfim, "*crenças, opiniões, magia, entendimentos intuitivos, ou subjetivos*" (SANTOS, 2009, p.25). Ao passo que em um *pensamento simétrico* (LATOUR, 2013, p.93), esta "*vasta gama de experiências desperdiçadas*" (SANTOS, 2009, p.26) é recuperada, revalidando o próprio termo *tradição, que* assume valor positivo, se associando a diversas culturas do mundo que se mantiveram preservadas – e em luta – resistindo em seus respectivos ambientes, em um elo maior com a natureza, exprimindo e defendendo uma malha de cosmovisões, onde a *ecologia dos saberes* e o viés *multinaturalista* são capazes de dar conta. De modo análogo, *modernidade* assume conotação negativa, quando confrontada às *epistémes do Sul* e ao âmbito investigativo das *naturezas-culturas*...

> Do outro lado da linha não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, entendimentos intuitivos, ou subjetivos, que na melhor das hipóteses, podem se tornar, objetos ou matéria prima para a inquirição científica. (SANTOS, 2009, p.25)

Se esta tese trabalha com a noção de *intertextualidades* é porque deseja-se restaurar também, como se viu no capítulo anterior, diversos "textos" invisibilizados e que não poderiam ser tratados como aqui como *inexistentes* (SANTOS, 2009), pois por *tradição* também se entende uma comunhão com as oralidades cotidianas do mundo e estas, como aqui se defende, são fartas em duas décadas de *Revolução Artística do Morrinho*. A escolha da linguagem dos *quadrinhos* exposta nesta tese, também é um princípio para se refutar o pensamento abissal que existe entre *texto* e *imagem*, unindo-se aos *fanzines marginais*, assim como as *HQs* da Baixada Fluminense, conforme relata a matéria *"Quadrinhos com super-heróis locais e temas da periferia fazem sucesso em escolas e viram game e desenho animado"* (Revista o Globo, 07 de junho de 2015), anunciando as questões a serem tratadas no quarto capítulo desta "CM".

> O nome da editora, inclusive, é inspirado em Tenório Cavalcanti, o Homem da Capa Preta. Um dos heróis é um sujeito que ganha superpoderes após encontrar a capa que foi do político local. (...) A proposta conquistou artistas locais, que entraram na vaquinha de R$2 mil para bancar os dois mil e quinhentos exemplares da primeira edição de, de dezembro de 2013. Um bar local também deu uma força.
> [Fonte: Revista o Globo, 07 de junho de 2015]

Com efeito, se por um lado, cada um dos resultados plásticos atingidos pelo Morrinho possa estimular leituras que valorizam as práticas que se aproximam dos contextos campesinos ou não-citadinos, condicionando tal poética a um núcleo de sobrevivência *tradicional*, a representar contextos pré-industriais, torna-se necessário, enxergar tal cenário de modo emergente, rompendo fronteiras neste exercício de análise, segundo não apenas a noção de *formas-trajeto*, mas se colocando intersticialmente nas zonas de *proliferação de híbridos*, sensíveis aos *redirecionamentos interculturais*. Além disso, é necessário lembrar, que a conjuntura nativa desta *expressão singular do cotidiano-favela* também está permeada tanto de referências urbanas como rurais, portanto, suscetível a muitos trânsitos e hibridações neste sentido. Mas este não talvez não seja o cerne da questão, o mérito maior certamente reside na violência da *invisibilidades dos excluídos*, de tal modo que esta tese se alinha ao pensamento de que *"a resistência política deve ter como postulado a resistência epistemológica."* (SANTOS, 2009, p.41)

Figura 32: A maquete original do Morrinho no Pereirão, Rio de Janeiro: inegável condição artesanal.

Fonte – registro de campo, 2015. Fonte própria..

Assim, se a entrega à artesania e ao *hand-made* (LIMA, 2010, p. 19) constitui de fato marca ostensiva desta manifestação, emergindo facilmente diante de qualquer olhar que se

aproxime, não se pode toma-la como a principal, nem tampouco como um aspecto totalizante de seu anúncio no mundo. Razão pela qual faz desta dimensão, embora seja uma das mais visíveis ou contundentes na exterioridade desta poética, "apenas" um dos componentes desta manifestação, de modo que seria um erro interpretativo tomá-lo como único, absoluto ou reinante. Dependendo do ponto de vista, cada um de seus inúmeros desdobramentos pode eclipsar perfeitamente o outro. O próprio "modelo" de permanentes deslocamentos adotado por seus autores nos força a desconfiar de visões calçadas em paradigmas tradicionalistas na leitura deste objeto, pois certamente não dariam conta de abarcar tantos engenhos que se revezam constantemente, seguindo seu curso movente e *transformando-se* de modo descontínuo e imprevisível, acompanhando por vezes o ritmo de intensa rotina da cidade. Aqui vale lembrar, que os tijolos vertidos em pequenas casas nos vários cenários de presença desta revolução não são cimentados, estão tão soltos quanto as possibilidades de caminhadas que misturam-se às suas itinerâncias. Afinal, como explicar tantos deslocamentos que caracterizam também o anúncio desta poética? De que modo surgem tantos agenciamentos e aberturas ao mundo *moderno*? Tantas incorporações, hibridismos e subversões, sejam de ordem material, elaborativa ou temática? As concepções filosóficas atreladas ao passado rural não se tornariam frágeis e insuficientes? Não estigmatizariam as múltiplas práticas exercidas pelo Morrinho?

Seus integrantes, na articulação de seu trabalho, fazem questão de manter viva esta dimensão, não obstante, de modo dinâmico, seja modificando – aperfeiçoando – a maquete original, seja [re]criando uma nova – em outra localidade, em instituições públicas ou particulares, se permitindo, contudo, a troca de afetos e miscigenações, incorporando sempre elementos dos sítios nos quais se hospeda. Evidentemente que estão valorizando procedimentos tradicionais, disseminando a *consciência da coisa* que lhes interessam modificar, multiplicando e ampliando, com a abertura de oficinas, o sentimento de coletividade comum a esta forma de se colocar no mundo. Entretanto, o Morrinho não está condicionando integralmente a este fazer. É preciso entender que, se de um lado, promove-se o manuseio dos tijolos onde dele emerge uma nova sabedoria artesanal, vertidos em matéria plástica que acompanhando as lições da *"não-arquitetura"* (JACQUES, 2001, p.11) [67], por outro prisma, não se pode esquecer que a mesma poética não é indiferente a ações favoráveis de um *fazer moderno*, renovado pelo emprego de ferramentas íntimas dos novos meios massivos de comunicação, assumindo, portanto, condição transmidiática. Este interesse,

[67] JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

começa com a ação relacional de dois documentaristas que sobem a favela Pereira da Silva em 2001, apresentando a proposta de fundar a TV Morrinho. Nesta conivência, muitas horas de filmagens, renderam diversos curtas-metragens e o filme *"Deus sabe tudo, mas não é X9"*.

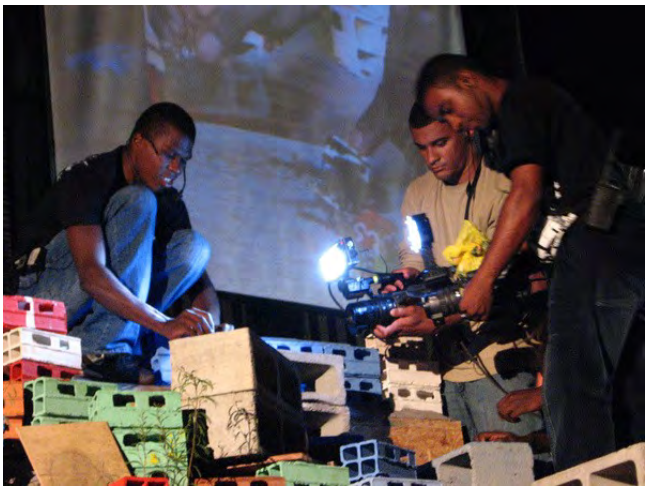
> Fazer parte do documentário foi tudo pra mim, porque antes do documentário a gente já trabalhava com o audiovisual, já tinha a TV Morrinho, 2000, 2001, foi uma das ferramentas mais locas pra gente, porque era ficção era uma brincadeira e saiu de dentro da brincadeira e foi parar na realidade... Então a gente começou a gravar em 2001, a gente começou a gravar, e ficamos gravando, todos os nossos trabalhos, exposições, todo o processo até quando ele me conheceu com 18 anos... ele foi pegando toda aquela trajetória e foi transformando num vídeo...500 horas de fita... Até o momento que a gente falou, não dá mais pra gravar... Poxa, vocês não são mais jovens querendo ser reconhecidos... Agora, vocês tão no mundo... A gente gravou até 2008, se eu não me engano... Se precisar, vira um filme! Vocês precisam fazer um filme, isso aqui precisa virar um documentário...E a gente conseguiu apoio, patrocínio, a gente se inscreveu na Lei Rouanet também, pra conseguir captar recurso... e produzir o documentário... eu participei da edição, além de ser, um dos protagonistas, eu atuo no filme... ali desde o começo do filme até o final... e eu ainda fico impressionado, caramba eu sou o ator, eu ajudei a dirigir, ajudei a produzir, ajudei a editar, é muito assim, é muito importante, você ver a trajetória, lá atrás, eu não era nada, igual um amigo meu fala...tu era um maltrapilho, um garotinho barrigudinho...cheio de verme... brincando no meio da terra... Hoje em dia, tu taí viajando... o mundo..., levando tua arte e ganhando o reconhecimento... às vezes eu fico imaginando, se não fosse a força, a determinação a coragem, acho que encarar as dificuldades, com as pessoas falando...Ih, desiste... mas dentro de você fala, não meu irmão, luta..., luta, acredita tenha fé em Deus...Acredita que tudo é possível...Nada pode abalar aquele que nasce pra vencer... É impossível alguém derrubar ele... e agente trilhou esse caminho, hoje tem o documentário, tem a arte, tem o projeto, a gente tem instalações em vários lugares fora do Brasil, dentro do Brasil, estados do Brasil e agora, tá aqui em Petrópolis!"
>
> Fonte: Arte e Cultura TV - Morrinho
> http: //www.youtube.com/watch?v=NnZv206xWDQ
> Pulicado em 6 de abril de 2016, O programa traz o depoimento de um dos criadores do projeto Morrinho: o artista plástico Cirlan de Oliveira.

Percebe-se então que em função deste interesse hibridizado, flagrante em muitas situações diferentes, ocorrem significativos momentos de alternância, de dilatações deste organismo de muitas vibrações e mutações, que ora responde por uma cadência no ritmo de atuação – justamente aquela que diz respeito aos elos com a tradição e à *"consciência material"* (SENNETT, 2009), estabelecida pelos atos que reativam a figura do artesão –, ora por uma temporalidade atravessada pelas novas tecnologias, abrangendo, em suas diferentes possibilidades, uma controvertida *"fraqueza analógica"* (QUEIROZ, 2016, p.13). Assim, o momento lido por Otavio Paz como decorrente de uma produção manual que *"(...) corre junto com o tempo e não quer vencê-lo"*, não se observa isoladamente neste trabalho de muitas vertentes, ganhando, desde a fundação da TV Morrinho, a companhia e a vitalidade do vídeo e dos muitos recursos popularizados da internet.

> A popularização dos meios de produção cinematográfica abriu, em escala mundial, um lastro enorme de produções caseiras e amadoras. Beneficiadas pelo advento do Youtube, essas produções passaram a figurar no cardápio cultural, e já se fala hoje em verdadeiros block-busters da exibição digital (...) Especificamente no Brasil, este processo estimulou o surgimento de uma série de projetos sociais que, associando, educação, cultura e arte, abriram, perspectivas de vida realmente diferenciadas pra jovens habitantes das comunidades do Rio, São Paulo entre outros estados. [68]

Com efeito, da mesma forma que a *"(...) expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore"* [69] (CANCLINI, 2008), a dedicação indispensável que empresta o caráter das coisas produzidas pelas mãos – se associando a dignidade das antigas tradições que também fortalece e mantém o espírito de equipe do grupo –, se funde a outro exercício manual, revelando que seus autores também sabem manusear câmeras e equipamentos de última geração compatíveis com a era digital. Assim, integrados e envolvidos em um ecossistema de muitas faces de [co]operação, onde os tijolos transformados em matéria-prima à espera de tratamento artesanal a cada *hand-made* praticado, ressurgem [re]valorizados pelo vídeo e pelas plataformas digitais.

Figura 33 - TV Morrinho e a adesão às novas tecnologias: prosperidade entre a tradição e modernidade. Acervo Morrinho



Fonte – Catálogo TV Morrinho 2001-2012.

[68] OLIVEIRA, Bernardo. In: Catálogo TV Morrinho - Texto da pesquisadora Ivana Bentes publicado por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.
[69] CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008. (p. 215).

Curiosamente, se bem observamos, perceberemos o quanto a *Pequena Revolução* é mesmo afeita a trânsitos e deslocamentos, assumindo *"(...)identidades diferentes em diferentes momentos*" [70] (HALL, 2006). Assim, torna-se válida a grafia "Morrinhos" com "s" no final, pois não se furta se apresentar em contextos distintos, oferecendo sistematicamente possibilidades de oficinas e de filmagens muito particulares. Além disso, no extenso campo de procedimentos envolvidos nesta prática, cumpre dizer, também que se verifica a *"mudança de domínio"* que segundo Richard Sennett *"remete à maneira como determinada ferramenta, utilizada inicialmente para certa finalidade, pode ser aplicada em outra tarefa (...)"*. Tal fenômeno, já confirmado em diversas ocasiões [71], onde se constatou o uso comum de espátulas que, ao se buscar o lugar mais eficaz e mais confortável para mãos, passa a ser utilizada para se desferir pequenos golpes contra os tijolos acompanhando as áreas demarcadas pela lâmina do próprio instrumento. Com batidas precisas e resultados imprecisos, obtidos com a quina inferior do instrumento, cada tijolo cede à conta vantajosa de duas "casas", visíveis logo após as pequenas áreas abertas de cada metade. Em suma, neste verdadeiro milagre da multiplicação dos tijolos, temos o benefício providencial de uma solução simples e inteligente que age a favor da montagem de cada maquete. Lembrando que:

> (...) o uso de ferramentas, inclusive máquinas, quando e se ocorre, se dá de forma apenas auxiliar, como um apêndice ou extensão das mãos, sem ameaçar jamais sua proeminência [72] (LIMA; 2010)

Depois da delicada quebra dos tijolos em que pequenos macetes na simulação de janelas e portas tornam-se imprescindíveis, constituindo saberes assimilados e repassados tal e qual a lógica de mestres aprendizes, acontece a fase da pintura, transformando cada tijolo em *"objeto pictórico"* . É importante notar que forma e cor, tanto podem ser fruídas dentro de uma situação expositiva – diante de uma determinada maquete – , como consumida em filmes e vídeos disponibilizados no *YouTube*, já que neste caso específico participa como cenário e não propriamente como uma instalação, ou objeto artístico independente.

Em mais um momento onde se emprega a inteligência artesanal aliada a modos não exatamente tradicionais diz respeito à atividade lúdica de confeccionar bonecos que, carregada de inúmeras subjetivações, nos ensinam que brinquedos prontos podem ser

---

[70] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

[71] Concedida durante um dia inteiro de domingo no Museu de Arte do Rio, a oficina com tijolos monitorada pelos membros criadores do Morrinho, ajudou a celebrar a integração entre os participantes interessados e os criadores desta poética, em clima de forte espírito colaborativo.

[72] LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos: percursos e escritas culturais*. São José dos Campos/ SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010. (p.17)

ressiginificados, constituindo operações manuais que nos remetem ao *industrianato* (LIMA, 2010), não obstante, vinculado a um processo extremamente rico de intervenções, onde não se omitem antropofagias e sincretismos, como se verá adiante.

Não obstante, também não ficam de fora das múltiplas possibilidades de usos das novas tecnologias e equipamentos de filmagem, quando as fabulações decorrentes desta poética são registradas e vertidas em material de consumo audivisual, disponibilizado em redes sociais e nas diversas plataformas disponíveis em rede pela internet. Neste sentido, tornam-se oportunas as palavras de Paulo Herkenhoff:

> A comunidade do Pereirão (...) não é a Mangueira dos anos 60. Os meninos do Morrinho conhecem tecnologias. Atravessam a ponte da exclusão digital. Conhecem o vídeo e outras traquitanas eletrônicas. Já produziram vídeo criativo de apresentação de seu trabalho. Trabalham a plenitude de sua obra. [73]

Trata-se, portanto, de uma obra mutante que, sem previsão para acabar, não para de se reinventar, promovendo novos desenhos, arranjos e visualidades inéditas, seguindo a receita de sucesso inicial da sobreposição de tijolos e também se colocando de modo coerente com o próprio pensamento construtivo inerente à favela que, na reunião de materiais heteróclitos, cresce de maneira não programada. Nesses *hand-mades* hibridizados estão evidentemente as marcas, as assinaturas deixadas pelo grupo, assumindo assim diversas presenças. Hoje, pode-se dizer que temos um considerável acervo de Morrinhos desenvolvidos em um percurso que já dura quinze anos, cada um deles com uma feição diferente, carregando também mensagens distintas. O Morrinho original, localizado no Pereirão, por exemplo, representa diversas favelas cariocas ao mesmo tempo – Mangueira, Turano, Querose, Fallet, entre outras; o Morrinho exposto em Nova Iorque promove, além do anúncio da favela, a convivência com os arranha-céus americanos; o Morrinho de Barcelona realizado com tijolos extravagantes, sela a união por meio dos materiais locais oferecidos, incorporados e não negados; já o Morrinho do MAR, no Rio de Janeiro, exaltou os pontos turísticos e os ícones da *cidade vaidosa* do Rio de Janeiro – como o Pão de Açúcar, os Arcos da Lapa e o Cristo Redentor. Cabe dizer que nesta versão, o Morrinho se colocou integrado a produção do artista plástico Sergio Cezar. Nesta situação particular, o encontro entre dois tipos de *manualidades*, envolvendo dois tipos de elogio à linguagem também comum à favela, que é a linguagem que caracteriza a ação do *bricoleur* [74].

---

[73] HERKENHOFF, Paulo. In: Catálogo TV Morrinho - Texto da pesquisadora Ivana Bentes publicado por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.

[74] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

Entretanto, tornar-se importante, antes de prosseguir, parar um pouco e respirar neste trecho da caminhada, conforme recomendam as *pistas do método da cartografia*, onde tivemos, desde o início desta tese, o alerta de que a pesquisa *"se faz nos avanços e nas paradas..."* (KASTRUP, 2009, p.73). Ora, o exercício de filmagens e a franca adesão do Morrinho ao audiovisual, em algum sentido, também nega a *oralidade* de um tempo mais dilatado, espontâneo, integrado à natureza. Esta percepção ocorre, pois se em cada um dos curtas-metragens produzidos pela TV Morrinho também existe a preocupação de selecionar e cortar cenas "indesejáveis", editando-se horas de captação realizada. Ora, com estes procedimentos, não acaba se criando simulacros imperfeitos da pretérita *brincadeira* de "morrinhos" na Pereira da Silva, onde embora se vejam as mãos enquadradas pelas câmeras, por exemplo, não se pode dizer o mesmo sobre os corpos em trânsito? A cena performativa não estaria se reduzindo, então, a um campo delimitado da própria *brincadeira*, fazendo-se anunciar literalmente como um recorte, diminuída pelas lentes das câmeras utilizadas e pelas limitações da própria linguagem? Talvez, trata-se, também de uma *sombra*[75] de sua dimensão *lúdica urgente*, contrariando, desta maneira, toda a realidade vivenciada intensamente no início desta poética, onde os sons da natureza tornam-se inaudíveis nesta outra situação de "silenciamentos", submetidos a ilhas de edição, onde os são substituídos por distintas sonoplastias, entre músicas e trilhas de filmes de ação hollywoodianos, abandonando-se grande parte da *magia* deste lugar. Com a natureza, assim, *muda* e travestida em "ruídos", as filmagens tornam-se também responsáveis por conferir um rosto industrial e distorcido à esta poética, ocultando-se oralidades preciosas, a nos fazer pensar, inclusive, em uma *narrativa negativa* desta revolução. Os próprios integrantes do Morrinho sempre reconheceram em seus depoimentos que não se poderia repetir uma cena ou *voltar atrás* para filmá-la, porque a *brincadeira* – sagrada e quase religiosa entre seus fiéis integrantes –, já teria seguido seu curso e desdobramentos, de modo que os personagens não poderiam repetir ações, retornar falas ou atitudes. Na abertura destes parênteses, cabe ainda dizer, que os tijolos, signos da indústria e da *modernidade*, uma vez vertidos em matéria plástica artesanal, retornando e reabilitando-se à *tradição*, simbolizam o híbrido *modernidade-tradição*. A *brincadeira*, por sua vez filmada, se inscreve neste mapeamento de modo inverso, ativando o hibrido *tradição-modernidade*. No segundo caso, deve-se reparar, pelo raciocínio exposto neste mesmo

[75] O Morrinho, neste sentido, não se aproximaria da ideia de um retorno às sombras presentes do *Mito da Caverna*? O mundo da brincadeira em si não estaria se reduzindo a aparências, alienando-se da realidade mais complexa, integrada à *natureza* e ao *cotidiano-favela* de modo mais amplo?

parágrafo, que não existem só ganhos, mas significativas perdas perante à noção de *naturezas-culturas*, discutidas no segundo capítulo desta tese.

> 'Éramos estranhos invadindo a brincadeira deles'. No entanto, dois teriam se interessado pela aparelhagem, e assim eles decidiram deixar as câmeras com os meninos durante alguns dias. Assim foram feitas as primeiras filmagens na maquete (...), mas o tempo da brincadeira era diferente do tempo da filmagem... (ROCHA, 2013, p.162-163) [76]

Mesmo, admitindo-se o efeito negativo acima percebido, assinalado, inclusive, pela discrepância entre o *tempo da brincadeira* e o *tempo da filmagem* (ROCHA, 2013, 163), isso não equivale dizer que não haja um efeito positivo nesta interface com as tecnologias comunicacionais disponibilizadas, cedendo-se espaço para um ambiente de *"fraqueza analógica"* (QUEIROZ, 2016). Assim, de acordo com o que foi dito no capítulo anterior, da mesma forma que indispensáveis na brincadeira feita com as peças de LEGO para simular o movimento de cada personagem nas mini-favelas, as mãos tornaram-se as grandes protagonistas de cada narrativa, o que não seria exagero considerar, já que em nenhum dos curtas produzidos pelo coletivo do Morrinho aventou-se a possibilidade de omiti-las. Muito pelo contrário, aparecem em cada enquadramento e em cada conjunto de planos, na condução dos pequenos "avatares", surgem sempre bem destacadas. Enxerga-se este aspecto em particular um valor positivo. Paradoxalmente, portanto, tal ênfase reforça o vínculo com as raízes artesanais do Morrinho, formando evidentemente elo com sua feição lúdica, mas também parece tratar-se de uma nítida imagem de como o discurso moderno pode se religar à manualidade, se não superando o conflito existente entre estas duas instâncias, pode revelar-se, ao menos, como uma interzona de convergências. Neste sentido, cumpre dizer, se articula também como um espaço para pensar estender sua própria memória, chegando-se, enfim, em um terreno com muitos replantios em um solo que não se faz puro, apresentando muitos componentes misturados, onde o fazer tradicional e as novas formas de artesania passaram a se associar às novas formas de comunicação e tecnologia...

Assim, se o Morrinho é aqui identificado como próspero *ecossistema*, é porque não estabelece embaraços entre tantas temporalidades contraditórias– derivadas da *brincadeira* e das *filmagens* -, revelando rara habilidade [inter]mediadora neste sentido. Tal talento, cumpre notar, ocorre naturalmente pelos desdobramentos de sua poética, independente de um

[76] Lia de Mattos Rocha faz menção aqui a passagem em que retornam à comunidade Pereira da Silva os *videomakers* Markão e Fabio Gavião, onde tais "invasores" na sua dificuldade para entender o *tempo da brincadeira*, preferiram deixar seus equipamentos com os integrantes do Morrinho. In..: ROCHA, Lia Mattos. *Uma favela diferente das outras?: rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão*, Rio de Janeiro. 2013 (p.162-163).

interesse dado *a priori,* está sempre sujeita a desvios pelas oportunidades e processualidades de cada ocasião. Recuperando um pouco o pensamento sobre a *ecologia dos saberes* – onde oralidades e um vasto sistema de crenças são sempre considerados –, onde o Morrinho poderia ser mais reconhecido, em qual dos aspectos apontados? Caberia uma escolha? Um "ambiente" deveria ser entendido como menor ou menos valorado perante o outro? Ora, ao contrário de muitos outros exemplos que justificam o *"caráter construído popular"*, o Morrinho, em seus processos, promove o tempo todo a inter-relação entre o *moderno* e o *tradicional* – instâncias que colaboram permanentemente entre si, descobrindo novas afinidades e miscigenações. Evidentemente que por tais circunstâncias, não sobreviveria a qualquer discurso ancorado nas perspectivas exclusivamente tradicionalistas, de modo que tal poética, merece maior atenção na redescoberta do popular em um cenário de análise mais amplo que refuta o posicionamento das visões patrimonialistas antigas de caráter oligárquico, inspirando o reconhecimento de novas evidências. Neste sentido, tal manifestação parece se anunciar como um *"ecossistema"* de intensas trocas e fluxos, arregimentando e agenciando muitas situações distintas, se credenciando, assim o Morrinho, como fonte de alimento para a "[re] *elaboração de um discurso cientifico sobre o popular"* [77]. Enriquecendo os pontos de vista deste debate, em "*Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade"*, Néstor Garcia Canclini, acrescenta:

> A própria pluralidade de culturas contribui para a diversidade de paradigmas científicos, ao condicionar a produção do saber e apresentar objetos de conhecimento com configurações muito variadas. (CANCLINI, 2015, p.36)

2.2.2 O Morrinho como um ecossistema "*glocal"* na era *das sociedades de controle*

> *"A humanidade moderna não se concebe sem uma sub-humanidade moderna."* - Boaventura de Souza Santos (SANTOS, 2009, p.30)

Acreditando-se em posicionamentos simétricos, partir da lógica de *oximoros convergentes* e a exemplo do que diz Moacyr dos Anjos, ao afirmar que *global e local são*

[77] Conforme se frisou no capítulo anterior, "Já faz alguns anos que não há como dissociar a poética do Morrinho de suas produções fílmicas e do seu interesse por novas tecnologias. Estão fortemente entrelaçadas, a responder simbioticamente uma pela outra. Se no início a chamada "Pequena Revolução" se anunciava como um fabuloso brinquedo – que unia rara oportunidade de entretenimento e de compreensão da própria realidade, gerando um duplo ganho na vida das crianças e adolescentes do Pereirão – passou, em um segundo momento, a se [re]conduzir por meio da produção de pequenos curtas-metragens, atingindo hoje a incrível marca de aproximadamente trinta produções.".

termo relacionais [78] (ANJOS, 2005, p.15), esta tese chega ao conceito de *"glocal"* (CANEVACCI, 2013, p. 44). Assim, tudo indica que o segredo do equilíbrio desta *poética singular do cotidiano-favela* no amplo cenário das visualidades populares reside justamente na arregimentação de forças que, uma vez sincretizadas, evocam inapelavelmente o conceito de *"glocal"* (CANEVACCI, 2013). Afinal, sem negar as tradições, como se buscou mostrar, o Morrinho se lança sem receio a inúmeros contextos modernizantes, exemplificando as próprias questões que ultrapassam *"(...) os sentimentos de clausura"* (ANJOS, 2005, p.14). Sua atuação, de fato, não está ancorada à favela, restrita aos domínios geográficos do Pereirão, nem tampouco as práticas exclusivamente artesanais. Tal *"ecossistema"* avança em muitas direções, pois se ações dialogam com o passado permitindo ligar-se ao tempo longo do artesão, não significa que haja uma obstrução do caminho para que as mesmas mãos "performem" e operem câmeras, produzindo imagens tratadas posteriormente em complexas plataformas de edição. Não obstante, torna-se oportuno ressaltar que outro território emerge neste mesmo cenário, onde tal manifestação, já há alguns, parece ter se encontrado novas formas para seu discurso urgente, ocupando e operando com desprendimento as ferramentas das redes sociais, nas quais conteúdos fotográficos, fílmicos, somando-se a diversos outros textos, são publicados em postagens com velocidade difícil de acompanhar – gerando campo intenso de intertextualidades e de oralidades deste mesmo *cotidiano-favela*. Tal revolução digital do *cyberespaço*, já compreendida como ferramenta política pela *Revolução Artística do Morrinho*, sem se importar com as contradições deste novo regime perverso em que se anunciam a *sociedade de controle*[79] (DELEUZE, 1992, p.219), certamente signifique bem mais, para este contexto específico do Morrinho, que o papiro e os tipos móveis de Gutemberg representaram um dia para a humanidade, na medida em que nesta controvertida

[78] Segundo Moacyr dos Anjos, "Global e local são, portanto, termos relacionais – assim como o são centro e periferia -, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. As relações entre estas instâncias não são estabelecidas, entretanto, de modo polarizado, havendo entre elas extensa rede comunicativa destinada à 'negociação da diversidade', da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições. A intensificação das relações de troca nessa rede as torna gradualmente impuras, integrantes de um campo onde, em menor ou maior medida, formas culturais que antes não existiam são entretecidas. São estes contatos constantes com o que é diferente que produzem, por fim, o caráter multicultural das sociedades contemporâneas. (ANJOS, 2005, p.15)

[79] Em uma sofisticação do sistema panóptico, saindo da era dos regimes disciplinares apontados por Michel Foucault, no capítulo "Controle e Devir", inserido na obra Conversações de Gilles Deleuze, pode se ler: "É certo que estamos em sociedade de controle, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades da disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, a caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle continuo e comunicação instantânea." DELEUZE, Gilles. Conversações (1972-1990). São Paulo: Ed. 34, 1992.

rede interesses, de algum modo, passaram a se equilibrar as relações entre os poderes hegemônicos dos devires *urgentes* do mundo. Muitas postagens do Morrinho são verdadeiros manifestos deste mundo invisibilizado (SANTOS, 2009). A natureza desta obra, portanto, parece ser fundamentalmente híbrida e forçosamente *glocal*. Desloca-se e se desterritorializa atravessando fronteiras com o mesmo interesse que se desdobra pelo espaço virtual, ampliando as diversas oportunidades de presença como em oficinas, espetáculos, exposições, redes sociais, entre outros territórios.

> Tal palavra é fruto recíprocas contaminações entre global e local, cunhada justamente para tentar abarcar a complexidade multidirecional dos processos atuais. Nela foi incorporado o sentido irrequieto do sincretismo. O sincretismo é glocal. É um território marcado pelos atravessamentos entre correntes opostas e frequentemente misturadas, com temperaturas, salinidades, cores e sabores diversos. Um território extraterritorial. [80]

Para além dos discursos constituídos sobre a favela, o Morrinho, portanto, frequenta todos os mundos que lhe são possíveis, interagindo com diversas culturas, atravessando literalmente fronteiras, promovendo dialogo com outros artistas, curadores, museus, escolas, entre outros grupos sociais. Estaria tal poética, nesta sua articulação, de alguma forma, perdendo sua essência ou sua identidade? Ora, entende-se que tal poética apenas se coloca no mundo de modo relacional, cujos caminhos, repletos de desvios, vão se formando de maneira orgânica, exatamente como se moldam as favelas. Simplesmente, tal poética não se acomoda perante discursos herméticos ou estereótipos construídos. Se os integrantes do Morrinho são artesãos enquanto produzem as maquetes mundo a fora, também não negam esta condição, quando se entregam às tecnologias. As ferramentas mudam, mas as mãos são as mesmas. De modo alusivo, quando respondem por atividades *tradicionais*, estas não estão desacompanhadas de um vínculo com a *modernidade*. O que se quer dizer é que não há pureza nos vários momentos de sua trajetória. Existem contaminações de toda ordem atravessando os fazeres desta manifestação, a ponto de podermos considerar o termo *glocal* em muitas práticas desenvolvidas pelo Morrinho.

> Assim, ao invés de pensar no global como 'substituindo' o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre "o global" e o 'local'. (...)É mais provável que ela [a globalização] vá produzir, simultanealmente, novas identificações 'globais' e novas identificações 'locais'.
>
> [Fonte: CANEVACCI, 2013]

[80]Segundo Moacyr dos Anjos,"O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro" (ANJOS, 2005, p.14)

O Morrinho sempre reativa e faz renascer seus fazeres, não obstante, sem repeti-los. Não faz *mimesis* de si mesmo, a afirmar-se como um *"ecossistema"* que se reproduz em profundo diálogo com o meio disposto a recebê-lo. Ao se sentir à vontade para participar de outros *ecossistemas*, se coloca disposto a se [re]inventar em cada nova oportunidade. Está aberto para exercer sua condição múltiplas presenças e de *multiverso*. Sua natureza descontinua, mutável e variável, nos faz reinterpretar a própria noção associada a *"encenação do popular"* (CANCLINI, 2008). A identidade da *Pequena Revolução*, portanto, parece ser híbrida em muitos sentidos, operando constantemente com outras realidades, pois se acostumou a lidar com as diferenças, demostrando respeito e atitude *relacional* perante os diversos grupos e segmentos sociais que passou a conhecer. Trata-se de um *ecossistema* que se expõe a todo momento, respondendo conjuntamente aos apelos da tradição e da modernidade, sempre a favor de fluxos compartilhados, reconciliando o tradicional ao novo.

> Estamos vivendo em círculos de identidade policêntricos e sobrepostos. A pureza da forma e conteúdo é um não conceito; toda forma cultura é híbrida, de alguma forma. (SMIERS, 2006, p.181) [81]

Relativizando paradigmas que remontam os idos das antigas caravelas ibéricas e os mapeamentos de um mundo cartografado repleto de invisibilidades[82], que ainda perduram nos dias atuais – como as abissais invisibilidades da América Latina –, preferindo dar espaço a um *pensamento não derivativo*, seguindo rotas alternativas à visão colonialista e romântica que insiste em associar o *popular* ao *tradicional*, buscou-se observar que o Morrinho segue sua "navegação", descobrindo *mundos possíveis* entre a *tradição* e a *modernidade*. Todavia, cumpre dizer, a incorporação inteligente dos componentes modernizantes em nada promove a extinção deste *ecossistema popular*, devendo-se ressaltar que neste jogo, as armadilhas dos novos dispositivos panópticos ressignificados em tempos atuais pelas *sociedades de controle* (DELEUZE, 1992, p.219), não são suficientes para deter, nesta rearticulação da *refavela*, a onda do que se pode chamar de uma *neoantropofagia* dos morros, refluxo político e cultural no qual Morrinho vem se destacando. Se a sobrevivência desta manifestação no mundo está atrelada a contextos que operam muito além das formas tradicionais de produção, ganhando

[81]SMIERS, Joost. Artes sob pressão: promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo: Instituto Pensarte, 2006.

[82] "Do século XVI em diante, as linhas cartográficas, as chamadas amity-lines – a primeira das quais poderá ter emergido em resultado do Tratado de Cateau-Cambresis (1559) entre a Espanha e a França – abandonaram a ideia de uma ordem comum global e estabeleceram uma dualidade abissal, entre os territórios deste lado da linha e os territórios do outro lado da linha." (SANTOS, 2009, p.27).

espaço e terreno em outros cenários, é porque não abre mão de se lançar ao mundo levando-se a conhecer seus repertórios estéticos, se apresentando juntamente com outros grupos historicamente discriminados, no combate às invisibilidades denunciadas pelas *Epistemologias do Sul*.

> (...) o pensamento pós-abissal é um pensamento não derivativo, envolve uma ruptura radical com as formas ocidentais modernas de pensamento acção. No nosso tempo, pensar em termos não-derivativos, significa pensar a partir da perspectiva do outro lado da linha, precisamente por ser o outro lada da linha ser o domínio do impensável na modernidade ocidental. (SANTOS, 2009, p.44)

Assim, o que se desejou evidenciar neste capítulo é que não parece haver, neste regime de contradições entre as tantas instâncias aqui tratadas, terrenos purificados atuantes na poética popular apresentada. Também não seria correto dizer que o Morrinho, uma vez se lançando a favor das tecnologias comunicações da contemporaneidade, ameaçaria ou se apartaria de sua própria origem, provocando lento desaparecimento de sua conduta artesanal. Absolutamente. O que de fato parece existir é uma ampliação dos seus fluxos, do funcionamento desta poética como um *ecossistema*, e não um abandono dos esforços que o levaram a sua existência inicial. A identidade do Morrinho parece ser justamente aquela que não abre mão de uma natureza hibridizada. Próspera neste sentido, se apresenta como uma novidade aguerrida neste campo de batalhas, servindo também como estímulo para se repensar os estudos e discursos dedicados as visualidades populares, lembrando-se, no que tange às tensões e às negociações destes *"mundos possíveis"*, que *"o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas"* (DELEUZE, 1992, p.224)

Figura 34 – Detalhe da maquete do Morrinho no Pereirão, Rio de Janeiro.

Fonte – Registro de campo, 2015. *Fonte própria.*

O epílogo desta parte da "CM", criando espécie de interzona reflexiva, a alimentar as próximas discussões expostas no capítulo *"Terra, terror e cidade"*, oferece como contribuição a letra do rap "***Soldado do Morro***", cantado pelos integrantes do Morrinho juntamente com o compositor e músico MV Bill [83] no encontro destes representantes legítimos dos guetos e das favelas em sua viagem a Paris, no ano do Brasil na França, em 2005, conforme mostra o documentário *Deus sabe Tudo, mas não é X9* – cabendo aqui um elogio a esta significativa passagem do filme, pois acabou se reforçando, neste grito-catártico coletivo, os *discursos urgentes* e *não-hegemônicos*.

Soldado do Morro

MV Bill

[83] "MV Bill é carioca da Cidade de Deus, onde mora até hoje, Com repertório musical marcado pela denúncia social e política, tornou-se um dos mais famosos e respeitados rappers do país. Recebeu vários prêmios por sua atuação no movimento hip-hop, como destaque do ano da Unicef. No Fórum Mundial das Culturas, em Barcelona, em 2003, recebeu das Nações Unidas um documento que o consagrou, junto a artistas de vários países, como *Cidadão do Mundo*." [Fonte: Athayde, Celso. Cabeça de porco: Rio de Janeiro: Objetiva, 2005]

Minha condição é sinistra não posso dar rolé
Não posso ficar de bobeira na pista
Na vida que eu levo eu não posso brincar
Eu carrego uma nove e uma hk
Pra minha segurança e tranquilidade do morro
Se pa se pam eu sou mais um soldado morto
Vinte e quatro horas de tensão
Ligado na polícia bolado com os alemão
Disposição cem por cento até o osso
Tem mais um pente lotado no meu bolso
Qualquer roupa agora eu posso comprar
Tem um monte de cachorra querendo me dar
De olho grande no dinheiro esquecem do perigo
A moda por aqui é ser mulher de bandido
Sem sucesso mantendo o olho aberto
Quebraram mais um otário querendo ser esperto
Essa porra me persegue até o fim
Nesse momento minha coroa ta orando por mim
É assim demorou já é
Roubaram minha alma mas não levaram minha fé
Não consigo me olhar no espelho
Sou combatente coração vermelho
Minha mina de fé ta em casa com o meu menor
Agora posso dar do bom e melhor
Varias vezes me senti menos homem
Desempregado meu moleque com fome
É muito fácil vir aqui me criticar
A sociedade me criou agora manda me matar
Me condenar e morrer na prisão
Virar noticia de televisão
Seria diferente se eu fosse mauricinho
Criado a sustagem e leite ninho
Colégio particular depois faculdade
Não, não é essa minha realidade
Sou caboquinho comum com sangue no olho
Com ódio na veia soldado do morro

Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar(2x)

Um pelo poder dois pela grana
Tem muito cara que entrou pela fama
Plantou na boca tendo outra opção
Não durou quase nada amanheceu no valão
Porque o papo não faz curva aqui o papo é reto
Ouvi isso de um bandido mais velho
Plantado aqui eu não tenho irmão
Só o cospe chumbo que ta na minha mão

Desenho do autor

Como pássaro que defende seu ninho
Arrebento o primeiro que cruzar meu caminho
Fora da lei chamado de elemento
Agora o crime que dá o meu sustento
JÁ pedi esmola JÁ me humilhei
Fui pisoteado só eu sei que eu passei
Eu to ligado não vai justificar
Meu tempo é pequeno não sei o quanto vai durar
É pior do que pedir favor
Arruma um emprego tenho um filho pequeno, seu doutor
Fila grande eu e mais trezentos
Depois de muito tempo sem vaga no momento
A mesma história todo dia é foda
É issu tudo que gera revolta
Me deixou desnorteado mais um maluco armado
Tô ligado bolado quem é o culpado?
Que fabrica a guerra e nunca morre por ela
Distribui a droga que destrói a favela
Fazendo dinheiro com a nossa realidade
Me deixaram entre o crime e a necessidade

Desenho do autor

Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar(2x)

A violência da favela começou a descer pro asfal
Homicídio seqüestro assalto
Quem deveria dar a proteção
Invade a favela de fuzil na mão
Eu sei que o mundo que eu vivo é errado
Mas quando eu precisei ninguém tava do meu lado
Errado por errado quem nunca errou?
Aquele que pede voto também JÁ matou
Me colocou no lado podre da sociedade
Com muita droga muita arma muita maldade
Vida do crime é suicídio lento
Bangu 1 2 3 meus amigos lá dentro
Eu tô ligado qual é.. sei qual é o final
Um saldo negativo.. menos um marginal
Pra sociedade contar um a menos na lista
E engordar a triste estatística
De jovens como eu que desconhessem o medo
Seduzidos pelo crime desde muito cedo
Mesmo sabendo que não há futuro
Eu não queria ta nesse bagulho
JÁ to no prejuízo um tiro na barriga
Na próxima batida quem sabe levam minha vida
Eu vou deixar meu moleque sozinho
Com tendência a trilhar meu caminho

Se eu cair só minha mãe vai chorar
Na fila tem um monte querendo entrar no meu lugar
Não sei se é pior virar bandido
Ou se matar por um salário mínimo
Eu no crime ironia do destino
Minha mãe tá preocupada seu filho está perdido
Enquanto não chegar a hora da partida
A gente se cruza nas favelas da vida

Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar
Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mas um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar

Feio e esperto com uma cara de mal
A sociedade me criou mais um marginal
Eu tenho uma nove e uma hk
Com ódio na veia pronto para atirar(3x)

Figura 35 – Detalhe do fenômeno cultural do Morrinho, durante as gravações da animação ‘A memória dos bonecos’ na favela Pereira da Silva. Rio de Janeiro - Brasil.

Fonte – Registro de campo, realizado em 2014. Fonte própria.

3. **NA PISTA DO MORRINHO: TERRA, TERROR E CIDADE [TCC]**

3.1 **As manipulações do real nas narrativas fílmicas e transmidiáticas do Morrinho**

> *Supõe-se que a arte é política porque nos mostra os estigmas da dominação, ou então porque coloca em derisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social, e assim por diante.* (RANCIÉRE, p.78) [84]
>
> *Jacques Ranciére*

3. 1.1 De mãos dadas com a *realidade* ou com a *ficção*?

É proposta deste capítulo problematizar o *"choque do real"* e o *"efeito do real"*[85], ampliando os espaços de estudo voltados para os desdobramentos artísticos que se vinculam à história da violência no Rio de Janeiro, dedicando-se especificamente a um recorte que compõe o tecido artístico/ político das narrativas fílmicas realizadas pelo Morrinho. Ao escolher e se apropriar de uma das faces deste objeto, busca-se responder, por exemplo, sobre sua sobrevivência frente ao *"nevoeiro de projeções fantasiosas"* (JAGUARIBE, 2007, p.99) dirigidas às favelas e, neste esforço, discutir o papel político desta manifestação catártica e coletiva, frente à *"cultura do medo"* (JAGUARIBE, 2007, p.98). Considera-se de suma importância, dentro do vasto campo voltado para a análise da *abordagem do real* comprometida com a geração de imagens relacionadas aos fenômenos de violência da cidade, acolher este curioso fenômeno iniciado na favela do Pereirão, localidade vizinha ao bairro de Laranjeiras, Zona Sul do no Rio de Janeiro.

> Na conceituação do 'choque do real, há uma escolha específica em relação a palavra real. Objeto de acirrada discussão epistemológica, política e estética, o real testa os limites da representação e supera os mecanismos seletivos do nosso controle consciente. [86]

---

[84] Optou-se por esta tradução por parecer mais a expressão *"derisão"* mais contundente. A mesma citação aparece no capítulo *"paradoxos da arte política"* na edição de 2012 da mesma obra *"O espectador emancipado"*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 52. Nesta edição pode-se ler: *"A arte é considerada política porque mostra os estigmas de dominação..."*

[85] JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.*

[86] Ibidem. (p.101)

Entrementes, mesmo voltando-se neste momento da tese para uma reflexão dedicada à produção audiovisual da *Pequena Revolução*, não se pode perder o vínculo com os episódios de violência aos quais o Morrinho, em sua origem, também está associado. Afinal, a TV Morrinho não existira, não fosse o contexto de um *cotidiano-favela* oprimido, em uma época recente da história desta metrópole onde até os *bailes funks* foram criminalizados, também marcada por conflitos armados entre policiais e traficantes, somando-se às tensões que ainda parecem atingir a vida dos moradores neste território de *"paz sem voz"* (ROCHA, 2013). Cabe lembrar que a TV Morrinho somente veio à tona como um desdobramento de uma brincadeira que buscava responder ao *terror* nesta cidade, colocando, a partir desta hora, *"os ícones reinantes em derisão"*, conforme afirma Jacques Ranciére em sua observação a respeito da potência política intrínseca à arte (RANCIÉRE, p.78). Após sua fundação entre 2001 e 2002, pôde se fazer anunciar por meio de uma nova intertextualidade antropofágica, devolvendo discursos midiáticos sobre a favela com o manuseio de novas ferramentas. Neste exercício, ao se mesclar a performance lúdica aos recursos do audiovisual, foi sendo amadurecida retórica irônica bem-sucedida para as exigências deste tipo de relato, acompanhando o processo de recuperação da autoestima destes jovens. Para tanto, utilizou-se como matéria-prima justamente o que se chama aqui de grande parte desta *terra-terror*, isto é, a realidade atravessada pelos discursos massivos, como se verá a seguir. Assim, a TV Morrinho se alimenta não só do passado de auto-etnografia brincante, mas também está miscigenada a um repertório consumido do lixo televisivo, da cultura visual do cinema, onde a *"violência vende"* (SMIERS, 2006, p.208) tratando-se ou não da favela. Logo no começo desta poética, em sua infância de apenas um ano de existência, temos o seguinte noticiário, certamente transformado em matérias televisivas de apelo negativo às favelas, envolvendo a realidade desta comunidade:

> *"Traficantes fecham comércio em favela do Rio"*
>
> *AJB 27/12/1998 16h03 - Rio de Janeiro*
>
> Os traficantes do Morro do Pereirão, em Laranjeiras (Zona Sul), ultrapassaram o limite da ousadia e mandaram fechar a principal rua do Bairro. Na manhã deste domingo, as lojas do comércio da Rua das Laranjeiras, a partir da Avenida General Glicério, arriaram as portas atendendo a uma ordem recebida pela manhã de supostos traficantes do morro. 'Eles telefonaram e avisaram: 'se não fecharem as portas, a gente vai aí e fecha', repetiam os vários comerciantes atemorizados nas esquinas. Com apenas três patamos fazendo a ronda em todo o bairro, os policiais do 2º. BPM (Botafogo) não conseguiram convencer os comerciantes a manter as lojas abertas.
>
> [Fonte: UOL – Brasil Online: www1.folha.uol.com.br]

Conforme chama atenção a pesquisadora Beatriz Jaguaribe, torna-se importante sublinhar que em meio aos discursos emitidos por uma ação conjunta do Estado e do mercado, dissemina-se a *"cultura do medo"* na cidade, dispositivo formado não apenas pelas estatísticas de *"assaltos, roubos, violações, ataques terroristas, bombas, balas perdidas"* (JAGUARIBE, 2007, p.98), mas pela combinação destas ocorrências com a divulgação espetacularizada destas notícias, a gerar *"imaginários midiáticos"* por meio de *"enredos ficcionais"* (JAGUARIBE, 2007, p.98)

Ora, o Morrinho "simplesmente" responde a essa ficção da realidade diária, com a sua *realidade-ficção*, deixando este jogo, com a sábia articulação deste oximoro, no mínimo, empatado[87]. Parece oportuno neste momento reporta-se ao pensamento do filósofo alemão Johannes Hans Vaihinger (1892-1933), que sobre o tema, defendia que *"(...) a ficção não representa um obstáculo à razão; ao contrário, ela é artifício produtivo, sem o qual as ciências não cumpririam boa parte de suas finalidades"* (SILVA, 2014, p. 1611)[88]. Ora, conforme se viu nos capítulos anteriores sobre *terra-magia* e nas linhas que se voltaram para as tensões entre *tradição* e *modernidade*. *"Já faz alguns anos que não há como dissociar a poética do Morrinho de suas produções fílmicas"*. As ações desta manifestação, portanto, estão fortemente entrelaçadas ao audiovisual, a responder simbioticamente uma pela outra, sendo oportuno aqui ativar novamente tal característica singular desta poética. Se no início a chamada *"Pequena Revolução"* se anunciava como um fabuloso brinquedo, gerado por uma *brincadeira urgente* – que unia rara oportunidade de entretenimento e de compreensão da própria realidade, constituindo duplo ganho na vida das crianças e adolescentes do Pereirão –, passou, em um segundo momento, a se [re]conduzir por meio da produção de pequenos curtas-metragens, atingindo hoje a incrível marca de aproximadamente trinta produções. Não obstante, cada uma delas mantendo-se fiéis à princípio às mesmas formas de encenação cultivadas desde seus primeiros anos de existência, embora, conforme fora observado, sem que se deixasse de haver, em termos de resultado, perdas significativas nesta transferência de meios. No princípio, portanto, conforme traz à tona Lia de Mattos Rocha em sua publicação *"Uma favela diferente das outras? – rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão"*, seguia-se o rigor do seguinte raciocínio:

---

[87] Este "placar" pode ser questionado em função da força dos discursos dominantes que espalham a *"cultura do medo"*, não obstante, o que se quer dizer é que, a par dos discursos midiáticos contra as favelas, existe uma reação qualitativa do Morrinho que não pode ser ignorada.

[88] SILVA, Egle Pereira da. *O conceito de ficção na filosofia de Hans Vaihinger*. In. REVISTA Philologus, Ano 20, Nº60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set/ dez 2014 (p.1611).

.

> A ideia era brincar. A gente não tinha o que fazer, então começou a criar o que via. A retratar o tráfico, o mototáxi, o baile funk. Tentamos mostrar a realidade, o bem e o mal. [89]

Assim, entende-se que seja necessário no presente momento desta tese reportar-se sobre o que se escreveu acerca do *"protagonismo das mãos"* nesta outra forma de [re]existir e resistir encontrada por esta manifestação artística, politicamente potente, em suas [re]encenações. Indispensáveis à brincadeira feita com as peças de LEGO, permitindo-se caminhar e animar cada personagem habitante dos territórios na maquete do Morrinho, afirmou-se que as mãos acabam se destacando também em cada narrativa, complementando e dizendo nesta tese que "(...) *nenhum dos curtas produzidos pelo coletivo do Morrinho aventou-se a possibilidade de omiti-las"*. De fato, as mãos destes artistas aparecem em cada enquadramento e em cada "frase" ou conjunto de planos, na condução e transito *caminhante* dos pequenos avatares, sempre bem destacadas. Portanto, trata-se de uma narrativa performática feita pelo exercício permanente da *manipulação* do *real* e da *ficção*. Com esta ênfase, cria-se um *"olhar forte"* sobre a dimensão original do Morrinho, um elo com sua feição lúdica, tornando ainda mais emblemática sua dimensão da *brincadeira*.

> Por ficção, entenda-se, todas as ideias das necessidades intelectuais e éticas, úteis e valiosas para a humanidade, pois, sem elas, o pensamento, os sentimentos e as ações do homem perderiam vigor, assim como não lhe seria possível desenvolver uma visão objetiva do mundo [90]

Curiosamente a "pega" dos blocos de LEGO junto às mãos, lembram o gesto dos praticantes de *xadrez*, entretanto, ao contrário do comportamento corporal destes jogadores cerebrais, os artistas do Morrinho não ficam horas sentados, estão sempre em movimento, agachados e em uma performance contínua, entregue aos devires de uma ação não-programada, em conexão com a parcela da população mundial afastada dos códigos de comportamento que compõe a *"sociedade sentada"*, fortemente simbolizada pela *"cadeira"* (INGOLD, 2015, p.78). Neste sentido, cumpre dizer, a TV Morrinho se articula também como um espaço para se pensar suas próprias memórias – revivendo o tempo das *brincadeiras* –, mas também uma oportunidade para se repensar as manifestações artísticas indisciplinadas perante os códigos opressores civilizatórios. Com efeito, o modo informal como tais crianças passaram a lidar e reagir catarticamente ao assédio da violência sempre esteve presente, em

---

[89] Depoimento de um dos integrantes e membros fundadores do Morrinho. In ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão.* Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013.

[90] SILVA, Egle Pereira da. *O conceito de ficção na filosofia de Hans Vaihinger*. In. REVISTA Philologus, Ano 20, Nº60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set/ dez 2014 (p.1611)..

alguma medida, recuperado em cada filme. Cumpre lembrar que as regras da *brincadeira*, intocadas em algum sentido e violadas por outro prisma, independente do tema abordado, foram tensionadas em ruídos entre uma coisa e outra. Afinal, *"(...) o tempo era diferente do tempo de filmagem"* [91] (ROCHA, 2013), o que acabou causando campo de tensão inevitável junto à linguagem incorporada nesta *"mudança de domínio"* [92] (SENNET, 2008, p.146), conforme se observara anteriormente. Entretanto, se muito perdeu do movimento contínuo junto à manipulação dos personagens, bem como boa parte das situações vivenciadas pelos meninos do Morrinho, algo se conservou da pretérita *brincadeira*, assim explicada:

> Mas tinha uma regra no Morrinho...se vc ficasse uma semana sem vir no Morrinho...perdia seu morro, perdia tudo. e a regra valia mesmo...se tu ficou duas semanas sem vir, quando tu viesse não tinha mais nada, [a gente] pegava casinha...Perdia tudo! A gente era severo, era rigoroso. Não podia nem reclamar... Não pode fugir, não pode voar, se seu personagem morreu na guerra, num acidente ou caiu, morreu. Morreu, morreu! A gente botava os bonequinhos dentro do necrotério e você só podia mexer nas pecinhas dele uma semana depois. Se ele morreu e você já ia lá pegar, a gente tirava do jogo...
>
> FILOSOFIA DO MORRINHO – VIVO FUI TRAÍDO, PRESO, ESQUECIDO, MORTO DEIXAREI SAUDADES. AMO A VIDA, MAS A MORTE É MINHA NAMORADA, FAÇA DA SUA VIDA UM BASEADO, DEUS SABE TUDO MAS NÃO É X9. TENHO MEDO DO CRISTO QUE PASSA E NÃO VOLTA MAIS. VIDA LOKA É NÓS. HUMILDADE É A ESSENCIA DA VIDA. NÓS DO MORRO ESTAMOS JUNTOS NÃO INVEJE UM HOMEM VIOLENTO E NEM SIGA NENHUM DOS SEUS CAMINHOS. ARMAS NÃO MATAM PESSOAS, PESSOAS MATAM PESSOAS.[93]

Assim, por mais controvertida que seja esta travessia em direção ao audiovisual, quando os personagens passam a ser *performados* diante das câmeras, em algum sentido, a *brincadeira* desenvolvida junto à maquete recupera sua dimensão lúdica original, sem deixar de se converter, nesta controvertida metamorfose, em discursos *transmidiáticos* de forte apelo estético/político. Com efeito, ao se abrir espaço para palco para narrativas fílmicas, nem tudo se deixa para trás, afinal as borboletas só existem neste mundo porque um dia foram seres rastejantes, formando nesta metáfora, um oximoro onde o vínculo com a *terra* não pode ser desfeito. Trata-se de uma obra alimentada permanentemente pela interação de seus autores fundadores e seus herdeiros, evocando-se permanentemente temporalidades do presente e do passado e, por isso, se fazendo como obra extremamente dinâmica. Ainda assim, depois da inauguração da TV Morrinho, poderíamos perguntar o que controlaria este novo "jogo", a

---

[91] ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão*. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013.

[92] Segundo Richard Sennet, temos: *"Esta expressão – de minha lavra – remete à maneira como determinada ferramenta, utilizada inicialmente para certa finalidade, pode ser aplicada em outra tarefa, ou como o princípio que orienta uma prática pode ser aplicado a outra atividade completamente diferente"*. (SENNET, 2008, p.146)

[93] Catálogo da EXPOSIÇÃO CAIXA CULTURAL "MORRINHO". Rio de Janeiro, 2011.

brincadeira ou as *filmagens*? Pode-se se dizer que o *ritmo da brincadeira* estaria sendo "domado" pelo *ritmo das câmeras*? Acredita-se que exista uma contribuição mútua destas forças, em benefício da perpetuação desta *"vida-linguagem"* (BENTES, 2012, p.11). Se a *"paisagem das mãos"* torna-se privilegiada nas filmagens, não significa dizer exatamente que toda a performance esteja ausente, estando no mínimo, subentendida. Assim, onde se "desenha" o recorte do manuseio aproximado junto às peças, uma paisagem implícita dos corpos também se "anuncia" – complementada, inclusive, pelas cenas do documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9*. O importante é saber que tudo contribui para uma *cena performativa*, sempre redefinida não só pelas mãos, mas também pelos gestos e a atuação sempre imprevisível dos corpos que, alimentada pelas oralidades locais, passam a constituir configuração não exatamente representacional, tornando tal obra também efêmera neste sentido, e com isso, acompanhando, as próprias construções das favelas que, conforme analisadas por Paola B. Jacques *"(...) jamais ficam de todo concluídas"* (JACQUES, 2001, p.24). Neste sentido, pode-se dizer que se trata de uma obra fiel a sua fonte de inspiração, porém não propriamente refém da obrigação da *mimesis, mas sensível com suas contribuições específicas, a um "certo regime de semelhança", conforme os termos de* Jacques Ranciére:

> (...) a mímesis não é semelhança, mas certo regime da semelhança. A mímesis não é a obrigação exterior que pesava sobre as artes e as prendia à semelhança. Ela é a dobra na ordem da maneira de fazer e das ocupações sociais que as tornava visíveis e pensáveis, a disjunção que as fazia existir como tais. (RANCIÉRE, 2012, p. 83) [94]

Entrementes, nesta sofisticada rede retórica de manipulações, a visibilidade das mãos torna-se trunfo político poderoso, que logo estimula emitir o seguinte pensamento: assim como nas brincadeiras defendidas dentro da abordagem lúdica inicial, unindo e tornando-se coerente o *"regime estético"* encontrado no *cotidiano-favela* ora em causa, também não podemos deixar de reconhecer que em suas próprias regras, jogo e realidade se complementam. Assim, sempre bom lembrar que as favelas não devem ser entendidas como lugares destituídos de leis ou abertas ao caos como querem alguns, quando desejam desqualificá-las. O artista plástico Jorge Selarón – autor de uma intervenção urbana de escadaria no antigo bairro da Lapa, confirma em seu trabalho feito com azulejos, o que pensava ser esta lógica interna das favelas, ao dizer que nessas localidades "*andar nas favelas é uma arte, manta quem pode obedece quem tem juízo"*. Dado interessante que Lia de Matos, completa:

[94] RANCIÉRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: 2012. (p. 83).

> No Morrinho cada jovem participante é dono de um morro, responsável por sua concepção, construção e manutenção. Não existe um responsável pela maquete inteira – todos são igualmente 'donos' de suas partes na maquete, 'donos de suas favelas', e responsáveis pela sua manutenção geral. [95]

Aproximando-se ainda mais do real, tais regramentos também foram moldados e inspirados fortemente nas imposições comuns ao tráfico de drogas e aos crimes noticiados nestas regiões, nos obrigando a ter em conta sempre, caso haja realmente o interesse de compreensão do exercício desta poética, também o seguinte:

> Personagens que são presos ficam afastados, sem participar das histórias, e aqueles que morrem, obviamente não podem voltar: 'Nas nossas histórias não têm espaços para fantasias', explicou um dos participantes a uma revista semanal de grande circulação. Outras regras da realidade também devem ser respeitadas: as regras do tráfico'. As favelas presentes no Morrinho pertencem a diferentes facções e reproduzem com bastante fidelidade a geografia do controle territorial da cidade do Rio de Janeiro. [96]

Ainda que a passagem à diversão engajada com reais possibilidades de anúncio transmidiático tenha sido possível somente pelo encontro entre os "meninos da favela" e os "homens do asfalto" – conforme Lia Mattos faz questão de lembrar – os representantes do Morrinho logo passaram a dominar os equipamentos disponibilizados, incluindo os recursos de som e edição, de modo a defender suas próprias ideias de modo autônomo, do início ao fim de cada processo. Essa autossuficiência das técnicas de produção fílmica, fundamental para o desenvolvimento de uma atuação política emancipada do grupo, permitiu que o crítico e curador de arte Paulo Herkenoff afirmasse:

> A comunidade do Pereirão em 2006 não é a Mangueira dos anos 60. Os meninos do Morrinho conhecem tecnologias. Atravessam a ponte da exclusão digital. Conhecem o vídeo e outras traquitanas eletrônicas. Já produziram vídeo criativo de apresentação de seu trabalho. Trabalham a plenitude de sua obra. [97]

Ora, a possibilidade de poder se expressar desse modo reconduziu completamente a vida dos meninos do Morrinho de modo espetacular, não obstante, não se pode afirmar que a batalha contra o *mal-estar* esteja vencida. Mesmo tendo alcançado o grupo reconhecimento e uma improvável visibilidade, remediando ou atenuando a desagradável sensação de exílio dentro da própria cidade, com uma considerável revolução na autoestima deste grupo, não significa dizer que os integrantes do Morrinho não estejam sendo confrontados com situações

---

[95]ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão*. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013.

[96] _____ (p. 167).

[97]HERKENHOFF, Paulo. In: Catálogo TV Morrinho - Texto da pesquisadora Ivana Bentes publicado por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.

de violência – sentimento dilatado e também extensivo a todos os moradores das favelas do Rio de Janeiro que perante tantos governos de muitas e muitas décadas de descaso, permaneceram invisíveis e desamparados, tratados como estranhos, como *"os de fora"* (MAIOLINO: 2008 p.109). Tudo isto, ainda faz parte deste pacote de *mal-estar*:

> Uma característica do mal-estar é que ele exprime uma série de pressupostos existenciais incontornáveis: estamos todos juntos neste mundo, do qual não podemos sair. Nossos corpos se degradam, a natureza nos fustiga, nossas convenções se voltam contra nós, e, por mais que inventemos 'técnicas de felicidade', elas devem ser humildemente consideradas como paliativos para o mal-estar.
>
> [Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. 2015, p.45]

Ocorre que as *"técnicas de felicidade"* no Morrinho parecem se multiplicar à medida que tal poética vai se expandindo, ajudando a driblar situações negativas e reagindo contra qualquer onda de terror e de *mal-estar* que chegue em seu *cotidiano-favela*. Animados com a nova perspectiva da TV Morrinho, os filmes desenvolvidos pela equipe de criação deste desdobramento da *Pequena Revolução* não tardaram assim a ocorrer. Sempre de modo irônico, nos fazem mergulhar no *ethos* da favela de um jeito diferente a tudo que já se vira no cinema e na televisão: lúdico, mas ao mesmo tempo nutrida de forte concepção crítica, a traduzir-se como um registro da autoestima destes jovens artistas. Satíricos e paródicos, os curtas-metragens recorrem ao humor como forma de reflexão, potencializando, assim, a *"experiencia de dissenso"* (RANCIRE, 2012, p.60). Deste modo, a manipulação aqui ganha outro sentido: ao se [re]apropriarem do real, sequestrado diariamente por programas televisivos que exploram de modo sensacionalista e distorcido o cotidiano das favelas, os artistas do Morrinho passam a se anunciar politicamente defendendo os seus próprios pontos de vista, isto é, valorizando quem vive a realidade no morro. Desse modo, a opção de filmar as mãos atuando conjuntamente – justapondo criaturas e criadores – torna-se eloquente ato político, fundamental neste jeito de fazer cinema. Em outras palavras, a marca registrada desta poética que faz questão de colocar esta manipulação em evidência, nos permite estar em conexão com a origem deste trabalho que se faz pela *condição performativa de brincadeira*, porém acrescida de uma informalidade levada às telas que sabota a manipulação diária sobre a realidade da favela. Nesta configuração a maquete do Morrinho torna-se o palco e o cenário das narrativas, onde as mãos desfilam junto com os personagens que, animados também pelas falas emprestadas pelos meninos – que se divertem como dubladores –, produzem efeito irônico sobre o real. Acredita-se tratar-se de uma resposta à nuvem de fantasia, espécie de um

antídoto pelo viés de uma fantasia advinda da brincadeira, ganhando assim tal abordagem forte caráter político. Uma resposta dada às observações de Beatriz Jaguaribe, que nos lembra:

> Além da desterritorialização, da circulação de bens de consumo global, da presença formidável de novas tecnologias e dos meios de comunicação, as cidades contemporâneas também são territórios minados pela presença de uma cultura de medo forjada pelo risco, incerteza e violência. Essa cultura do medo, por sua vez, dissemina-se não apenas pela comprovação empírica da ocorrência de assaltos, roubos e violações, ataques terroristas, bombas, balas perdidas e sequestros, como também por meio dos imaginários midiáticos e enredos ficcionais televisivos, fílmicos e literários que propiciam a divulgação destas notícias, bem como a invenção de histórias, personagens e crimes. [98]

Filmar tantas narrativas no Morrinho também seria uma forma não apenas catártica de se promover um exercício de autoconhecimento, enfatizando-se situações dos modos de vida favela frente aos modos de como passou a ser vista, convertendo-se em resposta à altura com as vozes locais atuando livremente sobre a manipulação irresponsável e fantasiosa do real, desfazendo-se de rótulos e estereótipos atribuídos, questionando e relativizando os tratamentos hostis ou mesmo a imagem de *'desertos aterradores'* (JAGUARIBE, 2007). Nesse arranjo em conjunto com o viés crítico adotado, surgem as vantagens de criar uma reflexão transmidiática poderosa no que tange as discussões sobre as alteridades urbanas. Assim, o Morrinho possui o grande mérito de mostrar uma outra visão sobre a realidade das favelas, sendo cara neste aspecto, a citação de Deleuze, transcrita em seguida:

> A visualização de um lugar" muda quando a mão do artista oferece a sua interpretação, e um outro valor entra em jogo. Algo é realçado que a realidade em si não apresenta. Embora haja uma 'afirmação da realidade', existe algo da ordem dos perceptos e afectos que se colocam à frente, nesta reconfiguração [99]

[98] JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (p. 98).
[99] DELEUZE & GUATTARI. *Mil platôs*. Volume 5. São Paulo: Ed. 34, 2012.

Figura 36 – Exemplo das filmagens no Morrinho dentro do Pereirão em que se ilustra bem o ato de brincadeira que se converte em ato político de manipulação do real. Detalhe do documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9.*

Fonte: fotograma do documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9.*

Pelo exposto, parece fundamental observar o fato das mãos sempre ficarem à mostra, permitindo a um só tempo, perceber o modo lúdico como tal expressão se deu originalmente e o desejo de controle sobre a própria realidade, promovendo maior equilíbrio entre os discursos de dentro e de fora sobre o *cotidiano-favela*. Além disso, não se colocando mais como reféns de um covarde estado de permanente vigilância, de exploração das imagens que na grande maioria das vezes questionam o dia-a-dia das comunidades. Nesta nova manipulação do "real" das favelas, a voz do morro se ergue, se agiganta, fazendo-se reverberar pelos diversos canais disponíveis via internet, seja pelas plataformas do *You-Tube*, sejam pelas redes sociais, disseminando um caustico discurso irônico, emancipando-se, em algum sentido, do regime de dominação das *Sociedades de Controle* (DELEUZE), com isso, reorganizando a ordem entre o *visível e o invisível.* Afinal, segundo Ranciére temos:

> A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de imagens entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. (...) e a voz não é a manifestação do invisível, em oposição a forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. [100]

3. 1. 2 O "*choque do real*" e o "*efeito real*" no Morrinho

[100] RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (p.92)

> Ao contrário dos repertórios surrealistas da desfamiliarização ou das invenções da imaginação fantástica, as estéticas do realismo podem oferecer retratos críticos da 'experiência do mundo' não porque engendram uma representação insólita de 'uma realidade estranhada', mas que fazem a 'realidade' torna-se 'real'. [101]

Diante de muitos olhares, produções e programas dirigidos às favelas – muitos dos quais recorrendo aos apelos da violência –, tornam-se oportunos e fundamentais alguns questionamentos, quando se propõe a estudar uma maneira bastante original de se filmar ou se lidar com o real. Ainda assim, deve-se perguntar, por exemplo, como o Morrinho sobrevive diante da enxurrada e de imagens produzidas pela TV e pelo cinema sobre a favela? Como o Morrinho resiste à compulsão pela produção de imagens sobre os morros cariocas? Como o Morrinho consegue se destacar em meio ao "vazio" gerado diariamente e em meio aos clichês que retratam a favela? A fim de responder pelo sucesso das produções fílmicas do Morrinho, acredita ser bom caminho se associar ao conceito que ajuda a manter de pé esse *bloco de sensações* (DELEUZE), juntamente com sua dimensão lúdica. Trata-se do *"choque do real"*, defendido por Beatriz Jaguaribe que se coloca a respeito, da seguinte forma:

> Defino como 'choque do real, como sendo a utilizando de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor, sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do 'choque' decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. [102]

Ora, ao analisar o curta-metragem *"O fim do mundo no Morrinho"*, pode se perceber o quanto muitas das cenas produzidas provocam – a depender dos espectadores –, não raramente, reações que variam do riso a inevitáveis expressões de constrangimento por parte de quem se dispõe a assisti-las. Tais comportamentos se justificam talvez em função do que Jacques Ranciére chamou de *"imagem intolerável"* (RANCIÉRE, 2012) ou mesmo o que poderia ser uma variação desta categoria, uma vez que as imagens produzidas se atrelam a um conjunto de elementos que, quando emergem, parecem ferir/ interferir em *"uma comunidade de dados sensíveis"* (RANCIÉRE, 2012, p.99) [103]

> Um 'senso comum' é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhe são conferidos. É também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um 'senso comum' desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras

[101] JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
[102] DELEUZE, G; GUATTARI, F.. Mil platôs. Volume 5. São Paulo: Ed. 34, 2012.
[103] RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (p.99)

> realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados. [104]

Ante a banalização da violência nas favelas veiculadas diariamente pela televisão e por muitos filmes de gênero policial, o referido vídeo produzido pelos jovens artistas residentes do Pereirão, responde por meio de um contunde deboche a toda e qualquer incidência de ordem midiática que toma a favela negativamente como assunto, sendo tal produção abastecida com improváveis sequências violentas que vão tomando conta da citada narrativa a cada minuto, sendo difícil não se escandalizar ou ficar indiferentes diante desses indiscriminados atos de barbárie que, por vezes, mediante os sugeridos *"efeitos do real"*, têm o mérito de romper as fronteiras entre ficção e realidade. Em uma das sequências, por exemplo, crianças de uma creche instalada dentro da comunidade aparecem sendo covardemente queimadas, sendo incineradas em concomitância com muito choro e ranger de dentes, gritando desesperadamente por socorro, enquanto toda população do morro, embalado por trilha sonora típicas dos filmes de ação americanos, tenta se salvar da iminência do que estão chamando de *"fim do mundo"*. Tal expressão, utilizada não raramente para fornecer audiência a certos programas de TV, colocando a favela em um cenário contínuo estado de violência, encontra aqui uma potente ridicularizarão. Assim, o que pode parecer uma abordagem "fantástica" ou "surrealista", nos termos das considerações de Beatriz Jaguaribe, tendendo também para fortes doses de sadismo, pela falta de limites que impõe aos espectadores – com a presença insólita de personagens da cultura de massa como o *incrível Hulk* que ataca moradores e depois é impiedosamente desmembrado –, na verdade, compõe uma inteligente maneira de criticar a abordagem do "real" feito indiscriminadamente sobre o cotidiano das favelas. Deste modo, faz com que a arma do Morrinho, portanto, não seja o instrumento utilizado para matar pessoas, mas uma poderosa ferramenta que convida a todos pensarem nessa exposição nada positiva das favelas. Os meninos do Morrinho não negam a dura realidade vivida nos morros cariocas, mas certamente não devem se sentir muito à vontade vendo seu modo de vida anunciado sistematicamente com tintas apocalípticas. Trata-se, portanto, de uma maneira de "repolitizar" pela arte. Afinal, segundo Lia Mattos, temos:

> (...) representar positivamente o Pereirão aparece como um dos objetivos dos participantes. (...) Além disso, a elevação dos jovens participantes à condição de artistas parece cumprir para eles a função uma representação positiva sobre as favelas e seus moradores. [105]

---

[104] _____.

[105] ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras? Rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão*. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013. (p.183)

Figura 37 – Cena do *"Fim do Mundo no Morrinho"*: a ideia de exotismo aparece representada por uma girafa no meio da favela logo nas primeiras cenas.

Fonte: Fotograma do filme "Fim do Mundo no Morrinho"

Figura 38 – Cena do *"Fim do Mundo no Morrinho*": personagem da *cultura de massa* satirizando a abordagem da violência na favela e promovendo ao mesmo tempo "o choque do real".

Fonte: Fotograma do filme "Fim do Mundo no Morrinho"

Figura 39 – Cena do *"Fim do Mundo no Morrinho"*: personagem da *cultura de massa* no detalhe oprimindo as crianças da creche. Na sequência, aparece desmembrado.

Fonte: Fotograma do filme "Fim do Mundo no Morrinho"

O mesmo resultado, político inclusive, não seria possível sem que acontecesse a incorporação dos "efeitos do real", isto é, toda a plêiade de recursos que pudessem provocar no espectador a sensação de realidade ou que poderia se chamar de *"veracidade da ficção"*, uma vez que é *"(...) no uso convincente do efeito do real que abaliza a autenticidade da situação-limite."* (JAGUARIBE, 2007, p. 103). Para tanto, a equipe do TV Morrinho se especializou em utilizar técnicas de edição e de som que se confundem muitas vezes com os clichês do cinema americano – tornando as produções críticas e ao mesmo tempo divertidas. Entende-se também, que o curta-metragem *"Fim do mundo do Morrinho"* foi uma espécie de resposta catártica da própria TV Morrinho, perante a censura e o cerceamento de ideias encontradas em algumas produções anteriores que, sob regime de contrato, não poderiam externalizar cenas impróprias para um público infantil. No Documentário *Deus sabe tudo mas não é X9*, Fábio Gavião, explicou assim esta situação:

> Um dia surgiu, nem me lembro direito como, um diretor de programação veio... Olha, eu quero ver a produção de vocês, que eu já vi falar que é legal... Aí a gente exibiu, 'O destino insólito de Alex' e 'Lágrimas e Revoltas'... Aí, ele falou...Oh, cara adorei! Vocês fazem quatro episódios pra mim, sem sexo, drogas e violência! Vocês fazem que eu vou abrir um produto, uma janela na NickelOdeon
>
> (Fonte: Filme – *Deus sabe tudo, mas não é X9!* Minutagem: 0:57:02)

A violência tratada neste capítulo, conforme já se dissera, não está alienada, separadas pelas mesmas *linhas abissais* denunciadas pelas *epistemologias do Sul* (SANTOS, 2009), reforçando-se os estigmas e as contradições entre morro e asfalto, nas várias injustiças que operam as fraturas do eixo *"cidade-favela"*, onde podemos assim relacionar, ao seguinte recorte do pensamento de Boaventura de Souza Santos:

> Guantánamo representa uma das manifestações mais grotescas do pensamento jurídico abissal, da criação do outro lado da fractura enquanto um não território em termos jurídicos e políticos, um espaço impensável para o primado da lei, dos direitos humanos e da democracia. Porém, seria um erro considera-lo uma exceção. Existem muitos Guantánamos, desde Iraque à Palestina e a Darfur. Mais do que isso, existem milhões de Guantánamo nas discriminações sexuais e raciais quer na esfera pública, quer na privada, nas zonas selvagens das megacidades, nos guetos, nas sweatshops, nas prisões, nas novas formas de escravatura, no tráfico ilegal de órgãos humanos, no trabalho infantil, e na exploração da prostituição. (SANTOS, 2009, p.31)

Neste sentido, todos estes discursos da TV Morrinho também se tornam *urgentes*. Cada aparição da *"Pequena Revolução"* torna-se assim um foco de resistência perante o *pensamento abissal* (SANTOS, 2009). Cabe lembrar, acompanhando a lógica *"Davi e Golias"*, anteriormente explorada nesta tese, que toda esta operação reativa somente se torna

possível, no que tange à parte técnica de captação das imagens, pela clara participação de uma *micro-câmera* adotada pelo grupo em muitas produções, igualmente utilizadas oficinas de vídeo, como por exemplo, durante a exposição que ficou em cartaz no Sesc de Madureira, no Rio de Janeiro, entre os meses de janeiro e fevereiro de 2014. Tal mostra, que também assumiu caráter pedagógico, se prestando a contar a trajetória do Morrinho desde a sua origem por meio de uma linha do tempo, promoveu uma série de filmagens, onde as narrativas e os "roteiros" eram inventados por crianças e adolescentes dentro de uma nova maquete especialmente feita para a referida mostra. Nesta oportunidade, curiosamente, realizada em proporções mais modestas, o Pão de Açúcar – importante símbolo da *"cidade vaidosa"* (KNAUSS, 1999) – surgia menor do que a própria favela feita de tijolos, tintas e materiais coloridos, reconfiguração de paisagem. Nesta verdadeira *"partilha do sensível"*, as manipulações com a câmera de reduzido tamanho conseguem se ajustar não somente à brincadeira, mas ao modo mais eficiente possível de se filmar nestas condições. Nestas ações, portanto, se conseguiu verificar e entender o quanto o movimento dos braços se torna elemento fundamental, ora fazendo o papel de gruas, ora de trilhos que ganham de modo ágil as ruas e vielas da maquete, captando imagens surpreendentes em *"grande angular"* com pequenas motocicletas e veículos de brinquedo, ajudando a transmitir a sensação de realidade, em consonância com os *"efeitos do real"*. Acredita-se que a poética do Morrinho se articula dentro do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012, p. 60) e que, por isso, cumpre papel político fundamental em suas aparições pelo mundo, fazendo arte sem se alienar da *terra*, de modo a *"(...) construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados."* [106]

[106] RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (p.92)

Figura 40 – As oficinas de vídeo do Morrinho durante a exposição em cartaz no Sesc de Madureira entre os meses de janeiro e fevereiro de 2014.

Fonte: Registro do autor feito em dia de visita desta exposição em Madureira. Fonte própria.

Figura 41 – As oficinas de vídeo do Morrinho durante a exposição em cartaz no Sesc de Madureira entre os meses de janeiro e fevereiro de 2014.

Fonte: Registro do autor feito em dia de visita desta exposição em Madureira. Fonte própria.

Essa relação entre ficção e documentário, o trabalho com imagens clichês da cultura de massa, filmes de ação, novelas, telejornalismos, imaginário do cinema e da

> indústria de brinquedos (Fim do Mundo no Morrinho), a combinação com a estética e valores que vem das periferias, tornam a produção da TV Morrinho singular. (BENTES, 2012, p. 14) [107]

3.2 **Sem parada certa: percursos afetivos entre as narrativas do Morrinho e as crônicas do Guia da Periferia**

3.2.1 Tramas urbanas: na pista do Morrinho e dos discursos urgentes da cidade

> O bonde não para. Esta é uma das frases preferidas de quem está inserido no hip-hop. Trata-se da letra de uma música de MV Bill que é usada com muita frequência ara aludir que, quem está ao lado de dentro da cultura marginal, não pode estacionar. (...) Estar em movimento significa fazer algo da própria quebrada. Mudara realidade que contorna os problemas enfrentados na periferia. [108]
>
> Jéssica Balbino

Identificados pelo espirito contagiante de diversão, pelo modo descontraído, irreverente e brincante como se relacionam com a cidade, sem perder a consciência crítica sobre a mesma, considera-se importante envolver nesta *"cartografia urgente"*, do mesmo modo como foram acolhidos na mesa *Tramas Urbanas* na programação do I Seminário *Tramas para Reencantar o Mundo* [109], promovido pelo Espaço Cultural do Colégio Pedro II em outubro de 2014, o Projeto Morrinho, na figura de Nelcirlan Souza de Oliveira, e o Guia Afetivo da Periferia, Marcus Faustini. Foi assim que, na miscigenação de tais repertórios, possibilitando caminhos alternativos, no cruzamento de saberes de distintas geografias, oportunizando-se pensar a cidade, quando, enfim, Faustini e Cirlan, se conheceram. Também estiveram presentes o educador, geógrafo e ativista social Jailson de Souza e Silva, representante do *Observatório das Favelas*, além do diretor e fundador da *Cia Teatral do Morrinho,* Alexandre Lage. Entende-se que para pensar arte, educação e culturas, tais

[107] BENTES, Ivana. *TV Morrinho: vida-linguagem.* Catálogo. Mostra TV Morrinho, Brasilian Endowment for the Arts, New York. Nova Iorque, New School University, setembro de 2012. Ivana Bentes é doutora em comunicação pela UFRJ e diretora de Comunicação da UFRJ.

[108] BALBINO, Jéssica. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

[109] Criado em 2014, o seminário Tramas para reencantar o Mundo mantém como princípio oferecer espaços não hierarquizados entre o pensar e o sentir, abrindo-se a possibilidade de refletir sobre temas invisibilizados pelo *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), entrelaçando-se as áreas de arte, educação e culturas. No primeiro ano do evento, os discursos sobre as favelas, envolvendo as noções de "centro" e "periferia" ganharam destaque. A identidade visual deste seminário busca ressaltar os múltiplos trânsitos das linhas do *pensamento pós-abissal* (SANTOS, 2009).

participações não poderiam faltar neste seminário, do mesmo como não poderiam se ausentar da presente tese, quando se deseja justamente estimular o pensamento *pós-abissal* (SANTOS, 2009), envolvendo as comunidades populares do Rio de Janeiro, dando maior visibilidade ao Morrinho. Mantendo-se o interesse pela formação de mapas híbridos, deseja-se oferecer uma visão onde a favela e o subúrbio possam atuar como personagens de uma nova escritura sobre a cidade. Convidados como componentes dessa trama, este capítulo deseja apresentar alguns trânsitos possíveis entre essas faces controvertidas, ainda mal compreendidas da cidade, festejadas em vários segmentos da sociedade, não obstante, ainda excluídas e ocultas na compreensão deste mundo citadino. O que Faustini, Cirlan, Jailson e Alexandre Lage poderiam dizer, por exemplo, do jogo *"Desafio Carioca"*, conforme fora explicitado na introdução desta tese?

De um modo geral, não é difícil reconhecer que as crianças sabem se expressar sobre qualquer tema, sendo sempre surpreende a forma como elas exprimem seu pensamento e visão de mundo. Aqui uma questão benjaminiana, já que a infância reúne em si o enfretamento à perspectiva do mundo adulto (BENJAMIN, 2009, p.96). No caso dos meninos do Morrinho este aspecto não é diferente, mas podemos acrescentar que se tratam de crianças e de pré-adolescentes que, no final da década de 1990, confrontados com a violência, encontram uma maneira de brincadeira muito peculiar, incorporando ludicamente dados da própria realidade. Catando tijolos e diversos outros materiais, segundo a lógica do *bricoleur* (JACQUES, 2001, p.25), inventaram um *brinquedo* que é puro discurso, passando a combinar catártica e polifonicamente, abrindo espaço para inúmeras miscigenações, suas vozes enredadas às suas experiências de vida, suas leituras de mundo, enfrentando a violência que ainda hoje marca o cotidiano de muitas favelas cariocas. Se Faustini transformou a cidade em uma aventura lúdica, convertendo suas narrativas em puro entretenimento, os garotos do Morrinho, impossibilitados de se afastar de suas casas, pelo risco de violência iminente na comunidade Pereira da Silva, ao construírem uma minicidade, constituída basicamente de favelas, puderam colocar em prática um modo libertador de se lidar com a hostilidade entre traficantes e policiais, se expressando espontaneamente, guiados pelo instinto de sobrevivência, unindo ao *oximoro convergente* ficção > < realidade.

> Pra mim tudo começou em 1997... Eu não sou cria, cria, cria, do Rio... Sou criado no Rio e cheguei no Rio com 14 anos, quando decidi morar com a minha família, vim do interior, de uma cidade chamada São Fidelis, que é Noroeste do Estado. E aí cheguei na comunidade chamada Pereira da Silva, que fica em Laranjeiras, Zona Sul e lá, tipo assim, era época meio violenta, tráfico, tráfico de drogas, tráfico armado e não tinha mito espaço pra brincar... Não tinha um lugar tipo play, playground, área pra vocês se divertir, não tinha muita área de lazer, fora isso tinha os confrontos também..., tipo assim, confronto constantes entre traficantes e policiais, coisas que

> eu não tava acostumado a ver, não entedia direito, pra mim foi um choque muito grande, de alguém que sai de uma comunidade rural e vai pra uma comunidade carioca, zona sul, cidade grande e se deparar com tudo aquilo novo, que você não tá acostumado, mas foi legal... Acho que foi bom, foi difícil, foi meio complicado, mas foi bom, e vendo as comunidades do Rio, favela, aquela coisa de casa em cima de casa, escada, viela, beco, nossa que doideira, olha pro lado, me dá um açúcar ai, me dá um arroz, um churrasco, traz a cachaça, aquele conjunto de informação em um lugar só...
>
> [Fonte: entrevista de Nelcirlan concedida para este estudo em abril de 2015]

Se na virada do século dezenove para o século vinte, juntamente com a formação das primeiras favelas cariocas, se popularizava e se tornava emblemática na cidade a figura do *flâneur*, narrando liricamente a cidade, cerca de um século depois, um outro tipo nos convida a repensar os ambientes urbanos no Rio de Janeiro, mediante a fusão de duas categorias, tomada aqui como um dos eixos estruturante desta proposta de leitura: a do *flâneur-bricoleur*. Ao mesmo tempo, por tudo que representa o Morrinho, considera-se importante abrir diálogo com que podemos chamar de *criança-bricoleur* imersa em uma realidade, onde, aos poucos, vai se fortalecendo junto à tríade *brincar-favela-natureza*. Aqui, ambas as visões acolhidas, se revezam e se interpenetram em múltiplas possibilidades de interpretação, não se mostrando como categorias necessariamente fixas ou insulares. Assim sendo, se a *Cidade Maravilhosa*, já teve em João do Rio, na inauguração de sua modernidade, sua inspirada voz narrativa, hoje, cede esse papel para muitos atores que vem redescobrindo e emitindo novos discursos sobre a cidade, caso da *Revolução Artística do Morrinho*, das ações e iniciativas do *Observatório de Favelas*, do *M.O.F. (Meeting of favela)* [110] ou mesmo do festejado *Guia Afetivo da Periferia*, Marcus Faustini. Seria possível ampliar a compreensão sobre o Morrinho, abrindo-se a outros discursos que também desejam [re]pensar a cidade? Este capítulo da tese, considera válida esta articulação, não se eximindo de seguir nesta direção. Pois bem, vejamos alguns dos posicionamentos de Jailson de Sousa e Silva sobre a favela, chegando a dizer em entrevista:

> Buscamos mudar a representação da favela, sempre caracterizada por suas precariedades. Afirmamos que ela tem potência, criatividade. A favela é cidade, não é problema. Nossa utopia pragmática é construir uma cidade onde as pessoas se reconheçam nas suas diferenças e na busca por igualdade.
>
> [Trecho de entrevista, contida na matéria "Jailson de Sousa e Silva, o pensador que tenta reinventar a periferia" – O Globo, 14/07/ 2013. Atualizado em 14/07/ 2013, por Fabíola Gerbase]

Interessante observar, neste breve comentário, o quanto a favela vem sofrendo com discriminações em nossa sociedade, casando perfeitamente com as questões de invisibilidade

[110] Considerado, atualmente, o evento de grafite voluntário de maior abrangência e projeção do mundo. "*O encontro começou a partir de uma ideia dos grafiteiros Kajaman e Carlos Bobi, inspirados no Meeting of Styles (MOS), endento que tinha nascido alguns anos antes na Alemanha, mas que permitia a participação de artista convidados. Em Caxias o plano era fazer diferentes: qualquer um que quisesse era bem-vindo."* (Fonte: Jornal O globo, sob o título "*Metting of favela, grafite que transforma perspectivas"*, publicado em 16/12/2016).

formuladas na introdução desta tese. Diante deste posicionamento, talvez Jailson ficasse feliz de saber que no Jogo *Desafio Carioca*, algumas questões sobre as favelas ganharam espaço, sendo abordadas junto ao eixo temático "Morros", onde as seguintes perguntas podem ser feitas aos participantes, tais como: *"Onde está o mais importante núcleo de jongo da cidade?"* ou *"Onde fica o Morro dos Prazeres?"*, ou ainda *"Qual destes morros fica no Catumbi?", "Onde fica o Bar do David, um dos bares mais premiados nos morros do Rio?"*. Todavia, acredita-se não estaria completamente satisfeito, assim como, possivelmente, Faustini e os integrantes do Morrinho se posicionariam, diante das ausências e silenciamentos no mesmo jogo. O próprio *Bar do David* no Chapéu Mangueira, contemplado em um dos desafios do jogo, possui uma maquete do Morrinho e isso não foi explorado...

Encarnado na figura de Marcus Faustini, o *flâneur* repaginado se apresenta como um cronista despretensioso que toma cidade como quem saboreia um *Serenata de Amor* ou um picolé *Dragão Chinês* na estação do trem. Operando como um verdadeiro DJ, foi elogiado justamente pela sua capacidade de fazer de sua escrita sinônimo de diversão, *sampleando*[111] e reunindo fragmentos de muitas memórias, agregando universos e lugares, testemunhados e conhecidos na palma da mão, da infância à juventude. A imagem de seu texto também nos remete a figura do *bricoleur* que, segundo Claude Levi-Strauss, trata-se daquele cujo modo de atuação *"não se pode definir por um projeto"* [112]. Afinal, sua rica narrativa ocorre de modo improvisado, desviante, valorizando rotas insólitas, sem contudo, deixar de estar atento aos mínimos detalhes do cotidiano ao qual lhe é familiar, integrando lembranças e vivências pessoais a diversos itinerários *"tortuosos"* [113], explorando subjetivamente os muitos sentidos simbólicos e físicos do subúrbio carioca.

Considera-se válido cultivar a imagem do *sampler* junto à figura do *bricoleur*, não apenas para ajudar a desvelar particularidades do novo cronista da cidade, mas também, amparando-se nas características comuns destes comportamentos, permitir que outras questões surjam para descortinar outras possibilidades de leitura, reelaboradas adiante, junto à favela e, em particular, ao *Morrinho* – poética que, assim como *flâneur*, também submete o mundo à condição de miniatura. Assim sendo, se a primeira imagem possui a propriedade de armazenar áudios de formatos distintos, sejam digitais ou analógicos, podendo ser reprocessados posteriormente, o segundo tem sua instrumentalidade associada a materiais

---

[111] Conforme as possibilidades criativas do *sampler* e de acordo com a visão apresentada na introdução desta narrativa, lida como uma obra *"sincopada, trincada, batida, trabalhada em ilha de edição, "sampleada", talhada a marteladas rítmicas e descontínuas por um narrador-DJ."* In: FAUSTINI, Marcus Vinícius. ***Guia Afetivo da Periferia*.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

[112] LÉVI-STRAUSS, Claude. ***O pensamento selvagem*.** São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

[113] FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia Afetivo da Periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

"heteróclitos", justamente como Paola Bereinstein oferece em sua interpretação sobre as favelas em sua *"Estética da Ginga"* (JACQUES; 2001). Ora, o *flâneur* amante da "periferia" convidado a participar deste discurso, também carrega elementos que nos permite aproxima-lo da *não-arquitetura* [114]. Curiosamente, Faustini foi flagrado caminhando na famosa escadaria de azulejos da Lapa, permitindo descrevê-lo também conforme as lições deixadas por esta mítica obra de rua, bricolagem ancorada no subúrbio deste histórico bairro boêmio cujo teor estético não esconde seu apreço pela informalidade e também pela favela. Talvez *"o nosso guia"* tenha se lembrado, nesta ocasião, dos azulejos amarelos que o fizeram frequentar mais a cozinha de casa, coincidentemente formando interessante diálogo entre a rua e os próprios azulejos, explicitando nesta abordagem, permeada e regida pela sensação de alegria que nela também se consagra, a desfronterização declarada entre o ambiente público e privado. Situação comum nas moradias e nos hábitos das pessoas que seu olhar se acostumou ver e a ler com devota afetividade. Cabe lembrar que os azulejos também são velhos conhecidos da brincadeira no Morrinho, tendo destaque antes mesmo dos tijolos, incorporados mais tarde à 'pequena' revolução. Na verdade, todos esses exemplos se complementam e se remetem, tornando agradável a ideia de reuni-los, inspirando-se em Faustini, no Morrinho e no próprio Selarón, tomando esse rico universo como materia-prima de um novo mosaico que ora se deseja *bricolar*. É desejo, portanto, fazer deste exercício uma boa oportunidade de ativar e tornar ainda mais íntima estas relações, exteriorizando possíveis diálogos, conforme os vários temas que o *"Guia Afetivo da Periferia"* reúne, como se estivesse chamando os amigos para uma pelada de rua ou para uma conversa amistosa depois da missa de domingo:

> A expectativa de mais ruas asfaltadas virava o centro das conversas em esquinas e finais de missa no bairro. A possibilidade de asfalto em nossa rua só perdia para a alegria de minha mãe quando a pia da cozinha recebeu azulejo amarelo na parte superior da bica. Até mesmo eu, que fugia da cozinha logo depois da última garfada, passei a lavar meu prato na pia só para ficar olhando a luz do sol que entrava pelo basculante refletir nos pingos de água do azulejo amarelo. [115]

Evidentemente, que a imagem híbrida que aqui se interessa construir também se confunde com muitas outras formas de expressão que vem se afirmando nos últimos anos. Exercício, portanto, também observado como sintoma de uma nova época, onde despontam poetas e artistas de muitas áreas do subúrbio e das favelas, entre outros lugares tomados como "periféricos", que emergindo de modo intenso e vibrátil, agitam e mudam a percepção

[114] JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

.

[115] FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia Afetivo da Periferia***.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. (p. 148).

sociocultural dentro da cidade. Conjuntura que, em um período de cem anos, substituem os antigos *"elétricos"*, pelos *"bondes da periferia"*, como se as sombrias as gravuras de Goeldi cedessem espaço para o colorido dos grafites e para legítimas expressões da rua, transformando o grande palco da cena cotidiana. A própria coleção *Tramas Urbanas*, a qual integra o *Guia Afetivo da Periferia*, reivindica e exige essa nova condição, reconhecendo por intermédio do conjunto de títulos publicados, como fenômeno popular que responde pelo tratamento recebido de representar *"(...) uma das tendências criativas mais importantes"*[116]. Multiplicam-se então os cenários urbanos, questionando semanticamente a validade do uso tradicional para o termo "periferia" expresso no imaginário coletivo junto a compreensão – por vezes distorcida ou equivocada –, de determinados espaços da cidade, que passa a se modificar. Para ilustrar essa contradição, parece acurado chamar aquele que, seguindo as trilhas de Faustini e contaminado por esta onda de afetos incontidos, descreve tal termo da seguinte forma em seu *Guia da Periferia Paciente*:

> Na Geometria, periferia é o nome que se dá ao 'contorno de uma figura curvilínea'. 'Peri', em grego, tem o sentido de 'movimento' em torno de, e 'feria' (que vem do verbo 'pherein') significa levar, 'portar', ou o 'ato de trasportar'. A periferia seria, então, toda a área que contorna um centro determinado. Na prática porém, passou-se a aplicar tal termo para descrever qualquer área ou região que esteja, política ou culturalmente, distante do centro, ou que esteja, política ou que se coloque de forma inferior, subalterna ou subordinada a uma posição hegêmonica qualquer. (TOV; 2013; p.93) [117]

Isra Toledo chama atenção assim sobre os usos políticos e ideológicos que envolvem as noções de centro e periferia. Hoje, sabe-se que estas terminologias foram ressignificadas e questionadas pela vastidão de exemplos que se somam a cada dia em muitas frentes de atuação que, advindas da literatura, cinema, artes plásticas, música, teatro, entre outras linguagens, formam impressionante conjunto que torna o "centro" cada vez mais periférico e a "periferia" cada vez mais central. Ainda, assim, caberia, perguntar, estaria o Morrinho, hoje no "centro" ou na "periferia" dos assuntos da cidade? Um dos lugares que expressam uma narrativa interessante sobre a cidade do Rio de Janeiro, enfrentando esta questão, é o Museu do Artesanato em Petrópolis, onde fora montada uma maquete do Morrinho, como acervo permanente. Esta proposta, envolvendo vários trabalhos de artesãos que discursam o Rio de Janeiro, parece devolver a esperança de uma maior abrangência na leitura da cidade. Nesta oportunidade, por exemplo, Nelcirlan, assim se pronunciou, onde se pode ouvi-lo dizer, após a chamada *"No começo era só um brinquedo"*:

---

[116] Trecho do prefácio assinado Heloísa Buarque de Hollanda, presente nos diversos títulos desta coleção, entre as quais: "Traficando Conhecimento", "Cidade Ocupada", "Poesia Revoltada" e "Guia Afetivo da Periferia".
[117] TOV, Isra Toledo. *Guia da periferia paciente*. Rio de Janeiro: Edital, 2013 (p.93).

NO COMEÇO ERA SÓ UM BRINQUEDO

Tinha uma encosta no quintal onde meus pais moravam – meu pai é pedreiro, graças à Deus até hoje, acho que foi dele que veio esse dom, assim... –, Aí tinha uma encosta e eu pegava as ferramentas do meu pai e ficava ali, fazendo casinha, brincando com azulejo, aí vinha as galinhas, os animais e quebrava tudo, a gente ia lá e refazia... Fizemos até uma ganja lá com as galinhas depois, que Deus a tenha... Mas foi legal, porque nessa encosta, era o único lugar que tinha para brincar, e foi ali que eu comecei a desenvolver mesmo o termo arte, onde eu conheci o termo arte, acho que já tinha o dom, mas não tinha ainda o momento pra desenvolver esse dom, e quando cheguei nesta encosta, comecei a brincar com estes caquinhos, de azulejo, pedaço de tijolos e fomos fazendo... Aí ficava eu e meu irmão... passava dias brincando, soltando pipa, era a nossa área de lazer, quintal ali, terreno que a gente ia fazendo tudo, misturando as coisas e eu lembro que a gente brincou, ficou brincando, fazendo o Morrinho pra brincar, bastante tempo fugindo da realidade ali presente para uma realidade nova... e quatro anos depois... com discriminação, problemas coma comunidade, que muita gente na comunidade não acreditava, que garotos tavam brincando, achava que a gente tava ... a gente também não era santo, fazia muita besteira, mas... criança, né? Jovem... e ao mesmo tempo, a gente sabia que a gente tava querendo mostrar para as pessoas... Não tá aqui pra representar o lado da marginalidade... mas a gente tá pensando em... A gente não sabe o que é, mas tá criando algo que dê uma nova característica pra gente, uma nova fala, um novo sentido...

[Fonte: TV Teresólpolis, Museu do Artesanato]

Parafraseando Baudelaire na afirmação de que imbecil seria o adjetivo mais apropriado para todo indivíduo *"capaz de se entediar em meio à multidão"* [118], não parece ajustado dizer de modo análogo, considerando as contradições da crise de insensibilidade por parte de alguns setores de nossa sociedade, que ainda deixam de se afetar perante este sintoma crescente que redefinem a percepção de alteridades urbanas na cidade, apesar do movimento que vem tornando favela e subúrbio geografias muito mais cêntricas do que periféricas? Assim, por extensão, não estaria na hora da cidade ser realmente conhecida, em todos os seus matizes estéticos, promovendo uma visão mais igualitária, em que possam se verem reconhecidas, por exemplo, a *Revolução Artística do Morrinho* e os subúrbios cariocas, conforme nos mostram crônicas de Marcus Faustini? Evidentemente que a dicotomia *centro* e *periferia*, nada mais representa do que mais uma face do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009). Neste sentido, considerando a *ecologia dos saberes*, torna-se fundamental o reconhecimento destas vozes, por revelarem e acessarem respectivamente, conjunturas, códigos, e uma coleção de signos e personagens tanto do âmbito da favela como do subúrbio carioca, consubstanciam e solidificam esse novo momento. Exibindo vasto repertório com notável e contagiante desprendimento, ambos são testemunhos vivos de uma cidade pulsante, atenta e interessada em apresentar novos panoramas, também insatisfeitos, evidentemente,

[118] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p. 35).

com as escrituras não reveladas das tantas geografias ocultas da cidade, traduzidas até bem pouco tempo atrás sem a devida atenção ao *saber local* (GEERTZ, 2013, p.169).

> (...) Em 2004 que a gente começou assim a demonstrar mesmo o que era que a gente tava querendo fazer... a missão e o significado dela... No começo era só um brinquedo e em 2001, a gente foi descoberto por dois documentaristas o Fábio e o Markão... Eu sempre cito eles porque se não fosse eles eu, a gente não taria fazendo esse sucesso todo, a gente não teria trilhado essa trajetória... Esse reconhecimento e eles eram documentaristas... e descobriram a gente por acaso, que eu tava fazendo o curso e eles e que nos deram as ferramentas, visual, tecnológica pra gente desenvolver e não usar o Morrinho como brinquedo, mas sim um brinquedo-produto e poder expandir, para outros lugares e poder mostrar para o mundo, que a gente tava ali querendo reconhecimento...que a gente tava querendo reconhecimento e não o sucesso, porque não é importante o sucesso, mas o carinho, o respeito e o reconhecimento, que as pessoas poderiam ver com aquele trabalho..."
>
> [Fonte: TV Teresólpolis, Museu do Artesanato]

Interessante é perceber que essa retomada da cidade pelas vozes titulares dessa cultura – os verdadeiros representantes desses tantos universos que ora ressurgem –, acompanham a reapropriação das expressões que já estigmatizaram negativamente, em algum período da história recente, esses cenários. Conforme chama atenção a antropóloga Regina Celia Reyes Novaes:

> Houve um tempo em que se discutiu muito sobre o uso das palavras "favela" e "comunidade". Ouvindo moradores, concluí que essas palavras não deveriam ser vistas como nomeações excludentes. As duas palavras vieram "de fora". Foram usadas para estigmatizar (favela) ou para minorar estigmas ("comunidade" foi introduzida pela Igreja Católica e, posteriormente, por projetos governamentais). Mas elas foram sendo reapropriadas por moradores dessas áreas, por diferentes pessoas e por diferentes gerações. [119]

Assim sendo, este capítulo deseja entender este novo momento também pelo olhar de quem vivencia e de quem é íntimo dessas realidades. Além disso, resolve-se acolher o criativo trabalho engendrado pelo *Morrinho* por meio do viés e da lógica deste novo *flâneur*, por entender que, a despeito das diferenças entre as linguagens e modos de atuação presentes nos dois casos, comungam de muitos recursos retóricos e estéticos que, submetidos a uma leitura hibridizada, podem oferecer muitas vantagens interpretativas sobre a *terra* e os saberes endógenos. Com efeito, ao se apropriarem do próprio cotidiano de modo irônico e espontâneo, torna-se instigante inclusive trata-los como irmãos desta mesma família inviabilizada pelos discursos hegemônicos, sublinhando seus laços de parentesco e suas afinidades, já que não deixam de ostentar em suas fisionomias, guardadas as especificidades de cada caso, muitos traços em comum. Desse modo, acredita-se que se esteja colaborando de alguma maneira, para o debate em torno desta *renegociação* do *'carte de visite'*, recompondo

[119] In.: *Suburbios e Identidades* - Caderno Globo Universidade, v. 1, n. 2, mar. 2013 – Rio de Janeiro, Globo, 2013 Trimestral. ISSN 2316-7432 Tema: Subúrbios e identidades.

o inventário sempre incompleto desta cidade. Afinal, são filhos do mesmo sentimento de invisibilidade que, ao fazer coro no redesenho da paisagem urbana do Rio de Janeiro, moldada por novos figurinos e comportamentos – e nisso, reforçando o discurso ora em voga –, temos na tradução e na leitura dos álbuns de família da cidade, a oportunidade de [re]conduzirmos nossa percepção sobre a *"hipervisilibidade dos excluídos"*.

> Há uma renegociação do pacto fotográfico expresso no carte de visite burguês. Se neste se ressaltavam a individualidade e exemplaridade do caráter, a postura cidadã refletida no decoro, na roupagem e nos apetrechos que compunho o cenário fotográfico, agora se acentua a humanização espontânea dos retratados. São gente diversa, grávidas, crianças, velhos, negros, brancos, mestiços, beldades ocasionais, sambistas, trabalhadores, traficante, policiais. No caso dos quatro últimos, a função social se aclopa ao retrato individualizado. [120]

Vale observar também que tanto o sucesso literário de Marcus Faustini como o fenômeno do *Morrinho* expressam grande amor pela linguagem da fotografia, valorizada tanto em termos afetivos como retóricos. Sim, pois em meio a tantas passagens anedóticas, repletas de referências e menções sobre de seu cotidiano, Faustini ainda povoa seu discurso e seus contos com uma coleção preciosa de arquivos pessoais. Permeando seu belo trabalho, portanto, estão inúmeras recordações representadas por muitas imagens fotográficas, evocando ainda mais suas memórias e seu imaginário social sobre a cidade, como se nos apresentasse seu álbum de família e por meio dele, começasse a se lembrar de cada situação tratada e publicizada, promovendo perfeito entendimento entre a narrativa imagética e o discurso escrito. No caso do Morrinho, talvez sejam os registros realizados em parceria com a artista Paula Trope por meio das *pinholes* que melhor carregam a aura de *'carte de visite'*. Indissociáveis da memória da *Pequena Revolução*, é como se este trabalho, simbolizasse e irradiasse uma nova perspectiva entre a visão por trás e à frente da câmera, validada por meio do exercício sincero ou *"Sem simpatia"* [121]de coautoria, reforçando sobremaneira a ideia de *terra-relacional*. Experiência em que se reconhece a *"inclusividade"* bem sucedida, na medida em que se percebe um interesse pelos princípios de *equanimidade, reciprocidade, cumplicidade* e de *afinidade*. [122]

> (...) o projeto 'Sem Simpatia' se propôs como negociação social com os meninos – objeto e sujeito – simultaneamente fotografados com pinholes de seus morrinhos, sua obra pessoal. A justaposição do retrato à foto do morrinho opera na instância de

[120] JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (p.80).
[121] Na gíria local, siginifica "sem falsidade", "sem intriga". In: Catálogo TV Morrinho.
[122] JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (p.82).

> auto-estima (...) São agora duplamente sujeitos: autores da maquete e colaboradores da artista. [123]

Figura 42 – Ressignifigações da *carte de visite*: Projeto *Sem Simpatia* e acervo do Guia Afetivo da Periferia.

Fonte: Catalogo TV Morrinho 2001 – 2012. Acervo Paula Trope

Diante dessas imagens de Faustini e dos membros do Morrinho, assemelhadas por muitos aspectos que envolvem a *"admiração e o reconhecimeto dos retratados"*, temos a revelação e o transbordamento de afetos que parecem explicitar o *"efeito de comunidade"* [124], a costurar novas possibilidades de entendimento sobre a cidade, unindo no mesmo álbum o desejo por uma visibilidade *"dezalterizante"* [125].

Ora, este sintoma de amor à periferia que se espalha por toda parte, já conseguiu atingir o cenário da arte e dos circuitos expositivos, como se muitas instituições e museus não quisessem perder esse *bonde* cada vez mais absorvido de sujbetivações e *sem parada certa* em suas múltiplas itinerâncias. Além das ações colaborativas, recortes e escolhas das últimas bienais, incluindo muitas outras exposições que se avolumam nesta direção, parece oportuno lembrar que a *hipervisibilidade dos excluídos* também nos encaminha até a exposição *Do Valongo à favela: imaginário e periferia* [126], apresentada pelo Museu de Arte do Rio no período de maio de 2014 a fevereiro de 2015, alimentando ainda mais essa conjuntura

---

[123] Catálogo TV Morrinho – fragmento de texto do crítico e curador Paulo Herkenhoff, publicado por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.

[124] JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (p.82).

[125] Ibidem. (p.83).

[126] Nesta exposição, onde o Morrinho não foi contemplado, assinalando uma controvertida relação deste museu com esta poética, pode-se ler em um dos textos curatoriais, impressos em material de divulgação: *"É responsabilidade de toda a sociedade e seus respectivos governos reconhecer a legitimidade histórica, social, cultural, política e fundiária da favela."* Muitas obras desta exposição enfatizavam o vínculo com a *terra*, não obstante, deixando na ausência do Morrinho, uma grande lacuna.

associativa que ora se ressalta. Cumpre salientar que tanto o título como o arranjo curatorial desta mostra acusa esse novo interesse, defendendo e enfatizando a ideia de que a *"(...) parte do Rio de Janeiro que corresponde hoje aos bairros da Saúde e da Gamboa pode ser considerada a primeira periferia do Brasil"* [127]. A associação dos espaços, bem como dos bens simbólicos da negritude nesta região, à favela e ao imaginário de periferia, também sublinha os interesses por parte deste equipamento cultural recém inaugurado na cidade. É importante lembrar que a linha de pensamento adotada nesta oportunidade já é uma reverberação da exposição *"O Abrigo e o Terreno"* em 2013. Apontada como uma das grandes mostras deste ano, foi vista como uma grande novidade, inaugurando *"o projeto Arte e sociedade no Brasil, dedicado à atuação da arte brasileira no campo da alteridade e das relações sociais"*. O próprio acervo fotográfico *"Sem simpatia"*, mencionado anteriormente, hoje ocupa lugar de destaque na coleção deste museu, sugerindo ao visitante, reflexão a respeito. Na verdade, não é difícil perceber a inclinação declarada desta "[re]*encenação do popular"* [128] (CANCLINI; 2008). Não obstante, o que se deseja aqui é abrir um outro espaço de análise sobre estas associações.

Confirma-se, portanto, que uma *"(...) cidade possui muitos sentidos"* [129] (KNAUSS;1999), atravessada por temporalidades múltiplas e contraditórias, envolvendo inúmeros contextos distintos, está sempre apta a nos surpreender. Imagens também são construídas e desfeitas a todo momento, conforme interesses das mais distintas naturezas, em diversas épocas, enfatizando ou desmerecendo lugares, espaços e territórios. Assim, se no passado, por exemplo, determinadas áreas e regiões do Rio de Janeiro eram desprestigiadas, atualmente, são justamente elas que ostentam a atual *alma vaidosa* da cidade. Afinal, muito se fala hoje sobre a beleza do subúrbio, sobre a *estética da periferia* [130], o design e a moda que respondem por esses universos, descortinando, para muitos, panoramas, domínios de grandes riquezas que ressaltam as muitas formas de cultura destes espaços. Hoje, cada vez mais presentes e cada vez mais distantes da ameaça de esquecimento. Se antes mergulhados na

[127] Trecho inicial do texto da exposição *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*, recentemente inaugurada no Museu de Arte do Rio, assinado pelos curadores Rafael Cardoso e Clarissa Diniz.
[128] CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008. (p.215).
[129] KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: cidades urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1999.
[130] Segundo Regina Celia Novaes, antropóloga da USP, a palavra "periferia" ganhou vida, se transformou. Seu sinal negativo marcava oposição ao "centro", onde se concentram recursos materiais e simbólicos de poder. Com o tempo, tornou-se não só a afirmação de pertencimento territorial, mas, também, de uma nova vertente de produção artística e cultural. Na mídia, temos notícias de cooperativas de produção, de literatura e grupos de skate que usam a palavra "periferia" como emblema identificador. In.: *Subúrbios e Identidades* - Caderno Globo Universidade, v. 1, n. 2, mar. 2013 – Rio de Janeiro, Globo, 2013.

invisibilidade, são agora devolvidos à cidade em uma condição de protagonismo sem precedentes em nossa história, influenciando a leitura mais dilatada sobre o *"(...) mercado de bens simbólicos legítimos"* (CANCLINI; 2008).

Figura 43 - Exemplos que adensam o cenário da *hipervisibilidade dos excluídos*

Fonte – revistaepoca.globo.com 14/09/2009 – edição 487; programavai.blogspot.com

Esta presença é tão densa quanto a *floresta de signos* do próprio Faustini, bem representada pelo apanhado de expressões, produtos e objetos valorizados na sua descrição caprichada e sempre inspirada de suas memórias. Como se constituíssem espécie de glossário de itens afetivos dentro do próprio *guia*, ou mesmo servindo de bússola para sua cartografia em *croqui*, temos a oportunidade de conferir cada passagem relembrada, por meio de uma divertida bricolagem, alimentando consideravelmente o acervo de imagens sobre a cultura da "periferia". Assim, *o ventilador FAET, o churrasquinho, o serenata de amor, o sacolé de Nescau, a Sardinha 88, o cata-mendigo, o fumacê, a lata de Leite Moça, o baile funk do Cezarão, os carrinhos de rolimã, o fliperama da padaria, o Dragão Chinês, as balas de tamarindo*, entre outros cheiros, preferências, lembranças e paladares, representam a exteriorização de muitos contextos que, evocando temporalidades acumuladas, ajudam a sustentar a imagem do *flaneur-bricoleur*. Diante de tantas referências, sua narrativa também se coloca conforme o sem-número de artigos comercializados no maior mercado do subúrbio carioca:

> (...) Madureira é um lugar de negócios, de transação, de pregão, de vendedor de balas, de lucro no centavo. Se cartão de crédito internacional está para o Sheraton, moeda de um centavo está para Madureira. Ainda hoje há uma babel de vozes nos calçadões, mercadões e shoppinhos, onde o capitalismo precário carioca experimenta as delícias de todas as possibilidades de Control C e Control V no século XXI. É ali, nas coloridas capas impressas em baixa resolução dos DVDs piratas, que pegamos da mão do camelô o sentido de negociação das ruas do bairro.

> (...) Madureira tem guloseimas Qualquer trocado extra no bolso rapidamente se transformaria numa guloseima: balas Soft, Juquinha, Zorro, Mirabel, amendoim Nakaiama, "bananada açucarada", entre outros passatempos do paladar. [131]

Coincidentemente, a imagem do famoso Mercadão de Madureira, também foi objeto de atenção dos jovens do *Morrinho*. Representado pela *Pequena Revolução*, aderindo a agenda cultural deste bairro durante os primeiros meses do ano de 2014, uma maquete foi especialmente montada dentro do SESC, próximo às inúmeras formas de venda que consagraram a fama desta região. Assim, sem parada certa e sem a intenção de permanecer em um só lugar, o coletivo Morrinho segue com sua tônica de itinerar pelo mundo, sem estabelecer hierarquias. Além disso, o que impressiona, toda vez que olhamos as maquetes do Morrinho, é o fato de encontrarmos sempre uma vasta coleção de palavras, referências e mensagens, configurando extenso repertório que faz questão de ser anunciado com ênfase apoteótica, outro traço fundamental desta poética que também se associa ao discurso afetivo potente de Faustini sobre a agitada e intensa "periferia".

> A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos.
>
> [BARTHES, 1985, p. 184]

Figura 44 – Integrantes do Projeto Morrinho montando nova maquete em Madureira.

Fonte – Registro realizado na oportunidade de montagem desta mostra em Madureira. Fonte própria.

[131] CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008. (p.215).

3.2.2 Mergulho na Periferia, a adesão ao lúdico e ao audiovisual

"O periférico alude ao que margeia o centro. Mas nos importa destacar é que centro e periferia estão em constante deslocamento" [132]

Armando Silva

Como se viu o próprio termo periférico pressupõe movimento. A irreverência e os interesses dos narradores aqui em diálogo também se mostram identificados e atraídos pela movência, não escondendo neste modo de se articular, o amor pelo cinema e pelo universo lúdico, que se confundem com essas autorias. Se, quando se inaugura a modernidade ,*"(...) A pintura deixa de retratar apenas rostos de santos ou reis para poder imortalizar a figura anônima*", "acompanhado as crônicas do *flâneur*", podemos dizer em um salto para a contemporaneidade que a cidade carioca está sendo reinventariada por novas escritas e retratos de *"inclusividade"*, em inúmeros projetos como o *Viva favela* e *Imagens do Povo.* Não obstante, cumpre dizer, são ampliados consideravelmente com as produções da *Escola Livre de Cinema* [133] e com os curtas produzidos pela *TV Morrinho*, onde os discursos da "periferia", abrangendo as familiaridades do subúrbio e da favela, emergem com a autoridade dos olhares que vem de dentro, imortalizando o sentimento e a percepção local.

Figura 45 – A TV Morrinho em ação e a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu: discursos crescentes a favor da "inclusividade".

Fonte – Catálogo TV Morrinho 2001 -2012; www. funarte.gov.br

[132] SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
[133] Escola Livre de Cinema é a primeira escola de audiovisual da Baixada Fluminense e funciona desde julho de 2006. Sua metodologia articula três conceitos – o corpo, a palavra e o território como elementos de expressão da imagem e do som através de ações artísticas dentro e fora da sala de aula. Seu conteúdo pedagógico aponta para o domínio das técnicas e para o encorajamento estético, no sentido de estimular a criação e a produção audiovisual.

Se *"O homem sem importância"*, filme de Oduvaldo Viana Filho citado por Marcus Faustini parece chamar atenção para a relevância do subúrbio perante a cidade – o motivando talvez a fundar a Escola Livre de Cinema –, assim também o Morrinho parece faze-lo com várias de suas produções com relação à favela, como por exemplo, ao nos convidar para um mergulho nesta realidade na produção intitulada *"Na piscina do Peri"*. Assinada e animada pelos meninos do *Morrinho* é aqui interpretada como uma menção explícita desse momento em que estamos vivendo, onde muitos apresentam o desejo de querer participar desta imersão. Mais do que uma simples narrativa, portanto, nos mostra que a "periferia" está tomada por interesses de diversas naturezas, como se estivessem todos fazendo fila para a ela ter acesso, exatamente como nos mostra essa divertida produção – uma das pioneiras do grupo.

Figura 46 – Cenas do curta-metragem *""A Piscina do Peri"- TV Morrinho*

Fonte – Fotograma do curta-metragem *""A Piscina do Peri"- TV Morrinho*

- "Maior piscinão maneeeiro... vou ter que avisar pra galera!"
- "O negócio é formar um bonde pra piscina do Peri"

(Diálogo entre os personagens do curta "A Piscina do Peri"- TV Morrinho)

Neste sentido, pode ser considerada um cartão de visitas para quem apresenta o desejo de conhecer este universo. Ilustração perfeita para esse momento de convergências, de integração ou de descontração "desalterizante". Assim, o mergulho na piscina do "Peri" é aqui traduzido como *mergulho na "periferia"*, nos deixando escapar o interesse que transborda para além do Morro do Pereirão. O banho na favela para se refrescar do calor, conforme o enredo desta narrativa, na verdade, revela também uma vontade incontida de imersão dentro das culturas de todas as "periferias" do mundo, conforme demonstram o lugar de destaque que

ora ocupam em diversas produções e pesquisas acadêmicas, sintomas de equilíbrio perante os discursos do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009).

Cumpre observar também, que a câmera das produções fílmicas do Morrinho funciona conforme o olhar do *flâneur* que nada deixa escapar. Na verdade, trata-se um modelo de câmera cujo tamanho permite transitar no mundo em miniatura criado pela *Pequena Revolução*, podendo "deslizar" por entre os becos e vielas de cada uma das maquetes criadas pelo Morrinho. Se para o *flâneur* seu discurso é pôr a cidade em miniatura, também no Morrinho, por intermédio desta câmera, também passa a atuar de modo semelhante. Desfila para todos os lados, imprimindo descrição divertida sobre o diversos cotidianos da favela. Subjetivações e manipulações que abraçam de modo lúdico desta parte da cidade, recuperando e se reconciliando a todo momento com a sua dimensão original de brinquedo. Possivelmente, esta relação com a infância e esta atração visceral pelo lúdico, confirme o modo divertido de se articular destas escrituras. Afinal, o criador da Escola Livre de Cinema, fez questão de expor em seu guia, sua fascinação pelos games, assim evidenciada por Faustini:

> (...) Consegui convencer minha mãe que fliperama não era jogo, mas diversão de garoto. Fiquei íntimo da máquina da padaria que abrigava um Pacman com defeito no som. Com o tempo, passei a levar um pedaço de pano na mão para secar o suor que ficava no joystick e não poderia passar para a bisnaga no caminho de casa. A paixão pela máquina só era abalada pelo desejo de jogar um videogame de verdade. [FAUSTINI, 2009]

No caso de Faustini, que fazia questão de parar na estação de Engenho de Dentro para se recobrar da longa viagem de trem, também cabe observar seu interesse pelas fabulações. Neste sentido, também nos permite estabelecer relações entre os personagens inventados de Faustini e os personagens criados pelo Morrinho. São portanto, universos que se tocam, dialogam não apenas pela carga de ironia que carregam, mas também pela conexão lúdica e de faz-de-conta com realidade.

> Na espera do trem, observava as pessoas e criava pequenas histórias para cada uma. Era meu território particular de invenção. Valia para descanso tanto quanto uma sesta, tão defendida por meu avô ao longo da vida. Imaginava que poderia conseguir ganhar dinheiro algum dia com essas histórias. Carregava esta ideia comigo desde a primeira redação na Escola Estadual Euclydes da Cunha, em Caxias, onde narrei em letra de fôrma as andanças de um cachorro vira-lata pela rua e recebi da professora um elogio comedido, mas encorajador.

Diante das muitas misturas provocadas pela conjugação das cores vibrantes de uma palheta que se entende como complementar, como um degradê grafitado no qual se importou valorizar ao mesmo tempo os matizes do Morrinho e os arranjos cromáticos do Guia Afetivo

da Periferia, é possível que um novo mural tenha surgido a favorecer a leitura entre a favela e o subúrbio. Acredita-se fundamentalmente que a imagem resultante formada desta matização entre o *Pereirão* e o *Cezarão* tenha possibilitado a visualização do encontro entre irmãos. Na verdade, apenas um pequeno exercício, em que se tenta acompanhar o *bonde que não para*, bem como as talentosas capacidades narrativas que atualizam o inventário – sempre incompleto – do Rio de Janeiro.

Nesta intenção, assim, se buscou apresentar rotas possíveis de interpretação, onde as *cidades imaginadas* aqui apresentadas, híbridas em muitos sentidos, nos estimula a promover sempre leituras semelhantes, a renovar a percepção sobre as peculiaridades das diversas realidades aqui abordadas. Evidentemente, a presente pesquisa segue aproveitando e seguindo as lições dessas criativas escrituras, *sampleando* as percepções afetivas dos atores e narradores locais, conforme a lógica associada do *flâneur-bricoleur* à da *criança-bricoleur*. A ideia de apresentar junto ao corpo desta tese a linguagem dos quadrinhos, misturando dados primários e secundários da pesquisa, é fruto da percepção de que a linguagem textual acadêmica precisa ser confrontada à cena cotidiana, onde a fala, assumindo outros contornos, necessita entrar no mapa, integrando a presente cartografia, a considerar seus inúmeros desvios... [134]

Figura 47 - Integrantes do Morrinho na favela Pereira da Silva.

Fonte – htpps// www.oglobo.globo.com 31/10/2011

[134] Os “desvios” desta pesquisa fazem parte de seu próprio escopo, portanto, a qualidade ou o mérito das rotas de fuga, caso a leitura, por ventura, identifique ou considere tais “descaminhos” em algum momento, percebendo que “afastamentos” tenham ocorrido, se esclarece que são propositais a opção de deixá-los permanecer neste registro, pois se conclui não parecer coerente com a proposta de desnorteamentos desta cartografia. Desperdiça-los, descarta-los ou jogá-los fora, como não tivessem influenciado, de algum modo, as itinerâncias deste estudo, seria se colocar favoravelmente a um discurso higienizador, o qual não se deseja aqui representa-lo...

Figura 48 – Marcus Faustini e Nelcirlan Souza de Oliveira na mesa Tramas Urbanas no Seminário *"Tramas para reencantar o Mundo"* no Colégio Pedro II, outubro de 2014.

Fonte – Registro feito durante o Seminário Tramas para Reencantar o Mundo em 2014. Fonte própria.

3. 3 **Terra, terror e cidade: a ressignificação da "bala-perdida"**

Canção do tiroteio
Minha terra tem favelas/ Onde cantam balas perdidas/
Os gritos que daqui escuto/ Com certeza, são de almas rendidas
Nosso céu não tem estrelas/ Nossas várzeas, sem mais flores/
Nossos bosques perderam vida/ Nossa vida, só terrores

Lara Bicalho [135]

O livro *"bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação"*, lançado em 2015, nos oferece um retrato de nossos tempos, um diagnóstico sobre a violência policial nos últimos anos dentro das grandes metrópoles brasileiras. A folha interna de proteção desta publicação traz nomes de pessoas que perderam suas vidas em meio a este cenário de *"oposição entre polícia e direitos humanos"*. Entre os questionamentos desta obra, temos *"Por que a violência policial floresce na sociedade brasileira e que forças estão em jogo?"*. Esta pergunta, acredita-se, também vem sendo, de muitas formas,

[135] Produção literária da aluna do Colégio Pedro II, Campus do Engenho Novo II, ressignificando o poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias. Fonte: blog Bistrô 33 – data da postagem 20 de dezembro de 2016

respondidas na elaboração estabelecida pelas *oralidades* e ações do Morrinho, denunciando este regime de violência em várias de frentes, desde a *brincadeira-catártica,* passando pelas exposições, oficinas, filmes e palestras, até se chegar às *postagens-manifesto* realizadas no *cyberespaço*. No próprio documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9,* números desta violência urbana foram divulgados pela então *Pequena Revolução,* sendo inseridos em destaque em meio a narrativa que abrange o período de 2001 a 2008. Não obstante, defende-se que toda a trajetória desta poética imprime uma sabedoria que não se pode ignorar, nos ajudando a compreender qualitativamente tais questões. Nos discursos desta poética o poder da polícia sempre foi questionado, filmes como *"O destino insólito de Alex"* (2001-2002) e *"Lágrimas e revoltas pelo irmão Alex"* (2001-2002), trazem contribuições preciosas desta percepção local, onde se tem acesso a um juízo de valor, sem as censuras externas e a interferência dos "silenciamentos" internos – uma vez que o domínio desta linguagem *urgente*, assim permite. A sinopse do segundo filme citado, diz o seguinte: *"inconformados com a morte de Alex, os moradores da comunidade se revoltam e resolvem protestar frente à delegacia do Morrinho."* (Catálogo TV Morrinho 2001-2012). Em meio às cenas do documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9,* cenas de violência policial aparecem, em meio à chegada do temido "caveirão" – feito do exercício de reinvenção dos brinquedos na proposta lúdica desta obra.

> A realização de políticas sociais desconectadas da atenção aos direitos civis tem sido marca característica da ação do poder público do Rio de Janeiro. (ZALUAR; ALVITO; 2006, p. 46)

Foi em uma entrevista com Nelcirlan Oliveira no ano de 2015 que a pesquisa pôde descobrir e entender que as "balas perdidas" estavam literalmente marcadas na história do Morrinho. Tão presente nesta poética quanto as tintas que recobrem os tijolos, as perfurações que as antecedem para "desenhar" as janelas e os vãos, nasceram da assimilação e interesse pelas marcas de tiro nas paredes das casas, encontradas no Pereirão. Assim, nesta manualidade transformadora, carregada de sentido, fazem com que em qualquer maquete do Morrinho, possa se perceber este índice da violência – o não quer dizer que todos que dela participem como oficineiros/ aprendizes façam esta relação imediata –, mas independentemente da qualidade e do tipo de recepção, sempre são oportunizadas as chagas deste corpo em "carne viva", isto é, um *cotidiano-favela* também mortificado e assolado por sucessivas formas de violência. A artesania realizada sobre tijolos, metaforicamente, também alude à uma realidade difícil de ser vencida, necessitando de muito treino e destreza para se

obter sucesso neste "entalhe", conforme se verifica em cada fala ou depoimento a respeito, comuns na montagem das maquetes e nos encontros em que tais ensinamentos são passados adiante, situações onde tal observação sobre as peculiaridades deste fazer específico vem à tona. Reencenado e reevocado a cada nova oficina junto a outros grupos interessados ou mesmo na produção de uma nova maquete para fins expositivos, a violência torna-se então marca explícita, indissociável desta poética. Assim, cabe reforçar, que a "ressignificação da bala perdia" está tão presente neste exercício artesanal, como também, conforme aqui se defende, em todos os discursos desenvolvidos pelo Morrinho desde seu início, como *brincadeira*.

> A brincadeira de criança, ao buscar recursos no ambiente que o cerca, só pode se abastecer com esse rico vocabulário de violência. Sendo uma confrontação com a cultura, a brincadeira é, também, confrontação com a violência do mundo, é um confronto com essa violência em nível simbólico. A criança deve dar sentido não só a isso, como ao resto. De que modo a violência poderia escapar dessa apropriação desde que compreendemos sua importância cultural? A criança tem de conviver com isso. Talvez a brincadeira seja o único meio de suportá-la (...)
>
> [BROUGÉRE, Gilles. Brinquedo e Cultura, 2001]

Vale lembrar que os números estarrecedores de homicídios, que vem se agravando nos últimos anos, são maquiados pelos discursos massivos e midiáticos, favorecendo a "*culpalização da vítima"*, retirando dos jovens mortos *"(...) qualquer contexto afetivo, familiar, de vizinhança"* (KUCINSKI, 2015, p.58). A ideia dos jornais e telejornais é transformar as vítimas em "bandido absoluto", conforme Laura Capriglione observa em seu texto (KUCINSKI, 2015, p.58). Com efeito, cresceram também o número de manifestações contra o extermínio de jovens e de pessoas residentes de favelas. Na maquete do Morrinho em exposição no Museu de Arte do Rio, por exemplo, podemos ler a inscrição *"KD o Amarildo?"* em um dos tijolos pintados. Muitas comunidades atingidas por este sofrimento passaram a reagir com protestos, chegando a mobilizar os bairros da Zona Sul, como Copacabana e Laranjeiras, conforme se verificou nos últimos meses de 2015, arrebanhando centenas de moradores do asfalto em defesa das vítimas do morro desta cidade.

> O pedreiro Amarildo foi preso, torturado e morto pela Polícia Militar do Rio de Janeiro no dia 4 de julho de 2013. Os jornais tradicionais, fiéis às assessorias de imprensa da polícia, apressaram-se em veicular a versão de que seria um traficante ou um prototraficante e que seu desaparecimento decorreria de acertos entre bandidos. Foi graças à troca de mensagens, torpedos e à campanha "Onde está o Amarildo?", iniciada nas redes sociais, especialmente no Facebook, com o apoio de movimentos como Mães de Maio..., que Amarildo torou-se pedreiro e resgatou, post mortem, sua humanidade.
>
> CAPRIGLIONE, Laura [Fonte: KUCINSKI, B., 2015, p. 59]

Em resposta a morte injustificável do menino Eduardo de apenas 10 anos de idade, pudemos acompanhar a marcha próxima a estação do metrô do Largo do Machado, com muitos cartazes escritos *"Je suis Eduardo"* e *"Polícia Assassina"*, em meio ao funk cantado por todos participantes desta mobilização *"Eu só quero é ser feliz / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci / e poder me orgulhar / e ter a consciência que o pobre tem o seu lugar"*. Assim, a política de remoção dedicada a Copa do Mundo e as Olimpíadas associada à violência policial, acirraram ainda mais a tensão entre o Estado e parte significativa de nossa sociedade.

> De 1980 a 2012, 880.386 brasileiros perderam a vida com tiros; 497.570 tinham de 15 a 29 anos. Em 2012, o país registrou 56.377 homicídios de todo o tipo, ata de 13,4% sobre 2002, início da série. Dos mortos, 30.072 eram adolescentes e jovens; sete em dez, negros. (OLIVEIRA, 2015. In: O globo, p. 42)

Não obstante, muito antes destas manifestações tomarem as ruas, o Morrinho já representava parte significativa destas ações de resistência na cidade. Diante das imagens exibidas pelo documentário *"Deus sabe tudo, mas não é X9"*, entrando em contato com a comovente poética brincante nascida há quase duas década no Pereirão, devemos perceber e relacionar também o que acentua o videomaker Markão Oliveira em seu comentário, ao dizer sobre a mudança de *"auto-estima dos garotos"* (Catálogo TV Morrinho, 2012). Neste sentido, um conjunto enorme de ações deste grupo, vem mudando a realidade social tanto de seus integrantes, como também o cotidiano da própria comunidade, sem omitir em suas práticas artísticas os dados de violência. Logo no início do filme temos a divulgação de algumas estatísticas sobre o extermínio de jovens nas comunidades cariocas, abrindo a história da chamada "Pequena Revolução". Além disso, vale destacar a reconstituição da cena em que policiais aparecem destruindo a grande maquete, com a alegação de que se tratava não propriamente de uma brincadeira inocente, mas de um "mapa do tráfico", a servir como local de onde partiriam ações criminosas na cidade Rio de Janeiro. A passagem de contornos absurdos também pode ser lida como uma ilustração das práticas recorrentes de remoções e de demolições destas moradias verificadas na cidade a todo momento.

> Foi um processo lento e gradual, a primeira coisa a mudar foi o efeito positivo na autoestima dos garotos, que começaram a perceber que aquilo que eles haviam criado como uma brincadeira poderia ter um valor não só artístico mas social e político, uma vez que além da beleza da obra em si, existe ali uma bela representação lúdica da vida desses garotos e de vários outros deste país. (Catálogo TV Morrinho – 2001-2012)

Markão Oliveira, neste depoimento, faz a pesquisa se reportar a obra *Devotionalia*[136] (1994-2002) da dupla Walter Riedweg e Maurício Dias, pois na contramão destes acontecimentos, o Morrinho parece ser a parte que conseguiu encontrar destino diferente perante o triste retrato da história de violência do país, mostrada na citada obra. Conseguindo sobreviver, vem se convertendo, cada um de seus autores, em porta-vozes destas comunidades humanas constituídas de jovens e crianças, vítimas há muitos anos do extermínio e das violações dos direitos humanos. O Projeto Morrinho também resolveu dedicar a atenção a produção de vídeos que ilustram estes dados de violência, como podemos ver além das primeiras produções, como na mencionada obra fílmica *"Lágrimas e revolta pelo irmão Alex"* (2002), também em vídeos mais recentes, caso da *"Bicicletada no Morrinho"* (2013), onde logo após um ciclista ter sido atropelado pelo Caveirão do BOPE, uma *"bicicletada"* é organizada para defender os direitos de se pedalar pela cidade. Já em *"Barakanã, o filme"* (2012), os moradores de uma favela são expulsos de suas casas, logo após um empresário adquirir terreno próximo à comunidade, onde um estádio de futebol passou a ser construído.

> Em 2012, 56.337 pessoas foram assassinadas no Brasil, ao passo que nos Estados Unidos, um país com uma população 60% maior, menos de 15.000 pessoas morreram de forma violenta. E enquanto nos Estados Unidos uma pessoa é morta pela polícia a cada 37.000 prisões, no Brasil a polícia mata uma pessoa a cada 23 prisões.
> (SAENZ, Sergio; 2015; estatísticas revelam taxas alarmante de violência policial no Rio; 2015.).

[136] A obra *Devotionalia*, pode ser entendida da seguinte forma: *"O projeto começou com a criação de um ateliê na Lapa para crianças e adolescentes que viviam nas ruas. No ateliê, a proposta inicial era que os jovens moldassem suas mãos e seus pés em argila, e depois, com fôrmas de gesso, fossem tirados moldes de cera. Durante esta atividade foram gravados em vídeos os depoimentos desses jovens, suas conversas e brincadeiras. Com base nesse material, montou-se uma instalação no MAM, no Rio de Janeiro: sobre uma pista de asfalto foram expostos os moldes de cera de seus pés e de suas mãos, resgatando a ideia dos tradicionais ex-votos, e em monitores de tevê apareciam os jovens conversando entre eles e revelando seus desejos em depoimento aos artistas."* – VELLOSO, Veatriz Pimenta. Dias e Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. (p.41)

Figura 49 – O Morrinho se unindo à campanha que ajudou a reconstituir a imagem do pedreiro Amarildo, dentro do Museu de Arte do Rio.

Fonte – Registro realizado diante da maquete montada no Museu de Arte do Rio. Fonte própria.

3.4 **O caveirão nas ruas e nas favelas: cartografias afetivas entre o Morrinho e o coletivo 'Nova Pasta'**

> Pra gente o Morrinho é meio que uma lenda! Tô até emotivo de tá aqui no meio do Morrinho de verdade, sem ser pela televisão... Muito emocionante e muito agradecido pela oportunidade de trampar com vocês...
>
> Lucas Reynoso (Coletivo Nova Pasta - SP)
>
> Fonte própria: entrevista

3. 4. 1 Cartografias lúdicas da cidade: vozes e ações estéticas em rede

Estimulado pelas mobilizações políticas dos últimos anos, repercutidas em exposições como "Manifestações Indisciplinadas" (2014) e "Zona de Poesia Árida" (2015), trazendo contribuições importantes sobre os coletivos de arte atuantes nas cidades, considera-se oportuno apresentar a ideia de uma reflexão sobre as conexões possíveis de tais manifestações provenientes das ruas com a *Pequena Revolução*, buscando aprofundar algumas questões comuns entre as favelas e as recentes manifestações que se espalharam pelo país em período recente de nossa história. Deste modo, enfatizar os elos entre os pronunciamentos do mundo vivenciados nas situações urbanas que operam de modo lúdico, sem se furtar em deixar transparecer o trânsito de intersubjetivações afetivas, envolvendo percepções distintas sobre a cidade, distantes dos discursos verticais e oficiais, atravessados pelos interesses do capital,

que forjam *"um cotidiano obediente e disciplinado"* (SANTOS; 2006; 193). Este texto, portanto, deseja promover o encontro da presente pesquisa com as vozes das ruas, sem se afastar das pistas do método da cartografia.

> O método da cartografia não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção de conhecimento e produção de realidade. O ato cognitivo – base fundamental de toda atividade de investigação – não pode ser considerado, nesta perspectiva, como desencarnado ou como exercício de abstração sobre dada realidade. Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe, implicar-se com o mundo, comprometer-se com sua produção. (PASSOS, KASTRUP, ESCOSSIA, 2009, p.131)

Assim, tomando a cidade como múltipla, espraiada em suas inúmeras redes e conexões, permite-se muitas possibilidades de reflexão sobre a trama de discursos que vem se constituindo naturalmente entre as ações de rua e o *ethos* das favelas, mas que neste momento, considera-se importante reforçar, na forma e no desenvolvimento deste texto, os laços já existentes deste tecido que se faz horizontalizante. Apresenta-se, assim, relatos e vivências encarnadas e imbricadas a dinâmicas que se confundem com o cotidiano das favelas cariocas, voltando-se também para os posicionamentos contra as políticas opressoras do Estado, lembrando sempre que a *"(...) a rede é também social e política"* (SANTOS; 2006; p.176). Assim, trata-se das relações entre as vozes que emergem das ruas e dos morros, na expectativa de poder contribuir com um cenário reflexivo sobre as cidades de modo horizontal (SANTOS; 2006; p.193), defendendo a reverberação de uma imagem vivenciada de um outro modo, para além dos discursos de poder e das imagens que romantizam ou rejeitam a favela, buscando pontos de identificação recíprocos.

> Num tempo de proliferação de redes sociais, especialmente no Brasil, a formação de coletivos, virtuais ou não, se torna cada vez mais comum, extrapolando o circuito das artes e se espalhando por diferentes áreas da cultura, transformando as formas de viver (...). (REZENDE; SCOVINO; 2010, p.9)

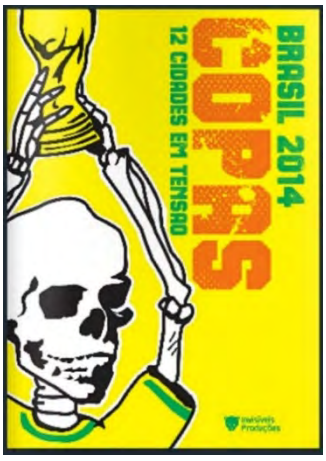
Vivemos um cenário pungente de muitas formas de uso na cidade. Neste contexto de muitas hibridações envolvendo as "culturas populares urbanas" (CANCLINI, p.283), considera-se fundamental pensar em determinadas questões sobre as mobilizações que enfrentam o regime fascista e repressor que temos instalado nas grandes metrópoles brasileiras, a exemplo do que acontece no governo do Rio de Janeiro, responsável por uma prática de silenciamentos de várias naturezas, que vão das demolições de imóveis até as acusações de extermínio de jovens nas favelas cariocas. Segundo Ana Paula Sant´Ana, temos o seguinte argumento:

> Temem [os governos], pois sabem que novas relações ligadas por afinidades políticas e afetivas, podem desetabilizar a ordem. E a ordem vem a custo grosso sendo naturalizada a ponto de parecer que é a única possível. (SANTANA, 2014).

A Copa do Mundo no Brasil não aconteceu de modo pacífico, movimentos sociais, de resistência e de re-existência marcaram presença contundente nas ruas em vários estados da federação. Em meio a este cenário de efervescências, ajudando a formar um novo "espaço de horizontalidade" (SANTOS, 2006, p. 195), coletivos de arte e poéticas colaborativas saíram às ruas, abraçando as causas contrárias às políticas de governo opressoras, questionando a violência policial praticadas contra as comunidades e os modos de se viver nas favelas, enfrentando com criatividade e ativismo as operações verticais de ordem remocionistas, de gentrificação e de "pacificação". Tais movimentos podem ser representados por muitas manifestações e criações artísticas que vem somando e unindo suas vozes para protestar contra a presença de eventos esportivos milionários, sem relação direta com as questões sociais mais urgentes, de modo a produzir muitos discursos solidários de natureza horizontal (SANTOS; 2006; p.193), verificados nas ruas de várias cidades brasileiras. "Copas - 12 cidades em tensão" é forte exemplo neste sentido:

> Copas – 12 cidades em tensão é um relato encarnado de mudanças estruturais, manifestações, discussões e criações estéticas ocorridas durante a Copa do Mundo de 2014, a partir do ponto de vista singular de artistas e coletivos de cada uma das doze cidades-sede dos jogos no Brasil. Esse corpo vivo compõe-se de diferentes linguagens como fotografia, performances, projeções, intervenções urbanas e textos críticos que revelam uma produção artística coletiva em constante contato com as questões políticas que atravessam nosso mundo.
> (http://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/livro_copas/1)

Figura 50 – Capa da publicação Copas – 12 cidades em tensão. Nova Pasta.



Fonte – https://issu.com Acervo Nova Pasta

> Há dois tipos de patriotismo: local e imperial. O patriotismo local reside na experiencia intima do lugar e no sentido da fragilidade do que é bom: não há garantia que dure, aquilo que amamos.
>
> [TUAN, 1980, p.115]

Impregnada da experiência horizontal adquirida nas ruas à época das mobilizações de protesto contra a Copa do Mundo no Brasil em 2014, o Caveirão elaborado pelo coletivo paulistano "Nova Pasta" desde que chegou ao Museu de Arte do Rio, com a exposição "Zona de Poesia Árida", passou a interagir com a cidade e em especial com a poética do Morrinho, criando interessantes possibilidades de interpretação em torno da cidade que possui uma forte identificação com as favelas.

Figura 51 – O "Caveirão" do Nova Pasta interagindo com o Morrinho no MAR – Museu de Arte do Rio.

Fonte – Acervo Coletivo Nova Pasta.

A interação foi tanta que logo surgiu a sugestão de se levar o "Caveirão" para conhecer a maquete original da "*Pequena Revolução*", na Comunidade Pereira da Silva. Interessante observar o quanto, nestas duas propostas, as perspectivas populares se pronunciam, exibindo em sua essência itinerante e irreverente a sua entrega ao lúdico e às experiências improváveis do devir. Assim pudemos verificar a arte caminhando como formas brincantes que estimulam o pensamento crítico dentro da favela, atuando em regime colaborativo e de "solidariedade ativa" (SANTOS, p.195).

> (...) enquanto as formas mais complexas da vida social a religião, o direito, a guerra e a política vão gradualmente perdendo o contato com o jogo, que nas fases mais antigas se revestia de maior importância, a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a poiesis é uma função lúdica. [HUIZINGA, Johan. Homo Ludens, 2014, p.132]

Figura 52 – O "Caveirão" do Nova Pasta interagindo com o Morrinho na favela Pereira da Silva, junto a placa "Não perco tempo sonhando, mas aproveito o máximo realizando".

Fonte – Registro de campo na oportunidade da visita do coletivo Nova Pasta no Pereirão. Fonte própria.

A expressão "caveirão" sempre foi sinônimo de pavor, medo e terror por parte das populações que residem nos morros cariocas. Entretanto, o coletivo "Nova Pasta" propôs uma [re]apropriação deste símbolo de terror na sua aproximação com o Morrinho pelo viés da brincadeira e tudo virou ironia, entretenimento, diversão. Ao entrarem na comunidade com o boneco gigante de uma caveira, testemunhou-se o lúdico derrotando o terror. No reino encantado do Morrinho até o temido e odiado caveirão se transforma, tornando-se figura amiga e popular, atraindo olhares na comunidade, transitando "sem simpatia" (expressão local que significa sem falsidade, sem intriga) diante de seus moradores. Conforme ia subindo o morro, caminhando pelas vielas e becos da "Pereira", os integrantes no "Nova Pasta" iam revelando sua admiração de estar realizando um sonho e a vontade de brincar na Maquete do Morrinho, revitalizando sua produção sensível em um encontro com uma outra "poética da gambiarra" – como se declarou. A identificação recíproca vem gerando inúmeros comentários nas redes sociais, expandindo os ecos desta ação. Atingindo e circulando pela *Internet*, as imagens híbridas que atualmente correm o mundo, reverberam estas experiências no terreno, para além dos muros dos museus, a manter-se como redes "viventes" (SANTOS, p.187). Assim apareceu no *Facebook*:

> CAVEIRÃO NOVA PASTA - No MAR e pelo Rio de Janeiro
> O museu visitou o Morrinho! Ontem o Coletivo Nova Pasta e o Caveirão Nova Pasta subiu a favela Pereira da Silva, passou pelos chapas quentes e brincou com a criançada do Morrinho. A revolta subiu o morro de forma pacífica e lúdica.

Reconhece-se aqui as muitas maneiras de se viver na cidade, resistindo à ideia de uma forma ideal. Considera-se importante, portanto, dentro deste contexto de incertezas, valorizar as manifestações que reinventam o cenário urbano a todo momento, que produzem vida em uma teia de subjetividades sem fim, interferindo e re-existindo na/a realidade de modo alternativo. Por isto a intenção e o interesse de apresentar neste desdobramento de cartografia, a preocupação de se interligar as ruas às favelas, desejando romper com a invisibilidade das produções de afeto, de identidade, que se misturam a tantos acontecimentos que desafiam a rotina obediente, dando espaço para uma problematização híbrida de tais pronunciamentos de mundo.

Figura 53 - O "Caveirão" do Nova Pasta interagindo com o Morrinho na favela Pereira da Silva, na presença de Raniére Dias.

Fonte – Registro de campo na oportunidade da visita do coletivo Nova Pasta no Pereirão. Fonte própria.

CAVEIRÃO
MC DOIDO

Caveirão brotou no morro
Querendo aterrorizar
Manda o caveirão embora
Que a galera quer dançar
Se o caveirão não for
O bicho vai pegar
Se mexer com o comando
Vai tomar só de HK

Vai
Tô te olho no caveirão Vai
Tô de olho no caveirão Vai
Tô de olho no Caveirão
Mexeu com o Comando
Comando se embola
E o que ele faz?
Manda bala

4. **NA PISTA DO MORRINHO: TERRA, TRANSITO E JOGO [TTJ]**

4. 1 **Um lugar após o outro: reflexões do Morrinho como site-specificity e sua dinâmica movente perante o novo institucionalismo**

4.1.1 O Morrinho em diálogo com as manifestações *site-specificity*

> *"O trabalho não quer mais ser um substantivo/ objeto, mas um verbo/processo."* [137]
>
> Miwon Know

Embora o título deste texto, inaugurando o capítulo *"Terra, trânsito e jogo"* da "CM", faça referência explícita ao famoso artigo de Miwon Know (Arte & Ensaio, 2008), cumpre anunciar desde o início, que as reflexões aqui presentes também demonstram a intenção de abarcar as discussões sobre o *novo institucionalismo*, sendo também sensíveis aos discursos referentes às *práticas colaborativas* e à *arte pública*. O interesse pela abertura integrada desses campos de discussão, estimulando o entrelaçamento de tais temas e, com isso, formando instigante zona híbrida, encontra especial motivação no diálogo que se deseja estabelecer com o fenômeno coletivo *"Morrinho"* ou *"Projeto Morrinho"* – resguardas as diferenças entre as duas nomenclaturas, conforme se vira nos capítulos iniciais desta tese. Importante ressaltar desde já que o léxico de termos associadas às discussões do âmbito dos caminhos da arte contemporânea, estão sendo aqui valorizados, para que busque um entendimento simétrico desta poética, evitando-se a cortesia por parte desta investigação. Mesmo sendo estranhos os termos presentes neste capítulo à natureza desta manifestação, acredita-se que a leitura desta curiosa e intrigante manifestação nutrida pelo aporte destas referências temáticas, se tornará vantajosa em muitos aspectos. Envolve, portanto, este capítulo da "CM" outro elenco de autores, pesquisadores e ensaístas, cujas ideias aqui incorporadas – voltadas para o âmbito das tensões entre o dentro e o fora da arte – , buscam tecer novas tramas para melhor compreensão da também chamada *"Pequena Revolução"*.

[137] KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaio, n. 17, p. 166-187, 2008.

.

Assim, mantendo vivo o interesse de aprofundar o estudo sobre a Revolução Artística do Morrinho que superando a condição de *"maquete-brinquedo"*, ao se agigantar e atingir fama em muitos circuitos reconhecidos como parte do sistema outorgado da arte – passando, portanto, a responder também como poética artística contemporânea vinculada a muitos discursos curatoriais. Entretanto, mesmo depois desta aproximação, podemos dizer que o status artístico do Morrinho lhe garantiu uma posição mais forte no cenário institucionalizado das artes? A exposição *"Les Magiciens de la Terre"* [Os mágicos da Terra], de 1989, pode ser considerado um paradigma importante nesta recondução do cenário imposto pelo pensamento abissal (SANTOS, 2009)? Percebe-se que algumas questões precisam ser levantadas acerca de tantos deslocamentos relativos à sua natureza embrionária frente ao seu papel perante domínios institucionalizados, constituindo, portanto, dinâmica de contornos fortemente contraditórios. Desse modo, pode-se perguntar em que medida podemos considerar as ocupações das mini-favelas feitas de tijolos pelos meninos do Pereirão como exemplos de *site-specificity*? Em que circunstâncias essa condição se daria e com que intenções? As ambições deste coletivo artístico em permanente trânsito passam pelo *"desejo autoconsciente de resistir às forças de economia capitalista de mercado"* [138] (KWON, 2008)*?* O Morrinho ao se anunciar ao mundo em muitas frentes, colabora para a indeterminação da clássica divisão entre arte e não-arte, isto é, desequilibrando ou desestabilizando a visão da arte institucionalizada perante aquela que se anuncia e se quer desburocratizada? Se dispõe a desafiar o *establishment* ideológico da arte? Reforça ou dissolve as intenções de se colocar sem um lugar determinado, se desprendendo da lógica das antigas obras de arte, cultuadas tradicionalmente no *"cubo branco"* (O´DOHERTY, 2002)? Como o Morrinho se comporta diante desse novo cenário de muitas possibilidades de exibição? Sua participação ajuda a desfronterizar as sólidas paredes dos museus, influenciando, de alguma maneira, as práticas do chamado *novo institucionalismo*?

Ao iniciar suas anotações, Miwon Kwon afirma que o *"Site-specificity costumava implicar algo enraizado"* [139] (KWON, 2008, p.167). Tal consideração parece suficiente aqui para se pensar em algum elo possível entre tal conceito e a *"Pequena Revolução"*? Ora, tendo sua origem no Morro Pereira da Silva, vizinho ao bairro Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro, a prodigiosa maquete de aproximadamente 400 m² do Morrinho parece se aproximar

[138] KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaio, n. 17, p. 166-187, 2008.
[139] KWON, Miwon. _____.

.

bastante da ideia original de *site-spectific* ou mesmo da própria *Land Art*, justamente por possuir natureza inaugural associada à terra, instalada ao ar livre, proporcionando única *"experiência corporal vivenciada"* (KWON, 2008, p.168).

Nascido, portanto, distante das galerias e dos museus, adquiriu legitimidade e força identitárias de modo independente, sem se misturar, no primeiro momento de sua existência, às questões ligadas ao sistema da arte, longe, portanto, do confinamento do *"cubo branco"*. Também aqui cabe argumentar sobre sua condição de *"arte pública"*, já que conseguiu modificar em muitos sentidos a história de um lugar. Despertando curiosidade e recebendo recorrentes visitas de várias partes mundo a confirmar, sua notória capacidade de gerar e de proporcionar em seu *site primordial*, inúmeras experiências estético-sensoriais, da mesma forma como podemos verificar na intervenção urbana conhecida como Escadaria Selarón, obra urbana insurgente da Lapa, sem identificação com as questões que presidem o sistema e o mercado da arte. Talvez por isso, homenageada pelos artistas do Morrinho. Assim sendo, responde perfeitamente aos argumentos de Harriet F. Senie, conforme seu texto *"Responsible Criticism: Evaluating Public Art":*

> A arte pública como arte pressupõe a possibilidade de uma experiência de visualização artística. Para ser visto como arte, uma obra exige um local onde esta experiência é possível, onde as pessoas podem vê-lo, literalmente, para e, possivelmente, para um encontro breve ou prolongado. (...)
>
> *Public art as "art" presumes the possibility of an art-viewing experience. To be seen as art, a work requires a site where this experience is possible, where people can literally see it and possibly stop for a brief or extended encounter.* [140]

Pode-se dizer que a essência fundamental do *Morrinho* é estar sempre integrado à própria paisagem da favela que o abriga. Jamais dissociado de seu *ethos* e da comunidade do Pereirão que o viu crescer e prosperar, recebeu neste *site* significado especial, onde a metalinguagem no desenho de sua territorialidade é dado substancial que não se pode deixar escapar. Trata-se de um acontecimento ampliado pela própria colaboração da paisagem da favela no entorno deste *site* que, a considerar todas as implicações deste palimpsesto, não omite sua condição híbrida de *natureza-favela-brincar*. Com efeito, a relevância deste lugar exterioriza, em seu caráter exclusivo e doméstico também, um regime de auto-gestão e, portanto – ainda que não declaradamente –, de descarte ou de boicote às instituições. Não obstante, à medida em que foi conquistando prestígio e reconhecimento fora da favela, passou

[140] *H. Senie*, "*Responsible Criticism: Evaluating Public Art*". In.: Magazine *Sculpture 22 no. 8*. (*December 2003*), 7. 19.

.

a se deslocar para outros territórios, sendo convidado a expor em diferentes centros e contextos, distantes da segurança de sua mítica e prodigiosa origem. Seus fundadores e criadores, possivelmente sem conhecer as questões políticas que permeiam os interesses curatoriais e toda lógica perversa que presidem as exposições, parecem ter feito o movimento inverso: saíram de uma condição ambiental, isolada e passaram a inserir o Morrinho em prestigiadas e sucessivas mostras expositivas. Neste sentido, poder-se-ia, talvez, questionar sua condição fundamental de *site-specificity*?

Ora, ao examinar as argumentações de Miwon Know, percebemos alguns pontos que merecem ampla discussão no intuito de aprofundar os possíveis parentescos com esta forma de agir e de se colocar no mundo. Ainda que em uma primeira mirada, o *Morrinho* possa parecer invariável em suas aparições e itinerâncias, é preciso perceber que quando e toda vez que se aproxima das instituições museais ou galerias, nunca é o mesmo, não apenas moldando-se aos espaços físicos oferecidos, mas assumindo a energia ou algum componente simbólico de cada lugar. Não se pode perder de vista que existe um esforço de se pensar de como se deve se [re]apresentar conceitualmente para cada ocasião específica diferente. Assim como Pollock transformou suas pinturas em ambientes, o *Morrinho* expande suas práticas artísticas formando, nestes trânsitos, um grande *ecossistema*. Entrementes, não faz este movimento se colocando como produto comercializável. Longe disto, podendo se dizer que sua condição extremante plástica, não se fecha em um sentido tradicional, abrindo-se às ideias do contemporâneo, sendo uma produção repleta de alternativas, adaptáveis a qualquer espaço e que, portanto, acontecendo sem fazer *mímesis* de si mesmo. O que implica dizer que sua articulação nômade não significa propriamente a geração de um objeto a ser negociado facilmente pelas forças do mercado, conforme são as obras artísticas tradicionais em sua condição matérica transportável. Não serve, portanto, como bom exemplo para atender ou incrementar os desejos capitalistas em conluio com os interesses que governam o sistema da arte. Absolutamente. Sua lógica indeterminada, também se confunde com a própria ideia de *"desmaterialização da arte"* (LIPPARD, 1984). Neste sentido, cabe a aproximação do Morrinho como objeto *"não-substantivo"*, isto é, sendo mais justo tratá-lo como *"verbo/processo"*, em seus muitos trânsitos, afetando os ambientes em que se hospeda. Afinal:

> Escala, tamanho e localização dos trabalhos site-specific são determinados pela topografia do lugar, seja esse lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura

> arquitetônica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente. [141]

É preciso entender que, embora haja semelhanças, permitindo aproximações com as características do *site-specificity*, o *Morrinho* é uma criação espontânea e que portanto, não existe uma intenção deliberada e estabelecida a *priori* de se colocar contra o sistema institucionalizado da arte ou contra as silenciosas alcovas que aprisionam os tantos discursos criativos. O que existe é um fenômeno artístico que *per se* já produz esse deslocamento que é próprio da *arte pública*, já que se mantém distante também do *"confinamento cultural da arte"*, borrando naturalmente a dicotomia entre arte e não-arte. Assim, independente da aquisição de algum grau de consciência por parte de seus integrantes sobre as questões políticas de se atuar dentro ou fora dos campos especializados da arte – embora seja possível que, em alguma medida, essa visão esteja se construindo internamente –, o que parece importar realmente, é o seu traço indiscutivelmente desviante, associado às impurezas do mundo cotidiano, que parece não se importar necessariamente com a existência ou não com *"elitismo esnobe"* [142] (KESTER, 2003, p.4), típico dos centros de difusão de obras artísticas. Sua relação com o sistema da arte é de ordem inversa a dos ativistas que remontam as décadas de 1960 e 1970: sua articulação acontece de fora para dentro; e não de dentro pra fora. Para todos os efeitos, o *Morrinho* do Pereirão continua a existir como a principal maquete, como espécie de *"âncora localizacional"* (KWON, 2008, p.172). De modo que, mesmo após inúmeras participações em exposições, nunca deixou de existir, não precisando ter sido destruída, desmontada e nem abandonada. A questão que também se discute é a de que, conforme se buscou enfatizar, para cada proposta há um olhar, uma preocupação direcionada para cada espaço e de como tais situações específicas podem vir a se constituírem, quando as portas do sistema se abrem. Como se viu, existe uma maquete nova para cada nova situação, a reforçar sua *"impermanência móvel"*:

> Neste contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu 'site' não está baseada na permanência física dessa relação (...), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. [143]

---

[141] KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaio, n. 17, p. 166-187, 2008.
[142] KESTER, Grant H. "Beyond the White Cube: Activist Art and the Legacy of the 1960s", *Public Art Review*, v. 14, n. 2, primavera / verão de 2003, p. 4-11.
[143] KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaio, n. 17, p. 166-187, 2008.

Talvez seja mais ajustado dizer que o Morrinho, ainda que desprovido de um engajamento político que o aproxime do legado da década de 1960, esteja em uma zona híbrida entre a condição de *site-specific* e *site-oriented*, atuando na fronteira entre essas duas instâncias, pois não nega nem a situação enraizada – distante dos discursos curatoriais no Pereirão –, nem tampouco o pensamento fluído, que por sua vez, atinge não apenas museus e instituições, já que reverbera a condição de *site* também no livre território da internet, logo após a inauguração da TV Morrinho. Acredita-se que as práticas de atuação da *Pequena Revolução* se aproximem do discurso de *"artistas itinerantes"*, que são convidados constantemente a participar do ritual que envolvem muitos outros papéis, distribuídos em muitas funções, sejam de curadores, museólogos, educadores e *"todo o staff administrativo"* de apoio. Neste modelo de agir, o artista, segundo Miwon Kwon:

> (...) entra em acordo contratual com a instituição referente á encomenda. A seguir, faz inúmeras visitas ou longas estadas no site; pesquisa as particularidades da instituição e/ou cidade em que está localizada (...) e participa de muitos encontros com curadores, educadores e staff administrativo de apoio, que podem terminar 'colaborando' com o artista para produzir o trabalho. [144]

Neste sentido, o Morrinho parece se comportar de modo semelhante aos argumentos de Miwon Kwon, quando se admite uma renovação dos discursos de *site-specific*, envolvendo arranjos migratórios, entrando em sincronia com as subjetivações que se definem em presenças fluídas e rizomáticas. Ora, sabendo combinar sua identidade enraizada – anunciada no Pereirão – com suas múltiplas itinerâncias – sem privilegiar um determinado lugar –, a *Pequena Revolução* demonstra habilidade de sobreviver como um ecossistema que sabe se reinventar em um fluxo permanente de desterritorialização e reterritorilização. Nesta configuração de muitas arenas possíveis, não parece que o Pereirão seja um local *provisório* (OLIVEIRA; 2014).

> É significativo o fato de que a mobilidade da arte site-specific de décadas anteriores seja concomitante com o nomadismo da atual prática site-oriented. Paradoxalmente, enquanto apoiam a importância do lugar, juntos expressam a dissipação do lugar, enredados na dinâmica da desterritorialização (...) [145]

[144] KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte & Ensaio, n. 17, p. 166-187, 2008.
[145] _____.

4.1.2 A *Pequena Revolução* e o novo institucionalismo: o *Morrinho* que não cabe nas instituições de arte

"A arte não cabe nas instituições de arte"

Luiz Sérgio de Oliveira

Problematizando o *novo institucionalismo* e sua face "dezalterizante", bem como compartilhando da percepção de que *"a arte não cabe nas instituições de arte"* (OLIVEIRA, 2014, p.63), é preciso dizer também que a obra coletiva conhecida como *Morrinho* não pode ser acomodada em um sentido absoluto nem no Mar (Museu de Arte do Rio) – onde se encontra atualmente – e nem em qualquer outro lugar que venha a se estabelecer provisoriamente, sem que haja significativas perdas simbólicas. Na verdade, nenhum dos múltiplos *Morrinhos* que adentram as galerias ou qualquer espaço museológico, tem o poder de se colocar plenamente, por mais que se aspire esta condição ou por mais que o sistema da arte se apresente disposto ou faminto para devorá-lo por inteiro, ávido por neutralizar ou se apropriar deste significativo pedaço do *"mundo mundano"* (OLIVEIRA, 2014, p.71). Neste sentido, é importante, dizer, que todas essas aparições deslocadas estão, embora de alguma forma "*atadas aos seus contextos originais, onde encontram sua verdade*", submetidos a uma condição mais enfraquecida, afastadas e privadas de sua essência primordial que, mesmo considerando o esforço pelo ineditismo e a própria participação direta de seus autores, acabam acontecendo somente como *"arremedos de realidade"* (OLIVEIRA, 2014, p.64).

Hoje, pode-se dizer que já existe um considerável acervo de *Morrinhos* desenvolvidos em um percurso que já dura quinze anos, cada um deles com uma feição diferente, carregando também mensagens distintas. O Morrinho original, localizado no Pereirão, por exemplo, representa diversas favelas cariocas ao mesmo tempo – Mangueira, Turano, Borel, São Carlos, Fallet, Fogueteiro, entre outras favelas cariocas; o Morrinho exposto em Nova Iorque promove, além do anúncio da favela, a convivência com os arranha-céus norte-americanos; o Morrinho de Barcelona realizado com tijolos extravagantes, sela a união por meio dos materiais locais oferecidos, incorporados e não negados em diálogo com alguns signos daquela região; já o Morrinho do Mar, no Rio de Janeiro, exaltou os pontos turísticos e os ícones da *cidade vaidosa* do Rio de Janeiro – como o Pão de Açúcar, os Arcos da Lapa e o Cristo Redentor. Em todas essas aparições, parece haver uma ambivalência entre as especificidades de cada *site* – que podem ser perfeitamente aferidas, percebidas ou

inventariadas – e as características "*fantasmáticas*" (OLIVEIRA, 2014, p.64), que se reportam às tentativas de transposição, todavia, nem sempre exitosas, com a ressalva de que o objetivo não é exatamente o de se produzir réplicas e que talvez em alguma medida, podem ser tratados como *"novos originais"* (KWON, 2008, p.174).

Não se trata aqui de defender que o *Morrinho* pertença ao cerne das questões e ações artísticas contemporâneas que sistematicamente tensionam o sistema, criando situações embaraçosas aos espaços expositivos, não obstante, não se pode deixar escapar que muitas características desta poética remetem às ditas ações de combate ao *establishment* da arte. Afinal, trata-se de um coletivo e, como tal, possui autoria diluída, conforme muitos exemplos que adensam este cenário, cada vez mais dilatado e repletos de exemplos. Talvez por mais que haja uma disposição de ambas as partes – unindo obra e linhas curatoriais interessadas –, é preciso sublinhar que o *Morrinho* não possui compromisso com os atos de adoração ou adulação tradicionais, conforme possam ser compreendidas as *"obras de arte mortas"*, trancafiadas em salões. A crença em tal alinhamento, tomando este raciocínio como propósito fundamental da manifestação também conhecida como *Pequena Revolução* é frágil, não parecendo fazer grande sentido ou repercutir com algum sucesso entre quem deseja uma compreensão maior a respeito.

O próprio objeto gerado tem natureza efêmera, de modo que valorizar sua dimensão retiniana seria o mesmo que concordar que as experiências ágeis, transitórias e flexíveis próprias da arte pública, existem como atos de solene obediência. Portanto, a ressalva que ora se faz, é de que o *Morrinho* está em uma zona de fronteira, pois mesmo que seus articuladores atuem de modo independente, isto é, alheios a uma formulação *auto-consciente* ou declaradamente ativista, parecem carregar muito do espírito coletivo que emerge com vigor neste momento, se anunciando em muitos aspectos conforme os atos colaborativos realizados pelos que se anunciam grande capacidade de improvisação. Afinal, em alguma medida, o Morrinho se aproxima dos coletivos artísticos que adotam a rua como arena principal, se comportando como:

> 1. Grupos de artistas que atuam de forma conjunta. 2. Não hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não. 3. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões. 4. São flexíveis e ágeis, com capacidade de improvisação frente a desafios. 5.Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram. 6. Desenvolvem ação e colaboração criativa. 7. Apresentação rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. 8. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais), os quais questionam. 9. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamento sobre o papel do artista. [146]

[146] REZENDE, Renato. Coletivos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

Entretanto, sem perder de vista este raciocínio, tornando um pouco mais complexa a análise das formas de anúncio desta obra, deve-se se lembrar que a visão totalizante do Morrinho seria obliterada caso não se considerasse seus percursos por dentro do sistema oficial da arte, já que coleciona inúmeras participações em museus, galerias e prestigiadas mostras – como 52ª Bienal de Veneza em 2007 e no ano de 2013, integrando a exposição *"O abrigo e o Terreno"* no MAR (Museu de Arte do Rio). Um de seus representantes, diz que foram em *"(...) torno de dez"* exposições no Brasil e, no exterior, *"(...) mais ou menos a mesma coisa"* [147]. Dessa forma, cumpre admitir, que a referida transitoriedade desta poética sofre sistematicamente interferências que implicam em outras leituras, cedendo espaço para muitas *"produções de sentido"*. Assim, poderíamos dizer que existe o Morrinho que atua dentro do seu palco original – na comunidade Pereira da Silva – e o Morrinho itinerante que, por sua vez, estabelece abertura para outras situações e outras ressignificações. Interessante observar que mesmo admitindo-se como *"efeitos de presença"* conflitantes, o que poderia ser o *local* e o *global*, ao se desocultarem nesta poética, não se expõem como forças oponentes, que queiram promover a ruína uma da outra. Ao contrário, estabelecem uma rica e intensa parceria.

Curiosamente, a maquete do Morrinho, considerada a *"Monalisa do MAR"* já em 2013, tendo se destacado na mostra *O abrigo e o Terreno*, hoje ocupa área limítrofe entre o museu e a rua. Visível do lado de fora, entre os pilotis, continua atraindo atenção de muitos passantes curiosos e visitantes. Não obstante, apesar do prestígio e da posição cêntrica de outrora ou que ainda possa usufruir neste equipamento cultural da cidade, parece, hoje, passar por uma constrangedora ou melancólica situação de acolhimento periférico. Assim, se existe a imagem do *despejo do artista do ateliê*, parece nítida também a imagem do *despejo do Morrinho* do campo sagrado de exibições deste museu. Mesmo que se diga o contrário, a imagem formada é estranha para quem se diz estar acolhendo esta produção, transparecendo a própria a visão do poder público que trata a favela como *"espaço-lixo"*, algo que deva ser descartado. Por outro prisma, como entender esta situação, se não de modo ultrajante ou ofensiva, isolada dos outros acervos? Por acaso, deveria ser tomada como uma gloriosa aparição, marcando o reconhecimento legítimo da instituição? Afinal, até que ponto o

[147] Entrevista publicada por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.

Morrinho está integrado a este museu? Se *"a arte não cabe nas instituições de arte"*, neste caso, parece, haver uma dupla conotação.

Mesmo realizando, de certa maneira, movimento inverso a de muitos coletivos, estando na contramão do *"espalhamento da arte no domínio público"* (OLIVEIRA, 2014), – conforme aqueles que preferem as ruas e fogem dos museus –, o Morrinho está longe de ser um objeto feito para se colocar nos moldes de um pedestal, seguindo e obedecendo a lógica do *cubo branco* (O´DOHERTY). A *Pequena Revolução* não possui arena fixa fora do Pereirão. Ao mesmo tempo, também não se condicionou conforme à *"forma-valor"*. Isto é, não é o valor monetário ou mercantil que rege a sua existência, mas sim seu valor social, antropológico e de vínculo com a comunidade.

Mesmo que sua aparição primordial entre em conexão com outros cenários e outros centros de exibição – se submetendo a muitos discursos curatoriais ou ao que se pode chamar do grande campo de negociação –, o que parece ser mais relevante é que se trata de uma manifestação em permanente *trânsito*, sem parada certa, sobrevivendo em práticas negociadas em diferentes *sites*, como verbo/processo e não como um objeto cristalizado segundo os "postulados modernistas", sendo variável e original em um lugar após o outro. Assim, nesta *"terra-trânsito-jogo"*, o Morrinho como *arte pública* talvez esteja marcando seu nome na história dos coletivos contemporâneos como uma contribuição *sui generis* perante as relações, nem sempre vantajosas e nem sempre claras, que envolvem o *"mundo mundano"* da favela e as instituições de arte. Decididamente não se trata de um clichê...

> A arte pública não é um substituto para a renovação urbana ou trabalho social, embora os projetos podem abordar ou incluir tais funções. Arte pública idealmente cria melhores lugares e proporciona prazer, e talvez até mesmo a esperança de seus participantes, espectadores e usuários. (...) (OLIVEIRA, 2014)

Figuras 54 e 55 – O Morrinho no MAR e o Morrinho do Pereirão.

Fonte – Registros realizados em 2013. Fonte própria.

Figura 56 – O Morrinho no MAR, atualmente entre a rua e o museu: acolhimento periférico.

Fonte – Registro realizado em 2015 junto ao Museu de Arte do Rio. Fonte própria.

4.2 **Morrinho: uma obra diferente das outras? – contextos liminares de uma *"cartografia"* lúdica**

4.2.1 Acerca da *socialização* e da "face oculta" da arte: re-existência e resistência dos fenômenos artísticos

> A que deve essa incapacidade de falar alegremente dos problemas populares? Por que uma arte útil e responsável, mesmo mobilizadora, não pode também divertir? Definitivamente, essa atitude reproduz a cisão entre trabalho e ócio, característica do sistema social burguês.
>
> (CANCLINI, p. 33)
> Nestor Garcia Canclini

Nestor Garcia Canclini, logo nas primeiras linhas do seu clássico A *Socialização da Arte*[148] já afirmava que o fundamental na análise e no tratamento justo às obras artísticas é estar atento aos seus respectivos *contextos* [grifo do autor], voltar-se, enfim, para o conjunto

[148] CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina (Arte Popular y Sociedad en America Latina)* - Ed. Cultrix: São Paulo, 1981.

de características socioculturais que permeiam e atravessam cada um dos fenômenos artísticos. O autor de *Culturas Híbridas*, já apontava, neste seu trabalho mais antigo – mas ainda atual em muitos aspectos –, para os muitos riscos que podem comprometer a leitura dos objetos relacionáveis à arte. Evidentemente que os deslocamentos realizados entre os locais de produção até os grandes centros e circuitos expositivos, podem potencializar as armadilhas de uma distorção profunda sobre as questões mais autênticas de um determinado objeto, uma vez que podem estar, nesse sentido, cada uma das produções capturadas e [re]apresentadas, afastadas de seus respectivos contextos de origem. Ora, sabendo-se das especificidades do Morrinho, o que estaria em jogo nesta "*terra-transito-jogo*"?

Presume-se lamentavelmente que em nome da manutenção do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), de uma concepção de arte hierarquizada e de caráter eminentemente burguês, elitizada segundo padrões mais reacionários e conservadores, voltada para o mercado e comprometida com uma visão que estetiza e recobre os objetos por meio de uma áurea que sacraliza e os converte em *obra-de-arte*, em detrimento de seu caráter social, ainda sobreviva – de diversas maneiras – em muitas mentes e circuitos expositivos. Afinal, são muitos os interesses que se colocam sempre a postos na defesa desta situação discriminatória e alienadora, onde as forças do *capital* se anunciam e se associam com muita facilidade junto aos grandes centros de difusão de arte, de tal modo, que tal lógica perversa dificilmente deixa de se manifestar ou mesmo de obter sucesso em muitas oportunidades. Com efeito, mascara-se, enfim, muitas conjunturas socioculturais, prejudicando sobremaneira a compreensão satisfatória de cada produção ou, em outras palavras, a fruição plena das obras.

> O outro lado do movimento principal em curso é o regresso do colonizador. Implica o ressuscitar de formas de governo colonial, tanto nas sociedades metropolitanas, agora incidindo sobrea vida dos cidadãos comuns, como nas sociedades anteriormente sujeitas ao colonialismo europeu. A expressão mais saliente deste movimento é o que eu designo como nova forma de governo indirecto. (SANTOS, 2009, p.36)

Não são poucas as considerações que respondem por esta análise e que encontram elo com o belo trabalho de quadrinhos intitulado "historieta"[149], desenvolvido pelo artista sul-americano Julio Le Parc. Neste agrupamento de textos e imagens, temos um bom resumo, traduzido pela provocativa e eficiente linguagem do *cartum*, abrangendo o que se está em jogo quando se trata das restrições que emergem do sistema da arte, em articulação com suas

[149] LE PARC, Julio. Historieta. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2013. Pequena história em quadrinhos, que questiona a face oculta da arte, do artista e de seu contexto social. Obra escrita e ilustrada pelo artista Julio Le Parc.

.

formas de consumo tradicionais, sistematicamente opressivas. Neste expressivo registro visual, podemos encontrar ilustrada de modo bastante politizado, com riqueza de detalhes, a impiedosa lógica imperialista difundida pelo mercado, o comportamento seletivo dos gestores de museus e de galerias, os critérios herméticos de críticos e historiadores da arte, além dos interesses de colecionadores, decidindo e influindo sobre o que deve ser valorizado ou não. Ora, todo este cenário de cinismo representados de modo cômico por várias instâncias de poder, onde os artistas não são os protagonistas, mas apenas os coadjuvantes e as marionetes de uma ordem regulada por castas de uma elite econômica e intelectual, cujas ações acabam repercutindo e se integrando inapelavelmente aos aspectos retóricos da arte, alardeiam o que foi chamado de *"face oculta da arte"*. Não obstante, tais questões, sabiamente observadas por Le Parc, também se conectam e confirmam o discurso teórico feito por Canclini quando afirma, por exemplo que existem muitos condicionamentos prejudiciais presentes nas leituras parciais construídas sobre a arte, que acabam incidindo sobre as obras ou mesmo quando aborda sobre a produção artística que *"(...) tem por função servir a uma economia mercantilista"* (CANCLINI, 1981, p.31). Neste sentido, pode-se dizer que existe uma percepção comum sobre o desencantamento que recai sobre o sistema da arte, nítido nas visões dos dois argentinos aqui citados, Le Parc e Canclini. Ambas, em muitos aspectos, se completam e se remetem.

Continuando aqui acompanhar as ideias de Canclini contidas na *Socialização da Arte*, entende-se que se deseja atingir um novo entendimento sobre as manifestações artísticas, reivindicando mudar a lógica de se reescrever a arte na América Latina, não ficando mais dependentes de um modo colonizado de tratar a arte, oferecendo uma consciência política mais sensível, que reequilibra as relações entre artistas e difusores da arte. Neste sentido, sua contribuição, assim como a de Le Parc, é extremamente valiosa, diante do atual cenário em que vivemos que, em uma visão mais otimista, é como estar em meio a um jogo desonesto, atravessados por muitas zonas de conflito, a exigir uma capacidade de negociação tremenda, onde ainda reinam os vetores de desencantamento do mundo e onde também os interesses hegemônicos estão blindados e protegidos por um extenso campo minado de *dispositivos* [150]. Por isso, nesta visão libertária de resistência e de re-existência, incitada por Canclini, a arte seria assim valorizada pelo seu *contexto* e, portanto, valorizada e lida pela cartilha das

[150] *"(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade capturar, orientar, determinar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes."*
AGAMBEN, Giorgio *O Amigo e o Que é um Dispositivo*. (Tradutor: Vinícius Nicastro Honesko) Chapecó, SC: Editora: Argos, 2014. (p.40).

ciências sociais, de modo a não se colocar mais como refém das categorias de pensamento egressas da filosofia da arte ocidental ou mesmo da estética liberal, tão arraigadas às formas manipuladas de distribuição e consumo dos bens culturais, eleitos e convertidos como "superiores". No mínimo, neste novo regime das artes, as curadorias deveriam ser menos arbitrárias e mais dialógicas com relação às obras e aos artistas, oferecendo seus espaços de modo compartilhado em ações resultantes de operações críticas e sensíveis, que fujam das soluções populistas.

> A arte de libertação não se caracteriza apenas por representar a realidade do povo – isso fazem também as versões populistas da arte dominante, o que mostra não ser esta garantia suficiente; caracteriza-se ainda por representa-la criticamente. [151]

Indo adiante na prospecção de tal realidade árida que restringe os modos de reconhecer a arte, cumpre notar que sua permanência tem raízes, derivando e, portanto, ocorrendo forçosamente também, pois ainda vivemos em um mundo que continua descriminando o *trabalho* do *ócio*, conforme os termos defendidos por Canclini. Argumentos estes reforçados, mais tarde, pelo italiano Domenico de Masi que reitera tais palavras por meio de seu livro *"O Ócio Criativo"* [152], ao explorar as complicações da herança maldita de que*"(...) trabalho era trabalho, diversão era diversão"* (DE MASI, 2000, p. 283). Por isso, por influência desta mentalidade, tornou-se imperativamente dogmática a visão estigmatizada da arte que renega as virtudes do "*tempo livre"* como viés comunicacional e estético, desqualificando tais possibilidades de expressão. Nesta concepção limitada da arte, temos a orquestração de convicções tributárias à ordem do sagrado que dificulta as articulações com o prazer, lógica reificada em verdadeiros templos de peregrinação que se apropriam deste discurso, adotando-se uma ordenação que remonta ou que reedita as práticas dos antigos museus ocidentais que, em parceria com os ditames do *taylorismo* e da era industrial, passam a adorar a razão e o regime inclemente do *cronos* em detrimento do *deus ludens*, assim também desprezando todo o vocabulário pertencente ao *Rizoma do Ócio* (DE MASI, 2000, p.302).

Ora, tal visão acaba limitando e cerceando as possibilidades de aceitação criativas da arte como um corpo reprimido na condição que nos remete diretamente ao *homem-estojo* (BENJAMIN, 2012), sacrificando a autonomia dos discursos poéticos. Não bastaria muito talvez para que essa *síndrome do estojo* pudesse ser, se não completamente vencida ou

---

[151] CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina (Arte Popular y Sociedad en America Latina)* - Ed. Cultrix: São Paulo, 1981. (p.31)

.

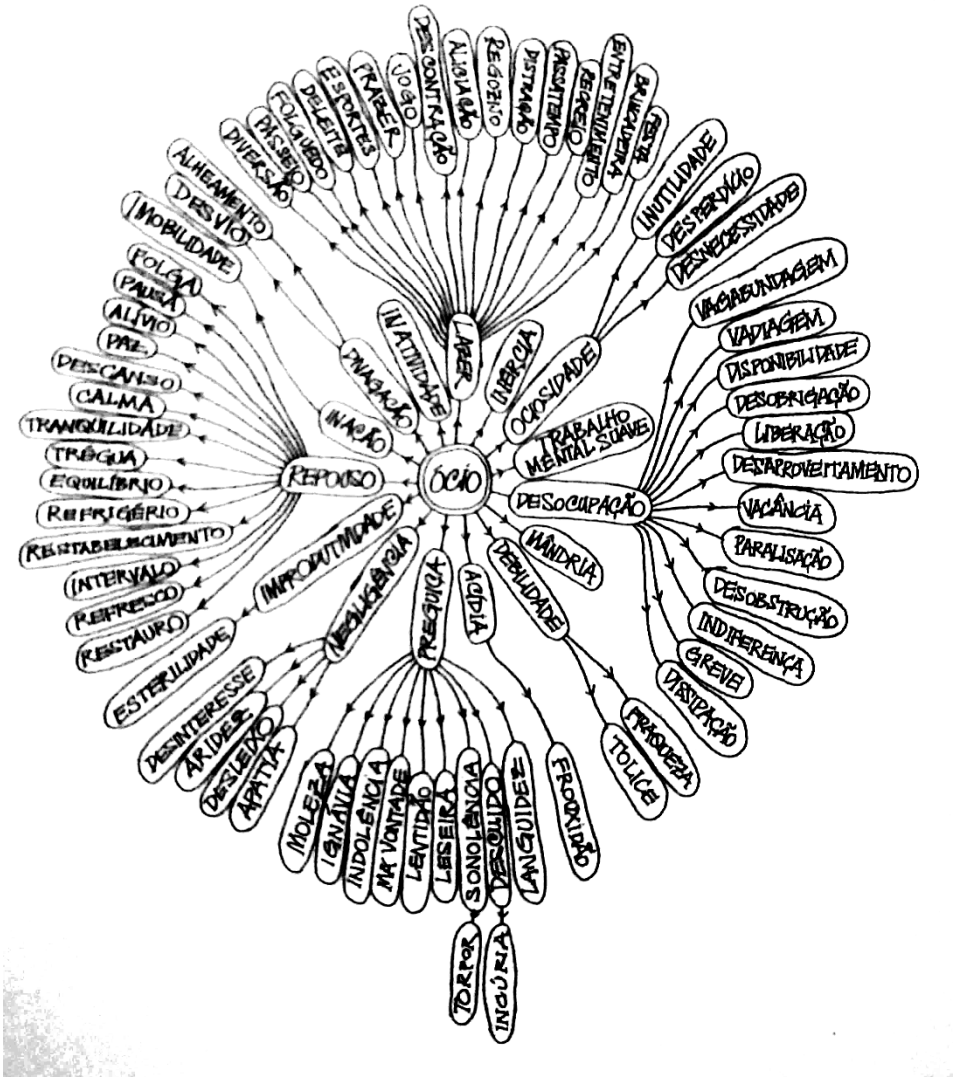
[152] DE MASI, Domenico. *O Ócio Criativo/ entrevista a Maria Serena Pallieri; tradução de Léa Manzi*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

ultrapassada, ao menos, por uma tomada de consciência mais ampla, minimamente questionada, pondo fim a muitos silenciamentos. Com algumas leituras, muitos fóruns e posicionamentos políticos poderiam se [in]surgir contra preconceitos e as *"áreas de emoções dominadas"*, constrangendo a geração de distorções indesejáveis no mundo das artes, poupando-nos, enfim, um pouco do jugo das cenas de asfixia e de controle que recaem sobre a fantasia e a festa do ócio. Apenas, talvez, sendo sensível às ideias de Canclini, onde vale destacar o seguinte trecho, extraído da sua esfera de pensamento:

> Para que toda a arte de nossas obras de arte, se perdemos essa arte superior que é essa arte das festas? – pergunta Nietszche. A festa consiste não só em representar, mas também em imaginar como poderia ser de outra maneira; não só conhecer, mas transformar; não só transformar, mas sentir o prazer de estar transformando. [153]

[153] CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina (Arte Popular y Sociedad en America Latina)* - Ed. Cultrix: São Paulo, 1981. (p.31)

Figura 57 – O Rizoma do Ócio.



Fonte – Do livro de Domenico de Mesi, *O Ócio Criativo*, 2000. [p. 302].

Importante salientar que muito embora estejamos assistimos nos últimos anos uma mudança paulatina no comportamento de muitas curadorias sensíveis à *"exposição de diferenças"* (ANJOS, 2005, p. 10), com declaradas e até significativas quebras de paradigmas, se colocando favoravelmente em acordo com as vozes dos muitos discursos que se erguem e que vem reagindo contra sistema da arte tradicional, com mostras desfronterizadas e des-hierarquizadas, voltadas para o *rizoma* contemporâneo, ainda verificamos a ausência de um reconhecimento mais dilatado e inclusivo da arte. Assim, percebe-se ainda nestas *zonas hibridas* que ora se estabelecem, no chamado *novo institucionalismo* [154], conflitos de muitas

[154] DOHERTY, Claire. New Institutionalism and the Exhibition as Situation. In: BUDAK, A., e Pakesch, P. (eds.). *Protections: This is not an Exhibition.* Graz, Austria: Kunsthaus Graz, 2006, p. 172-178.

naturezas, geradas inevitavelmente pelos *dispositivos* que se insinuam feroz e permanentemente, atuantes e muito presentes ainda em um cenário que ora se faz, menos pelas as obras do que pelas instituições que as abrigam, pseudodemocrático.

> *A luta que está se travando é realizada entre o Capital e a Vida*
> Ericson Pires – Cidade Ocupada, 2007.

Talvez seja importante problematizar um pouco o *novo institucionalismo* e sua face "dezalterizante", bem como a percepção de que "*a arte não cabe nas instituições de arte"* (OLIVEIRA; 2014). Evidentemente que uma produção artística de modo geral, transmigrada para qualquer centro de exibição estará sujeitas a perdas simbólicas significativas. Em outras palavras, nenhum objeto artístico que adentre as galerias ou passe a frequentar o *"espaço sagrado da arte"* (LE PARC), possui a garantia de poder se colocar plenamente, por mais que se aspire esta condição ou por mais que o sistema da arte se apresente disposto a fazê-lo. Entretanto, acredita-se que o *"mundo mundano"* (OLIVEIRA, 2014, 71), possa ser melhor representado e acolhido pelas instituições.

4.2.2 O *lúdico urgente* da *Pequena Revolução* em "jogo"...

> O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida quotidiana'.
>
> Johan Huizinga (1872-1945) [155]

Outro mundo em miniatura nos convida a pensar e a refletir sobre as questões inerentes à arte e o sistema que a institucionaliza, em paralelo com o que ocorre e se discute na *Historieta* de Le Parc, envolvendo os trânsitos que realiza a poética ora em causa, por meio de sua condição itinerante. Entretanto, em que medida, estaria tal manifestação artística desbloqueando os circuitos tradicionais da arte e levando a mensagem da *vida-linguagem* de

[155] Segundo esta re-edição, trata-se da *"obra mais importante na filosofia em nosso século. Escritor de inteligência aguda e poderosa, ajudado por um dom de expressão e exposição que é muito raro, Huizinga reúne e interpreta um dos elementos fundamentais da cultura humana: o instinto do jogo."* HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014. [HUIZINGA, 2014, 8ª. Ed, p.33]

.
.

seu contexto social? Como metáfora renascida da *Socialização da Arte* de Canclini, a *Revolução Artística do Morrinho,* também conhecida por *Pequena Revolução,* que vem promovendo a transformação social da realidade local de seus integrantes, estaria em seu sucesso em termos globais com a participação de muitos circuitos expositivos, como acontece atualmente no MAR – Museu de Arte do Rio –, paradoxalmente, se confrontando ou se anulando perante os rígidos códigos de difusão e recepção da arte? Não obstante, caberia ainda perguntar, esta passagem vem ocorrendo em atenção segundo quais regras? Existiria a possibilidade de tradução horizontal, sem danos à leitura feita sobre o regime da *"tensão e alegria"* neste outro campo de "jogo"?

> *Socializar a arte quer dizer também redistribuir o acesso ao prazer e ao jogo criador."* - Nestor Garcia Canclini (CANCLINI, 1981, p.34)

Mesmo antes de adentrarmos no museu que se insere no novo corredor cultural da cidade do Rio de Janeiro, em cenário polêmico de gentrificações junto à praça Mauá, desperta e chama atenção a cena corriqueira de muitos passantes que param para admirar e lançar olhares sobre os detalhes de uma favela em miniatura, feita principalmente de tijolos, conforme se anuncia a *Pequena Revolução*. A referida situação acontece todos os dias desde a chegada desta obra, [re]montada junto a *Escola do Olhar*, em diversos horários, inclusive, antes ou após, da abertura deste centro expositivo ao público. Repercute, assim, já no lado de fora, por meio do assédio e da curiosidade dos que se aproximam espontaneamente, ecoando por comentários a beira do vidro que separa a instituição da rua, e ao mesmo tempo, os pedestres de um contato mais próximo com esta *mini-favela*. Ao cruzarmos os portões de vidro do grande museu que adota a cidade no nome e nas ações curatoriais, logo percebe-se também o poder de sedução dessa obra, atraindo a atenção de muitos visitantes, que dificilmente deixam de se voltar para à esquerda, onde o *Morrinho* também pode ser avistado. Trata-se de um desvio natural observado nos corpos e nos olhares que se somam a cada dia junto a meta de frequência a ser cumprida pelo museu a cada mês. A obra, que também figura impressa no ingresso deste novo equipamento cultural, também ostenta entre muitas escritas dispostas em vários trechos da maquete em design vernacular, a seguinte inscrição: *"O MUNDO É DIFERENTE DA GRAMA PARA CÁ"*. Podemos chamar este interesse de *carisma.*

> (...) figuras carismáticas podem surgir em qualquer parte da vida social – tanto na ciência ou na arte, como na religião ou na politica -, desde que esta área esteja suficientemente em evidencia e, por esta razão, parece imprescindível a sociedade. (GEERTZ, p. 126)

Figura 58 – O Morrinho montado no Museu de Arte do Rio – foto do autor.

Fonte – Registro realizado diante da maquete do Morrinho no Museu de Arte do Rio, em 2014.

Fonte própria.

A história do carisma deste "outro mundo" junto ao sistema outorgado da arte não começa aqui, pois já coleciona inúmeras participações em inúmeros museus, galerias e prestigiadas mostras – como 52ª Bienal de Veneza em 2007, tendo integrado no próprio MAR (Museu de Arte do Rio) no ano de 2013 a exposição *"O abrigo e o Terreno"*. Um de seus representantes, diz que foram em *"(...) torno de dez"* exposições no Brasil e, no exterior, *"(...) mais ou menos a mesma coisa"* [156]. Todavia, pode-se dizer que tal obra é respeitada nestes ambientes expositivos, estaríamos diante de mais uma situação de oximoros convergentes? Ora, cumpre admitir, que a referida transitoriedade desta poética sofre sistematicamente interferências que implicam em logicamente outras leituras, cedendo espaço para muitas *"produções de sentido"* – na maioria das vezes, populistas, demagógicas e/ou distorcidas, mas conjuntamente a este quadro de manipulação, sempre se opera com a "seriedade" (HUIZINGA, 2014, 8ª. Ed, p.50), como se verá adiante. Assim, poderíamos dizer que existem duas situações de jogo reais: a vivenciada no Morrinho, atuando dentro do seu palco original – na comunidade Pereira da Silva e em atividades que valorizem este *cotidiano-favela* – e o do Morrinho itinerante e musealizado que, por sua vez, acaba se confrontando, nestes espaços, com as armadilhas da *'face oculta da arte'* (LE PARC, 2013).

[156] Entrevista publicada por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.

Figura 59 – *"O mundo é diferente da grama para cá"* [inscrição junto à maquete]

Fonte – Registro realizado diante da maquete do Morrinho no Museu de Arte do Rio, em 2014.

Fonte própria.

Não obstante, considerando suas raízes, pode-se dizer que o *Morrinho* está longe de ser uma manifestação produzida com o fim de culto fruitivo, no sentido artístico tradicional, mercadológico ou positivista, distanciando-se, portanto, de toda a mitologia que envolve a história da arte oficial, que busca o reconhecimento das obras que vem ao mundo com o propósito de durar no tempo contando com o tratamento e com órgãos de preservação (PAZ, 1991). Ao contrário, trata-se de uma *obra viva*, de um corpo em movimento, de um bem cultural que, por suas características intrínsecas, deveria ser valorizado em seu *contexto* e em sua dimensão efêmera, cuja a práxis está voltada para o prazer, à sensibilidade e à livre imaginação, de modo a recuperar e a explicitar sempre sua essência fundamental de brincadeira. Não sendo desta maneira, sua visão será sempre parcial, com seu significado original sacrificado. O *Morrinho*, neste sentido, também não poderia ser forçado ou submetido a uma ideia que privilegia os códigos de ocidentais de beleza em consonância com os *"rótulos do bom artista"* (LE PARC, 2013), pois entraria em contradição com sua natureza fenomenológica e lúdica. Sua presença tornar-se-ia apenas espectral. Assim sendo, é importante ressaltar que o *Morrinho* nasce como uma brincadeira, como um jogo e é no mínimo curioso ou mesmo estarrecedor, o fato deste aspecto nunca aparecer enfatizado ou valorizado na sua plenitude nas grandes mostras. Suas pulsões, nos termos do *"princípio esperança"* [157] (BLOCH, 2005, p.50) não residem e nem estão fundadas no interesse de

[157] BLOCH, Ernst. *O princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Eduerj: Contraponto, 2005.

figurar como obra em um determinado museu, mas sim na modificação social de um lugar, sem o qual o nome de *Pequena Revolução* não se justificaria. O saldo desta convergência, parece ser ambíguo, entretanto, negativo à poética do Morrinho no que tange às perdas significativas da sua *condição brincante*.

> O valor conceptual de uma palavra é sempre condicionado pela palavra que designa o oposto. Para nó a antítese do jogo é a seriedade, e também num sentido muito especial, o de trabalho, ao passo que a seriedade pode também opor-se a piada e a brincadeira. Todavia, a mais importante é a parelha complementar de opostos jogo-seriedade.
>
> Johan Huizinga [158]

não reconhecimento da lógica popular do Morrinho – poética que se considera ser "*voltada para a satisfação solidária dos desejos coletivos"* (CANCLINI, 1981) [159] e fundamentalmente comprometida com a libertação –, significa o mesmo que evocar, contraditoriamente, os estatutos consagrados da tradição artística ocidental, privilegiando uma condição retiniana de contemplação, segundo os moldes de uma arte elitista, que, como se viu,*"(...) inclui setores intelectuais da pequena burguesia"* (CANCLINI, 1981). Trata-se de um tratamento onde está implícito, se não um processo de dominação com componentes do pós-colonialismo, no mínimo, reveladores de ranços e incompreensões advindos do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), reforçado pela estética das belas-artes, alicerçados na fetichização das obras em museus que, apresentadas de modo destacado sobre um pedestal, se encontre sempre à espera de uma recepção que busca "elevar-se" culturalmente. Inverte-se assim, as relações comuns desta obra frente aos espectadores, provocando sérios distanciamentos, pois é obra que enfatiza a movência do cotidiano pelo jogo e pelo *ócio criativo*.

Cabe, entretanto, recuperar algumas questões sobre o jogo no que tange à distinção entre a brincadeira do Morrinho e o Projeto Morrinho. Desde a introdução desta tese se reforça a ideia de que são instâncias distintas e que, pertencentes a mesma poética, são interpretados aqui como oximoros convergentes. Devemos lembrar que o jogo, ao contrário do que diz o pensamento abissal (SANTOS, 2009), é a parte positiva da história, enquanto que a parte negativa, está associada à parte da "seriedade". Segundo o filósofo Johan Huizinga (1872-1945), em sua obra *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, temos:

> Deixando de lado o problema linguístico, e analisando um pouco mais atentamente a antítese jogo-seriedade, verificamos que os dois termos não possuem valor idêntico: jogo é positivo, seriedade é negativo. O significado de "seriedade" é definido de

[158] HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (p.50)
[159] CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte - Teoria e Prática na América Latina (Arte Popular y Sociedad en America Latina)* - Ed. Cultrix: São Paulo, 1981.

> maneira exaustiva pela negação de "jogo" – seriedade significando ausência de jogo ou brincadeira e nada mais. Por outro lado, o significado de "jogo", de modo algum se define ou se esgota se considerado como ausência de seriedade. O jogo é uma entidade autônoma. O conceito de jogo enquanto tal é de ordem mais elevada do que o de seriedade. Porque a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade. (p.51)

Com efeito, parece ser menos trágica, demagógica ou populista a solução dada à exposição do Morrinho no Sesc de Madureira, realizada em 2014, onde a dimensão brincante e de entretenimento foi levada em consideração, com o *contexto* da *mini-favela* prestigiado em sucessivas oficinas, provando que é possível uma ação expositiva alicerçada na diversão, sem os atravessamentos de uma curadoria alheia e inimiga do *rizoma do ócio* (DE MASI, 2000, p.302). Assim sendo, reparamos que o *Morrinho* não precisa voltar-se para um tratamento mercantilista ou elitizado da arte. Entretanto, o que tudo indica é que parece ser conveniente ao jogo travado com o sistema da arte que, de vez em quando, se apresente de uma forma conservadora.

Por isso, muitas vezes, o carisma do Morrinho ironicamente também está em jogo, toda vez que se encontre apartado do ato espontâneo, da sua dimensão popular e das palavras que constituem o *"rizoma do ócio"* (DE MASI, 2000, p.302). Ora, se assim se apresenta, torna-se perigosa e ofensiva e, por isso, precisa ser de algum modo neutralizada. Para quem conhece o Morrinho em sua raiz, no Morro do Pereirão, na Zona do Sul do Rio de Janeiro, sua aparição no museu passa a ser, no mínimo, frustrante.

> Nem a palavra nem a noção tiveram origem num pensamento lógico ou científico, e sim na linguagem criadora, isto é, em inúmeras línguas, pois esse ato de 'concepção' foi efetuado por mais do que uma vez.
>
> Johan Huizinga [160]

Interessante observar que a brincadeira *Morrinho* apresenta-se naturalmente como um contundente *antidispositivo* (AGAMBEM, 2009), pois não se trata de obra panfletária e nem deseja reivindicar nada que diga respeito às bandeiras políticas do mundo artístico dito contemporâneo, tornando-se, justamente por isso, um potente arauto da *"profanação"* (AGAMBEN, 2014). O que parece existir "simplesmente", independentemente de todas as órbitas e condicionamentos que regem ou que comandam o *Olimpo da Arte*, situado no topo do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), é o componente lúdico desta obra. Seu viés político é de outra ordem, pois trata-se uma poética, despretensiosa, regida pelas oralidades e crenças do seu *cotidiano-favela*, voltada para o prazer lúdico de suas ações e, neste sentido, torna-se

[160] HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (p.51)

um comovente e potente exemplo de transformação social, mas que sempre estará em atrito com o *"não-jogo"* dos museus, lembrando que nesta batalha, o "jogo" é a parte *urgente* e fundamental.

> Podemos talvez afirmar que na linguagem o conceito de jogo parece ser muito mais fundamental do que seu oposto. A necessidade de um termo amplo capaz de exprimir o 'não-jogo' deve ser sido bem pouco intensa, e as diversas expressões da 'seriedade' não passam de uma tentativa secundária da linguagem para inventar o oposto conceptual de 'jogo'.
>
> Johan Huizinga [161]

Os gestores da arte e as esferas de poder com as quais se relacionam sabem que "devem" preservar, enquanto agentes e representantes dos dispositivos de poder, o *status quo* da arte, reproduzindo as faces nefastas de um jogo cifrado de pseudo-aproximação com o cotidiano, pois muitas mostras continuam seletivas, com sérios comprometimentos de fins mercadológicos em combinação com discursos pós-colonialistas. Ora, o Morrinho nasce destituído de qualquer motivação mercantilista, é fruto legitimo, como se buscou mostrar, do *ócio criativo* de um regime estético regido pelo sábio uso do *"tempo livre"*. Seus autores são brincantes, antes de serem artistas. Assim, nesta poética, o espirito do desinteresse, o lazer, o regozijo e o refrigério da alma, a libertação do espírito, da alma humana, sempre se destacaram como fatores fundamentais deste fazer espontâneo. Assim, trata-se de uma *obra diferente das outras*, pois opera em outra sintonia, sempre esteve voltada para o reencantamento e não para o raciocínio opressivo e mercadológico.

"Uma obra de arte não chega a sê-lo se não é recebida" (CANCLINI, 1981).

Escapar do *contexto* das manifestações artísticas significa valorizar os aspectos intraestéticos da arte, encobrindo, com este movimento, os fatores da libertação que se articulam com o meio, bem como com as práticas fundadas no lazer e no entretenimento. Vale lembrar que entre os discursos inovadores, como os de Canclini, e as práticas curatoriais, ainda percebe-se uma a grande distância, marcando o campo de jogo que podemos chamar de *entre-lugares* ou mesmo de um *Terceiro Espaço* (BHABHA, 2014). Possivelmente estejamos ainda no princípio de uma revolução de valores, de uma substantiva reviravolta social, ainda presos e sufocados em um conflito sem fim com juízos estéticos arbitrários. O que o filme *Tarja Branca: a Revolução que faltava* nos mostra também, além de tantos ensinamentos, o quanto a abertura ao lúdico e à pratica estética do prazer residem em um outro mundo que não o do regime de trabalho, bem como também se difere museus, pois, como se viu, ainda

[161] HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (p.51)

descriminam o comportamento do ócio. O Morrinho com sua poética desestabiliza este cenário pois está fundado no lúdico, no prazer e ajudando a socializar e a desburocratizar a arte, pois mesmo não tendo o mesmo papel político de outras poéticas, exerce um papel político importantíssimo (CANCLINI, 1981). Neste grande campo de "jogo", seria erro considerar improvável que, com o passar dos anos, o MAR (Museu de Arte do Rio) e os outros equipamentos de exibição fortemente institucionalizados se tornem sensíveis a esta condição de *reencantamento do mundo*, apresentando soluções criativas que não se oponham tanto à exuberância do ócio como viés legitimo de entendimento da arte, uma vez que os códigos que regulam "museu" e "brincadeira", são filosófica e filologicamente díspares? O que parece causar fronteira nesta terra de trânsitos e incertezas, parece ser a existência de um campo racional e científico, associado ao *pensamento abissal*, que sempre acaba estabelecendo uma linha divisória cerceadora entre uma coisa e outra, frustrando-se contextos, crenças e oralidades cotidianas. Ainda assim, todo este campo simbólico do *"não-jogo"* também integra o desenho controvertido de convergências desta "*Cartografia-Morrinho*"...

Figura 60 – Rizoma da brincadeira e da diversão. Produção do autor.

Fonte – Produção do autor. Fonte própria.

4.3 *Troca de olhares* em contextos horizontais: miscigenações e sincretismos em realidades sul-americanas

> As narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributo dos humanos e não humanos...
>
> Eduardo Viveiros de Castro [Fonte: CASTRO, 2002, p. 354]

O presente subcapítulo contido nesta "CM", continuando a explorar a provocação *"terra, trânsito e jogo"*, busca integrar-se novamente às questões do *multinaturalismo*, incentivado pelo Projeto *Troca de Olhares*, no qual foram incorporados os contextos locais do Morrinho e dos índios Ashaninka – etnia amazônica estabelecida na fronteira entre o Acre e o Peru –, permitindo que duas realidades distintas, ao se aproximarem e se [re]conhecerem nesta oportunidade de intercâmbio, ocorrido em 2009, nos deixaram alguns registros importantes que esta pesquisa não pode ignorar. Além desta atenção, neste [re]encaminhamento de algumas questões da tese, preocupa-se também em valorizar o campo de investigação que se propõe estudar a América Latina, unindo-se ao PROLAM (Programa de Pós-graduação e Integração da América Latina da USP), estendendo o debate sobre práticas interculturais neste continente, alicerçando-se, no presente caso, na viagem realizada pela *Pequena Revolução* à Colômbia, em 2011. Assim, reconhecendo o valor das ações do Morrinho que, em sua trajetória *contra-hegemônica*, revigorada na experiência junto aos povos indígenas e colombianos, estendendo sua cartografia de *"mundos possíveis", pode-se se dizer que* também, tal manifestação, encontra-se hoje fortalecida, justamente por este interesse desfronterizado, traduzindo, nestas duas *situações relacionais*, maior vínculo com esta *terra*.

4.3.1 Troca olhares na expansão do *corpo-natureza Morrinho*: espaços híbridos entre o cotidiano-favela e o cotidiano-indígena Ashaninka

> Índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente neste sentido estereotipificante, mas sim uma questão de 'estado de espírito'. Um modo de ser e não um modo de aparecer.
>
> Eduardo Viveiros de Castro [162]

[162] Fonte: "*No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é*" - veja.abril.com.br publicada em 03 de maio de 2010.

Quais seriam as relações possíveis entre o dia-a-dia de uma aldeia indígena e o *cotidiano-favela*? Existiriam aproximações identitárias entre cada destas realidades? Ora, tratam-se de comunidades humanas historicamente discriminadas, violentadas de muitas maneiras, exemplos de resistência e de luta em seus respectivos contextos socioculturais. Além desta convergência de mundos, nesta mesma relação de aliança, se potencializaram questões reativas ao *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), unindo-se e miscigenando-se, nesta oportunidade, dois grandes exemplos do *Sul Global* (SANTOS, 2009). Se o Morrinho já possuía um vínculo com a noção de *naturezas-culturas*, conforme se vira anteriormente, encarna neste momento de convivência, fortalecimento imerso nas experiências fundamentais do *multinaturalismo* nativo sul-americano. Em um dos vídeos do Projeto *Troca de Olhares*, observamos o seguinte relato de Nelcirlan Oliveira, fundador do Morrinho, em sua viagem na direção a estas distantes terras indígenas, em sua aproximação com as cosmogonias e entendimento de mundo dos Ashaninka:

> Quando você está na cidade grande, você sai daqui com um peso nas costas e quando você chega lá, no caminho da viagem, você vai soltando esse peso, esse peso vai sendo liberado, a cada subida do rio, você vai soltando o peso... É uma nova respiração, o ar já não é mais o mesmo. A primeira aldeia que a gente visitou foi a aldeia Carapanã, onde rolava as reuniões, onde rolava os batizados, onde rolava as reuniões sobre medicina para curar alguém que tava machucado, as reuniões de liderança, ...como se eles fossem mensageiros de Deus e contassem pra gente o começo da natureza, foram os primeiros habitantes a viver, antes da chegada dos portugueses, como se eles tivesse contando pra gente o começo da natureza então eu acho que eles sabem muito mais do que a gente... Ninguém é mais do que ninguém, todo mundo se ajuda... preto, branco, mulato, pardo, dane-se, você é igual a mim!
>
> (Transcrição de depoimento feito por Nelcirlan Oliveira, fundador do Morrinho descrevendo sua sensação ao chegar na aldeia Kaxinawá, em região conhecida como Carapanã, no Estado do Acre. Fonte: Troca de Olhares – Rio de Janeiro, 2010)

Retornando, portanto, às questões que são fundamentais ao *multinaturalismo* e refletindo sobre o pensamento ameríndio, onde o mito em si pressupõe a *"indiferenciação entre os homens e os animais"* (CASTRO, 2002, p.354), acredita-se ser possível pensar em um *corpo-animal-Morrinho*. Neste regime *humano-animal*, diferentemente da imagem formada pela cultura ocidental, constituída do entendimento negativo de *"não humanos"* às diferentes formas de vida da natureza, à exceção da própria espécie humana, deseja se aproximar da compreensão oposta e positiva de que *"os animais são gente, ou se veem como pessoas"* (CASTRO, 2002, p.351). Neste sentido, torna-se importante, buscar respaldo nas diferenças entre "animismo" e "naturalismo", *"(...) considerado um bom ponto de partida para a apreensão da diferença característica do perspectivismo ameríndio"* (CASTRO,

2002, p. 364). Ao se referir, sobre estas duas concepções de mundo, Eduardo Viveiro de Castro, assim, se pronuncia a respeito:

> O animismo pode ser definido como uma ontologia que postula o caráter social das relações entre as séries humana e não humana: o intervalo entre natureza e sociedade é ele próprio social. O naturalismo está fundado no axioma inverso: as relações entre sociedade e natureza são elas próprias naturais. Com efeito, se no modo anímico a distinção natureza/ cultura é interna ao mundo social, pois humanos e animais acham-se imersos no mesmo meio sociocósmico (e neste sentido a natureza) é parte de uma socialidade englobante), na mesma ontologia, a mesma distinção é interna à natureza (e neste sentido a sociedade humana é um fenômeno natural entre outros)
> [CASTRO, 2002, p. 364] [163]

Ao mesmo tempo, a par da compreensão de cunho *multinaturalista*, a qual esta tese deseja convergir, considera-se interessante, a fim de se manter coerência com o aspecto lúdico desta caminhada, nos familiarizarmos com outro jogo de tabuleiro, diferente do *Go* e do *Xadrez*. Trata-se de um jogo conhecido pelos índios brasileiros e por nossos vizinhos sul-americanos, antes da chegada dos europeus a estas terras: o *jogo da onça*, cujo tabuleiro feito com grafismo simétrico de linhas cruzadas se assemelha a um rizoma. Este jogo apresentado na feira de Ciência e Tecnologia de Brasília de 2013, atraindo o interesse de muitas crianças e estudantes à época, era originalmente disputado com sementes ou pedras, com sua malha de territórios traçada na própria *terra*, o que denota, neste caso, um vínculo inconteste com a natureza, característica que os outros dois jogos, pincipalmente o palaciano xadrez, não apresenta. Ora, mas caberia a pergunta, que tipo de relação poderia ser construída entre o *jogo da onça* e o que se chama aqui de *corpo-natureza-Morrinho*? Ora, este jogo chama a atenção para muitos aspectos, entre os quais os deslocamentos que simulam uma atitude de ocupação inteligente dos espaços e ao mesmo tempo de proteção de territórios, conforme o que simboliza o comportamento deste animal [164]. Ademais, a onça é signo de vida, de vitalidade, de força, além de ser um animal terrestre, *caminhante*, reunindo várias predicações como astúcia e agilidade em sua sobrevivência, qualidades e atributos que o Morrinho, em sua natureza de luta e resistência, também parece reproduzir o tempo todo, seja na qualidade de jogo, seja como poética, em suas distintas possibilidades de existência interpenetrantes.

[163] CASTRO. Eduardo Viveiros de. *Perspectivismos e multinaturalismos: a inconstância da alma selvagem.* Cosac & Naify. São Paulo, 2002.

[164] *"A onça promove a interação entre a mente e alma, funciona como mensageira. É também a medicina da coragem, da liberação de instintos, da sensualidade do poder. Simboliza a conquista do espaço, a cautela, o saber agir, a habilidade e a agilidade. (...)Pode ser evocada para marcar território (conquistar e proteger o espaço), eliminar medos, para facilidade de julgar à distância. Para insights, conhecimento interior desenvolver clarividência (ouvir mensagens de outras dimensões), saber escutar, sensitividade."*
Fonte: www.marcelodalla.com DALLA, Marcelo. *O simbolismo da onça*. Publicado em 9 de maio de 2014.

Assim, na expansão de sua representação no mundo, simula a prática e a dinâmica deste jogo de atenção e estratégia: pode em determinados momentos se retrair e em outros se expandir. Torna-se interessante perceber que o Morrinho, sempre estar disposto a jogar – leia-se, movimentar –, transformando sua existência em périplos, se recolocando perante o mundo sem negar a sabedoria do *devir-animal* (DELEUZE, 2008, p.63). Importante ressaltar também que o *jogo da onça* envolve a dimensão do medo e da incerteza. "*Dome o medo*" diz uma das letras das canções escutadas na Pereira da Silva, pelos integrantes do Morrinho. Ora, levando-se em consideração, o que vem sendo dito até aqui, a *Pequena Revolução* se afasta ou se aproxima de algumas das características deste animal terrestre [165]? Vejamos, o que diz ao respeito o antropólogo Felipe Sussekind, autor do livro *"O rastro da Onça"* e defensor de uma *"antropologia animal"*:

> Nos últimos trinta anos, aproximadamente, surgiram múltiplos questionamentos da divisão entre humanos e não humanos imposta pelo pensamento científico e filosófico tradicional. Esses questionamentos implicaram a reconsideração da atribuição prematura do protagonismo das relações ao ser humano. Muitas vozes da filosofia contemporânea, na antropologia, na biologia, precisaram encontrar ideias novas para lidar com a questão do animal. O conceito de devir animal, formaulado por Deleuze e Guattari, a ideia do animot, formulada por Derrida, são alguns exemplos de como essa questão despertou necessidade de novos repertórios conceituais que colocaram em xeque muito dos valores estabelecidos pela tradição. [166]

Neste exercício de aproximação com a *"antropologia animal"*, a onça parece simbolizar a liberdade e o espírito guerreiro, as itinerâncias e trânsitos do Morrinho; os cachorros, por sua vez, em campo oposto, os dispositivos de controle, vigiando seus caminhos, representando a instância de gerenciamento do Estado, de não permitir que instintos que ameaçam à "paz" e a ordem estejam soltos neste mundo, de modo a conter qualquer movimentação derivada de seu *devir-animal* (DELEUZE, 2008, p.63). Os cachorros, portanto, representam as forças oponentes da obediência e da disciplina (FOUCAUT, 2009), se unindo à polaridade *panóptica "cidade-brinquedo-cultura"*. Trata-se da clara manifestação armada do Estado frente a ameaça aos devires do mundo. O Morrinho como se quis ressaltar desde o início desta tese parece ser a tradução da performance deste jogo: de um lado as

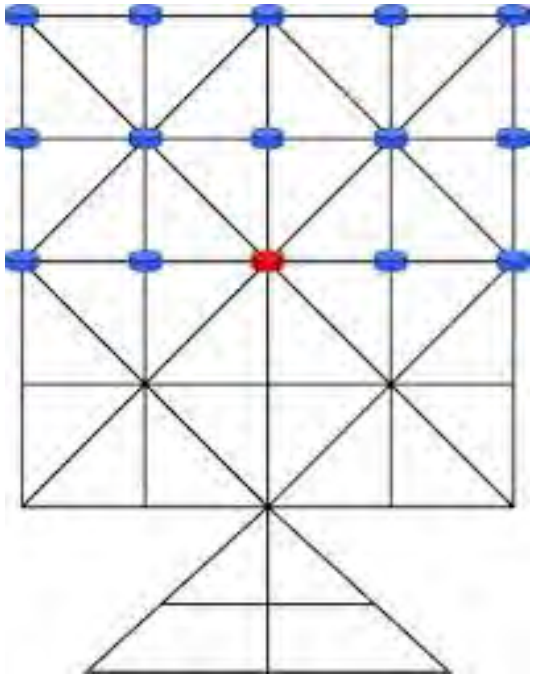
---

[165] "*É um animal solitário e territorial. Necessita ocupar um espaço que varia de acordo com a disponibilidade de alimento e com cada ecossistema. É astuciosa, observa os movimentos da presa antes de ataca-la. Possui a capacidade de aprender e conviver com si mesma e não depender dos outros para atingir seus objetivos."* Fonte: www.marcelodalla.com DALLA, Marcelo. *O simbolismo da onça*. Publicado em 9 de maio de 2014.

[166] Fonte: Reportagem e entrevista, intitulada "*Livro examina complexa convivência entre humanos e onça"* – jornal oglobo, publicado em 18 de outubro de 2014.

instâncias regulatórias, o poder da polícia, do outro lado, a favela, representada pela insurgência e *urgência* do Morrinho...

Figura 61 – As linhas do *jogo da onça*: controle e liberdade



Fonte: www.esquetesescalafobeticas.blogspot.com

> Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos, assim em um esquema corporal humano, oculto sobre a máscara animal. (CASTRO, 2002, p. 361) [167]

Interessante observar é que o *jogo da onça* possui em sua narrativa mítica um regime de incorporação implícita, no próprio fato deste animal estar topo da cadeia alimentar de várias espécies e, ao mesmo tempo, denotando em sua existência forte relação com os territórios que podem ser ocupados. Conforme se disse na introdução desta tese, a situação de movência nunca abandonou o Morrinho. Cumpre notar que, conforme dizem algumas fontes consultadas, o tabuleiro era desenhado na *terra*, com a particularidade dos mais índios mais velhos saber desenha-lo até os dias atuais. Desta forma, o jogo da onça, torna-se particularmente importante não apenas como metáfora, mas como possibilidade de se repensar o Morrinho, pois envolve espécie de dança, envolvendo a condição de caçadores e de

[167] CASTRO. Eduardo Viveiros de. *Perspectivismos e multinaturalismos: a inconstância da alma selvagem.* Cosac & Naify. São Paulo, 2002.

caça. Além disso, o Projeto *Troca de Olhares* parece evocar este comportamento de território pela expansão, conforme os movimentos inteligentes e astuciosos do *"maior felino das Américas e o terceiro maior do mundo"* [168], nos permitindo entender como tal poética permanece viva nesta *"terra-trânsito-jogo"*.

> Os mitos sobre a onça estão muito associados ao medo do animal. As míticas e histórias de onças contribuem para a criação de "heróis populares" Tem suas origens na relação do homem com a natureza e representam uma força tão viva e atuante como as próprias onças que ainda vivem em seus habitats. "Para o Xamanismo, a onça representa a medicina da proteção de espaço. É um animal que pode ao mesmo tempo nos assustar e evocar imenso respeito. É inteligente, ágil, esperta, ajuda energicamente os xamãs nas curas. Para muitos xamãs, suas presas são utilizadas como poderosos amuletos. [169]

Ou seja, um vínculo com a natureza, que o Morrinho também foi buscar em suas experiências de trocas e de autodescobertas. Na experiência desta edição do *Troca de Olhares*, duas viagens foram empreendidas: em uma delas, Nelcirlan se desloca para aldeia indígena, localizada no Estado do Acre, participando e integrando-se a diversos rituais desta comunidade, descobrindo viver como um índio durante algumas semanas; na outra experiência, a aldeia realiza o movimento inverso, subindo a favela e nela permanecendo por um período de tempo similar. Neste [re]encontro, representado por dois integrantes desta tribo – Zezinho Yube e Bebito Pianko –, as antigas brincadeiras do Morrinho foram rememoradas e reencenadas em seu mundo em miniatura, passando então a serem conhecidas muitas das particularidades da arte deste morro. Júnior, chegou a dizer, nesta hora, que o interesse do Morrinho é "(...) *fazer as pessoas se divertirem, ficarem assustadas com a violência e, às vezes, se emocionarem com algumas situações"*. Mostras do *Projeto Troca de Olhares* e *Vídeo nas Aldeias* foram realizadas e compartilhadas na quadra da favela Pereira da Silva, nestes mesmos dias de intercâmbio junto a aproximação com o Morrinho. Após três semanas de contato, interagindo com este *cotidiano–favela*, podemos dizer metaforicamente que um foi capturado pelo outro. A imagem de Cirlan recebendo o cocar, presenteado pelos representantes dos Ashaninka, simulando o gesto da caça, torna-se simbólica para este trabalho, na medida em que evoca, além das noções de miscigenações e de sincretismos, imagem potente do *pensamento pós-abissal* (SANTOS, 2009).

> É uma loucura, assim, cara... O Morrinho, acho que meio como a vida de vocês, viver na selva, vocês tem uma regra...vocês seguem uma origem, o jeito mesmo de vocês,...de não querer que aquela história morra... É tudo uma conexão, vocês não tão aqui não é por acaso...

---

[168] Fonte: www.marcelodalla.com DALLA, Marcelo. *O simbolismo da onça*. Publicado em 9 de maio de 2014.

[169] _____.

(Transcrição de depoimento feito por Nelcirlan Oliveira, fundador do Morrinho. Fonte: Troca de Olhares – Rio de Janeiro, 2010)

Figura 62 – Cena do filme Troca de Olhares: encontro de contextos sul-americanos.

Fonte – Fotograma do filme Troca de Olhares, 2010.

4.3.2 Luz, câmera e revolução: [re]conhecimento de identidades sul-americanas no encontro entre o Morrinho e o barrio Altos de la Florida – Colombia

> Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que o fabrica. Constituem neste sentido seu patrimônio próprio.
>
> Nestor Garcia Canclini
> [Fonte: CANCLINI, 2008, p. 196]

Unindo-se ao despertar de questões políticas/ socioculturais suscitadas pelo Festival Internacional *"Ojo al Sancocho"*, ocorrido em 2011, oportuniza-se reflexão sobre o protagonismo intercomunicante entre o *ethos* das favelas cariocas e os repertórios cotidianos de *Altos de la Florida* – bairro de classes populares da Colômbia. Desse modo, aproximando realidades sul-americanas que pensam e se repensam por meio da expansão e expressão de suas memórias, o Morrinho renova sua *cartografia* de encenações de cunho social, desafiando lógicas autoritárias e imagens canônicas sobre os países da América do Sul.

Catedral de Sal, Cerro Monserrate, Cristo Redentor, Pão de Açúcar, sem dúvida, figuram como destinos importantes nos circuitos turísticos oficiais/tradicionais de Bogotá e Rio de Janeiro. Não obstante, quando se deseja o entendimento amplo destas duas famosas

cidades da América Latina, se impõe outras formas de compreender suas geografias e particularidades, expressos em discursos variados que tensionam e se somam às *"transformações dos mercados simbólicos"* (CANCLINI, 2008, p.99). Acredita-se que somente por meio do interesse que valorize os lugares e as cenas públicas não estereotipadas é que se pode realmente alcançar uma leitura mais aprofundada sobre tais realidades em suas respectivas contradições. Tais repertórios, invisibilizados pelos discursos hegemônicos e roteiros que mascaram fatos sociais, logo quando acessados, descortinam-se atores e cenários valiosos no exercício de aproximação real com estas cidades, conforme observa-se na proposta desencadeada pelo *Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "Ojo al Sancocho"* (FICVAC).

Neste sentido, cabe observar, que o questionamento feito por Nestor Garcia Canclini em seu clássico *"Culturas Hibridas"* sobre qual direcionamento deve ser assumido na relação entre sociedade e acesso aos bens simbólicos ou "o que *uma política cultural deve favorecer?"* (CANCLINI, 2008, P.197), a considerar aqui a lógica deste festival, outros contornos reflexivos se impõem. Adquire-se com este exemplo cenário mais amplo, beneficiando novas problematizações. Acredita-se que tal discussão, portanto, se requalifica, uma vez alimentada por este novo vigor que reivindica e reestabelece aspectos importantes deste debate, envolvendo justamente a perspectiva dos *mercados emergentes* em atenção ao que está sendo posto em causa por este evento. Atuante desde 2008, este festival se confunde também com a história da própria "Pequena Revolução" que, ao se estabelecer como ONG em 2005, inaugura o seu próprio canal de produções audiovisuais, batizada pelos seus próprios representantes de "TV Morrinho". Além deste aspecto, ambos os projetos envolvem processos de formação de jovens artistas na articulação e na produção de suas próprias narrativas, criando meios alternativos de compartilhamento de memórias, além de considerarem também de fundamental importância o desenvolvimento de experiências nas áreas de cunho comunitário, artístico e cultural, contribuindo na transformação de imaginários negativos sobre as favelas e zonas periféricas descriminadas no contexto latino-americano. Esta comunicação festeja este encontro, sublinhando a importância destas duas iniciativas que trabalham ativamente na formação de novos agentes e lideranças culturais, alardeando situações historicamente silenciadas, questionando e fazendo frente aos discursos midiáticos e massivos, refutando noções comprometidas e reguladas pelos interesses do *capital*. Trata-se enfim de projetos de resistência que merecem atenção e reconhecimento como fenômenos preocupados com um novo tipo de projeção e de inserção na cena artística contemporânea, com manifesto interesse no *empoderamento social*.

O interesse desta comunicação, portanto, é o de aprofundar esta atitude motivada por este tipo de olhares cruzantes, que *"opinam com independência"* e que *"ensaiam redes solidárias de intercâmbios"* (CANCLINI, 2015, p. 185), ressaltando-se desde o início, que o trânsito de conhecimento ocorrido neste festival, se faz pelo viés da arte, por meio das práticas culturais audiovisuais, como se revelam as ações itinerantes desenvolvidas pelo Morrinho e isto, acredita-se, faz toda a diferença. Tais discursos favorecem uma perspectiva de compreensão dos fatos libertadora, convocando os participantes e grupos auto/representados a se entenderem e a se enredarem em uma trama de questões sobre seus respectivos cotidianos em uma América Latina que também se pensa artisticamente, urdindo-se a vários posicionamentos estético-reflexivos.

Portanto, na contramão do atendimento e do fomento excludente que favorecem ações herméticas associadas a difusão do patrimônio histórico, artístico e cultural – que costumam validar acervos hegemônicos, sem diálogo com a diversidade e com os fatos sociais –, o festival proporciona uma reavaliação de como a sociedade latino-americana pode se reorganizar/ reinventar, permitindo que se tenha uma leitura mais abrangente de seus próprios repertórios, permitindo uma melhor compreensão sobre *as metamorfoses do espaço habitado* (SANTOS, 2014). O festival *Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "Ojo al Sancocho"*, assim, reforça pedagogicamente uma indisciplina necessária frente às elites tradicionais e aos "guardiães" da "verdadeira cultura" (CANCLINI, 2008, p. 200).

Cumpre notar, antes de se avançar nesta escrita, que *Sancocho* é um dos pratos típicos e mais representativos da Colômbia, espécie de cozido que leva diversos ingredientes, entre carnes de galinha e costela de porco, milho, repolho, banana, mandioca, verduras e legumes, além de outros alimentos da terra, dependendo da oferta e da tradição de cada região. Popular como o festival de cine e vídeo ao qual se faz referência neste texto, carrega em sua essência o gosto pela diversidade e generosidade de sabores, preservando a identidade de seus ingredientes. Conforme explica o diretor Daniel Bejarano, ao resolver cunhar tal nome para o evento, parece ter sido determinante o costume de se reunir grande número de pessoas para celebrar comunalmente esta bela receita. Uma metáfora, enfim, para a comunhão de várias culturas e identidades participantes do festival.

> Se llama 'Ojo al Sancocho', porque Ciudad Bolívar es um sancocho. Acá hay ricos muy ricos, pobres muy pobres, intelectuales, poetas y artistas. Además, porque la mayoria de las famílias tiene como tradición compartir el fin de semana um sancocho comunitário. Esto es buen cine hecho com bajo presupuesto', disse Bejarano, sonriendo, orgulloso de esta idea hecha realidade.
>
> [Fonte: El espectador – Festival de cine alternativo em el sur Ojo al sancocho fílmico de Ciudad Bolívar – Bogotá, 23 oct 2008]

Assim, alusivamente à efervescência desta caldeirada cultural a qual se faz menção, rompe-se com o receituário político mais preocupado em dividir e segregar culturas, assumindo, assim este festival caráter decisivamente aglutinador, livre das homogeneizações e das imposições do mercado. Com efeito, tudo acontece conforme um *sancocho* preparado e servido comunitariamente, afirmando-se a todo momento a vontade de se estar junto, compartilhando e celebrando o convívio de identidades e alteridades, fomentando a troca de experiências e impressões de vida, aproximando realidades, reclamadas e sentidas. Um grande congraçamento feito por meio de imagens, de relatos e memórias que, segundo a fé dos organizadores, podem modificar de alguma forma as leituras sobre o próprio lugar onde se vive, desencadeando novos processos e novos projetos políticos comunitários. Se analisarmos bem, migrando-se do contexto da panela para a favela, o Morrinho guarda muito desta lógica coletiva, pois além de reunirem muitos esforços e materiais heteróclitos, segundo a lógica do *bricoleur* (JACQUES, 2001, p. 25), colecionando histórias e procedências distintas, tudo o que é empregado nas maquetes pode ser identificado isoladamente.

Em meio as imagens de divulgação deste festival, o Morrinho, nesta oportunidade em 2011, aparece como um novo ingrediente, ganhando, em vários trechos desta coletânea, um destaque especial com Cirlan Oliveira, um dos criadores do Morrinho, realizando oficinas e demonstrações de animações diante de crianças e jovens colombianos. As imagens do Morrinho, vão aparecendo também em meio as seguintes palavras de Chico Serra:

> O Morrinho é um coletivo que há mais de 11 anos atrás criou uma miniatura de uma maquete, representando várias comunidades do Rio de Janeiro e essa maquete foi criada para jogar, para brincar..., depois de alguns anos com participação de alguns de cine e vídeo, começaram a produzir películas, aí então surgiu a TV Morrinho...um braço de audiovisual dentro do Projeto Morrinho...
>
> Declaração de Chico Serra
> [Fonte: vídeo do festival, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HAB5XgbWkJc, acessado em 13 de agosto de 2016]

Nos vídeos da RTVC e da TV Morrinho, disponibilizados em rede pela internet, temos alguns registros fundamentais no entendimento deste festival que merecem ser consultados por todos e que estejam integrados ao PROLAM, na medida em que oferecem subsídios que se contrapõe as outras fontes complementares, como reportagens que repercutiram também o referido evento. No *makin off* produzido pela TV Morrinho, vemos Nelcirlan Oliveira caminhando pelas ruas do barrio Altos de la Florida e se identificando bastante com os modos de vida desta comunidade, onde podemos vê-lo dizendo: *"Às vezes ver humildade é bom"*.

Paralelamente, ao acessar os demais vídeos deste mesmo ano de 2011, entre dizeres contextualizantes e provocativos, tais como *"Porque las histórias están entre nosotros"*, aperitivo de inúmeras cenas entrecortadas por trechos de algumas das produções fílmicas participantes anuncia documentários de muitos segmentos representativos de grupos sociais latino-americanos. Esta coleção de imagens em sequência não linear diz respeito não apenas ao desenrolar de recepção do próprio festival, mas abarcam uma pequena mostra dos próprios filmes que estiveram presentes e distribuídos nesta caudalosa e farta programação. Neste cruzamento de informações desfronteirizadas, podemos nos dar conta que muitas destas produções se tornaram públicas ao ar livre, sendo projetadas em lençóis, em paredes de casas e em lugares improvisados, seja em áreas urbanas ou em ambientes campesinos da Colômbia, combatendo o processo de narrativas não noticiadas, silenciadas por regimes políticos excludentes. A partir destes vídeos, portanto, podemos tomar contato com a extensão do sentido político desencadeado por esta ação revolucionária, envolvendo a arte do áudio visual fora dos interesses do *capital*, do mercado e de tudo que esteja comprometido com a indústria do entretenimento. A cada segundo, memórias e relatos de povos latino americanos vão sendo descortinados, revelados e publicizados, deixando pistas para novas aproximações e novas cartografias investigativas.

Em seus respectivos cotidianos, protagonismos até então invisíveis, questionam percepções sobre as condições de vida em diversos lugares e regiões. Enfim, nesta grande oportunidade de trocas de olhares, onde vivências e experiências se intercruzam, inúmeras situações de vida passam a ser [re]conhecidas, oportunizando outras compreensões de mundo. Vários territórios passam a ser vistos, democratizando comportamentos, sentimentos e pleitos, apresentando questões de identidade associadas a diversos universos de moradia que compõe a América Latina pobre, invisibilizada por preconceitos enraizados e políticas demagógicas, realidades que muitos não conhecem, mas que, a partir deste festival, podem ser conhecidos com mais qualidade e profundidade, já que tais narrativas emergem dos próprios cotidianos marginalizados. Abrindo a reportagem sobre este festival na revista Izquierda *"¡bloques, cámaras, acción! Morrinho en "Ojo al Sancocho"* (setembro de 2011), podemos ler a seguinte citação inicial:

> Pobres, lo que se disse pobres, son los que no tienen tempo para perder el tempo. Pobres, lo que se disse pobres, son los que son siempre muchos y están siempre solos.
>
> Eduardo Galeano, Patas arriba. La escuela del mundo al revés, p.319

Assim, ao dar voz a este mundo invisibilizado, o festival *"Ojo al Sancocho"* cumpre papel sociopolítico importantíssimo, preenchendo uma lacuna contra-hegemônica grandiosa, remexendo no imaginário sobre muitas comunidades humanas beneficiadas por estas ações, fazendo movimentar também determinadas investigações, como é o caso da presente pesquisa desenvolvida sobre o Morrinho. Ademais, acredita-se que ao se trabalhar com o áudiovisual, explorando o poder discursivo das imagens em movimento, garante-se ao presente e ao futuro, a possibilidade de novas fontes de dados, novas problematizações, alimentando a constituição de novos acervos que estarão sempre a serviço de novas leituras e reflexões sobre os povos latino-americanos. Despertar o olhar para tal contribuição representa estar acompanhando o descortinar de muitas histórias de vida que precisam ser contadas e recontadas, exercendo confronto e resistência às paisagens hegemônicas, consolidando-se como campo notável do exercício de se pensar e repensar a América Latina, afastando-se e refutando-se as ancoragens redutoras e opressoras.

Claudia Manuela Rodriguez, uma das organizadoras do Festival *"Ojo al Sancocho"* declara que apostar nas práticas do audiovisual é extremamente importante, pois permite mostrar muitas realidades sob perspectivas internas, ao mesmo tempo que se pode aprender muito com a captação de imagens e com as ferramentas que constituem esta linguagem, justamente *"(...) porque muitas culturas locais não possuem acesso ao audiovisual"*. Sem dúvida, esta proposta alternativa e comunitária permite o surgimento de novas impressões, visões críticas que, por meio dos debates e reflexões que se embrincam às exibições das películas e dos curtas-metragens, alimentando novas conscientizações e encaminhamentos políticos. Cabe lembrar que a recepção acontece em meio a cena pública, onde as produções são projetadas em lençóis e em locais improvisados, o que confere um sentido comunitário ainda maior. Javier Aguilera, outro artista plástico participante, ao caminhar diante das câmeras entre ruas e favelas da Colômbia, ressalta a importância da existência de um festival de caráter popular, envolvendo a educação das classes populares, reforçando a necessidade de se haver mais oportunidades de criação como a que acontece no festival, com a formação de jovens artistas que possam se envolver de modo autoral em novas produções audiovisuais, engajadas nos discursos de cunho local.

Parece visível também a qualidade e a maturidade das informações trabalhadas neste campo de atuação artístico, tanto do ponto de vista da imagem como nas abordagens dos conteúdos, sempre de modo engajado e contundente, a provocar questionamentos sobre tantas realidades, alargando espaços de escuta e de visibilidade, estendendo o campo de

compreensões sobre as pessoas e provocando novas opiniões. Neste sentido, articulando o festival às demandas investigativas do PROLAM, parece essencial entender quem somos, ampliando nosso elenco de identidades, isto é, alargando as percepções oriundas das próprias classes populares e não das elites e classes mais abastadas, comprometidas com grandes complexos mercadológicos com interesses comerciais e econômicos, cuja a organização sempre é estruturada deslealmente.

4.3.3 Das primeiras manipulações transmidiáticas do Morrinho à repercussão de suas ações na Colômbia

> Em contraponto às persistentes concentrações de poder econômico, existem formas especificamente artísticas e culturais de estender a difusão da criatividade para equilibrar os intercâmbios entre norte e sul, entre atores centrais e periféricos.
>
> Nestor Garcia Canclini
> [Fonte: CANCLINI, 2016, p. 243]

O interesse e o foco deste festival de cinema, segundo Chico Serra, produtor e integrante do Projeto Morrinho desde 2006, presente nesta itinerância juntamente com o artista plástico Nelcirlan Souza de Oliveira membro fundador desta Revolução Artística na favela Pereira da Silva, era justamente o de dar visibilidade às questões da cultura cotidiana, envolvendo situações vividas pelas populações latino americanas inviabilizadas de alguma forma, com mostras de vídeos alternativos e comunitários, servindo às reflexões sobre a *diversidade cultural.* Neste sentido, comprometido com a *"democratização das inovações simbólicas"* (CANCLINI, 2008, p.100). Em entrevista concedida especialmente para a elaboração deste texto, Chico expõe tal evento da seguinte forma:

> (...) Um festival sobre a diversidade cultural, internacional também... Então tinha filmes sobre a América Latina, alguma coisa e outra de Estados Unidos e México, painel de debates, muitas rodas de produção audiovisual, movimento social basicamente, aí tinha... vários assuntos, infância, questão do narcotráfico, desplazamiento – que é uma coisa que eles falam muito - , da coisa da família que precisa sair da onde mora, e a área começa a ser dominada pelo narcotráfico, pelas Farc, até 2011 eram assuntos bastante recorrentes... conhecer os projetos sociais ligados aos direitos humanos, era um festival muito militante neste sentido...o foco era social...teve até um debate que ficou assim, festival de cine vídeo alternativo e comunitário, ah...mas alguns falando... 'este festival é comunitário, mas cadê o alternativo?' Alguns diziam 'o alternativo é o comunitário'...enfim, começou esse debate... – [Fonte própria: entrevista com Chico Serra]

Diante desta experiência, acredita-se que se tenha em mãos uma oportunidade de ouro para se repensar e pensar a América Latina, ampliando o leque de perspectivas reflexivas em

torno das práticas culturais que venham a dialogar com a rede de estudos associados ao PROLAM. De fato, não há como negar, ao entrar em contato com as reportagens que repercutiram a participação do Morrinho neste festival em Soacha na Colômbia, em setembro de 2011, sem que se dê conta do sucesso de tal presença em solo colombiano, um acontecimento importante sob o ponto de vista da *recepção* (CANCLINI, 2008, p. 140). Longe de ter passado despercebida pela população local, perdida em meio as outras ações culturais do mesmo evento, o Morrinho despertou grande interesse dos circunstantes. Ademais, podemos sempre que quisermos, recuperar o impacto desta marcante viagem realizada pelo Morrinho, acessando o tratamento dado pela mídia a esta manifestação ao emprestar destaque às questões despertadas pela chamada Pequena Revolução. Acredita-se que tenha acontecido uma identificação mútua em vários níveis, na medida em que questões sobre moradia entre as favelas cariocas e as memórias locais de Altos de la Florida tenham sido entendidas como bastante semelhantes. Conforme, diz uma das reportagens da imprensa colombiana esta não foi a primeira viagem do Morrinho, que já havia acontecido em diversos países da Europa, porém, não obstante, a experiência na Colômbia parece ter sido uma das mais significativas, quanto se trata de um intercâmbio de natureza e cunho social. A reportagem intitulada "*Maquetas que hoy son el arte de las favelas, em Soacha*" sinaliza neste sentido, quando apresenta o cuidado de realizar uma contextualização e um relato histórico do Morrinho.

O simples contato com as reportagens noticiando a presença do Morrinho na Colômbia, em 2011, nos oferece a dimensão do impacto que esta manifestação cultural carioca atingiu perante os colombianos no Festival. Duas grandes fontes de mídia impressa deram cobertura e destaque a esta viagem de sucesso da chamada "Pequena Revolução".

> Esta maqueta es parte del Proyecto Morrinho, que nació em Pereira da Silva, uma de las favelas de Rio de Janeiro (Brasil), donde unos pequenos comenzaron jugando a recrear sub arrio. Ahora, la experiencia se repite aqui, como uma escultura y uma forma de reproducir la realidade em la escala de los niños. En Brasil, partieron los ladrillos, les dieron forma, los pintaron com iniciales de los lugares de la favela, como CV (Comando Vermelho), Salao de Beleza y Prefeitura; hicieron las calles y pusieron muñecos representando incluso a los narcos y a la Policia. Toda la realidade, pero em miniatura. [*Reportagem: www.altiempo.com - Miercoles 21 de sitempre de 2011 – El tempo*]

A outra publicação é da revista *Izquerda* – Espacio Critico/ Centro de Estudios, de novembro de 2011 (ISSN- 2215-8332), já se é possível ver uma chamada sobre Morrinho em manchete estampada na capa, onde se pode ler "Crítica cultural: ¡bloques, cámaras, acción! Morrinho en "Ojo al Sancocho". Em artigo de Juan Camilo Díaz, filósofo y estudiante

Maestría en Historia Universidad Nacional de Colombia, depois de uma descrição crítica, afirma:

> "El "Projeto Morrinho" y el FICVAC son un ejemplo de los usos alternativos que se les puede dar a los medios de comunicación, en especial a aquellos que tienen que ver con la imagen visual como difusora de conocimientos, costumbres, tradiciones, culturas y prácticas cotidianas que nacen en la periferia y que emergen gracias al empeño y al trabajo comunitario de diversos actores sociales, niños, madres comunitarias, padres, comunicadores populares, jóvenes, maestros... Ambos proyectos han logrado hacer realidad un sueño: hacer visibles todas esas pequeñas historias que se desarrollan en las favelas, barrios populares o comunas de Rio, Medellín, Soacha, Bogotá, etc.

Na entrevista concedida especialmente para a presente pesquisa, Chico Serra, narrou assim como aconteceu o convite para que o Morrinho pudesse participar deste festival:

> Quando a gente passou o vídeo do "Saci o Morrinho" [2006, 2007], o diretor do Festival chamado Visões Periféricas... ele organizava passeios com os convidados, com os diretores de filmes, ligados também as oficinas de audiovisual e projetos sociais ligados ao áudio visual em alguns lugares, em comunidades e centros culturais e aí eles se interessam em levar o Morrinho... Aí eu recebi essa comitiva, acho que eram umas dez pessoas e aí entre as pessoas tinha esse cara que é o Daniel Bejarano [diretor do festival] ... Ele que iria produzir este festival chamado "Ojo al Sancocho", um festival sobre a diversidade cultural (...) E aí ele me convidou para participar do festival como jurado, eu e uma artista plástica americana...e me convidou para fazer uma oficina de animação... Mas uma oficina de animação por conta do que já tinha visto dos outros filmes do Morrinho... Essa oficina só faz sentido se tiver a presença do pessoal do Morrinho. Eu me considerava do Morrinho, mas minha função era muito específica.... Aqueles artistas natos, autodidatas para desenvolver aqueles vídeos... Aí eu falei, se for pra fazer esta oficina só faz sentido se for alguém do projeto ou se for algum dos artistas comigo fazer a instalação lá... pegar os tijolos e eles fazem a oficina dentro desta instalação...Aí conseguiram esta passagem a mais...
>
> [Fonte: entrevista concedida especialmente para esta tese]

Apesar das diferenças climáticas e da altitude, Altos de La Florida e o Morrinho guardam muitos aspectos em comum, sejam por aspectos positivos ou negativos. Neste sentido, importante observar inclusive que as comunidades e identidades humanas que estiveram representadas neste festival têm seus percursos de vida associados a histórias de privações, descriminação e violência. Alguns destes dados do Rio de Janeiro foram apresentados pelo Morrinho no documentário *Deus Sabe Tudo, mas não é X9* (2005). Segundo Chico Serra, esta experiência na Colômbia foi uma das mais significativas da trajetória do Morrinho, tendo acontecido logo após uma experiência também muito importante no Acre, no projeto Vídeo nas Aldeias em 2009. Cumpre lembrar que foi realizada uma segunda oficina do Morrinho na Colômbia, em Potosí, onde a intenção maior era interagir com uma escola da região. Em termos de interação social, principalmente das oficinas fora do Brasil, sempre é lembrada com carinho.

> (...) la réplica de Soacha, que es efímera, comenzaron a hacer outra en el barrio Potosí, de Ciudad Bolívar, que sí será permanente. Aunque aqui no harán animación,

> sí están capacitando em vídeo y em stopmotion a los niños de Soacha y Ciudad Bolívar.
>
> [*Reportagem: www.altiempo.com - Miercoles 21 de sitempre de 2011 – El tempo*]

Texto e imagem se completam no registro realizado no trânsito destas narrativas e memórias. Ao observarmos os vídeos produzidos, percebemos o intenso envolvimento das crianças e famílias que se aproximaram do entendimento das formas de vida e do *ethos* da favela. O Morrinho neste mérito, propondo e se interessando pelo intercâmbio cultural, cumpre seu papel político e social de se manifestar, alimentando o debate político sobre as moradias na Amarica Latina, denunciando situações e proporcionando novos ângulos de reflexão, como mostram algumas percepções publicadas à época:

> Esta maqueta es parte del Proyecto Morrinho, que nació em Pereira da Silva, uma de las favelas de Rio de Janeiro (Brasil), donde unos pequenos comenzaron jugando a recrear sub arrio. Ahora, la experiencia se repite aqui, como uma escultura y uma forma de reproducir la realidade em la escala de los niños.
>
> [Fonte: www.altiempo.com - Miercoles 21 de sitempre de 2011 – El tempo]

Também importante que o cenário de experimentações artísticas e de trocas proporcionada pelo festival *"Ojo al Sancocho"* e pelo Morrinho, nos convida a pensar e a repensar a América Latina no campo das subjetividades despertadas pelo audiovisual. Assim, torna-se importante reconhecer tais acervos não somente como fonte de pesquisa, mas como forma de expressão artística de muitas populações da América-Latina.

Acredita-se que ampliando a visibilidade das trocas dos bens simbólicos de tais localidades que, ao dialogarem, descobrem guardar muitos aspectos em comum, aproximando a favela Pereira da Silva do vilarejo em Altos de la Florida. Assim, em ação itinerante integrando famílias, crianças e adolescentes de Soacha, na Colômbia, ocupações multicoloridas do Morrinho ressurgem em discurso que atravessa posicionamentos de controle e de dominação, atacando a *teatralização do poder* (CANCLINI, 2008, p. 162).

Importante observar também a capacidade destes jovens de se organizarem na América Latina artisticamente, combatendo a invisibilidade daquilo que não é noticiado em meios televisivos e massivos. Motivados em processos que envolvem novas tecnologias e o audiovisual, conseguindo destronar discursos hegemônicos. Que a receita do *Sancocho* continue sendo signo de prosperidade e de fartura e que mais pessoas possam celebrar este festival...

5. **NA PISTA DO MORRINHO: NO TERRENO DOS SABERES ENDÓGENOS [TSE]**

5. 1 **O Morrinho entre o ensino da arte *bricoleur e a a/r/tografia*: trocas afetivas de uma cartografia em processo...**

5.1.1 Ferramentas para pensar as [in]disciplinas do Morrinho e do Ensino da Arte

> *Aparentemente seria possível levantar numerosas afinidades entre a atividade da bricolagem e o sincretismo...*
>
> Massimo Canevacci
> [CANEVACCI, 2013, p.64]

Encontrando no Congresso Matéria-Prima, promovido anualmente pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), oportunidade para se aprofundar as relações entre o Morrinho e o Ensino da Arte, foram produzidos textos que merecem agora revisão crítica, já que também tratam sobre questões importantes sobre a *Pequena Revolução* e, portanto, fundamentais para a compreensão das ideias também presentes no desenho desta tese (CM). Acredita-se que a perspectiva dialética de *oximoros-convergentes* (CANEVACCI, 2013), torna possível e viável tratar/ resolver o conflito conceitual entre *bricolagem* e *sincretismos*, sem prejuízo no enfrentamento na abordagem das práticas [in]disciplinadas. Durante o tempo da pesquisa, foram sendo amadurecidas questões que se consideram importantes no terreno reflexivo que abarca as questões de obediência/ desobediência na *cidade panóptica* (FOUCAULT, 2009), inclusive como forma de combate ao *mal-estar* nos ambientes formais da educação. A ideia hibrida de [c]a/r/tografia, associando as *pistas do método da cartografia* de Virginia Kastrup aos estudos de Rita Irwin foi aos poucos aparecendo, miscigenando-se com as questões apresentadas e contribuindo também com a leitura que ora se defende sobre a *"Cartografia-Morrinho"*.

De acordo com o primeiro texto apresentado no congresso Matéria-Prima de 2014, a *pedagogia bricoleur* pode ser entendida campo oponente e [in]disciplinado frente aos modelos de educação tradicional, questionando o ensino ancorado em verticalidades, hierarquias e em propostas conteudísticas. Tal *pedagogia* também pode ser compreendida como fruto da articulação entre as vivências no Morrinho e as atividades de ensino da arte desenvolvidas no Colégio Pedro II, estimuladas e apresentadas no estágio docente em turma

de graduação pelo programa de pós-graduação em artes da UERJ. Cabe lembrar que já se tornou conhecida em alguns fóruns, sendo rediscutida nas duas últimas edições do Congresso Matéria-Prima pela FBAUL – Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Observadas nestas situações, pode-se dizer que a prática de *ensino bricoleur*, atento ao *"pensamento selvagem"* de Claude-Lévi-Strauss, decorrem de ações desviantes que privilegiam a articulação de matérias-primas heteróclitas – considerando distintas temporalidades e procedências, sejam de ordem material ou temáticas –, incluindo meios indiretos e subjetivações não-programadas. Sempre oportuno dizer também que tanto as pistas do método das pistas cartografia como o *ser inacabado* de Paulo Freire muito nos fazem lembrar as construções da favela, além da própria lógica do Morrinho, que somente existe graças ao acolhimento deste cotidiano gerado por suas processualidades.

Assim, entende-se que a *pedagogia-bricoleur* encontra-se identificada e relacionada tanto com a pedagogia de Paulo Freire como também com as *1001 qualidades das favelas*, sendo sempre incorporadas as bem-vindas as ideias de Carlos Rodrigues Brandão, Nancy Mangabeira, Gilles Deleuze, articulando-se também às ideias de Jacques Ranciére, estando atenta também ao próprio *Rizoma do Ócio* de Domenico de Masi. Com esta reflexão de múltiplas conexões, abriram-se novas perspectivas para se repensar as aulas de artes e também as sessões junto as turmas de graduação. Os encontros assumem um caráter comunitário e colaborativo, onde a partir de um suporte comum podemos estabelecer um diálogo horizontal, sem hierarquias e sem anular a dimensão lúdica que se observa no Morrinho. A *pedagogia bricoleur* deseja-se rizomática e também estar em diálogo com o *bem-estar* e o *bem-ser* na educação, não obstante, cabe reforçar, amparada no regime de crenças e saberes populares, conforme propõe a *ecologia dos saberes* (SANTOS, 2009).

Mesmo reconhecendo as limitações do conceito de *bricolagem*, observados por Massimo Canevacci, no escopo dos *métodos híbridos* (CANEVACCI, 2013, p. 59), acredita-se em posicionamentos pedagógicos favoráveis, a partir desta categoria do *pensamento selvagem*, que permitem uma revisão das práticas conservadoras na educação e em particular, no Ensino da Arte. Com efeito, pode ser defendida e não desperdiçada, mesmo com o *"número limitado de cartas"* (CANEVACCI, 2013, p. 65). Foi a partir das suas propriedades qualitativas, observadas neste conceito que se pôde desenvolver/ elaborar o que à época ficou entendido como campo refratário a um regime de obediência e de silenciamentos. Assim, pode-se dizer, por exemplo, que apostar em temporalidades assíncronas e em recursos de distintas procedências na realização de práticas pedagógicas voltadas para o Ensino da Arte significa em grande medida respeitar a diversidade cultural, não obstante, representa também

se associar ao pensamento do *bricoleur*. Assim sendo, parece recomendável trazer à luz inicialmente as seguintes considerações de Claude-Levi-Strauss, que resumem assim essa maneira de encarar o mundo:

> (...) O conjunto dos meios do bricoleur não se pode definir por um projeto; define-se somente por sua instrumentaliade (...) os elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio de que isso sempre pode servir . (LÉVI-STRAUSS; 1970; p.38) [170]

Ora, a poderosa imagem moldada por este tipo de conduta aqui evocada como fonte de inspiração, serve para refletirmos justamente sobre uma pedagogia menos previsível e, por oposição, mais sensível às possibilidades do imprevisto, ou seja, enriquecida pelo diálogo constante exercido por muitas realidades e individuações que passam a ser incorporadas como gratas surpresas a engenhos não planejados. Em outras palavras, tal proposta está mais comprometida com as solicitudes dos processos do que com os resultados que visam atender expectativas predefinidas. Neste sentido, toda vez que se pensa em [re]adaptar ou se [re]engendrar determinadas práticas, submetendo seus anúncios aos universos presentes de cada ocasião – naturalmente formados por matizes de origens diversas, iluminado por inúmeras histórias de vida, atendendo ao chamado de muitas individualidades –, estamos nos aproximando do exercício daquele que pensa em uma *"arquitetura sem projeto"* (JACQUES, 2001, p.25) [171].

A lógica binária, apesar de bem observada por Canevacci, não impede que as características da bricolagem, deixem de possuir algum valor libertário, nos termos em que foram apresentados, podendo-se, inclusive, evoluir para uma perspectiva convergente às situações menos purificadas, já que os conceitos da *bricolagem* e de *sincretismos "seguem em direções completamente opostas"* (CANEVACCI, 2013, p.65). Por isso, defende-se nestas linhas também, em concomitância com o raciocínio já esboçado, o papel do *professor-artista*, que ao se colocar disponível criativamente nos termos aqui tratados junto ao exercício de suas funções, pode vir a assimilar tanto as lições plásticas alusivas à condição de *bricoleur*, como se direcionar à plurivocalidade (CANEVACCI, 2013, p.65). Talvez, o mais correto seja dizer que a função desempenhada por cada um destes educadores identificados por esta forma atuação se confunda com a de um colaborador, responsável por uma obra de cunho coletivo, portadora de uma essência inacabada, calçada em ressifignicações, constituída de arranjos inusitados e procedimentos inesperados, sempre alimentada pelas distintas relações humanas e

---

[170] LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.
[171] JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

pelas subjetivações não desperdiçadas. Torna-se razoável assim pensar, pois estando suscetível às mais variadas formas de contribuições ofertadas pelos alunos, se servindo a cada momento de novas ferramentas e de matérias-primas heteróclitas, decorrentes justamente de interlocuções permanentes, agigantam-se o instrumental e o *lócus* de trabalho do professor. Assim, à medida que suas ações se inscrevem no espaço educacional conforme o agenciamento de apelos múltiplos dados ao acaso, desenham-se paralela e paulatinamente condições cada vez mais favoráveis para o advento de um cenário fértil, facultado ao logro de mesclas inétidas, se candidatando a perspectivas educacionais libertadoras.

Desse modo, cumpre dizer, torna-se cada docente um potente [re]inventor de suas próprias ações, se despindo da fiel figura preocupada em reproduzir algo que já exista, preferindo sempre dinamizar sua performance em função dos acontecimentos presentes a partir dos quais tudo pode ser [re]aproveitado. Com esta atitude, também promove-se a abertura para um espaço cada vez maior para a valorização de autorias compartilhadas, considerando-se o redimensionamento de temas a cada encontro, o sugestionamentos de atividades práticas com a incorporação de materiais encontrados acidentalmente, atingindo-se também os jogos que envolvam a leitura de imagens e de obras, de modo que o ensino torne-se um ofício de cada momento, um "micro-evento" [172], sujeito a novas experiências, a misturas improváveis e a desvios de quaisquer natureza. Nestes percursos descontínuos, contaminado atravessamentos, as ferramentas passam a ser também os próprios corpos presentes, com as suas respectivas motricidades, reações, desejos e anseios, que se somam para formar um construto plural e polissêmico.

> O cotidiano vivido, e não apenas aventado, mostra o quanto sua realização está no corpo dos seus sujeitos e que é nos corpos individuiais e coletivos que se dá seu próprio acontecimento. (...) a partir desses e dos corpos coletivos se relaciona e constrói o mundo. [173]

Tais hibridações vêm à tona, pois são decorrentes de uma ampla articulação proveniente de uma intensa capacidade de observação, de valorização e reunião de elementos híbridos que, reencantados em permutas e trocas, sempre nos levam a novas descobertas. Respondem este conjunto de ações por uma atividade que tem o poder de afetar positivamente não apenas os alunos – no que tange aos quadros de autoestima e de autoconhecimento –, mas

---

[172] JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. (p.24).

[173] Victório Filho, Aldo. *Corpo escola: currículo vibrátil e pedagogia da carne.* Rio de Janeiro: Currículo sem Fronteiras. Volume 12, p.143-152, 2012. (p.145). Disponível *on line*: www.curriculosemfronteiras.org

também a vida dos professores, que substituem atos repetitivos e *embrutecedores*[174] por um método revigorante, comprometido com a reciclagem e regeração de ideias. Ao se colocar a favor dos devires e escolhendo os [des]caminhos do lúdico, repleto de imprevistos, acaba garantindo situações e oportunidades que libertam o Ensino da Arte das amarras de qualquer tipo de condicionamento estabelecido *à priori*, assumindo o que podemos chamar de uma conduta fundamentalmente *transformadora* que, a rigor, traduz e resume a própria atividade do *bricoleur*.

Tal pensamento não é diferente da lógica das atividades desenvolvidas no Espaço Cultural do Colégio Pedro II, cuja a própria clientela, advinda de naturezas sociais e geográficas muito particulares, acaba servindo de estímulo constante a favor do movimento de inclusão das diferenças, a contaminar muitas ações pedagógicas de dentro e de fora da instituição. A lição do *Mestre Ignorante* de Jacques Ranciére, torna-se cara também a este núcleo educacional, reconhecendo-se aqui que neste modo de tratar o Ensino da Arte não há inteligência superior à outra, mas sim *"inteligências desiguais"*, extremamente instigantes na medida em que são únicas no seu estar no mundo, em suas potencialidades reveladas na participação em cada atividade, assim como no convívio com os outros. Neste sentido, estimular a evidenciação dos contéudos consagrados pela História da Arte oficial ou tratar de uma determinada exposição apartados de cada realidade, não encontra aqui defesa alguma. Ao contrário, a prática desenvolvida neste espaço deseja apresentar uma reflexão sobre as vantagens de um discurso pedagógico horizontal, sempre investido do imponderável, onde as subjetivações reinem e se sintam à vontade para se colocarem à frente de cada situação proposta, servindo de ferramenta e matéria-prima de um processo que aqui se pode chamar de *apredizagem-ensino-bricoleur*.

> É evidente aos olhos de todos que as inteligências são desiguais. (...). Observai as folhas que caem dessa árvore. Elas vos parecem exatamente parelhas. Observai mais de perto, para vos dissuardirdes. Em meio a essas milhares de folhas, não há duas assemelhadas. (RANCIÉRE; 2011; p.73) [175]

A inversão dos papéis de quem aprende e de quem ensina aqui considerada encontra imediata ressonância e afinidade, portanto, com os textos de Jacques Ranciére. Afinal, este jogo ou esta conversa não hierarquizada, já representa um caminho desviante que nos faz [re]pensar as formas de se preparar uma aula, atividade ou mesmo uma proposta pedagógica que seja menos hermética, considerando a devida atenção às potencialidades oferecidas em

[174] RANCIÉRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
[175] RANCIÉRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. (p.73).

cada oportunidade de encontro. É oportuno lembrar que receber uma turma de qualquer segmento escolar, dos mais variados contextos, significa estar diante de um cenário antropologicamente denso, sendo naturalmente difícil desconsiderar tantas conjunturas, tratando-as como invisíveis. No âmbito do pensamento *bricoleur*, abrir mão de tantas possibilidades seria uma incoerência. Cada realidade, cada contingência, por enriquecer sobremaneira o processo de trabalho, será sempre bem-vinda. Assim, cada novo grupo de *multivíduos*[176] que surge, em função desta lógica aglutinadora, interessada o tempo todo em [re]adaptações, jamais deixará de se apresentar como atraente ou convidativa, ensejando trilhas antes não pensadas e provocando novos percursos, conforme as diversas *"florestas de signos"* [177] que ora se apresentem.

Se de um lado o público visitante de muitas realidades inspira práticas pedagógicas que se asselham ao principal discurso deste texto, na outra ponta, a equipe dos professores de Artes Visuais do Espaço Cultural do Colégio Pedro II também é constantemente [re]sensibilizada pelos artistas de diferentes formações e repertórios. Muitas das exposições que estiveram em cartaz nos últimos anos ressaltam as qualidades e as características do *bricoleur*. Na exposição intitulada *"Favela: poéticas visuais"* foram exibidas fotografias feita por moradores do Complexo da Maré, indóceis a quaisquer esterótipos, figurando na companhia dos trabalhos de Alex Brazil, Darcy Cardoso e Sergio Cezar. O resultado foi uma verdadeira *bricolagem* para se pensar e fruir a favela de várias maneiras. No texto curatorial, podemos constatar o grande interesse de se abrir espaço para as práticas artísticas que se dedicam à favela.

> (...) As favelas existem e persistem, ganham corpo e existência no tempo e espaço de nossa cidade. Ao mesmo tempo que nos encantam e seduzem para um mundo de simplicidade e beleza, as produções artísticas aqui apresentadas também documentam e alertam para questões sociais e políticas a serem discutidas pelas autoridades e sociedade em geral.
>
> Trecho do texto curatorial da exposição *"Favela: poéticas visuais"*, promovida pelo Espaço Cultural do Colégio Pedro II, em 2012.

Também conhecido como o *arquiteto do papelão*, o miniaturista Sergio Cezar, com seu interesse por materiais heteróclitos, inspirado nas moradias dos morros cariocas nos mostrou, por meio de suas obras e oficinas, a possibilidade de um Ensino da Arte renovado pelo cotidiano, de modo coerente com os saberes da favela:

---

[176] CANEVACCI, Massimo. *Sincrétika: explorações etonográficas sobre as artes contemporâneas.* São Paulo: Studio Nobel, 2013. (p.10).
[177] RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (p.15).

> As construções numa favela e, consequentemente, a própria favela – jamais ficam de todo concluídas. A coleta de materiais também nunca cessa. A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. [178] (JACQUES, 2001; p. 24).

Analogamente ao pensamento de Claude Levi-Straus [179], é como se cada situação vivenciada pelo aluno e pelo professor tivessem liberdade similar a do artista-bricoleur cujos atos criativos desprezam planejamentos rígidos. A *bricolagem* inspira, transforma e regenera.

5.2 **O cotidiano-favela do Morrinho: possibilidades de expansão das experiências estéticas na escola**

> A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modifica-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar. (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; p.108)
>
> Paulo Freire

A experiência no terreno educacional em artes pode ser extremante rica se inspirada pelas experiências do cotidiano, conforme se observara anteriormente. Neste sentido, importante ressaltar que durante o tempo desta pesquisa, os artistas do Morrinho foram grandes professores, demostrando muitas lições ligadas ao terreno dos saberes endógenos. Ora, evidentemente que são muitos os exemplos que envolvem aspectos significativos da vida diária, flagrantes na iconografia e na temática de inúmeras obras e expressões artísticas elaboradas ao longo dos tempos, como se sabe, em diversos âmbitos geográficos e culturais, que podem ser trabalhadas. Entretanto, não basta. É necessário abraçar, para além dos currículos herméticos e programas já existentes, as vivências dos educandos. Incorporar e trazer tais contribuições para a centralidade das aulas é movimento fundamental, na medida em que, ao participarem do convívio articulado com cada uma das situações pedagógicas propostas, não haja o risco da prática educacional se converter em uma *farsa* (FREIRE, 2013 – 15ª ed., p.127), uma traição às comunidades humanas. Assim sendo, trocar o repertório dos alunos pelos conteúdos consagrados da História da Arte é fazer do processo de formação escolar em artes uma educação muda, silenciosa ou *antidialógica* (FREIRE, 2014; 57ª ed.,

---

[178] JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. (p.24).

[179] "O conjunto dos meios do *bricoleur* não se pode definir por um projeto; define-se somente por sua instrumentalidade, para dizer de maneira diferente e para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em virtude do princípio de que isso sempre pode servir." (LEVI-STRAUSS. 1962. p. 38).

p.167). Ora, o legado artístico herdado pela humanidade se apresentado de modo hierarquizado significa promover um discurso *opressor*, ativando inapelavelmente a *"cultura do silêncio"* (FREIRE, 2014 – 57ª ed., p.82).

Com efeito, de que adianta se chamar atenção para a abertura à cena comum, de lazer familiar, descortinando a vida doméstica ou os hábitos citadinos pelo viés dos interesses dos impressionistas e dos pós-impressionistas, por exemplo, se o cotidiano dos alunos não é abarcado com a mesma intensidade? De que vale o acesso aos bens culturais – tratados muitas vezes de modo enciclopédico e verborrágico – sem o reconhecimento das realidades circunstantes? Qual o sentido, considerando as implicações de uma educação verdadeiramente democrática, apresentarmos e levarmos os alunos a estarem próximos dos tesouros da Grécia, do Louvre e dos acervos icônicos dos grandes museus europeus, se os tesouros vivos sobre os diversos contextos de vida permanecem adormecidos, tornando-se ainda mais distantes? Como justificar politicamente a formação de pequenos especialistas ou mini historiadores da arte durante o transcurso da educação básica, se a próprio meio de existência é ignorado? Ora, o Ensino da Arte, para escapar desta terrível armadilha de acomodação e de dominação, precisa estar atento para não transformar os alunos em exilados de si mesmos, caso compartilhe do desejo de ser vivo, despertando com interesse o espirito de criticidade a cada encontro, acolhendo os saberes situados e os *discursos autênticos* (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; p.116).

> Enquanto na prática bancária da educação, antidialógica por essência, por isso, não comunicativa, o educador deposita no educando o conteúdo programático da educação, que ele mesmo elabora ou elaboram para ele, na prática problematizadora, dialógica por excelência, este conteúdo, que jamais é depositado, se organiza e se constitui na visão do mundo dos educandos, em que se encontram seus temas geradores. (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; p. 142)

Estimulado pela provocação do IV Congresso Matéria-Prima de 2015 com o tema *"artes visuais, perspectivas e exemplos no terreno"*, considera-se oportuno se pensar em *cartografias*. Refletir sobre o Ensino da Arte, sobretudo, se ligando à terra, aos contextos, ao chão, às ruas e caminhos habitados, concernentes e íntimos dos modos de vida de cada um. Neste sentido, entende-se que serão sempre bem-vindas as ideias do educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997), de modo a nos lembrar da própria recorrência de seu pensamento, àquela que afirma que o *ser mais* implica necessariamente em a*profundar a tomada de consciência* sobre sua própria realidade (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; p.104). Acompanhando também esta forma de se entender educação e não se furtando promover determinados esclarecimentos

sobre a *pedagogia-bricoleur* (Congresso Matéria-Prima, 2014), deseja-se estabelecer conexões com outros autores sensíveis ao tema, bem como se articular com o que se pode chamar de *reversão* das metodologias tradicionais, de modo a celebrar a *produção coletiva do conhecimento* e a sua condição de *regime acêntrico* (KASTRUP, 2009; p.10).

> (...) a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar metá-hodos em hódos-metá. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (KASTRUP; p. 10; 2009)

Além disso, tornando coerente a intenção de oferecer maior visibilidade à humanização da educação e em especial ao Ensino da Arte, problematizando este arranjo reflexivo ora cartografado, considera-se pertinente e ajustado trazer para esta mesma trama, as narrativas de Marcus Faustini, bem como a obra lúdica do Morrinho – valiosas interpretações subjetivadas no campo estético sobre o Rio de Janeiro que incentivam e aguçam a percepção sobre os ambientes populares associados às "periferias" e às favelas cariocas. Conciliar tais referências tornou-se caminho naturalmente instigante para a confecção deste percurso híbrido, tomado de muitas trilhas possíveis, pois acredita-se que reunidas podem inspirar novas práticas pedagógicas, exatamente como a que ocorreu com as vivências pedagógicas desenvolvidas no Colégio Pedro II, conforme se pretende mostrar. As referidas e significativas experiências no terreno também foram fundamentais para os rumos tomados pelo seminário *Tramas para reencantar o Mundo* promovido pelo Espaço Cultural da mesma instituição no segundo semestre de 2014. Representadas junto à mesa *Tramas Urbanas* assumiram com muita propriedade o papel de convidar a todos a participarem de uma mesma rede de pronunciamentos sobre as partes da cidade menos óbvias, desprestigiadas ou ainda desconhecidas, na tentativa de se enfatizar questões pertinentes aos novos paradigmas de ensino que buscam obstinadamente a inserção do cotidiano, na expectativa de oferecer a possibilidade de valorização dos discursos *não-hegemônicos* junto à formação de professores e às práticas docentes em artes em todos os segmentos e âmbitos da educação básica.

Recuperando alguns dos argumentos aqui já esboçados, da mesma forma como o autor da *Educação como prática de liberdade* e da *Pedagogia do Oprimido* se posiciona contra "*as elites dominadoras"* (FREIRE, 2014 – 57ª.; p.118), podemos encontrar na *cartografia deleuzeana* espécie de tradução de seu pensamento revolucionário. Se bem observamos, logo pode se perceber que ambas as visões comungam do mesmo princípio de intolerância à qualquer postura vertical ou hierarquizante, de modo que tais posicionamentos, aqui

valorizados, somente existem e se sustentam enquanto tais, pois preferem confiar suas convicções à *"experimentação ancorada no real"* (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.21). Ora, tal afinidade, também pode ser sentida nos textos de Jacques Ranciére, de Carlos Rodrigues Brandão e de Nancy Mangabeira. A boa recepção das bagagens culturais, incorporadas à educação no belo simbolismo da *"floresta de signos"*, acrescidas das lições do *"Mestre Ignorante"*, bem como alimentada pela *ecologia dos saberes*, formam interessante mosaico de ideias, cujas características de teor emancipatório não podem ser desperdiçadas. Por este motivo, todos esses posicionamentos se apresentam muito caros à *pedagogia-bricoleur*, assim como para esta reflexão que ora se anuncia, justamente por identificar em cada uma destas contribuições – formando uma verdadeira cartografia de autores –, muitas possibilidades de abertura à interculturalidade, sendo extremamente generosas no reconhecimento dos conhecimentos advindos da vida e da cultura cotidiana e, por isso, inegáveis fontes de reencantamento, a fertilizar o terreno do Ensino da Arte.

Assim, a riqueza que se quer chamar atenção aqui, conforme se acentuou logo nas primeiras linhas, é a que se apoia na presença, na interação e na intervenção dos âmbitos socioculturais que se confundem com os testemunhos de cada existência que, em suas inúmeras variações de registros, podem fazer toda a diferença, em particular, ao ensino da arte. Como se buscou defender na oportunidade de se abordar sobre a *pedagogia-bricoleur*, negligenciar as diversas formas estéticas atuantes nas histórias de vidas de cada um dos *multíviduos* (CANEVACCI, 2013; p.10) – os próprios alunos –, significa dar crédito a uma educação desumanizada e, com isso, fatalmente, permitir um empobrecimento também do ponto de vista imagético, encobrindo os *pronunciamentos do mundo* (FREIRE; 2014 – 57ª ed; p.108). Neste caso, o próprio ato de criação torna-se comprometido e aplacado, fazendo com que muitas descobertas deixem de ser feitas, elaboradas, problematizadas e visualizadas. Acredita-se que beneficiando-se da ideia de *"educação como prática de liberdade"* (FREIRE, 2014 – 57ª. ed.; p.98), promove-se o desenvolvimento da habilidade de saber aproveitar as situações sociais dadas, sempre à disposição nos processos educacionais. Neste sentido, se pressupõe necessariamente o *"acolhimento do inesperado"* (KASTRUP, 2009; p.39), a abertura para cenários desconhecidos, assumindo os desfronteiramentos que apontam para toda sorte de geografias humanas. Para tanto, vale a pista, a recomendação para se substituir a *percepção ótica* de figura-fundo pela *percepção háptica*.

> (...) a percepção háptica é uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano igualmente próximo. (KASTRUP; 2009; p. 41)

Desse modo, ao se oferecer campo para a horizontalização, promovendo a dissolução entre acesso e reconhecimento, equilibrando as relações entre alunos e professores, apostando e investindo em *processualidades* (KASTRUP, 2009; p.40), produzindo encontros entre saberes e *pronunciamentos distintos sobre o mundo* (FREIRE; 2014 – 57ª ed.; p.108), logo instaura-se um espaço de natureza dialógica, em oposição ao calvário da *educação bancária*. Ora, neste movimento de caráter emancipatório, inevitavelmente, passamos a testemunhar o advento de uma estimulante cartografia humanizadora. Assumidamente colaborativa e construtivista, se desejando sempre dialogal e potencialmente lúdica, nutrida pela associação com as questões que envolvem o pensamento plástico e artístico, podemos entender este trabalho como um amálgama, formando a imagem do que pode-se chamar de *cartografia-bricoleur*, em alusão ao pensamento de Claude Levi-Strauss, e em acordo com as ideias apresentadas no Congresso Matéria-Prima em 2014.

> Apostar em temporalidades assíncronas e em recursos de distintas procedências na realização de práticas pedagógicas voltadas para o Ensino da Arte significa em grande medida respeitar a diversidade cultural, não obstante, representa também se associar ao pensamento do bricoleur.(GUIMARÃES, 2014; p.207)

Cumpre dizer, que a cartografia ora aqui evocada implica no diálogo sempre solidário entre *ação* e *reflexão*. Não se trata, portanto, do antigo *laissez-faire* outrora praticado no ensino da arte, mas um mergulho profundo de cada aluno em suas referências mais caras, onde, por meio delas, busca-se estabelecer relação consigo mesmo e com o outro e, por conseguinte, gerando um encontro com o mundo coletivo. Desse modo, podemos falar em transformação, evitando-se as palavras ocas ou se eximindo de ações esvaziadas de sentido. Assim, nesta cartografia nenhuma das duas dimensões enfatizadas por Paulo Freire – ação e reflexão – deve ser desprezada, ambas precisam ser estimuladas o tempo todo para se encontrarem em um mesmo fazer, sob pena do sepultamento do *ser mais* e das possibilidades de emancipação na educação.

> Esta busca nos leva a surpreender, nela, duas dimensões: ação e reflexão, de tal formas solidárias, em uma interação tão radical que, sacrificada, ainda que em parte, uma delas, se ressente, imediatamente, a outra. Não há palavra verdadeira que não seja a práxis. Daí que dizer a palavra verdadeira seja transformar o mundo. (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; p. 107)

Assim, nesta primeira caminhada, vale destacar algumas pistas para o exercício da cartografia no ensino da arte: i) independentemente de currículos herméticos e programas viciados, exercer postura dialogal; ii) valorizar e acompanhar os processos, evitando-se a palavreria alienante e a verborragia oca; iii) incentivar os diferentes pronunciamentos do mundo e o anúncio dos diferentes contextos circunstantes, potencializando a revelação de discursos imagéticos desconhecidos; iv) desenvolver a *percepção háptica* no lugar *percepção ótica*; v) apostar em temporalidades assíncronas e respeitar a diversidade cultural, rejeitando o desperdício das contribuições legítimas de natureza *não-hegemônica*; vi) horizontalizar as práticas pedagógicas e promover, entre os saberes situados dos educandos, conexões rizomáticas; vii) desenvolver ações reflexivas e narrativas afetivas sobre a cidade, aprimorando a observação estética dos diferentes tipos de moradia e trajetos cotidianos; viii) promover o acolhimento do inesperado e das distintas geografias humanas.

Na apresentação realizada no Congresso Matéria-Prima de 2015, foi compartilhada a seguinte versão de uma das músicas presentes no documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9!*:

MORRINHO VERSÃO

Diretoria Mandando
O Baile todo dançando
Foi na Pereira, Geral vem se divertir
MC Maiquinho cantando
As gatinha rebolando
Se a concorrência tentar contra vai falir
Só na balada
Foi na Pereira pegando muita mulher
O baile todo tá dançando
Já soltaram o tamborzão
E Tu sabe como é que é...

Cartografia chegando
Tá todo mundo traçando e demorô
E vem pra cá se divertir
O seu caminho afetivo,
Na trama do coletivo...
Vem mapear, compartilhar o seu sentir
Na inacabada...
Pedagogia, vem dizer da onde é
Sua cidade, sua rua, região
Aqui não tem programação
Pedagogia Bricoleur....

5.3 **Cartografias afetivas: o Morrinho e as experiências no terreno educacional**

> A educação problematizadora se faz, assim, um esforço permanente através do qual os homens vão percebendo, criticamente, como estão sendo no mundo com e que em que se acham. (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; P.100)

Nos últimos anos, o Morrinho vem inspirando diversas maneiras de abordagem do cotidiano junto às turmas no Colégio Pedro II, ajudando a combater as práticas do *pensamento abissal* (SANTOS, 2009). Em uma destas experiências no terreno, de modo a responder ao apelo das *pistas da cartografia para o ensino da arte*, expostas anteriormente, apresenta-se, enfim, o trabalho realizado com os alunos do último ano do ensino fundamental do Campus Engenho Novo II do Colégio Pedro II, realizado em 2014. Acrescenta-se que durante o ano letivo de 2016, outras práticas foram incorporadas, valorizando o *cotidiano-favela*. Para melhor compreensão deste percurso, importante ressaltar os elos e as influências determinantes das articulações moventes entre as narrativas do guia da periferia Marcus Faustini e as processualidades lúdicas do Projeto Morrinho, funcionando como espécie de "temas geradores" (FREIRE, 2014 – 57ª ed.; p.134), fomentando a imersão em diferentes contextos. Neste mesmo desenho, não se pode deixar de destacar aqui também, a onipresente pedagogia da liberdade de Paulo Freire. Para a realização destes registros afetivos, além da proposta de se evocar situações cotidianas reveladas aos poucos em diversas cartografias coletivas, houve a preocupação de de inibir os ambientes de silenciamento, obediência e da educação bancária, substituindo a sala de aula tradicional pela lógica de *"ateliês móveis"*.

Assim, por meio da estratégia de deslocamentos, ocupando lugares improváveis e disponíveis no espaço escolar, constituindo verdadeiros territórios de liberdade, incentivando comportamentos mais independentes e simbolizando o desprezo pelo confinamento e pela imobilidade do ensino, as cartografias começaram a sair do papel. Nesta oportunidade de ação/reflexão, cada um dos alunos foi incentivado a criar rotas desenhadas em uma grande folha compartilhada junto ao chão, fortalecendo a ideia de experiências coletiva no terreno, onde pudessem descrever os caminhos conhecidos de casa até a escola. Ao mesmo tempo, formando, uma densa tessitura com suas memórias, foram sendo incluídas passagens

marcantes de suas respectivas trajetórias de vida. Importante sublinhar que a realização dos registros foram se processando, conforme as recordações fossem ocorrendo, lembrando-se de referências afetivas, ressaltadas também pelas impressões estéticas das ruas ou de bairros vizinhos por onde costumavam passar diariamente, combinando tais trajetos de modo híbrido. Deste modo, de modo análogo à brincadeira do Morrinho, os alunos passaram a manipular a própria vida, se apropriando esteticamente também da própria realidade, se divertindo conforme a práxis da *Pequena Revolução,* imersos em uma interação profunda com o seu cotidiano. Além disso, cumpre notar, a própria escrita de Faustini, expressivamente descontraída e não menos reflexiva – exatamente como são suas narrativas pelo subúrbio do Rio de Janeiro, elogiadas pela sua capacidade de *samplear* a cidade –, parece sobreviver nas cartografias elaboradas pelos alunos, todas carregadas de sentidos e da essência ímpar de cada um, tornando presentificada a pória ideia de *"mapa móvel"*.

> A realidade cartografada se apresenta como mapa móvel, de tal maneira que tudo que tem aparência de 'o mesmo' não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder, que pode por vezes ter a pretensão ilegítima de ser o centro da organização do rizoma. Entretanto o rizoma não tem centro. (KASTRUP; p. 10; 2009)

Por isso, neste trabalho de *pronunciamento do mundo*, evidentemente estamos falando também em reencantamento do mundo. Implica pensar desta forma, pois nesta oportunidade se buscou a todo momento a supressão da situação *opressora* (FREIRE, p. 11; 2014 – 57ª ed.) traduzida pela educação bancária e vertical, sendo preocupação resgatar a fala de cada educando e o seu direito de manter diálogo com a sua própria realidade, de modo a entender melhor sua relação com o mundo. Por isto, cada um dos arranjos espontâneos foi desenvolvido por meio de uma ação/reflexão lúdica, sem que existisse a preocupação imperiosa com o deus *cronos*, buscando a sensibilização dos alunos sobre suas memórias afetivas, sendo estas, aos poucos, apresentadas aos colegas plasticamente, de acordo com fé depositada no deus *ludens*. Nessa sofisticada rede de intersubjetividades, podemos observar, a sábia e independente combinação de algumas linguagens artísticas comuns no contexto das vanguardas artísticas modernas, sem que estas fossem ensinadas de modo bancário. Assim, integrando desenhos, pinturas, colagens e fotografias impressas, integravam-se entre si, socializando e tomando contato com o *direito da palavra verdadeira* (FREIRE; 2014 – 57ª ed.; p.109).

Figura 63 – Cartografia coletiva em ação: coexistência de diferentes percursos afetivos fora da sala de aula.

Fonte: Registro do autor feito em uma de suas aulas. Fonte própria.

A autoria coletiva e compartilhada, foi se revelando aos poucos, paulatinamente, como um movimento de reconhecimento que envolve o *trabalho mental suave* (DE MASI, 2000; p. 302), tão característico dos artesãos, de aproximação e valorização das realidades de cada educando, se afastando, portanto, dos acessos a saberes enciclopédicos consagrados, fundamental para as práticas contextualizadas do ensino da arte, distanciando-se da ameaça de *burocratização das mentes* (FREIRE, 2014 – 49ª ed.; p.111). A cada oportunidade de reencontro com o trabalho, diante do emaranhado de linhas nutrido com tantos desdobramentos instigantes somente possível pela inclusão e participação de cada repertório, foi se observando a cena recorrente do sentimento generalizado de orgulho sobre cada cartografia coletiva produzida, assegurando sempre boas surpresas.

Importante observar as rotas de fuga que aparecem neste trabalho, onde visual labiríntico foi se tornando cada vez mais presente. Aos poucos as tramas foram se misturando, como as vielas de uma favela. Nestes percursos, podemos perceber além da dedicação e da entrega dos alunos, muitas possiblidades de entrada e de saída, desfazendo a própria ideia de centralidade da escola. Neste cruzamento de temporalidades, temos o preenchimento de vazios, onde não raramente se observou o efeito de festa, de alegria, de entretenimento,

formando espécie de tecido de afetos, elementos presentes no *rizoma do ócio* (DE MASI, 2000; p.302).

> A verdadeira revolução, cedo ou tarde, tem de inaugurar o diálogo corajoso com as massas. Sua legitimidade está no diálogo com elas, no engodo, na mentira. (FREIRE, 2014 – 57ª edição; p.172).

Os discursos não-lineares também passaram a ser valorizados, na medida em que tempos diferentes de eventos lembrados para a confecção desta cartografia foram se apresentando. Envolvendo fatos marcantes de cada trajetória de vida, sem necessariamente se seguir uma cronologia nítida ou facilmente apreensível. Todavia, uma das tantas belezas deste trabalho é a recuperação da consciência e do sentido de comunidade, pois todos aparecem no mesmo plano de visibilidade, gerando um território de convivência de olhares absolutamente rizomático. Assim, no tocante a maior independência dos educandos junto ao seu processo educacional e ao seu bem estar, desejou-se estimular questões fundamentais para o reconhecimento dos lugares onde se vive, tornando plásticas e visíveis suas relações com sua própria realidade e, neste movimento, buscando enfatizar sempre seus respectivos contextos, onde evidentemente estão presentes preciosos discursos e comportamentos estéticos. Reverenciá-los e ativá-los significa promover quadro generoso de autoestima em cada um dos participantes, aliando-se à ideia de liberdade na educação.

A *cartografia-bricoleur* é, na verdade, a expansão do campo pedagógico em artes, em outras palavras, a horizontalização dos múltiplos discursos e narrativas estabelecidos em rede, se interpenetrando e problematizando o mundo que, assim, retorna problematizado. O ensino da arte sensível aos cotidianos dos educandos é revolucionário em vários sentidos, sendo o procedimento de ação/reflexão cartografada extremamente válido. Acredita-se que é este ensino que vale à pena, pois não se faz alienante e opressor. Ao contrário, está aberto como uma cartografia, expandindo os *pronunciamentos* sobre a realidade, deixando sempre fértil possibilidade de criação de outros mapas inéditos e, deste modo, afirmando-se como um terreno que não tem fim...

Figura 64 - Oficina de pintura no Morrinho utilizando como suporte propagandas políticas. Novembro de 2014.

Fonte – Registro de campo realizado na favela Pereira da Silva em novembro de 2014.

5.4 **Os *saberes endógenos* do Morrinho em uma visão [c]a/r/tográfica**

> O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e à reflexão do geômetra. É vivido.
>
> BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. 1974

Recuperando e revisitando alguns dos questionamentos do Texto *"MATÉRIA-PRIMA E MATÉRIA-VIVA: a a/r/tografia e a revolução artística do Morrinho na tessitura lúdica do ensino da arte"* (2016), poder-se-ia perguntar, por exemplo, qual o lugar do lúdico no ensino da arte, segundo a lógica de compreensão que abarca a tríade *favela-natureza-brincar*? Como este "ambiente" se revela propício para se [re]pensar a educação, diante das questões cotidianas experimentadas em uma favela singular como a Pereira da Silva? O Morrinho vem modificando as possibilidades de formação das crianças e jovens dentro e fora desta

comunidade? Como os artistas do Morrinho podem ser reconhecidos neste campo de discussão no terreno das [in]disciplinas? Ora, parece não haver engano quando se pensa a cidade como um campo de múltiplas formas de anúncio, em seus inúmeros arranjos e subjetivações, mas o que isso pode nos oferecer no exercício reflexivo entre educação e o *mundo mundano* (OLIVEIRA, 2014, P,71)? Os *saberes endógenos* não precisariam ser mais valorizados? Esta tese inclusive, deseja acentuar este entendimento, tratando o Morrinho como uma *poética singular do cotidiano-favela*, mas, ao mesmo tempo, pedagógica neste sentido. A própria favela Pereira da Silva, por exemplo, mesmo antes da existência Morrinho, já era uma comunidade diferente das outras, e por si, já teria muito nos ensinar. Entrementes, nas últimas décadas, as intervenções do Morrinho vêm acrescentando outras peculiaridades a esta mesma realidade. Conforme fora observado, em texto encaminhado em 2016 ao Congresso Matéria-Prima, pode-se ler:

> Cada assentamento, cada vila, morro e arruamento, espaços menos ou mais improvisados onde se mora e se vive, apresentam a sua particularidade. Assim, como vêm sendo tratadas as inúmeras e incontáveis variantes do processo de construção de memórias e valorização das identidades no sistema formal de ensino? No âmbito da educação e da arte, onde se colecionam memórias e plasmam-se identidades? Os desenhos vividos (BACHELARD, 1974, p.205) destes contornos, onde não raro as formas lúdicas de ocupação transbordam, estão sendo devidamente reconhecidos pelas instituições educacionais junto ao universo particular das artes na educação básica? Indo adiante, no que concerne ao ensino da arte, estas questões chegam a atingir a formação de professores em artes? O que podem nos informar os signos contidos no grande palco armado pelas ruas no "roteiro" diário dos fluxos humanos em seus respectivos papéis? E as favelas, em seus múltiplos arranjos, não têm algo a nos ensinar neste sentido? [180]

Baseadas nestas preocupações, a presente tese dedicada ao Morrinho e suas representações sobre as favelas cariocas, deseja aqui sublinhar tais questões, em uma revisão [c]a/r/tografica perante o caminho percorrido até então. A exemplo do poder de comunicação revelado em cada uma das maquetes desta poética e de todo seu campo extensional, defende-se a ideia de uma pesquisa que, de alguma forma, valorize, em seu anúncio, os percursos orgânicos, labirínticos, com os quais se dialoga, aliando-se a ideia de uma lógica rizomática (JACQUES, 2001, p.105). Também não se pode ignorar diante do expressivo trabalho feito com tijolos e diversos outros materiais que se integram as ações do Morrinho, que seus autores se aproximam não apenas das ações do *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS; 1970; p.38), mas também a todas as categorias do pensamento que regem a a/r/tografia (IRWIN, 2013). Ao longo de quase duas décadas de existência, juntamente com as múltiplas formas de atuação,

[180] GUIMARÃES, Alexandre & Alves, Daniele.*"MATÉRIA-PRIMA E MATÉRIA-VIVA: a a/r/tografia e a revolução artística do Morrinho na tessitura lúdica do ensino da arte"* In. : Revista Matéria-Prima: práticas artísticas no Ensino Básico e secundário. Vol. 4 [3] set-dez, 2016, quadrimestral ISSN 2182-9756 e-ISNN 2182-9829 CIEBA-FBAUL. Lisboa: 2016. (p.83).

envolvendo jogos e brincadeiras, exposições, oficinas e filmes, entre outras modalidades, foi se desenhando nesta manifestação um campo cada vez maior para o exercício de uma *auto-etnografia* (BENTES, 2012, p.12). Neste sentido, devemos reconhecer que estamos diante de um grupo de a/r/tógrafos (IRWIN, 2013), responsáveis por uma integração complexa e sofisticada das funções que desempenham como artistas, pesquisadores e professores, levando a todo momento para diversos cantos do mundo, sem se furtar em interagir com própria comunidade Pereira da Silva ondem vivem, suas mensagens artísticas sobre a favela, o brincar e educação.

> O a/r/tógrafo vive sua prática, representa sua compreensão e questiona sua posição ao integrar saber, prática e criação através de experiências estéticas que trazem significados em vez de fatos. (IRWIN, 2013, p.129)

Neste sentido, pretende-se mostrar o quanto o Projeto Morrinho, em sua trajetória vibrante de arte-educadores independentes, vem inspirando e afetando a "cartografia" (KASTRUP, 2009) ora em curso, fazendo da presente investigação em artes uma experiência renovadora. Seguindo as pistas dessa poética itinerante e se embrenhando em suas rotas indisciplinadas, vai se emprestando vitalidade ao tratamento que [re]discute a interpretação e análise dos dados. Com efeito, a brincadeira e os ensinamentos do Morrinho demandam, por parte da investigação, se não outra coisa, um comportamento que se aproxime das processualidades e dos eventos deste cotidiano eufórico e *urgente*. Em outras palavras, as ações cultivadas por este coletivo artístico encorajam uma nova relação com os procedimentos metodológicos, de modo que as potencialidades dos conhecimentos engendrados permitem pensar em outros caminhos, abrindo-se a novos desafios epistemológicos. Lembra-se, ainda, que no Congresso Matéria-Prima 2016, se escreveu:

> Assim, meninos brincantes tornam-se artistas, pesquisadores e professores no processo transformador de um questionamento vivo de afirmação de suas memórias e identidades, explorando as fronteiras entre o brincadeira catártica e a obra de arte; a encosta do morro e os espaços expositivos; a ociosidade/ marginalidade e o engajamento no comprometimento com a produção artística, manutenção e divulgação da obra; as narrativas hostis sem silenciamentos e o fomento de um espaço ressignificado, respeitado pela comunidade, pelos turistas, pelo meio acadêmico, cada vez mais reafirmado em importantes eventos e instituições artísticas. Esses protagonistas das fronteiras do Morrinho, que agora se assumem artistas, pesquisadores e professores enfrentam o desafio diário da criação, difusão, aprendizado e mobilização artística e social permeado pela busca dos modos de compreensão, apreciação e representação do contexto sociocultural no qual estão inseridos. [181]

[181] GUIMARÃES, Alexandre & Alves, Daniele.*"MATÉRIA-PRIMA E MATÉRIA-VIVA: a a/r/tografia e a revolução artística do Morrinho na tessitura lúdica do ensino da arte"* In. : Revista Matéria-Prima: práticas artísticas no Ensino Básico e secindário. Vol. 4 [3] set-dez, 2016, quadrimestral ISSN 2182-9756 e-ISNN 2182-9829 CIEBA-FBAUL. Lisboa: 2016. (p.83).

Acompanhando esta dimensão, a presente pesquisa não se coloca disposta a promover uma leitura exclusivamente tradicional deste fenômeno, mas se propõe também ser sentida e percebida como um ato de evocação poética, permitindo-se também um percurso qualitativa e ludicamente *[c]a/r/tografado*. O Morrinho, com todas as suas faces e vertentes, instiga sempre ao novo, como um convite para que se estabeleça outro tipo de relação com o trabalho que se pretende anunciar, sem distanciamentos entre a linguagem escrita e visual. Com isso, deseja-se se recuperar, concomitantemente à reflexão e à leitura, alguns percursos alternativos que possam confrontar a linguagem escrita. Articulando, assim, a pesquisa de modo lúdico, acredita-se na possibilidade de poder se aproximar com coerência da essência do Morrinho.

Na trilha dos entrelugares, conforme estimula a prática do jogo *Go*, no tocante a ocupação dos espaços intersticiais realizada pelos jogadores no movimento de suas peças, acredita-se que muitos *mundos possíveis* sobre o Morrinho possam ser descortinados, vistos justamente na conjugação dos cruzamentos de percursos, permitindo nestes encontros, a elaboração e o refinamento de questões/ tensões pensadas em confluência e assim, problematizadas conjuntamente. A pesquisa sobre o Morrinho deseja ser, portanto, este espaço de trânsito reflexivo de aberturas às convergências, como se apontou na introdução deste trabalho, confrontando, dados, textos, mapas e pistas. Não se pensa em casas isoladas e demarcadas como são as áreas em preto e branco do *xadrez*, nem tampouco uma grelha rígida, ortogonal como são os desenhos dos dois jogos – e esta é grande ressalva que se faz neste cotejamento –, deseja-se um intercâmbio torto e labiríntico, envolvendo aclives e surpresas, na leitura desapressada, com muitos desvios, mudanças de rumos, atalhos e caminhos imprevistos, na aproximação entre imagem e texto, nos termos definidos pela a/r/tografia (IRWIN, 2008).

> Aqueles que vivem nas fronteiras da a/r/tografia reconhecem a vitalidade de viver num espaço intermediário. Eles reconhecem que arte, pesquisa e ensino não são feitos, mas vividos. As experiências práticas vivenciadas por indivíduos criando e recriando suas vidas são inerentes à produção de suas obras (...). (IRWIN, 2008, p.97)

As experiências nas cidades e elas próprias não se traduzem em múltiplos discursos, conforme nos lembra Roland Barthes e segundo se mostrou anteriormente, no exercício, por exemplo, de articulação entre subúrbio e favela? Neste sentido, não se tornaria mais fácil escapar das ações normatizadoras e atuantes em nosso cotidiano, enganando as “máquinas de observar” e os instrumentos de vigilância permanentes nas *escolas-panópticas*? A respeito disso, cumpre recordar, nesta reflexão entre cidade, educação e saberes endógenos, a relação

apontada entre as ruas de Alfama e as favelas cariocas, observação feita durante o período em que se passou em Lisboa:

> As próprias formas de vida e de subjetivação espalhadas pela cidade, se apresentam como alternativas aos modelos silenciadores, resistindo bravamente em suas memórias e reagindo, em processos distintos, a opressão dos trajetos obrigatórios. Neste sentido, as favelas cariocas tornam-se pedagógicas, assim como no caso de Lisboa, é sempre libertador, visitar e caminhar pelas ruas de Alfama, dado o grau de subjetivações transbordantes anunciados nestes espaços. Recomendamos, portanto caminhadas que desafiem compreender a cidade, se aproximando, de alguma forma, de outras situações, paisagens e repertórios. Tais experiências tornam-se fundamentais, na medida em que se solidarizam aos corpos em desacordo à visão que restringe as processualidades criativas, que se revoltam e que não se dobram à ordem opressora, se colocando a favor das marcas das desobediências, das presenças distintas e independentes, responsáveis por "(...)uma multiciplicidade infinita de possibilidades singulares constituindo a cidade em processo" (PIRES, 2007, p.12), estampada em diversos e incontáveis cenários. Cumpre observar, que tanto as favelas cariocas quanto as ruas de Alfama, em suas respectivas complexidades, permitem admiti-las como boas traduções de espaços vividos. Chegam, curiosamente, a se remeterem pela informalidade de seus modos de ocupação, pelo traçado estreito das ruas, onde as casas "possuem ânsias de se abraçarem", conforme verso da tradição fadista. Basta que se realize tais percursos, para se perceber o quanto são receptivos a uma espontaneidade pujante, que nos atrai e nos conforta. Podem ser lidas, portanto, como cidade-ludens. [182]

Ora, as inúmeras virtudes da *Revolução Artística do Morrinho* se confundem com este desejo de dar maior participação/visibilidade ao pensamento criativo, induzindo a pesquisa, na fértil conexão entre *educação, favela e brincar*, a possibilidade de uma prática reflexiva mais aberta, permitindo-se ao exercício de se integrar a outros códigos de expressão e poder, enfim, se integrar mais ao *mundo mundano* (OLIVEIRA, 2014, p.71). Afinal, entende-se, conforme se defende, os conhecimentos da terra não podem ser desperdiçados:

> Conhecimentos endógenos, integrados ao nosso dia-a-dia, fundamentais para a compreensão de nossas histórias, memórias e ancestralidades. Acreditamos que é possível uma educação revolucionária em arte, que seja capaz efetivamente de nos reatar, de nos religar a nós mesmos, aos fios de nossas heranças culturais, independente da presença de outras forças que insistem em nos aprisionar ou levar-nos a territórios distantes, onde já se faz por notar uma indesejável homogeneização comportamental que depõe contra os hábitos e os ethos de tantas comunidades humanas, a mesma imagem que fez Felix Guatarri construir, ao afirmar que "O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado (GUATTARI, 2012, p.149). [183]

[182] GUIMARÃES, Alexandre & Alves, Daniele."*MATÉRIA-PRIMA E MATÉRIA-VIVA: a a/r/tografia e a revolução artística do Morrinho na tessitura lúdica do ensino da arte"* In. : Revista Matéria-Prima: práticas artísticas no Ensino Báscio e secindário. Vol. 4 [3] set-dez, 2016, quadrimestral ISSN 2182-9756 e-ISNN 2182-9829 CIEBA-FBAUL. Lisboa: 2016. (p.83).

[183] GUIMARÃES, Alexandre & Alves, Daniele."*MATÉRIA-PRIMA E MATÉRIA-VIVA: a a/r/tografia e a revolução artística do Morrinho na tessitura lúdica do ensino da arte"* In. : Revista Matéria-Prima: práticas artísticas no Ensino Báscio e secindário. Vol. 4 [3] set-dez, 2016, quadrimestral ISSN 2182-9756 e-ISNN 2182-9829 CIEBA-FBAUL. Lisboa: 2016. (p.83).

Assim, torna-se difícil não se deixar influenciar pelos signos lúdicos associados ao Morrinho, cuja particularidade dimensionada pela condição de obra-brinquedo sempre se impõe, suscitando inúmeras questões a respeito do lugar que pode ocupar o lúdico na investigação em arte. Afinal, até que ponto a pesquisa perde ao deixar de atender os apelos de uma requalificação do lúdico ensejada pelo Morrinho? A energia mobilizadora e instigante deste *capital simbólico* (BOURDIEU, 2009), não seria sacrificada em parte por um direcionamento acadêmico convencional? Haveria, em relação ao assunto tratado, espécie de separação, alienação, implicando em uma renúncia aos estímulos lúdicos, caso se confirme uma desautorização do ingresso de uma retórica que se comprometesse se associar, de alguma forma, a *vida-linguagem* criada pelo Morrinho? A investigação, na hipótese de se adotar postura passiva ou obediente aos modelos tradicionais, abandonando a alegria dos *desenhos vividos* (BACHERLARD, 1974, p. 205), impediria o pronunciamento de questões fundamentais? Deseja-se aqui contribuir com este debate, oferecendo alternativas que reivindicam o entrecruzamento entre os juízos críticos e o ambiente artístico.

> O a/r/tógrafo vive sua prática, representa sua compreensão e questiona sua posição ao integrar saber, prática e criação através de experiências estéticas que trazem significados em vez de fatos. (IRWIN, 2013, p.129)

Figura 65 – Oficina do Projeto Morrinho no *Dia das Boas Ações* no Arpoador, Zona Sul do Rio de Janeiro - Brasil. Fonte própria. 2016.

Fonte: registro de campo realizado em 2016. Fonte própria.

Figura 66 – Exposição do Morrinho na Casa do Artesão, Petrópolis-RJ, 2016.

Fonte – Registro de campo, realizado em 2016. Fonte própria.

Assim, na expectativa de atender o que fora pensado ao longo desta pesquisa caminhante junto ao Morrinho, compartilha-se também aqui a experiência de participação do simpósio 8 *"sobre espaços e tempo da pesquisa em educação e arte – escrita, análise e interpretação"*, na 25ª. edição da ANPAP, onde enxergou-se a oportunidade para se ampliar a rede em torno dos processos investigativos voltados para uma reflexão sobre lógicas metodológicas alternativas, que *"extrapolem antigos limites disciplinares"* (25ª. ANPAP). Assim, conforme o desenho sem prumo e irregular da favela, não se deseja o acesso à compreensão desta tese, sem que haja a oportunidade de desvios e desobediências. Neste sentido, considera-se de suma importância o reconhecimento de caminhos menos rígidos e mais poéticos, admitindo-se o poder de comunicação de discursos criativos, explorando a participação de outras linguagens. Nesta perspectiva, torna-se oportuno compartilhar o acolhimento de uma relação mais dinâmica junto à prática investigativa, de modo que o exercício de tal experiência se torne cada vez mais próximo de um domínio retórico ampliado, trazendo à tona questões que não podem ser explicitadas somente com o recurso linguístico da palavra. Como se afirmou neste encontro de pesquisadores em Porto Alegre, mantendo-se aqui o mesmo posicionamento, a sequencialidade inapelável da escrita justificada pelo rigor

da linguagem textual (SAUSSURE, 1916/1999, p. 128), não pode impedir a companhia de outro "texto" que venha confrontar, desestabilizar ou mesmo refutar determinados posicionamentos, crenças ou contornos desejáveis da pesquisa (IRWIN, 2013, p.128). Acredita-se que a investigação – sobretudo em artes – também é um espaço para se pensar e rever as tradições acadêmicas.

Figura 67 – Maquete do Morrinho na Casa do Artesão, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2016.

Fonte – Registro de campo, realizado em 2016. Fonte própria.

Entende-se, inclusive, a provocação do referido simpósio como uma pauta eminentemente política, onde muito se põe em jogo, fundamentalmente, não apenas pelo que concerne a inserção, mas também a credibilidade franqueada aos espaços favoráveis à imaginação, *"provocando o ambiente acadêmico com actos de plena inventividade e liberdade teórica"* (QUARESMA, 2015). Afinal, por que propostas mais flexíveis devem se ausentar das investigações em artes? Quantos dos processos investigativos deixaram de responder, problematizar determinadas questões por se adotar conduta de caráter conservador? Acredita-se que muito pode ser dito pelas vias não-tradicionais, mantendo essencialmente viva, na análise e interpretação dos dados, uma articulação sensível, enfim, aos devires e processualidades, além da possibilidade de estabelecer uma relação de *contiguidade* (IRWIN, 2013, p.147) diante de eventuais desvios e errâncias (MENDES, 2015, p.76). Assim, defende-se a abertura para o uso de outros regimes de pensamento, capazes de criar caminhos e inaugurar novos espaços, voltados para reelaboração e reinvenção das formas discursivas, compatíveis, naturalmente, com as necessidades de cada percurso investigativo. Os núcleos acadêmicos e os institutos de pesquisa que reconhecem o mérito deste debate, convivem com a sorte de um cenário menos aprisionante e opressor (FOUCAULT, 1999, p.162), eliminando a chance de frustrantes silenciamentos.

Figura 68 – Uma das atividades artísticas do Morrinho no Chapéu Mangueira – Rio de Janeiro, 2016.

Fonte – registro de campo no Chapéu Mangueira em 2016. Fonte própria.

5.5 **Na pista do Morrinho e dos "MAPASCIGENADOS"**

> Foi desindianizando o índio, desafricanizando o negro, deseuropizando o europeu e fundindo suas hierarquias culturais que nos fizemos. Somos, em consequência, um povo síntese, mestiço na carne e na alma, orgulhoso de si mesmo, porque entre nós a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. (RIBEIRO, 1995, p.13) [184]

Sabendo-se como se tornou forte o conceito de *mestiçagem* e *miscigenação* na percepção do povo brasileiro, conforme observa o antropólogo e educador Darcy Ribeiro, buscou-se empreender na presente "cartografia", espécie de miscigenação dos dados, na expectativa de retirar o caráter de purificação do que foi sendo incorporado ao estudo ora apresentado. Os "mapas" produzidos ao longo da pesquisa, começaram a surgir justamente por influência da combinação entre as metodologias da cartografia (KASTRUP, 2009) – cujas recomendações vêm sendo mantidas em muitos aspectos pela agenda investigativa –, e as possibilidades descortinadas pelas categorias que constituem a a/r/tografia (IRWIN, 2013),

[184] RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil.* 2ª. Ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

não obstante, diversas outras referências que compõe este estudo também ajudaram a urdir os meandros desta malha. Mesmo admitindo definições mais flexíveis onde se lê que *"os mapas também são uma expressão da necessidade humana de conhecer e representar o seu espaço"* ou que *"o mapa permanece um modo poderoso de visualizar e representar os aspectos espaciais de como culturas se formam, interagem e mudam"* (COSGROVE, 2005, p.28; SEEMANN, p.116), convém adotar o verbete entre aspas, como sinal de diferenciação às lógicas de cunho eminentemente euclidianas. Assim, como desdobramentos desta experiência, paulatinamente foram sendo incorporadas os dados da pesquisa sobre o Morrinho, que ora retornam com o anúncio de outros discursos *sincretizados*, aderindo-se a uma *plurivocalidade* (CANEVACCI, 2013, p.65). Por auxilio e por intermédio, portanto, desta perspectiva libertadora, aos poucos, foi se aliando também aos conceitos de *abertura, contiguidade, excesso, reverberação,* entre outras categorias apresentadas por Rita Irwin (IRWIN, 2013, p. 149).

> A mestiçagem é um ato de interdisciplinaridade. Ela hifieniza, cria pontes, barras e outras formas de terceiridade que 2de maneiras mais profundas da construção de significado. (IRWIN, 2010, p.174)

Assim, os "meridianos" e "latitudes" aqui tratados não seguem orientações que não sejam a de suscitar devires, imprecisões ou algo de natureza mais orgânica. Dessa forma, os "vetores" e "pontos cardeais" se convertem em "rotas de fuga", as fronteiras se abrem aos *entrelugares*, tornando seu desenho multiplicado em relações que iluminam outros discursos e questionamentos. Atraente do ponto de vista lúdico, a pesquisa torna-se sensível a "territórios" que não privilegiam estereótipos e demarcações fixas.

Ora, considera-se que o próprio contato com a matéria-prima com a qual se dialoga, envolvendo inúmeros repertórios e relações possíveis entre os signos em causa – *favela, natureza e brincar* –, também nos propicia e nos instiga a entrar em um campo de imaginação extremamente fértil, comum ao exercício de manipulação de tais acervos. Miscigenados a outras reflexões, a investigação abre-se aos chamados *"renderings"* (IRWIN, 2013, p.146) na confecção de outros tipos de "mapas". Neste sentido, há um interesse de se colocar favoravelmente a um fazer lúdico no tratamento dispensado a própria pesquisa, tornando acesa e possível a condição de "matéria-viva", na medida em que se permite a influência bem-vinda do ambiente a/r/tográfico, que interliga as figuras do investigador, do professor e do artista (IRWIN, 2013, p.28). Assim, ao mesmo tempo que não se restringe aos procedimentos que envolvem a elaboração de cartografias rígidas, guiadas pelas medições de um engenheiro,

não se furta a um tipo de prática que valoriza justamente o que os instrumentos de precisão não podem alcançar. Rompendo com as lentes cartesianas, acolhe-se as surpresas do *excesso* (IRWIN, 2013), acreditando se atingir, assim, os espaços intersticiais. Torna-se, portanto, parte desta etapa da pesquisa ampliar a possibilidade de leitura por meio de "mapas" onde os dados reaparecem de modo rizomático (DELEUZE, 2014, p.17), se associando às técnicas de patchwork, desenho, colagem, fotografia, entre outras formas de *hand-made* e de *ready-made*. Não se opõe, por exemplo, a apropriação de mapas ou signos cartográficos já existentes, mas quando o faz, não se quer a "métrica", mas a *"intuição mítica de mundo"* (CASSIRER, 2004, p.155). Tais engenhos, portanto, cedem a múltiplas intervenções, onde o interesse recai em enxergar ou perceber, sobretudo, a heterogeneidade de novos territórios, inaugurando novos questionamentos, formando sempre cenários híbridos que permitam repensar questões que envolvem as pesquisas ora em curso em suas respectivas interfaces com o ensino da arte.

> A fim de caracterizar a singularidade da intuição mítica de espaço, provisoriamente e em traços gerais, podemos partir de que o espaço mítico ocupa uma posição intermediária singular, entre o espaço sensível da percepção e o espaço do conhecimento puro, o espaço da intuição geométrica. (CASSIRER, 2004, p.151)

Neste *espaço mítico* (CASSIRER, 2004, p.151) do Morrinho também há espaço para a participação de um mapa nativo, desenhado pelos integrantes do Morrinho. Reproduzido em um de seus catálogos, constamos o considerável impacto desta poética junto à comunidade, onde percebemos uma nova ocupação, ampliando a vista aérea desta favela, que avançou em direção à mata vizinha desta esta região. Embora instalada em área de proteção ambiental, o Morrinho conseguiu se firmar como ponto de cultura da cidade e que, portanto, segundo seus autores, possui licença da prefeitura para continuar a existir neste terreno. Cumpre observar, ainda neste mapa, dotado de muitas referências e caminhos que, no canto inferior direito, uma curiosa rosa- dos-ventos desperta atenção. Nela podemos ler, no sentido Norte/Sul, "PAZ-SIM" e, no sentido Leste/Oeste, "GUERRA NÃO". Além disso, são explícitas nas demais direções, as seguintes mensagens: AMIZADE, CARINHO, RESPEITO e AMOR. Preciosa para esta (c)a/r/tografia, esta imagem revela-se como símbolo de diversos valores defendidos por este coletivo do Pereirão, que tanto nos faz repensar a cidade.

A convivência de múltiplos fluxos entre as informações livremente dispostas, a inexistência de uma hierarquia entre o que se pode perceber do emaranhado de signos resultante das processualidades intersubjetivas em jogo, enfim, todo o conjunto de situações que podem nos oferecer, envolvendo horizontes míticos entrelaçados, repensados a cada livre associação, servem como tradução da própria ideia de *"mapascigenados"*. O presente

estratagema é que tais procedimentos venham sugerir o anúncio de *entrelugares* (IRWIN, 2013), fazendo despontar a *hifienização* sobre a qual trata Rita Irwin em seus estudos e reflexões sobre a a/r/tografia (IRWIN, 2013). Ao mesmo tempo, presta-se a reapresentação de dados sempre de modo lúdico ao olhar, reunindo temporalidades e territorialidades distintas a um só tempo, estimulando novas leituras e compreensões. Ao contrário do que ocorre com a linguagem textual, inibe-se o entendimento linear que, nesta relação com a pesquisa, se torna desaconselhável, justamente por não suscitar a ideia de mão única, mas ao contrário, propicia a visualização de várias rotas confluentes que se intercruzam e que podem ser percebidas ao um só tempo, ativando-se espécie de visão caleidoscópica. Diante destes "mapas", temos a dimensão mais expandida das informações vivenciadas.

Figura 69 – Exemplo *de "mapascigenado"*, envolvendo a relação Morrinho/ Cidade.

Fonte – Produção do autor. Fonte própria.

Os dados assim reunidos se misturam e se avizinham, produzindo e estimulando fatos contraditórios, territórios de fronteiras antes impensados, abrindo-se campo para novas matrizes de entendimento sobre a realidade pesquisada. Acredita-se que a *floresta de signos* (RANCIERE, 2012, p.15) assim (c)a/r/tografada tem todas as condições de anunciar a *terceiridade* (IRWIN, 2013), algo que caminha para um território além do cifrável, nos permitindo a um inventário mais lúdico e poético, se ajustando aos próprios *desenhos vividos*

(BACHELARD, 1974) do Morrinho, que sabe se reinventar a cada nova oportunidade, a exemplo de suas oficinas e práticas artísticas que jamais se igualam, a despeito de alguns procedimentos comuns do seu fazer coletivo. Afinal, o Morrinho, é *"muito mais que quebrar e pintar tijolos"* – conforme revela, em entrevista, uma das moradoras da comunidade Pereira da Silva.

Da mesma forma que os a/r/tógrafos do Morrinho não se sentem intimidados nas ações que realizam no transcurso de seu projeto artístico, a presente investigação não se furta em se articular pelo discurso destes "mapas", de modo a estimular outro campo de pensamento, onde as imagens geradas, possam oferecer forma de leitura alternativa. Portanto, a cartografia lúdica no Morrinho se faz agora como (c)a/r/tografia, *miscigenada* (CANEVACCI, 2013), tanto pelas associações epistemológicas envolvidas, como pelas imagens que se criam a cada mirada, a cada visualização, criando redes e conexões inusitadas. Assim, não se deseja que a escrita tome as rédeas de compreensão sobre o Morrinho. Acredita-se que é preciso tornar esta leitura mais dinâmica, assim como se acredita em novos tempos na investigação em artes. Acompanhando o pensamento de Alessandra Giovanella, este horizonte de mundos possíveis pode ser lido também da seguinte maneira:

> Tais intenções cartográficas são concebidas a partir de uma intenção de ir além dos territórios estabelecidos geograficamente, além das delimitações relativas ao espaço, provocando um pensar sobre a desterritorialização, um sair do lugar que deriva em algo novo, principalmente com relação aos moldes educacionais pré-estabelecidos, posto que sejam incontáveis os mundos possíveis, as novas formas de vida. Sobretudo tal experiência tem como premissa a bisca do desenvolvimento de uma poética na ação do pesquisador, traçando um caminho que tenta desconstruir a forma metodológica em que um sujeito e objeto ocupam lugares determinados e distintos, e tentando promover uma ampla discussão que vai do método à arte de fazer pesquisa: a cartografia adentrando em uma abordagem ético-política e estética. (CORRÊA, 2008, p.84) [185]

Assim, não se deseja oferecer uma interpretação previsível e linear sobre o Morrinho, ao contrário, deseja-se evitar este tipo de prejuízo, se desvinculando de alguma forma das armadilhas opressoras (FOUCAULT, 2009). Afinal, entende-se que ao se criar um novo suporte para o anúncio das variantes de intersubjetividades, na elaboração de cada um destes "mapas", empresta-se maior vitalidade aos dados da investigação, adquirindo, inclusive força retórica e, neste âmbito, ampliando as possibilidades interpretativas nos termos da a/r/tografia (IRWIN, 2013). Nos *"mapascigenados"* apresentados, portanto, podemos encontrar fragmentos diversos que, em meio a uma disposição convencional, assumiriam logicamente

[185] CORRÊA, Ayrton Dutra (Org.). *Cartografias contemporâneas do ensino das artes visuais*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2008.

outra interpretação. Vantagem importante é que neste recurso também existe a possibilidade de mestiçagem temática, relacionando o Morrinho à cidade, ao brincar, à educação, à magia, entre outras formas de visualização dos dados pesquisados. São *"mapas"*, portanto, dotados de muitas possibilidade e desvios, de rotas alternativas, de informações cruzadas, de formas variadas de pronunciamentos, de registros, onde as categorias se miscigenam, formando uma intricada trama de possibilidades interpretativas, sem hierarquias. Não se trata, portando, de cartografar, mas de *"mapascigenar"*, misturar as informações de campo de modo criativo e horizontal...

6. **TERRA RELACIONAL [TR] E PISTAS "FINAIS"**

6.1 **Morrinho, poética plural e singular: terra-relacional e a descida do morro...**

Longe se vai/ sonhando demais/ mas onde se chega assim/
vou descobrir/ o que me faz sentir/ eu, caçador de mim

Milton Nascimento

Nesta longa caminhada de convergências, espera-se ter alcançado a ideia de que a *Revolução Artística do Morrinho* para ser entendida profundamente, necessita ser vista, não como uma obra de cunho essencialmente material, produzida exclusivamente para o deleite estético – o que pode até ser feito, porém, cabe sempre lembrar que a obra não se fecha neste único propósito. O Morrinho não se reduz à prática de quebrar e de pintar tijolos de modo purificado para, em seguida, se colocar em condição objeticada, à expectativa de olhares contemplativos. Absolutamente. Acredita-se que em cada capítulo tenha cumprido o papel de dizer o oposto. Em meio a tantas complexidades e problematizações, desveladas pouco a pouco no decorrer da convivência do trabalho de campo, estimulado pela descoberta de muitas pistas, acabou se enveredando por muitos caminhos jamais imaginados no início desta investigação, envolvendo nesta extensa malha qualitativa, a relação da tríade *favela-brincadeira-natureza* em convergência dialética ao enunciado *cidade-brinquedo-cultura*. Neste trânsito de tantos oximoros, acredita-se ter sido possível unir-se a compreensão de uma lógica interna de *urgência* desta poética, na medida em que tal manifestação também se faz como um território simbólico que trata da memória de violência desta metrópole, relacionando-se, por exemplo, ao contexto de terror das *"balas perdidas"* tão presente no cotidiano desta cidade.

Sua origem é fruto desta *urgência*, em resposta ao que ainda se se noticia diariamente no Rio de Janeiro há mais de três décadas nas comunidades cariocas, incluindo nesta visão as práticas de *silenciamentos* e tensões com o tráfico, segundo fora observado pela pesquisadora Lia Mattos. Ora, como se viu, tal sofrimento se confunde também com a ação fundadora e fundamental de perfurar os tijolos, expediente artesanal intimamente associado à poética em causa, conforme revelado em entrevistas realizadas no transcurso deste trabalho. Neste sentido, as "*balas perdidas"* constituem um dos signos-chave desta manifestação artística, permitindo que não haja dúvidas sobre uma suposta uma alienação, isto é, uma separação

desta compreensão, integrada ao ser e ao pertencer deste *cotidiano-favela*. Ao se anunciar neste mundo, o Morrinho acabou emprestando voz a um tipo de inventário rico em memórias e em oralidades, criando e recriando, por meio de uma *leitura singular*, inúmeros registros da violência na cidade que, longe seu do fim, ainda segue seu curso de imprevisibilidades e tensões. Não se ignora, portanto, em seu exercício de re-existência, a exclusão desta abrangência dolorida, não obstante, sempre com a ressalva de que:

> (...) o retrato da favela verbalizado pelo favelado possui maior poder de barganha, do que a visão da favela entrevista pelo fotógrafo classe média, pelo cineasta publicitário ou pelo escritor erudito.
>
> (JAGUARIBE, 2007, p.92)

Cumpre sublinhar também que o fenômeno cultural do Morrinho, portanto, parece ser mais uma resposta a *Cidade-Partida* de Zunir Ventura, tragicamente afundada em conflitos, cuja a devastação impressa pelo terror das armas de fogo, não significou, neste caso, uma incapacidade de se enfrentar situações limite, o que se pode observar em toda a trajetória desta revolução artística, bem como na própria estética desenvolvida na conformação de cada um dos pequenos barracos, tão emblemáticos no Morrinho. Se bem observarmos, os mini-barracos do Morrinho multiplicados em maquetes se assemelham ao cenário de construções solapadas por guerras, arrasadas por tiroteios intermináveis, devastada até se fazer também ruína, deixando revelar também nesta face de destruição, uma paisagem de cunho desolador, comum aos locais de assentamentos já sem cor, deformados pela violência e quase sem vida. De todo modo, nos faz pensar que o Morrinho constitui não apenas uma paisagem que evoca ou reivindica o "*status estético das favelas"*, aquele que tensiona "*o monopólio estético da arquitetura*" (JAQUES, 2001, p.12), permitindo que seja visibilizada como narrativa que, de modo relacional, se alia a outros gritos de *urgência* de nossa sociedade como *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus, *Cidade de Deus e Cidade dos Homens* de Paulo Lins, encontrando eco nas letras de MVBill e Racionais Mcs, enfim, obras literárias, fílmicas, integradas a poesia do *funk*, dos *raps* e do movimento *hip-hop*, com o poder da fala interna e que, portanto, também absolutamente condicionada pelas histórias de dor, de invisibilidades, pela epidemia de descaso e violência social que, conforme se viu, formam um grande contexto fruto do pensamento e das *linhas abissais* (SANTOS, 2009).

Em reposta, o Morrinho exterioriza-se como favelas-testemunho-de-guerra, cujas aberturas das janelas nos barraquinhos acabam possuindo, neste sentido, dupla conotação. Trata-se de uma *não-arquitetura* da guerra, fruto, inclusive, do cotidiano violento entre traficantes e policiais, e não um trabalho plástico alienado ou alheio a estes códigos. Neste

âmbito que nos faz pensar em conflitos, não devemos nos esquecer dos conflitos raciais, cabendo lembrar que o Morrinho também ressignifica os tijolos mostrados no filme *"Menino 23 – Infâncias perdidas no Brasil"*. Neste documentário, meninos negros são traficados para o interior de São Paulo, durante a década de 1930, lá permanecendo sob um regime de escravidão infantil, durante toda a Segunda Guerra Mundial. Assim, os tijolos marcados negativamente em nossa história por estes acontecimentos, puderam encontrar no Morrinho, tempos depois, um novo discurso, envolvendo camadas de nossa sociedade vítimas do preconceito social e racial. Importante ressaltar que o Morrinho cumpre um arco histórico que compreende também muitas das políticas recentes direcionadas às favelas no Rio de Janeiro, testemunhando e reagindo internamente/ externamente em suas quase duas décadas de existência. Se bem recordarmos, em sua origem, tínhamos uma política de invasão declarada aos morros cariocas, passando para a política de invasão disfarçada de "ocupação pacificadora" com as instalações de UPPs, o que não alterou o posicionamento crítico do Morrinho frente às referidas políticas de "segurança" do Estado. Note-se que, independente da política dos governos que se sucederam em seus últimos mandatos, temos um relato importantíssimo nesta poética de como o comportamento policial foi sentido por dentro das favelas. Neste sentido, o Morrinho também comunica uma problematização da violência, não se eximindo de externalizar, portanto, estes dados da realidade.

No Morrinho, as moradias não devem ser vistas de modo romântico, pois estão enredadas a uma condição grave de incidências de mortes e ao triste cotidiano de diversas comunidades cariocas. Neste sentido, se aproxima da reflexão do Professor Paulo Knauss sobre as memorias de luto na cidade, estudo em desenvolvimento, apresentado no GEAP-Brasil de 2016. Não obstante, até que ponto, esta dimensão de violência estaria se dissolvendo nos próprios discursos atuais do Morrinho de paz e amor? Tal evidência, manifesta em muitas inscrições nos tijolos, barraquinhos e placas, visíveis em várias situações de sua presença no mundo, talvez não signifique que a dor esteja sendo esquecida – pois tal dimensão, conforme se defende, se confunde com a vasta coleção de memórias do Morrinho –, apenas, o que é compreensível, não esteja sendo mais elaborada/ tolerada da mesma forma. Talvez, possa ser uma nova estratégia em resposta aos encaminhamentos negativos à cobertura feita pela maioria dos órgãos da imprensa do país, nos termos aqui tratados no que tange ao "*nevoeiro de projeções fantasiosas"* (JAGUARIBE, 2007). Entende-se, não obstante, como um dos aspectos mais importantes na trajetória desta manifestação artística tenha sido, realmente, a reversão do quadro de autoestima que se desenhou na vida destes jovens que, se não

completamente restaurado entre seus integrantes, estaríamos vivendo dias muito diferentes, caso a *Pequena Revolução* não tivesse existido...

Por vários prismas aqui mostrados, estamos falando nesta tese também de mortes e renascimentos. Em outras palavras, de duas instâncias complementares, atuando como naturezas interpenetrantes, presentes em uma só manifestação. Não estaríamos a tratar o tempo todo de uma *neoantropofagia*? As práticas oficinais da Pequena Revolução, assim, anunciam este duplo-índice o tempo todo, nos colocando sempre em contato com o Morrinho da guerra, marcado pelos relatos de violência, e o Morrinho da paz, quando convertido em cor, renascido das cinzas, depois de passar pela superação catártica de suas feridas e do seu flagelo humano, se soerguendo dos escombros, na medida em que ressignifica, embora mantenha visíveis, os códigos da destruição. Assim, neste fenômeno singular de comunicação, estamos diante, portanto, do sacrifício e da redenção de uma re-existência permanente, encontrando no peso e na importância dessas ações, uma forma de estar sempre, de modo análogo, interligado ao cotidiano amargo e de o sentimento de esperança/ reação das favelas, onde luto e luta não se separam.

Assim, a imagem do Morrinho parece acomodar nesta relação aparentemente contraditória, manifesta em campos discursivos complementares – morte e vida –, subsistindo nesta poética na forma de práticas que se processam não "apenas" plasticamente, mas também ritualisticamente. Parece haver em cada oficina e montagem de novas maquetes, a necessidade, portanto, de se refazer, de se recontar, de se reconectar com o martírio – até como forma de expiá-lo –, para depois, adentrar-se em uma espécie de campo de reconciliação com a vida, com a esperança de dias melhores na favela e no Morrinho. O Ato de dividir os tijolos, também pode ser remetida a passagem da divisão dos pães contido nos evangelhos, um ato mágico, um prodígio em que a divisão, torna-se sinônimo de multiplicação, alimentando e saciando a fome de um discurso *urgente*. O milagre da transformação, também está implícito neste ato coletivo de comunhão, onde a forma bruta do tijolo, ao se converter em casas, também se reapresenta como alternativa terapêutica, de cura pela arte, conforme bem observara Renato Dias, em depoimento, no documentário *Deus sabe tudo, mas não é X9* (2008). Assim, devolvendo-se aqui uma das "hipóteses" sobre em que condições o Morrinho continua a existir, responde-se que tal poética opera no campo não apenas artístico, mas o faz como campo aberto às práticas rituais, estabelecendo uma zona complexa entre magia e religião, religando os meninos do Morrinho a si mesmos, assim como, neste mesmo exercício, convidando toda a sociedade a se tornar parte de uma cidade que queira reconciliada, cerzida. Anuncia-se assim tal manifestação por intermédio de um

discurso permanente de morte e vida, de fazer e de se refazer, de desconstruir para se reconstruir, ritualisticamente, na celebração deste *cotidiano-favela*.

Além disso, acredita-se, que o interesse engajado nesta oportunidade de reelaboração das rotas da pesquisa, acolhendo-se a visão *multinaturista* (CASTRO, 2002, p.348), tenha favorecido muito dos aspectos aqui levantados, reorientando-se os campos de problematizações desta tese. Não obstante, deve-se acrescentar ainda, no mesmo âmbito do que fora observado e tratado, que o Morrinho se coloca no mundo como um caso emblemático de um processo inverso de *"desacralização da natureza"* ditada pela *modernidade* (MORAIS, 2015). Desde a época do Projeto *Vida Nova*, vem conduzindo um discurso onde a favela sempre aparece associada à imagem de sustentabilidade e de proteção ao meio-ambiente. Trata-se, portanto, de uma obra sem tamanho, sempre aberta e disposta aos devires e que, em seus inúmeros discursos, integrando o análogico e o digital, jamais se afasta da sua dimensão abnegada de *tempo-caça-natureza*, conforme a luta pelo conhecimento tão bem expressa pelos orixás da religiosidade afro-brasileira. Pode-se admitir também que nas diversas formas de atuação do Morrinho existe, em meio a tantas incertezas cotidianas, a possibilidade de transformação social na vida de muitas crianças e jovens na comunidade Pereira da Silva, que passaram a ter oportunidade de uma formação diferenciada em ambito local, riquissima de conteúdos sobre a memória social do lugar onde se vive, envolvendo as naturezas circunstantes. Nesta busca por resultados exitosos de *bem estar* na comunidade do Pereirão, transparece a imagem de uma manifestação feita coletivamente por *artistas-caçadores* que, sem prejuízo do exposto, nos convoca a pensar também, em uma zona mais diluída, voltada para o *sincretismo*, pois não se trata de um fenômeno que se associa exclusivamente às questões que são caras à afro-brasilidade. O Morrinho se relaciona e se interessa pelos discursos de diversas religiões do mundo, reverberando e ressignificando ensinamentos, propagados em sua realidade cada vez mais ecúmena, cuja territorialidade movente apenas reforça a sua condição de *malha mágica*...

Sobre esta relação com a natureza, torna-se válido o resgate do seguinte trecho da entrevista feita com Nelcirlan à TV de Petropolis, na ocasião da inaguração de uma nova maquete do Morrinho, realizada no espaço de Arte e Cultura "Museu do Artesanato", na região serrana do Rio de Janeiro, atendendo o propósito de se contar a história da cidade pelas mãos dos artesãos:

> CONQUISTANDO ESPAÇO E RECONHECIMENTO
> O grande objetivo era mostrar pro mundo, nem pro mundo, mas o primeiro passo era mostrar para a nossa comunidade que aquilo existia... que aquilo era real, que aquilo não retratava aquela arte que a gente tava fazendo, aquela brincadeira, aquela instalação não era voltado para o lado negativo, a gente queria mostrar para as pessoas da comunidade que, olha... vale à pena tentar... Se você não tentar você não vai saber se vale à pena ou não... Então, eu acho que o primeiro objetivo era ganhar reconhecimento ali dentro... ali dentro era importante, dali que a gente foi começar a entender, como que era o mundo lá fora... mas até hoje a gente fala que é continuar mostrando o mesmo objetivo... o mesmo objetivo, continuar mostrando essa coisa maravilhosa que a gente faz, com amor e carinho... continuar levando as palavras bonitas, as frases bonitas que simboliza paz, amor, a compaixão... a proximidade da compreensão do ser humano com a natureza, que eu acho que o mais importante é você entender a natureza... não só a de fora, mas a natureza dentro de si mesmo... Se você não entender a natureza que existe dentro de você mesmo, você não vai entender a natureza do mundo... entende? e acho que pra gente acho que o mais valioso...assim quando a gente fala de objetivo, de busca, de procuras... É você reconhecer quem você é, pra que que você veio, e pra onde você vai e ai você continua... Acho que essa é a natureza!
>
> [Trecho de depoimento de Neocirlan a TV Petropolis, ocorrido em 2015]

Nesta *malha mágica*, as experiências relacionais realizadas pelos artistas que estiveram e ainda se mantém vinculados ao Morro da Pereira, onde é emblemático o trabalho de Paula Trope, parecem estar mais próximos das questões essenciais aqui tratadas sobre a Revolução Artística do Morrinho, do que propriamente os discursos curatoriais de determinados museus e galerias que, por estarem comprometidos com diversos interesses do capital e das lógicas do mercado, parecem ainda estar na periferia do problema aqui levantado entre *favela-brincadeira-natureza*. Não obstante, aqui se considera todo o campo extensional do Morrinho, envolvendo toda a sua capacidade de articulação e negociação junto às instituições que representam os poderes hegemônicos. Assim, muitos artistas de fora que interagem com o Morrinho, parecem construir posicionamentos mais éticos, profundos e duradouros do que curadores que acabam realizando trabalhos muito distanciados desta realidade, ainda que reconhecendo as relações equilibradas de alteridade no trabalho de vários artistas colaboradores. Nessas trocas intersubjetivas, as artistas relacionais parecem ser e estar sensíveis, por meio de suas práticas colaborativas, a muitos dos aspectos das *naturezas-culturas*, assunto que as próprias curadorias não mencionaram até hoje, quando se propõe a abrigar o Morrinho em seus terrenos. Ao se colocar no lugar do *Outro*, dando vozes à favela, Paula Trope, por exemplo, antes mesmo de realizar seu trabalho no Morrinho, já possuía um histórico, uma trajetória com outras realidades. Podemos enxergar esta aproximação mais cuidadosa, tanto no trabalho *Sem Simpatia* (2004/2005), como no *Projeto Relicários* (2012/2013), onde, de alguma forma, inclusive, questões *multinaturalistas* se descortinam, associando-se à paisagem afetiva que envolve esta construção, em permanente reconstrução.

> Operando nos espaços entre fronteiras tecnológicas e geográficas, numa espécie de intertextualidade estratégica, as imagens de Paula Trope trabalham para o fim da distinção entre artista e público, desafiando a tradicional passividade do espectador diante da obra percebida. É nesse contexto que a obra fotográfica de Paula Trope, em última análise, equivaleria à realização de um “teatro racional”, com um profundo sentido político: quando a pose substitui o instantâneo, é como se o modelo fotográfico, ao posar, impregnasse a sua imagem de uma verdade interior. Como sintetiza Walter Benjamin, o momento fotográfico é então vivido como um "estado de exceção", que gera um deslocamento: "Durante a longa duração da pose", escreve Benjamin sobre o retrato fotográfico nos primórdios da fotografia (no ensaio Pequena História da Fotografia), "os modelos como que cresciam para dentro da imagem ... ".
>
> Alfredo Grieco [186]

Figura 71 – A artista Paula Trope realizando seu “teatro relacional” na favela Pereira da Silva, fotografando os moradores na maquete original do Morrinho. Fonte própria.

Fonte: O autor.

[186] Fonte: *A arte de Paula Trope: o teatro relacional.* http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/1998/artistas/paula-trope.aspx acessado em 18 de janeiro de 2017.

CONCLUSÕES: DESCIDA DO MORRO...

No enfretamento dos campos de problematizações aqui apresentados, espera-se, com as discussões e abordagens internas de cada um dos capítulos desta tese, ter provocado na leitura dos textos, reflexões importantes a suscitar novas discussões. A pesquisa buscou argumentar que o Morrinho está fortemente amparado na tríade *favela-natureza-brincar*, gerando ambiente propício a sua existência, emprestando neste caso também, maior equilíbrio nas lentes de investigação utilizadas. Ao mesmo tempo, se buscou mostrar que o Morrinho não parece ser produto delirante da imaginação, sendo fruto deste mundo, desta terra e nisto, encontrando respaldo no *pensamento pós-abissal* (SANTOS, 2009). Além disso, entre tantas discussões, parece aceitável a ideia de que os integrantes e autores desta revolução sejam grandes exemplos de a/r/tógrafos. Não obstante, entre tantas leituras construídas e aqui aludidas, outra imagem que também qualifica este grupo é a de caçadores-artistas...

No reconhecimento destes entrecruzamentos envolvendo um vasto campo de capilaridades relacionais junto ao *ethos* da comunidade Pereira da Silva, cabe agradecimento especial aos integrantes do Projeto Morrinho, cuja convivência nos últimos anos, somando-se as entrevistas concedidas à pesquisa pelo PPGARTES da UERJ, permitiram a presente reflexão se tornasse possível. Este texto é dedicado a todos os artistas que participaram e vem participando das duas décadas de *Revolução Artística do Morrinho*. Também se desejou enfatizar nesta longa caminhada, os laços indentitários de nós brasileiros presentes no diálogo com *favela-brincar-natureza*, oportunizando um outro viés de compressão de Brasil para novas pesquisas e futuras gerações. Espera-se que o Morrinho, após este trabalho, esteja mais valorizado enquanto poética artística, mas como símbolo de um Brasil que precisa ser lembrado sempre, e que jamais deve ser esquecido. Lembra-se ainda, que o Morrinho atualmente vem organizado as Rodas Culturais da Pereira (RCP), onde as ações relacionais desta poética passaram a estar muito associadas à música, às letras do rap de improviso, aos videoclipes que são gravados na comunidade como, caso da letra abaixo gravada na Pousada Favelinha. Neste sentido, de ser e estar atada à realidade e não um produto delirante da imaginação, de modo a rejeitar a ideia de que esteja abrindo um mundo artístico paralelo.

Acredita-se que uma vez contagiada pelas ações desencadeadas do Morrinho, deve-se acrescentar, que a presente tese buscou defender uma investigação em artes que necessita de uma abertura em seus procedimentos, conforme explicitado pelo simpósio 8 desta 25ª. edição da ANPAP. Cumpre dizer ainda que a *Revolução Artística do Morrinho* vem sendo a grande

responsável pelo exercício das *"mapascigenações"*, oferecendo uma oportunidade de visualização do mundo que rompe fronteiras, alavancando muitas possibilidades do pensamento criativo, sempre na expectativa de descoberta de novos "continentes", no entrecruzamento fértil de reflexões e de pontos de vistas. Aqui os signos (c)a/r/tografados do Morrinho se unem ao conceito de *liberdade sincrética* (CANEVACCI, 2013), que a pesquisa em artes sempre pode reivindicar.

Durante os quatro anos de pesquisa e de muitas incursões a favela Pereira da Silva, foi se percebendo que o Morrinho que existe dentro da própria comunidade não se restringe "apenas" a maquete, mas ao contrário deste isolamento, está disseminada nas relações de amizade, de parcerias e de muitos laços e graus parentesco, materializada também pelas diversas ações e sinalizações espalhadas por muitos acessos, becos e vielas deste morro com vista desnuda para o Pão de Açúcar. São inúmeras as placas e marcas de oficinas artísticas realizadas, polinizando e semeando, por cada canto por onde se passa, novos jardins do Morrinho, como se viu no capítulo em que se tratou sobre a dimensão convergente de *fortaleza* e de *malha mágica*. O Morrinho está assim espalhado por muitos trechos e locais desta favela, podendo-se encontrar pistas de sua presença tanto pelo alto, no acesso da Rua Almirante Alexandrino em Santa Teresa, onde foi construída outra maquete para recepcionar os turistas que chegam por este lado da cidade, quanto por baixo, onde inscrições junto aos postes, árvores, somam-se a agenda da Roda Cultural da Pereira (RCP), evento semanal, estabelecido junto à creche da comunidade. Faz algum sentido, portanto, dizer que o Morrinho seja apenas uma "casa" ou um território isolado, como sugere o desenho estriado do xadrez e não o resultado de cruzamentos orgânicos de várias ações e relações que moldam muitos "jardins híbridos", cultivados no ritmo efervescente deste *cotidiano-favela* em expansão? Por isso, cabe ressaltar, quando se diz *"terra-relacional"* deseja-se enfatizar todas somas de experiências aqui tratadas em cada um dos capítulos, isto é, o Morrinho em sua relação com a *magia*, com a *cidade*, com o *terror*, envolvendo-se todas as vivências e trocas com outros artistas como Paula Trope, Sergio Cezar, entre músicos e representantes dos movimentos do funk e hip-hop. Em todos seus trânsitos e hibridações, envolvendo as noções de tradição e modernidade, centro e periferia, abrangendo os domínios de local e global, o Morrinho parece ser um bom exemplo *da estética relacional* de Nicolas Bourriaud...

Na descida do morro, "despede-se" desta pesquisa e da "CM", com uma canção de Andrea Trabucco gravada na comunidade Pereira da Silva e recordando-se de uma experiência com a *terra*, não propriamente em uma oficina de arte com o Morrinho, mas em outra situação: na oportunidade de ter conhecido o trabalho da artista Bela Sielski, durante o

Primeiro Congresso Internacional *"A defesa da Mãe Terra na América Latina: as lutas pelo conhecimento e poder no século XXI - Diálogos da Costa Rica"*, pela Línea Temática *"Arte de la tierra, ciencia de la vida y memoria social"*, na Universidade Nacional de Costa Rica (UNA), na cidade de San Isidro, em agosto de 2016. Passando pela sua proposta de mexer no barro, a presente tese realiza seu movimento de desapego destes anos de estudo, permitindo neste momento voltar à cena cotidiana de uma outra maneira, transformado e afetado após todos os aprendizados na *Terra-Morrinho*. A escolha, na dinâmica realizada com pesquisadores latino-americanos, na presença da orientadora desta tese Profa. Isabela Frade e da própria artista Bela Sielski, foi de anunciar este momento que agora se consuma, reconhecendo que *"eles não precisam mais permanecer conosco, nós é que permaneceremos com eles no coração."* (SIELSKI, 2016, p. 2). Neste exercício também catártico de desapego, onde foram compartilhadas várias experiências de vida, se passou a ter a consciência de que é necessário deixar partir...

> Desapegar, deixar partir, soltar não é desistir de amar, pôr um ponto final, esquecer ou deixar de ser importante. Desapegar é não forçar, é compreender, aceitar, entregar, sentimentos, objetos, lembranças, memórias. É transmutar para voltar a ser de outro jeito... (...) levando consigo os registros, os aprendizados
>
> Bela Sielski [Fonte: SIELSKI, 2016]

TUDO POR AMOR (JÁ É...)

- Andrea Trabucco -

Tudo por amor (4x)

Já é, já, já, já é...

É tudo no amor na pureza e amizade

Na comunidade da Pereira...

Essência das ruas, junto a ralé,

mantendo a harmonia e também a fé...

Tudo por amor (4x)

Já é, já, já, já é...

Assim é que é bom,

sempre mantendo a união com meus irmãos,

Quero estar no maior astral, iluminando o sol...

Tudo por amor (4x)

Já é, já, já, já é...

Quero paz, quero paz, quero paz e amooorr

Morrinho – exposições e itinerâncias

MÊS/ANO	EXPOSIÇÃO	LOCALIZAÇÃO
Novembro-dezembro 2002	Vitrine da Loja RupeeRupee no Rio Projeto da Barra. Natal da Conscientização	Rio de Janeiro, Brasil
May - Junho 2003	Parque das Ruínas	Rio de Janeiro, Brasil
Setembro-novembro 2003	Morrinho Pereirão	Rio de Janeiro, Brasil
Nov 2003	Morrinho de Lazer, condomínio residencial	Maricá, Brasil
Nov 2003	Morrinho nenhuma Show do Rappa	Brasil
Abril 2004	Mostra Sociedade Viva (Ministério da Assistência à Saúde)	Natal, Brasil
Agosto 2004	Mostra Sociedade Viva (Ministério da Assistência à Saúde)	Recife, Brasil
Setembro 2004	Mostra Sociedade Viva (Ministério da Assistência à Saúde)	Campo Grande, Brasil
Setembro 2004	Domingão fazer Faustão	Brasil
Setembro 2004	II Fórum Mundial Urbano	Barcelona, Espanha
Out 2004	Circo Voador	Brasil
Out 2004	Mostra Sociedade Viva (Ministério da Assistência à Saúde)	Campo Grande, Brasil
Out 2004	Mostra Tangolomango	Castelinho do Flamengo, Brasil
Nov 2004	Coleção de Verão Filhas da Mãe Joana	Rio de Janeiro, Brasil
Dezembro 2005	Ponto Ephémère [4]	Paris, França
Junho-agosto 2006	Haus der Kunst	Munique , Alemanha
Out 2006	27 Bienal de São Paulo: Retratos da vida na favela "por Paula Trope. [5]	São Paulo, Brasil
Junho 2007	52 Bienal de Veneza [6]	Veneza, Itália
Dezembro 2007	Mostra SESC de Artes	São Paulo, Brasil
Mai 2008	Brut im Künstlerhaus	Viena, Áustria
Mai 2008	Hebbel am Ufer - Hau Zwei	Berlim, Alemanha
Novembro 2008	Swarovski Kristalwelten	Innsbruck, Áustria
Novembro 2008	SESC Art Show Exposição	São Paulo, Brasil
Dezembro 2008	Umbria Jazz Festival	Perugia, Itália
Abril 2009	Conferência do Turismo e Responsabilidade Social na Universidade Veiga da Almeida [7]	Rio de Janeiro, Brasil
Mai 2009	Festival de Cinema Latino-Americano	Holanda
Mai 2009	Universidade de Wisconsin e fácil Agência Indo	Madison, Wisconsin
Julho 2009	IV Congresso Anual do Turismo	São Paulo, Brasil
Julho 2009	O Museu de Arte Moderna (MoMA) [8]	Cidade De Nova York
Julho 2009	Intercâmbio cultural com "Vídeo nas Aldeias" [9]	Pereira da Silva, Rio de Janeiro, Brasil
		Holanda
2012-2013	O abrigo e o Terreno - MAR	Rio de Janeiro
2013	Morrinho – Campus da Queens College, Nova York	EUA
2014	Morrinho – SESC de Madureira	Rio de Janeiro
2015	Horniman Museum and Gardens	Londres, Inglaterra
2016	Museu Casa do Artesão	Petrópolis
2016	Paço Imperial	Rio de Janeiro
2017	Escola Municipal Aristophanes Bezerra de Castro	Manaus, Brasil

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *O Amigo e o que é um dispositivo.* (Tradutor: Vinícius Nicastro Honesko) Chapecó, SC: Editora: Argos, 2014.

ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia*: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação liberdade. EDUC, 2002.

ANJOS, Moacir dos Anjos. *Local/ global*: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.

ARAGÃO, Mirna; FACINA, Adriana; PEREIRA, Victor H. (Org.). *Poesia favela in livro.* Rio de Janeiro: Encarte, 2012.

ARANHA, M. L. A. de; MARTINS, M. H. P. Filosofando: introdução á filosofia. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ATHAYDE, Celso, SOARES, Luiz Eduardo; BILL, MV. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. *A Poética do Espaço.* In: *Os Pensadores, 38.* 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço.* São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BALBINO, Jéssica. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985.

BALBINO, Jéssica. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte e educação contemporânea*: consonâncias internacionais**.** São Paulo: Cortez, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Baktin*. São Paulo: Edusp, 2004. (Coleção Ensaios de Cultura).

BAUMAN, Zymunt. *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Rio de Janeiro: Ed. Zouk, 2007.

BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: dialogismos e construção do sentido. 2. ed. Campinas – São Paulo: Ed. UNICAMP, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo Editora 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter [et. al]; Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem e percepção. Artefíssil - São Paulo: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. O caráter destrutivo. In.: Obras escolhidas II - Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. *TV Morrinho: vida-linguagem.* Catálogo. Mostra TV Morrinho, Brasilian Endowment for the Arts, New York. Nova Iorque, New School University, setembro de 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLOCH, Ernst. *O princípio Esperança.* Rio de Janeiro: Eduerj: Contraponto, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Radicante*: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRETT, Guy. Terra e Museu – local ou global? *Revista DO Programa de pós-graduação em Artes visuais EBA – UFRJ*. ano 8, n. 8, p.137-143, 2001.

BROUGÉRE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. 4. ed.. São Paulo: Cortez, 2001. (Coleção Questões da Nossa Época).

CANCLINI, Nestor Garcia. Imaginários culturais na cidade: conhecimento/ espetáculo/ desconhecimento. In. COELHO, Teixeira. *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Socialização da Arte :* teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix: 1981. (Arte Popular y Sociedad en America Latina).

_____. *A sociedade sem relato*: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2016.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos*: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel Ltda., 1996.

_____. *Sincrétika: explorações etonográficas sobre as artes contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

_____. *Culturas eXtremas*: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CASTORIADIS, C. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo*:* Estação Liberdade, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARDOSO, Fernanda de Abreu. As dimensões do design gráfico vernacular. In. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, n.2, v. 2. Rio de Janeiro: Instituto de Artes, 2004.

CASTRO. Eduardo Viveiros de. *Perspectivismos e multinaturalismos*: a inconstância da alma selvagem. Cosac & Naify. São Paulo, 2002.

CATÁLOGO TV MORRINHO. Texto da pesquisadora Ivana Bentes publicado por ocasião da Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.

CATÁLOGO EXPOSIÇÃO CAIXA CULTURAL “MORRINHO”. Rio de Janeiro, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes do fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014,

CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CLAVAL, P. *Espaço e poder*. Tradução de Waltensir Dutra. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979. 248 p.

CONDURU, Roberto. *Arte-afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2007.

CORRÊA, Ayrton Dutra (Org.). *Cartografias contemporâneas do ensino das artes visuais*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2008.

CRIMP, Douglas. *As ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário*: a poética do delírio. São Paulo: UNESP, 2009.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. São Paulo: Bomtempo, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____; GUATTARI, Felix. Mil platôs. Volume 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____; _____. Mil platôs, v.5. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____; _____. Percepto, afeto e conceito. In: _____; _____. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix (Org.). *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011 [1ª. reimpressão 2014].

DE MASI, Domenico. *O ócio criativo/ entrevista a Maria Serena Pallieri; tradução de Léa Manzi*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DESCOLA, Philippe. *Faces do Trópico Úmido*: conceitos e questões sobre o desenvolvimento e meio ambiente. São Paulo: Editora Cejup, 1997.

DIAZ, Juan Camilo Díaz. "¡Bloques, cámaras, acción! Morrinho en "Ojo al Sancocho" In.: auspiciada por espacio Crítico Centro de estudios www.espaciocritico.com . ISSN-2215-8332 n.17, Bogotá, Colombia: Noviembre de 2011.

DOHERTY, Claire. New Institutionalism and the Exhibition as Situation. In: BUDAK, A., e Pakesch, P. (eds.). *Protections: This is not an Exhibition.* Graz, Austria: Kunsthaus Graz, 2006, p. 172-178.

DOHERTY, Claire. Public Art as Situation: Towards an Aesthetics of the Wrong Place in Contemporary Art Practice and Commissioning In: DEBBAUT, Jan. *Out of the Studio! Art and Public Space*. Hasselt: Z33, 2008.

DUNN, Peter, e LEESON, Loraine. The Aesthetics of Collaboration. *Art Journal*, v. 56, n. 1, p. 26-37, 1997. KESTER, Grant H. Beyond the White Cube: Activist Art and the Legacy of the 1960s, *Public Art Review*, v. 14, n. 2, p. 4-11, 2003.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. 1957. In.: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Humberto. *Obra aberta*: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia Afetivo da periferia***.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FERRETTI, Sergio F. Sincretismo e hibridismo na cultura popular. *Dossiê Pós Ci. Soc*. v.11, n.21, jan/jun. 2014.

FILHO, Alexandre Silva dos Santos. *A dimensão estética do brinquedo.* Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural do College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23. ed. São Paulo: Loyola, 2013.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. (Título Original: Surveiller et punir. Traduzido por Raquel Ramalhete). 37. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

FRADE, Isabela. A pedagogia do artesanato. In: *Textos escolhidos de cultura e arte popular*. Rio de Janeiro, 2006.

FRADE, Isabela. *O lugar da arte*: o paradigma multucultural frente ao primitivismo. Rio de Janeiro: UERJ/ TECAP, v.1, n.1, 2004.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. 49. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Gringo na laje*: produção, circulação e consumo da favela. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

FROTA, Lélia Coelho. Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. *Devires imagéticos*: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GIROUX, Henry A. *Atos impuros*: a prática política dos estudos culturais. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar*: como fazer a pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003.

GOMES, Flavio dos Santos. *Mocambos e quilombos*: uma história o campesinato negro no Brasil. São Paulo: Claro enigma, 2015.

GUIMARÃES, H. M. Alexandre. Ensino da Arte bricoleur: matéria-prima, ferramentas e práticas sincréticas no Colégio Pedro II. *Revista MATÉRIA-PRIMA*: Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário. Lisboa, v. 2, n.3, jan.-jun. 2014. ISSN 2182-9756. FBAUL. Disponível em: <http://matriaprima.fba.ul.pt>.

_____. *O Morrinho como próspero ecossistema estético popular*. Belo Horizonte: 23. Encontro Nacional da ANPAP, 2014.

_____. Morrinho como paisagem encarnada e reencantada na cidade: subjetivações do popular em uma poética dedicada às favelas. *Revista Art&* 16; 2015. ISSN 1806-2962. Disponível em: <http://www.revista.art.br>.

_____. Cartografias e tramas afetivas no Ensino da Arte: perspectivas de liberdade no Colégio Pedro II em associação com a pedagogia-bricoleur**.** In: *Congresso Matéria-Prima, 2015*: práticas artísticas no ensino básico e secundário. Lisboa: FBAUL: junho de 2015.

_____; FRADE, Isabela Nascimento. Insularidades latino americanas – jogos de sociabilidade e moradas da arte nas favelas cariocas. In: *Simpósio Inernacional Pensar e Repensar a América Latina*. Programa de Pós-graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM) – Universidade se São Paulo: novembro de 2014. Prefixo Editorial: 64842/ Número ISBN: 978-85-64842-16-8.

_____. Cartografias e tramas afetivas no Ensino da Arte: perspectivas de liberdade no Colégio Pedro II em associação com a pedagogia-bricoleur**.** In: *Congresso Matéria-Prima, 2015*: Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário. Lisboa: FBAUL: junho de 2015.

GUMBRETCH, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Vértice, 2012. 224 p.

_____. *Los Marcos sociales de la memora*. Tradução de Manuel A. Baeza e Michel Mujica. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004. 431 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. Mostra TV Morrinho in New York, realizada no Brasilian Endowment for the Arts e New School University, em Nova Iorque. Setembro de 2012.
IRWIN, Rita. DIAS, Belidson (Org.). Pesquisa Educacional baseada em Arte: A/r/tografia. Ed. UFSM. Santa Maria, 2013.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2014. 8ª. Edição.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*.2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 116 p.

HYSSEN Andreas. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, politicas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto - Museu de Arte do Rio, 2014.

INGOLD, Tim. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lílian. (Org.). *Interterritorialidade*: mídias, contextos e educação. São Paulo: SENAC, 2008. p. 87-104.

_____; DIAS, Belidson (Org.). *Pesquisa Educacional baseada em Arte*: A/r/tografia. Ed. UFSM. Santa Maria, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Ficções do real*: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea.

KUCINSKI, Bernardo (Org.). *Bala perdida*: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação. São Paulo: Boitempo, 2015.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaios de antropologia simétrica. São Paulo: Editoria 34, 2013.

_____. *Regrando o Social*: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA/ EDUSC, 2012.

_____. *Política da natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

LE PARC, Julio. Historieta. Tradução Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

LIMA, Ricardo Gomes. *Objetos*: percursos e escritas culturais. São José dos Campos/ SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.

KNAUSS, Paulo (Coord.). *Cidade vaidosa*: cidades urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KNAUSS, Paulo (Coord.). *Cidade vaidosa*: cidades urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaio*, n. 17, p. 166-187, 2008.

LIND, Maria. The Collaborative Turn. In: BILLING, Johanna, LIND, Maria; NILSSON, Lars (Ed.). *Taking the Matter into Common Hands.* Londres: Black Dog ublishing, 2006, p. 15-31.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (ed.). *Art after Modernism: Rethinking Representation.* Nova York / Boston: New Museum / David

MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves (Org.). *Espaço urbano*: conflitos e subjetividades. Rio de Janeiro: Manual X/ FAPERJ, 2008.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: _____. Sociologia e antropologia. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McEVILLEY, Thomas. Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terra. *Revista Arte e Ensaios da EBA-UFRJ*, 2006.

MEDEIROS, Bianca Freire. *Gringo na lage.* Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. *Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira.* São Paulo: Editora Gente, 2014.

MENDES, João Maria. *Da logofilia e da logofobia na Arts-Based Research*. In. QUARESMA, José; LONGLEY, Alys; DIAS, Fernando Rosa (Org.). *Investigação em Artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos.* Lisboa: ESTC, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby-Warburb e a imagem em movimento.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAIS, Marcelo Alonso. *Ubanda e meio ambiente*: o culto à Oxóssi e as florestas. Rio de Janeiro: Ideia Jurídica, 2013.

OITICICA FILHO, Cesar (Org.). *Hélio Oiticica*: o museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Sergio. O verso do artista no reverso do mundo. *Pós.* Belo Horizonte, v.4, n. 7, p. 62 -72, maio, 2014.

OLIVEIRA, Luiz Sergio. O despejo do artista. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 12, v.2 n. 19, p. 24 -37, dez. 2011.

O´DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana da (Org.). *Pistas do método da cartografia*: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. *Pistas do método da cartografia*: a experiencia da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PAZ, Octávio. *Ver e usar*: arte e artesanato. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial. 5ª. Edição, Ltda, 1989.

PEIXOTO, Nelson Brissac . Paisagens urbanas. São Paulo: Senac, 1996.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. (Tramas urbanas, v.2)

QUARESMA, José; LONGLEY, Alys; DIAS, Fernando Rosa (Org.). *Investigação em artes:* ironia, crítica e assimilação dos métodos. Lisboa: ESTC, 2015.

QUEIROZ, João Paulo. Educação artística e a 'Infirmati'; ou a fraqueza analógica. *Revista Matéria-Prima*.. v. 4, n.2, p. 12-17. ISSN 2182-9756, E-ISSN 2182-98

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.

_____. *O espectador emancipado.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: 2012.

REZENDE, Renato. Coletivos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Q.; SANTOS JR, Orlando Alves. Governança empreendedorista e megaeventos esportivos: reflexões em torno da experiência brasileira. *O social em questão*, Rio de Janeiro, ano 19, n 29, p. 23-42, 1. sem. 2013. Disponível em: <http://osocialemquestao.ser.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=92&sid=19>. Acesso em: 08 dez. 2013.

ROBERTS, John. Collaboration as a problem of art's cultural form. *Third Text*, v. 18, n. 6, p. 557–564, 2004.

ROCHA, Lia de Mattos. *Uma favela diferente das outras?*: rotina, silenciamento e ação coletiva na favela do Pereirão. Rio de Janeiro: Quarter: Faperj, 2013.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Pequeno princípe.* Antoine de Saint-Exupéry: com aquarelas do autor. 48. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza & MENEZES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Portugal: Edições Almedina, S.A., 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Lídia. Vivendo ainda da adversidadenou como a arte do morro chegou à Bienal de Veneza. *Revista Usp,* São Paulo, n.75, p.166-181, set./ nov.2007.

SANTOS, Milton (1926-2001). *A natureza do espaço*: técnica e tempo. Razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2006. (Coleção Milton Santos). ISBN 85-314-0713-3.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses dos espaços habitados.* São Paulo: Edusp, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral.* Lisboa: Dom Quixote, 1986.

SENNETT, Richard. *O Artífice.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

SENNET, Richard**.** *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política de cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SEEMANN, Jôrn. Cartografia e cultura: abordagem para a geografia cultural. In. ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. *Temas e caminhos da geografia cultural.* Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

SIELSKI, Bela. *Memórias compartilhadas*. Florianópolis: IFSC, 2016.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA, Egle Pereira da. O conceito de ficção na filosofia de Hans Vaihinger. *Revista Philologus*, ano 20, n.60, Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set/ dez 2014 (p.1611).

SMIERS, Joost. *Artes sob pressão*: promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo: Instituto Pensarte, 2006.

SOBRAL, Manu. Salve Jorge. In: *Catálogo.* Mostra TV Morrinho, Brasilian Endowment for the Arts, New York. Nova Iorque, New School University, setembro de 2012.

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory. Periodicising Collectivism. *Third Text*, v. 18, n. 6, p. 573–583, 2004.

TOV, Isra Toledo. *Guia da periferia paciente*. Rio de Janeiro: Edital, 2013.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. 1. ed. São Paulo: Difel, 1983. 250 p.

TUAN, YI-FU. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

TUMLIR, Jan. Studio Crisis! *Art Journal*, v. 71, n. 1, p. 58-74, 2012.

UNGER, Nancy Mangabeira. *O encantamento do humano*: ecologia e espiritualidade. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia urbana*: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal – 3. ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

VICTÓRIO FILHO, Aldo. Corpo escola: currículo vibrátil e pedagogia da carne. *Currículo sem Fronteiras*. Rio de Janeiro, v. 12, p.143-152, 2012. (p.145). Disponível *on line*: <www.curriculosemfronteiras.org>.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). *Um século de favela. Rio* de Janeiro, Editora FGV, 2006.

Jornais, artigos, periódicos e outras fontes:

FILHO, Alexandre Silva dos Santos. O significado estético do verdadeiro brinquedo. *Revista FUNDART*, ano 7, n.13 e 14, p 24-27. 2008.

OLIVEIRA, Flavia. Violento por natureza. O GLOBO. 24 maio 2015. p. 42.

Reportagem: www.altiempo.com - Miercoles 21 de sitempre de 2011 – El tiempo

DIAZ, Juan Camilo Díaz. "¡Bloques, cámaras, acción! Morrinho en "Ojo al Sancocho" In.: auspiciada por espacio Crítico Centro de estudios www.espaciocritico.com - ISSN-2215-8332 n. 17, Bogotá, Colombia: Noviembre de 2011.

A arte de Paula Trope: o teatro relacional. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/1998/artistas/paula-trope.aspx>. Acesso em: 18 jan. 2017.

SANT´ANA. Ana Paula. Máquinas *demolidoras de formas.* In. Copas 2014 – 12 cidades em tensão. Invisíveis Produções, 2014. 11 p. Disponível em: (http://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/livro_copas/1). Acesso em: 30 maio 2015.

SAENZ, Sergio. Estatísticas revelam taxas alarmante de violência policial no Rio; 2015. in: racismo ambiental, 2015. Disponível em: <http://racismoambiental.net.br/2015/04/14/ estatisticas-revelam-taxas-alarmantes-de-violencia-policial-no-rio/>. Acesso em: 30 maio 2015.

LIVRO examina complexa convivência entre humanos e onça. O GLOBO, 18 out. 2014.

Revista FÓRUM. "*Fora do Mapa*: documentário levanta debate sobre marginalização das favelas". 29 de maio de 2014. Dsiponível em: <www.revistaforum.com.br>.

SANTOS, Lídia. Vivendo ainda da adversidade u como a arte do morro chegou à Bienal de Veneza. *Revista Usp*, São Paulo, n.75, p.166-181, set./ nov. 2007.

Filme: *Morrinho - Deus sabe tudo mais não é X9* – Produção: Fábio Gavião; TV Morrinho. Direção: Fábio Gavião e Markão Oliveira/ Elenco: José Carlos da Silva (Junior), Luciana de Almeida, Maycon Souza de Oliveira, Nelcirlan Souza de Oliveira, Paulo Vítor da Silva Dias, Raniere Dias, Renato de Dias, Rodrigo Maceda Perpeto, Fausto Silva, O Rappa, DJ Marlboro, Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: 2008/2009. (80 minutos).

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
(PPGARTES)

QUADRA DE FAVELA

O Morrinho na pista

CONCEPÇÃO/ DESENHOS/ PISTAS E MAPAS
ALEXANDRE HENRIQUE MONTEIRO GUIMARÃES

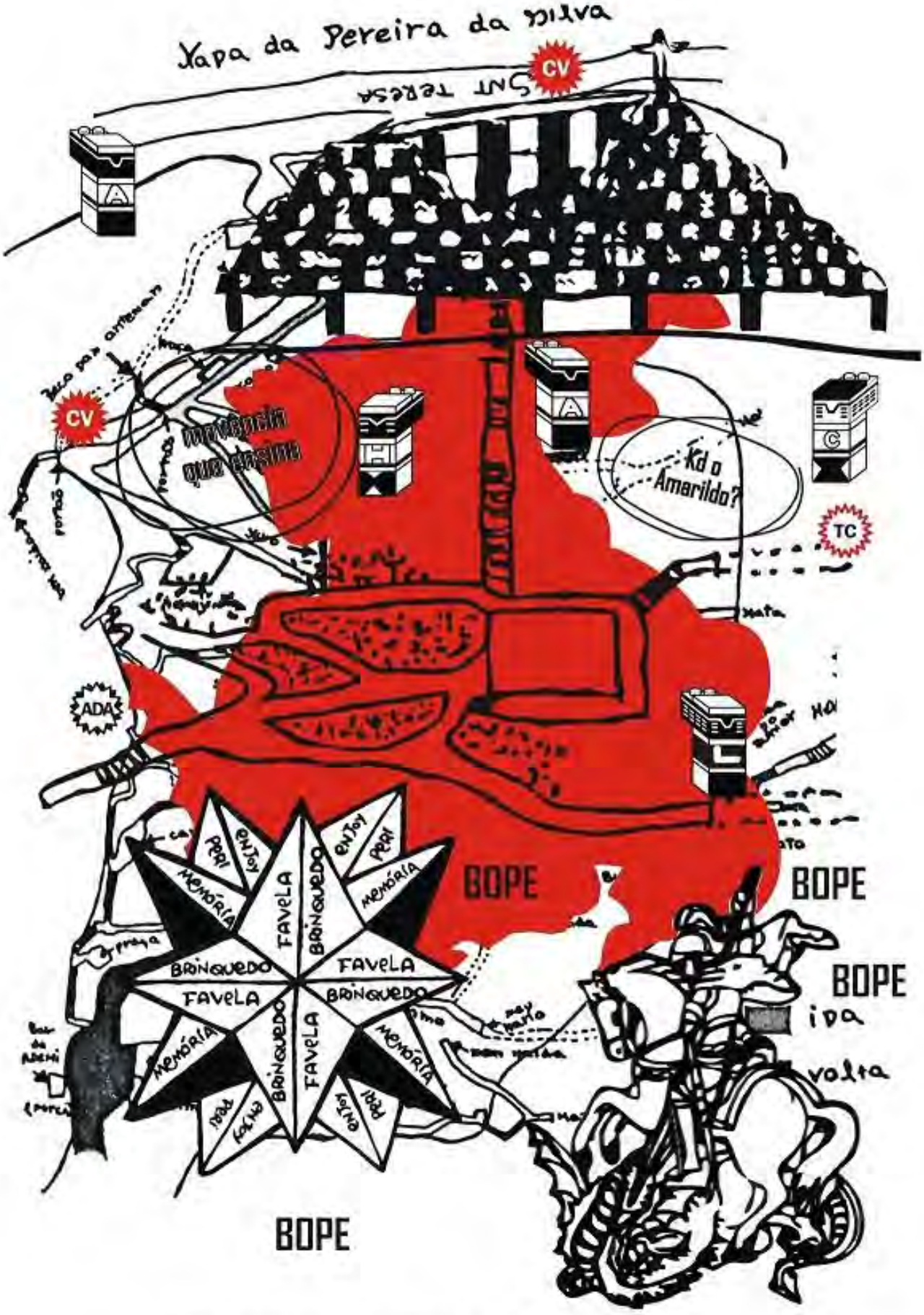
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA

2017

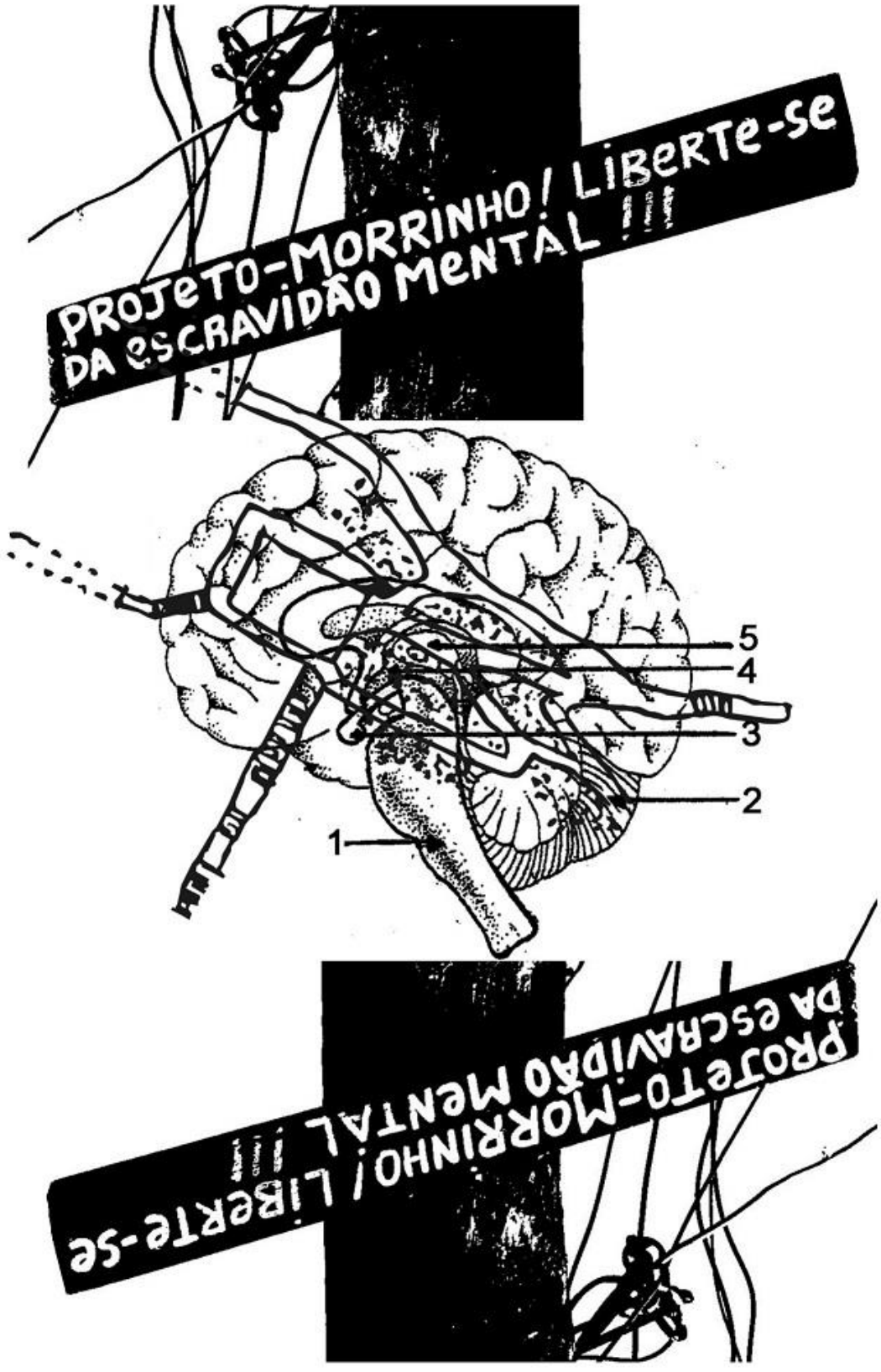
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
(PPGARTES)

A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO: CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA

2017



Pista Cartografia-Morrinho - Guerra Não! Paz Sim!



Mapa "Liberte-se da escravidão mental"

Cirlan contando como era a área,
atualmente ocupada pela instalação do Morrinho.
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:02:28

CASA DE HUMILDE

CASA DE HUMILDE
BARRACO SINGELO
CASTELO DOS SONHOS DE UM LUTADOR
ENXERGO A BELEZA DE
DE FORA DE CASA
COM ÁRVORES LINDAS A MEU FAVOR

Trecho da poesia CASA DE HUMILDE
de Hana Ramalho

Poeta, atriz, teatróloga, compositora.

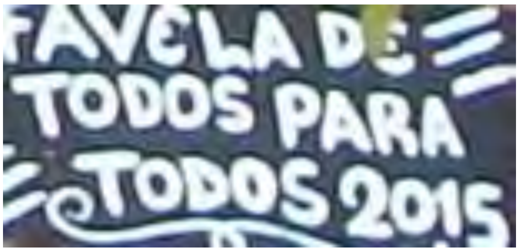
Favela Pereira da Silva, 1997

TOMO 2 - TEXTO/IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

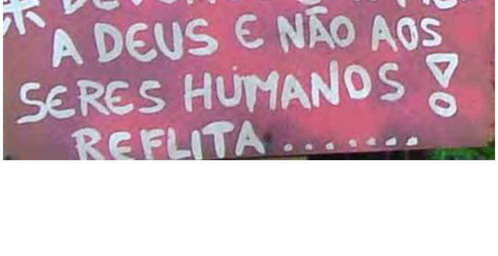
POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...
POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...
POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...
POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...

Ranière Dias fala sobre o caminho que leva até ao Projeto Morrinho no Pereirão.

Fonte: Própria.
Entrevista exclusiva feita em 2015.


FAVELA DE
TODOS PARA
TODOS 2015

MORRINHO
BEIÇO
MAIQUINHO
JUNIOR
LUCIANO
TOVI
RANI
NALDÃO
RODRIGO
LEPÊ
GÃO
FABIO GAVIÃO
MARCÃO
KELLY
Mapa da Pereira da Silva
colejo andunçãs
Mata
Mata do colejo
casinhas
igrejinha
casarão
campinho
Muro
Morrinho
Mata
Praça
ida
volta
SIM
NÃO
GUERRA
PAZ
AMOR


PROJETO-MORRINHO
* DEVEMOS SER FIEL
A DEUS E NÃO AOS
SERES HUMANOS !
REFLITA ......

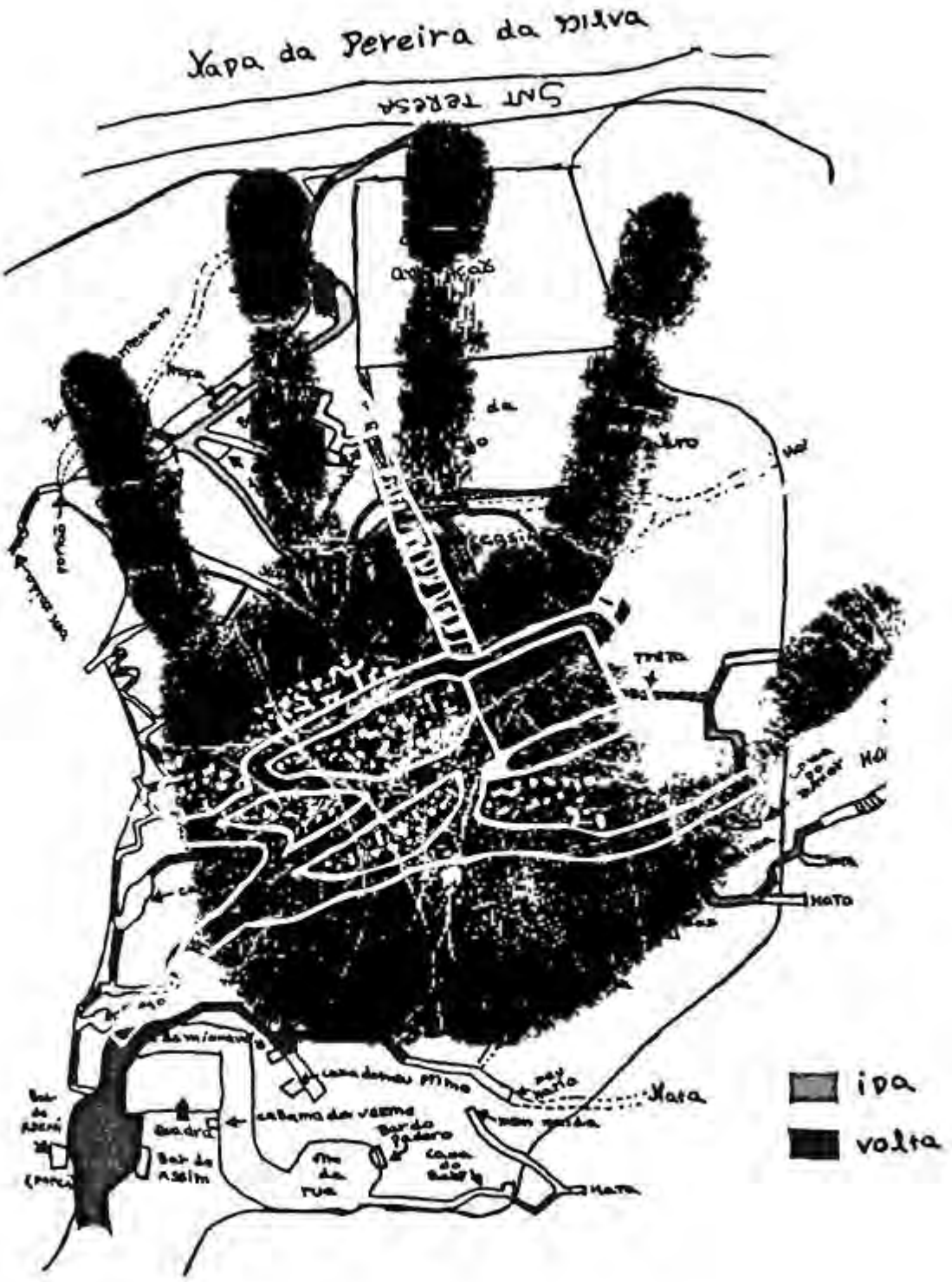
RANIÉRE DIAS

Raniére Dias fala sobre o caminho que leva ate ao Projeto Morrinho no Pereirão.

Fonte: Própria
Entrevista exclusiva feita em 2015

Raniére Dias fala sobre o caminho que leva até ao Projeto Morrinho no Pereirão.

Fonte: Própria.
Entrevista exclusiva feita em 2015.



Mapa - Morrinho na palma da mão! 2

Área do Morrinho, anterior a sua existência na Pereira da Silva:
aspectos da vida rural associadas às primeiras favelas cariocas.

Cirlan e seu irmão Maycon, ainda criança, explicando sobre o inicio da obra na Pereira da Silva...
Logo ganharam a atenção e a companhia de outros garotos da comunidade...

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:03:11

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

IBGE: No Brasil, 11,5 milhões de pessoas vivem em favelas.

Nelcirlan, em 2001, ainda adolescente, explicando sobre o conteúdo de violência na brincadeira-Morrinho em um dos trechos iniciais do Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9. Minutagem: 0:01:28

Charge de Latuff, 2013. Artista que também faz reflexão sobre a realidade das favelas.

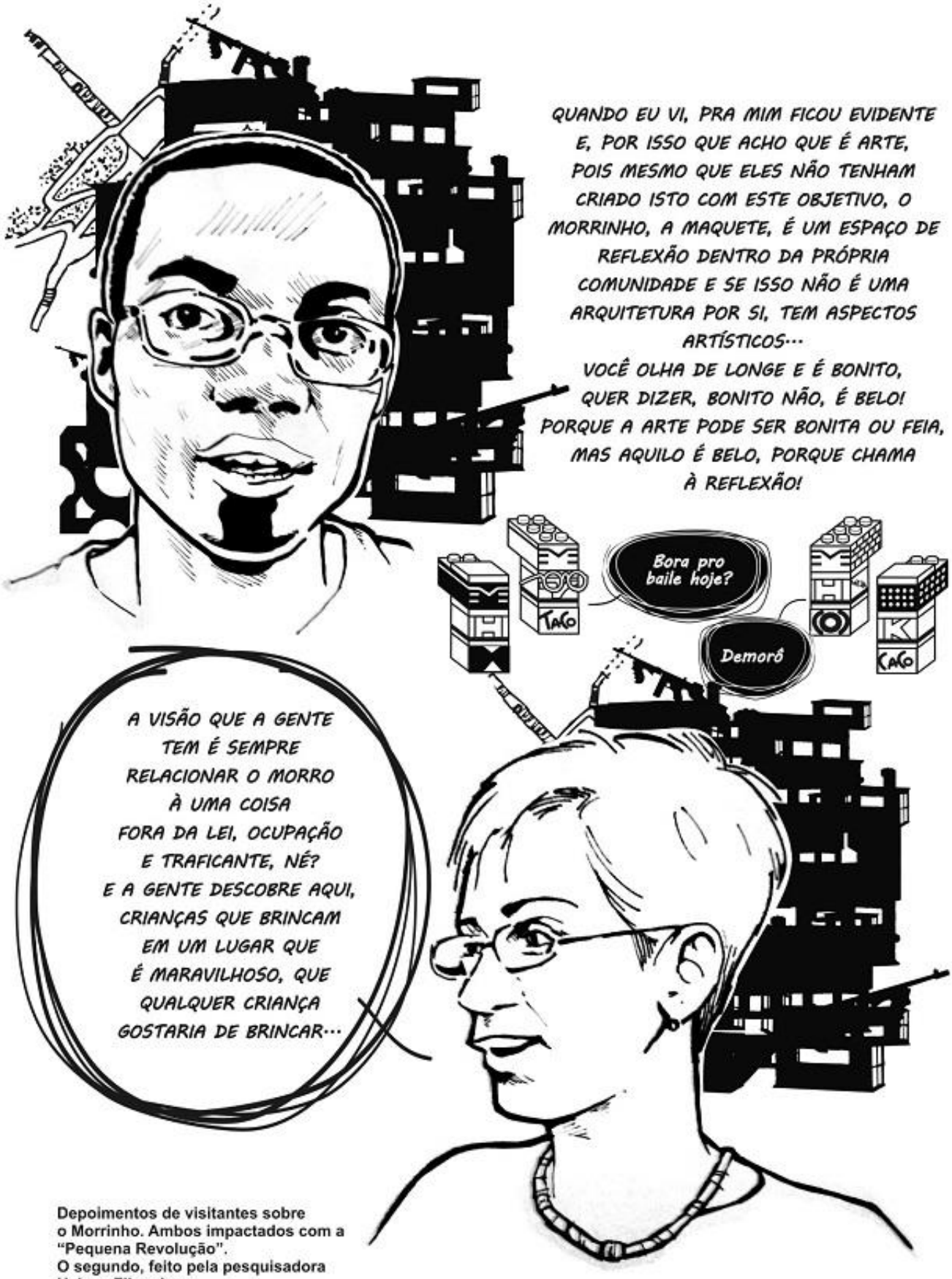
OS CACHORRO TAMBÉM PERTUBAVAM,
OS CACHORRO TÃO NA HISTÓRIA DO MORRINHO
ATÉ HOJE...
GALINHA, ANTES TINHA MUITA GALINHA...
A GENTE LOGO ARRUMAVA UM PLANO, UMA SOLUÇÃO,
- "AH, MATARAM A MINHA GALINHA,
MATARAM A MINHA GALINHA...
PORQUE MATARAM A MINHA GALINHA?
- DERRUBOU O MORRINHO, MINHA SENHORA,
- MAS VOCÊS NÃO TEM O DIREITO...
- AH, ELA TAMBÉM NÃO TEM O DIREITO DE
QUEBRAR AS COISAS DOS OUTROS NÃO...

Nelcirlan

Nelcirlan explicando sobre os transtornos causados pela presença de animais na primeira maquete do Morrinho.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:04:22

As xilografuras de J. Borges e Ciro criam forte intertextualidade com o relato dos autores do Morrinho.



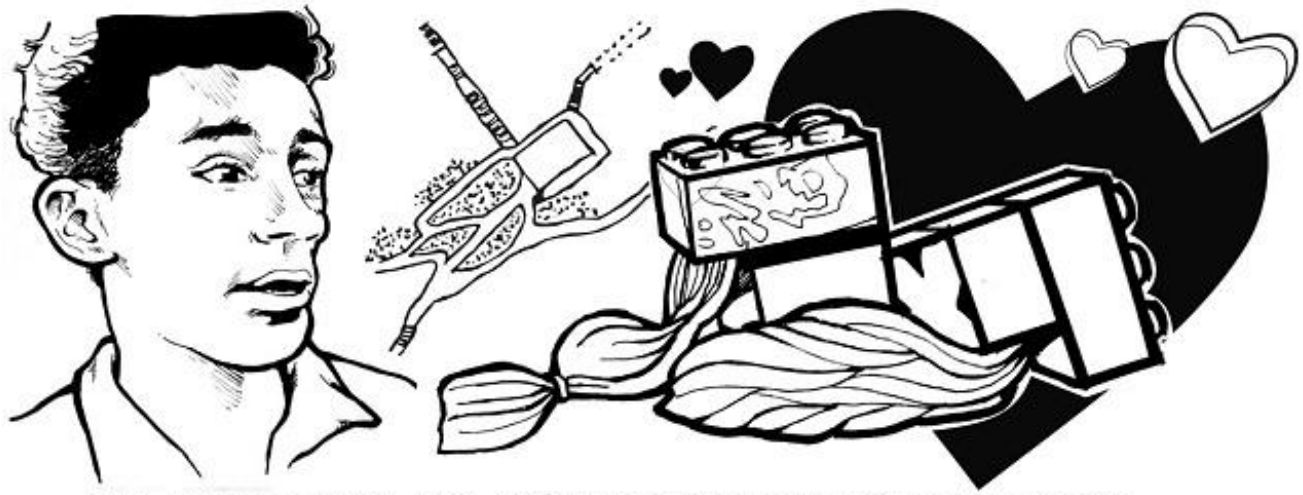
Depoimentos de visitantes sobre o Morrinho. Ambos impactados com a "Pequena Revolução". O segundo, feito pela pesquisadora Helena Filgueiras.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9. Minutagem: 0:29:45 e 0:12:17, respectivamente.

Cirlan fala sobre o aspecto coletivo da obra.
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:06:45

Detalhes importantes sobre as regras do jogo, na fala de Rodrigo e Nelcirlan.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:05:18



AQUI ROLA DE TUDO, TEM ATÉ UM CASAL NAMORANDO ALI DENTRO···

ESSE AQUI É O DONO DO MORRO···

Passagem descontraída, onde os depoimentos são interrompidos pela própria brincadeira. No flagrante, namoro entre dois personagens do Morrinho.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:04:44

Rodrigo, Paulo Vitor (Tovi) e Nelcirlan falando da dificulade de conseguir tijolos no início da maquete, que, aos poucos, chegou a 300 m2.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:03:53

A GENTE FOI LIMPANDO, ENXADA, COLHER, FACA, QUANDO ELE ENTÃO FOI DANDO A IDEIA DE FAZER AS RUAS, TINHA TAXI, LOTAÇÃO, BOMBEIRO, POLÍCIA, TINHA TUDO···

Detalhe de uma das maquetes do Morrinho, montada no Largo da Carioca, durante o evento Rio Parada-Funk, em 2011 . Como afirmou Paulo Herkenhoff, *o tijolo é a parte e o todo desta obra.*

Cirlan e seu irmão Maycon, ainda criança, em novembrp de 2001, explicando sobre o inicio da obra na Pereira da Silva...

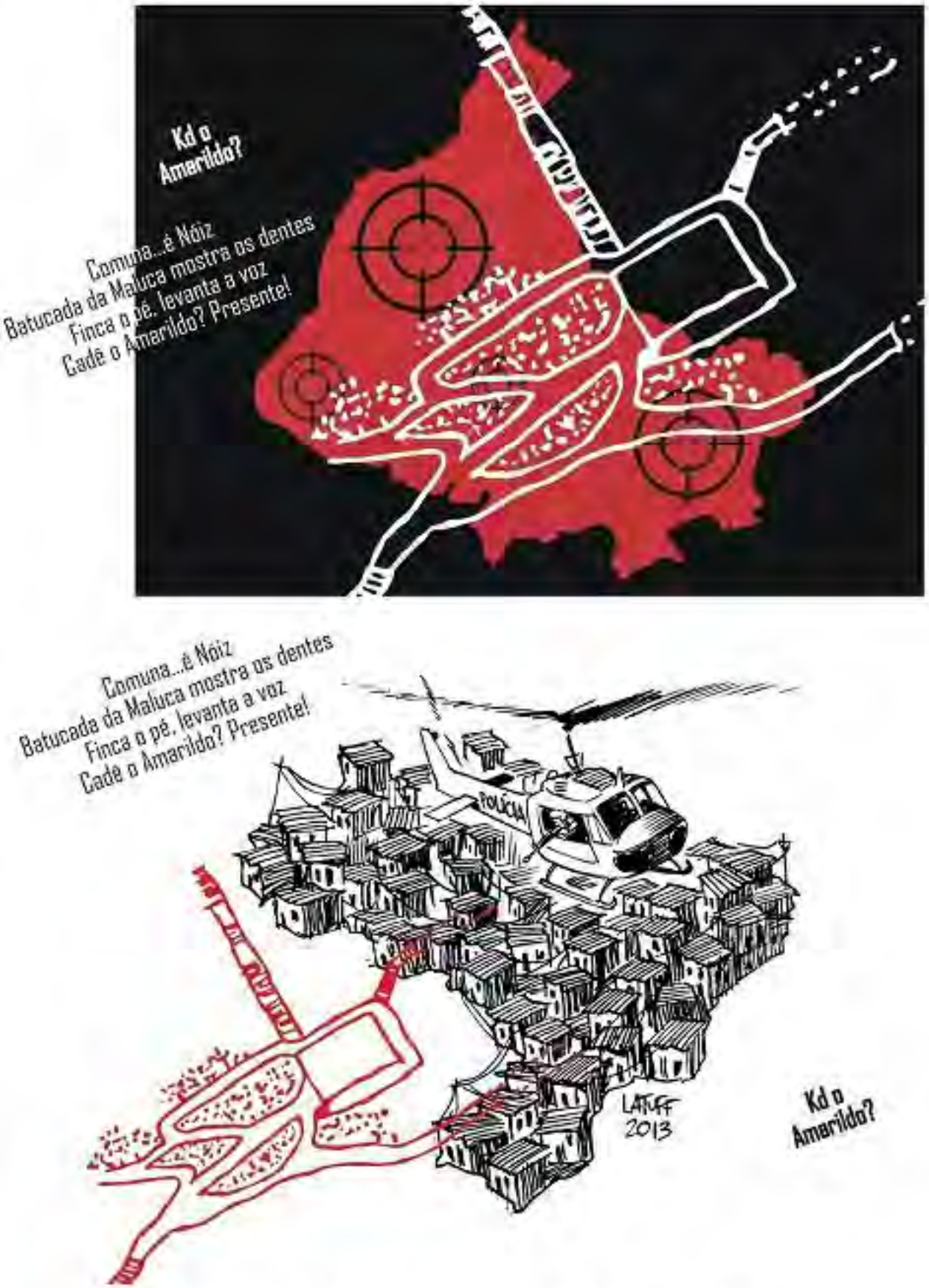
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:02:28

AÍ EU COMECEI A BRINCAR···

O amor pelo Morrinho nas palavras de Nelcirlan.
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:09:05

Maiquinho, em 2001, fala sobre a expectativa dos video-makers retornarem ao Morrinho.
A promessa era ainda uma incógnita...
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:09:15

POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...
CAVERÃO
POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...
POW, POW, POW, POW...
TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ, TÁ...



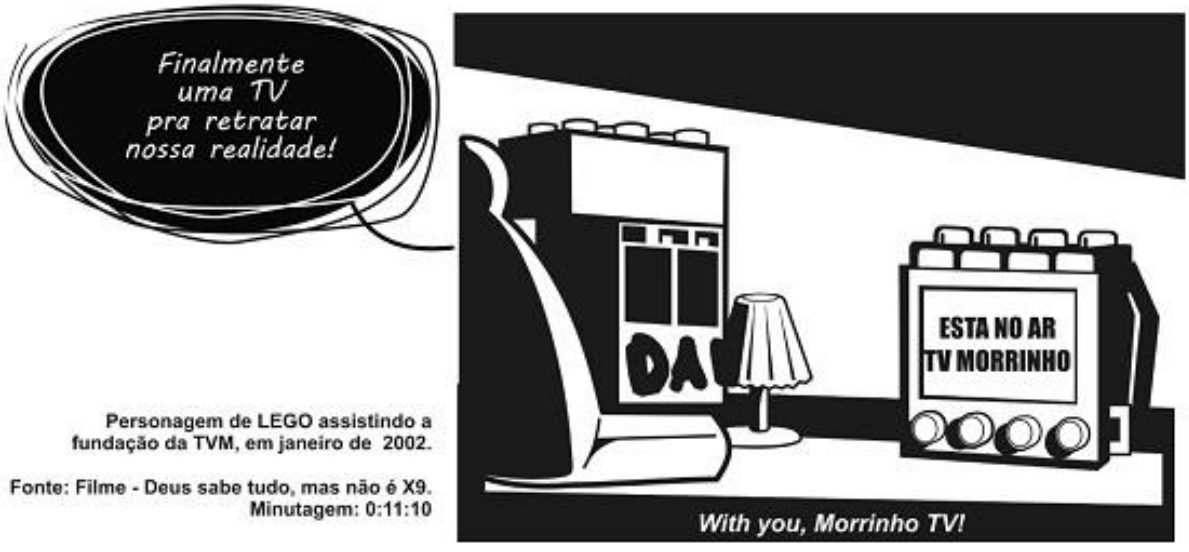
Pista Cartografia-Morrinho - KD o Amarildo?

FÁBIO GAVIÃO

Retorno do videomaker Fábio Gavião ao Morrinho, em 2001, negociando a fundação da TVM.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9. Minutagem: 0:09:32

ESTÁ NO AR···TV MORRINHO!!!



Personagem de LEGO assistindo a fundação da TVM, em janeiro de 2002.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9. Minutagem: 0:11:10

Fernanda Abreu, cantora carioca, representante do samba-funk-soul na cidade, fala do impacto que a visita ao Morrinho lhe causou.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:11:14

Conversa entre o videomaker Fabio Gavião e Paulo Vitor (Tovi) sobre o efeito do Morrinho em sua vida.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:16:15

Conversa entre o videomaker Fabio Gavião
e Paulo Vitor (Tovi) sobre o efeito do Morrinho em sua vida.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:16:15

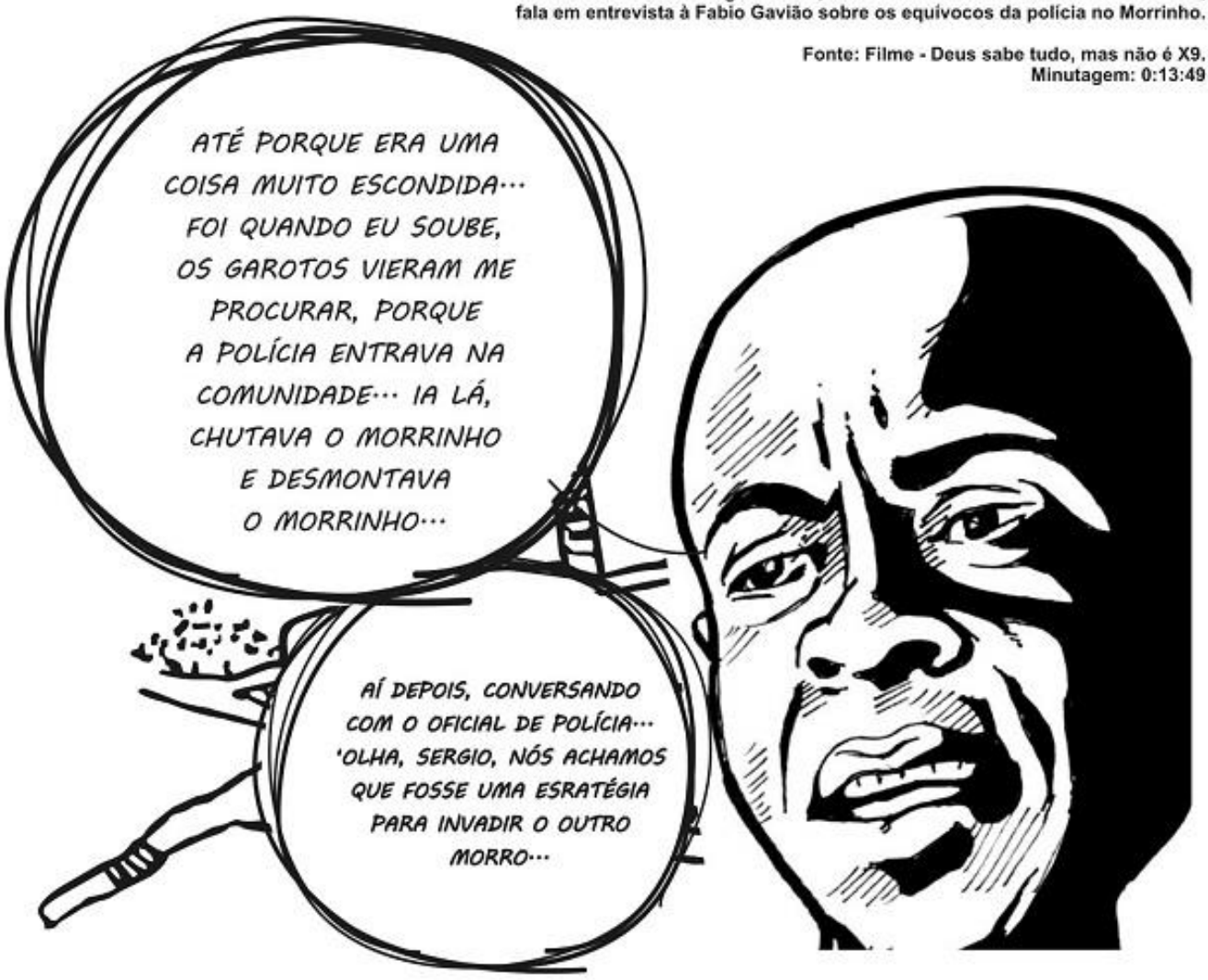
FÁBIO GAVIÃO

TOVI

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Sergio Correa, morador do Pereirão e conselheiro tutelar,
fala em entrevista à Fabio Gavião sobre os equívocos da polícia no Morrinho.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:13:49



FÁBIO GAVIÃO

Sergio Correa, morador do Pereirão e conselheiro tutelar, fala em entrevista à Fabio Gavião sobre os equivocos da polícia no Morrinho.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:14:19

SÉRGIO CORREA

Expectativas e vibração sobre o primeiro baile da TV Morrinho, na quadra da Pereira, em dezembro de 2002.

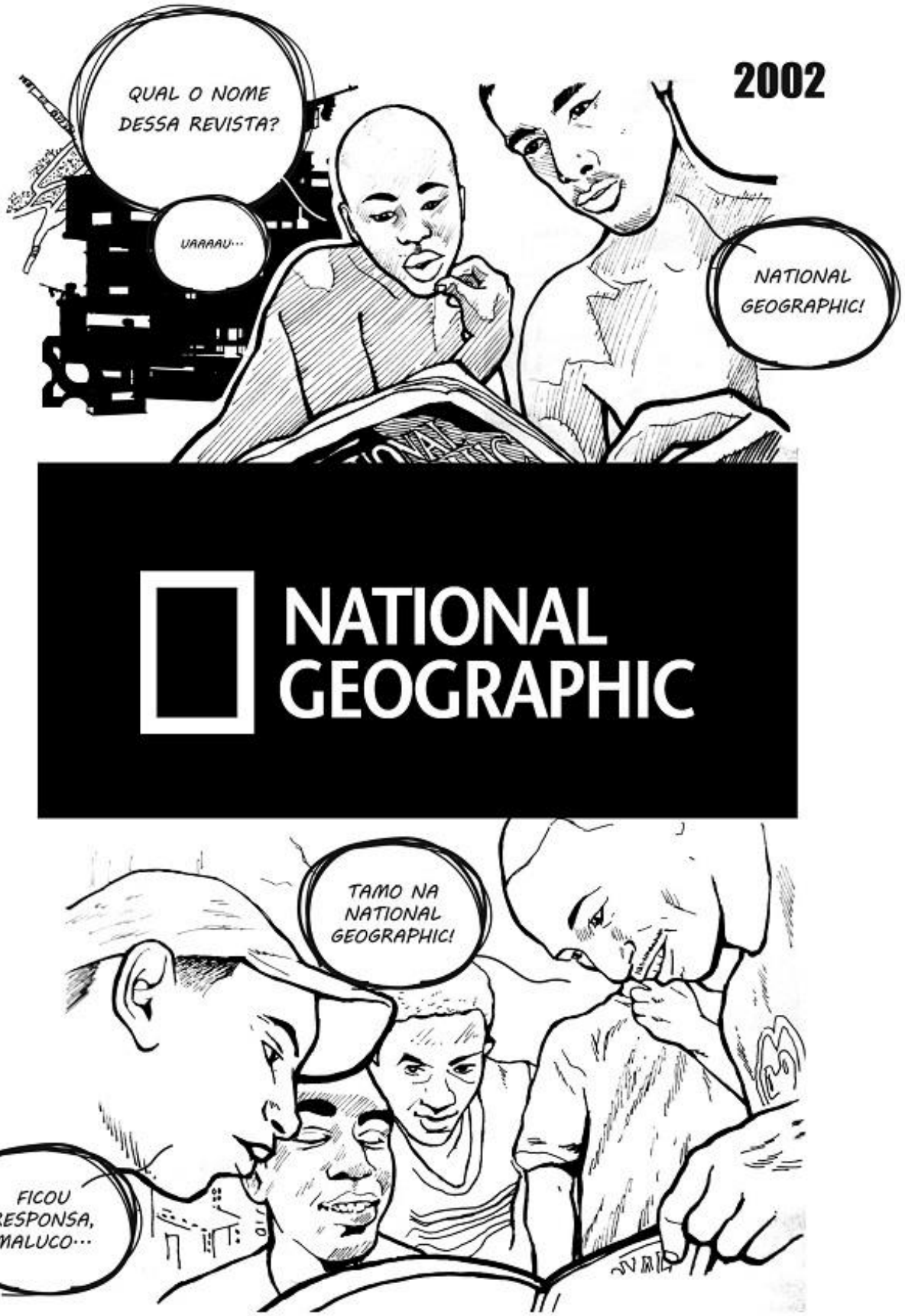
Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:23:07/ 0:22:56/ 023:10

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Expectativas e vibração sobre o primeiro baile da TV Morrinho, na quadra da Pereira, em dezembro de 2002.

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:23:10

DIRETORIA MANDANDO
O BAILE TODO DANÇANDO
FOI NA PEREIRA,
GERAL VEM SE DIVERTIR
MC MAIQUINHO CANTANDO
AS GATINHA REBOLANDO
SE A CONCORRÊNCIA TENTAR CONTRA,
VAI FALIR
SÓ NA BALADA
FOI NA PEREIRA PEGANDO MUITA MULHER
O BAILE TODO TÁ DANÇANDO
JÁ SOLTARAM O TAMBORZÃO
E TU SABE COMO É QUE É...
MC Maiquinho se apresentando na
FESTA DA TV MORRINHO.
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:06:58 e 0:25:09
BAILE DE FAVELA



Reportagem da Revista National Geographic sobre o Morrinho chega até as mãos de seus autores.
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:14:54

Desenhos e diagramação:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Depoimentos de Maiquinho e Renato Dias sobre a vida antes e depois do Morrinho.

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:16:58 e 0:21:48, respectivamente.

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Maiquinho
Projeto Morrinho

Renato Dias
Projeto Morrinho

Depoimentos de Maiquinho e Renato Dias sobre a vida antes e depois do Morrinho.

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:16:58 e 0:21:48, respectivamente.

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Renato Dias

Projeto Morrinho

Depoimento Renato Dias sobre a vida no Morrinho.

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:21:03.

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Depoimento Renato Dias sobre a vida no Morrinho.

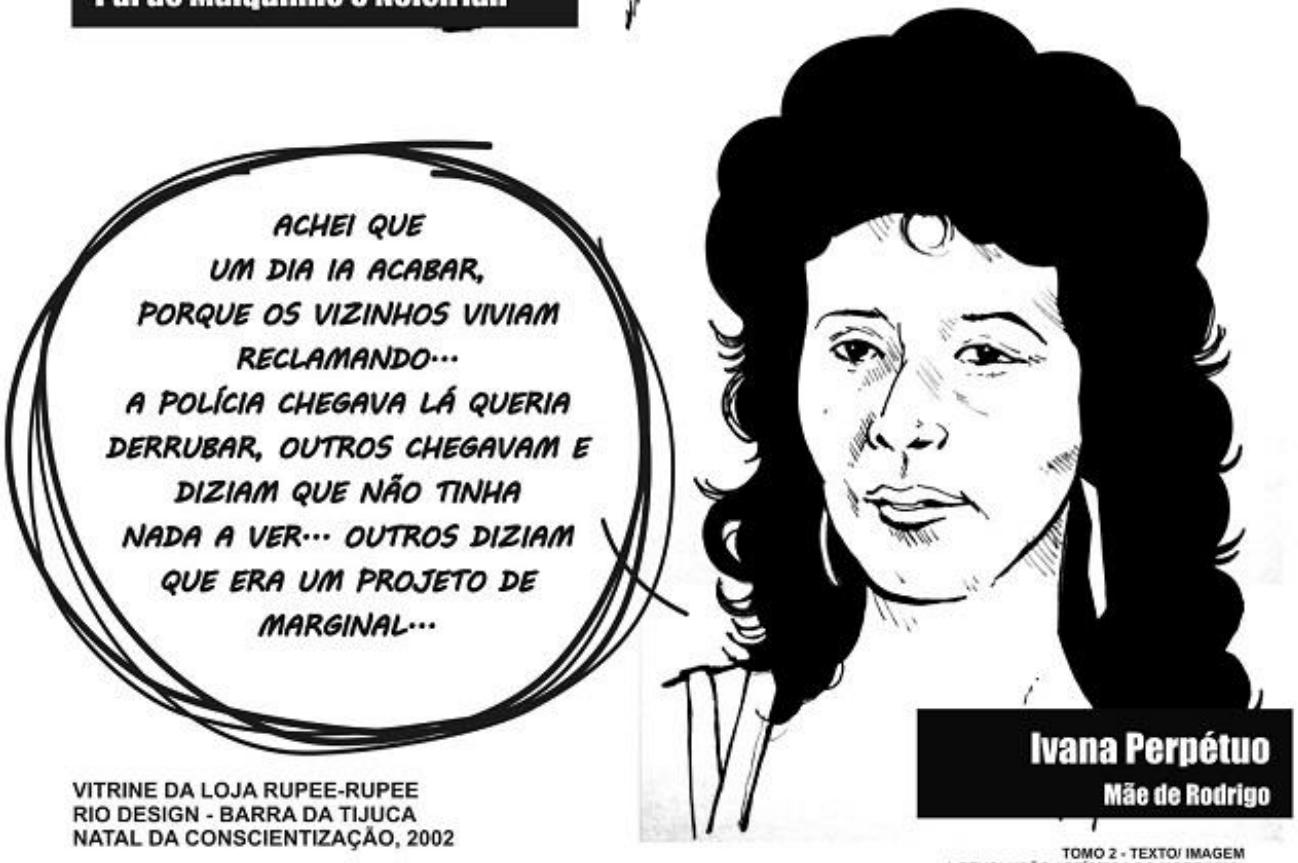
Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:21:03.

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

VITRINE DA LOJA RUPEE-RUPEE
RIO DESIGN - BARRA DA TIJUCA
NATAL DA CONSCIENTIZAÇÃO, 2002

Depoimentos dos pais dos autores
do Projeto Morrinho

Fonte:
Filme Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:17:51 e 0:20:00



VITRINE DA LOJA RUPEE-RUPEE
RIO DESIGN - BARRA DA TIJUCA
NATAL DA CONSCIENTIZAÇÃO, 2002

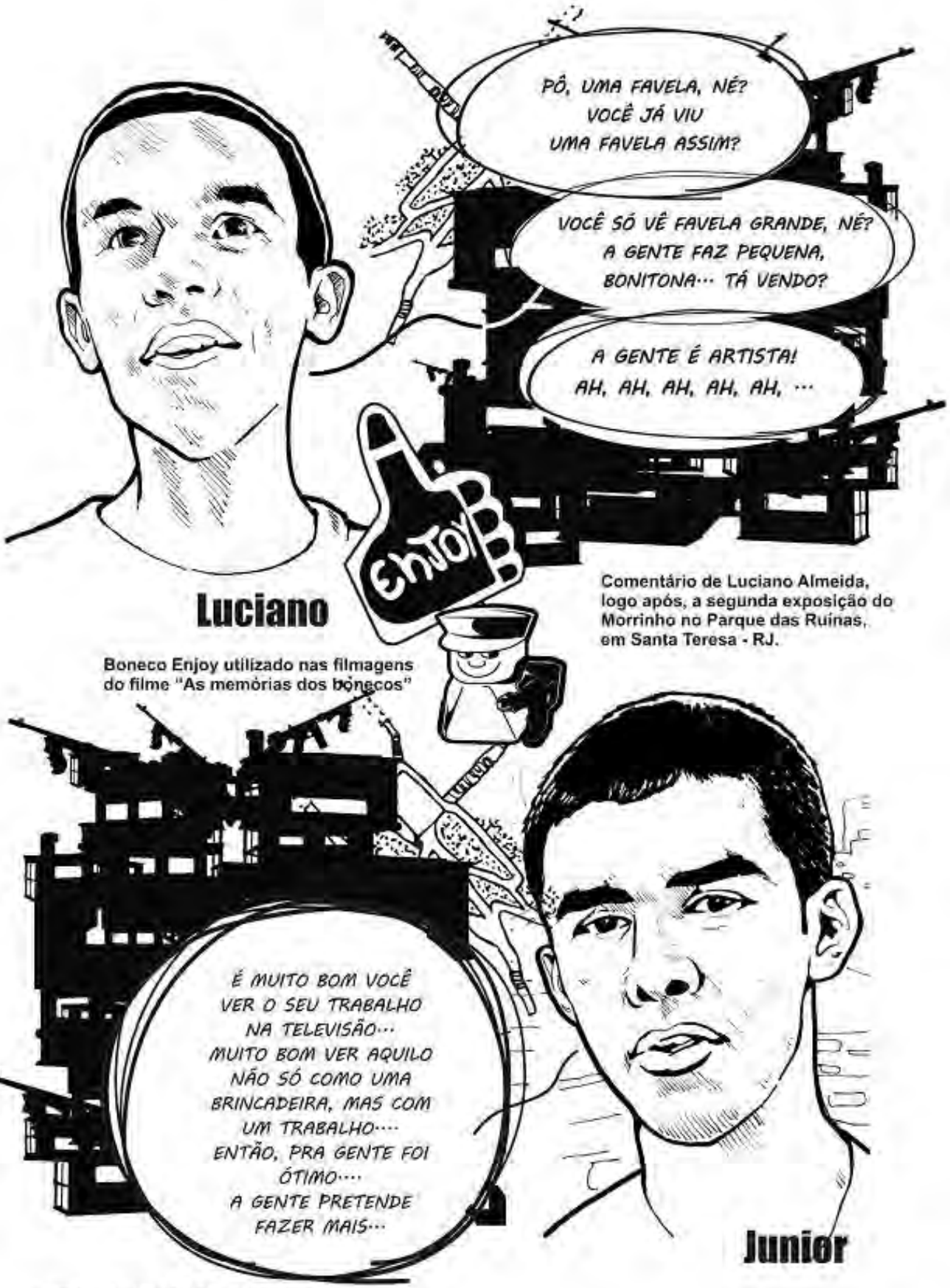
Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:20:00

Taylor Dias

Pai de Renato Dias

VITRINE DA LOJA RUPEE-RUPEE
RIO DESIGN - BARRA DA TIJUCA
NATAL DA CONSCIENTIZAÇÃO, 2002

Fonte:
Filme Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:19:40



Comentário de Luciano Almeida, logo após, a segunda exposição do Morrinho no Parque das Ruínas, em Santa Teresa - RJ.

Boneco Enjoy utilizado nas filmagens do filme "As memórias dos bonecos"

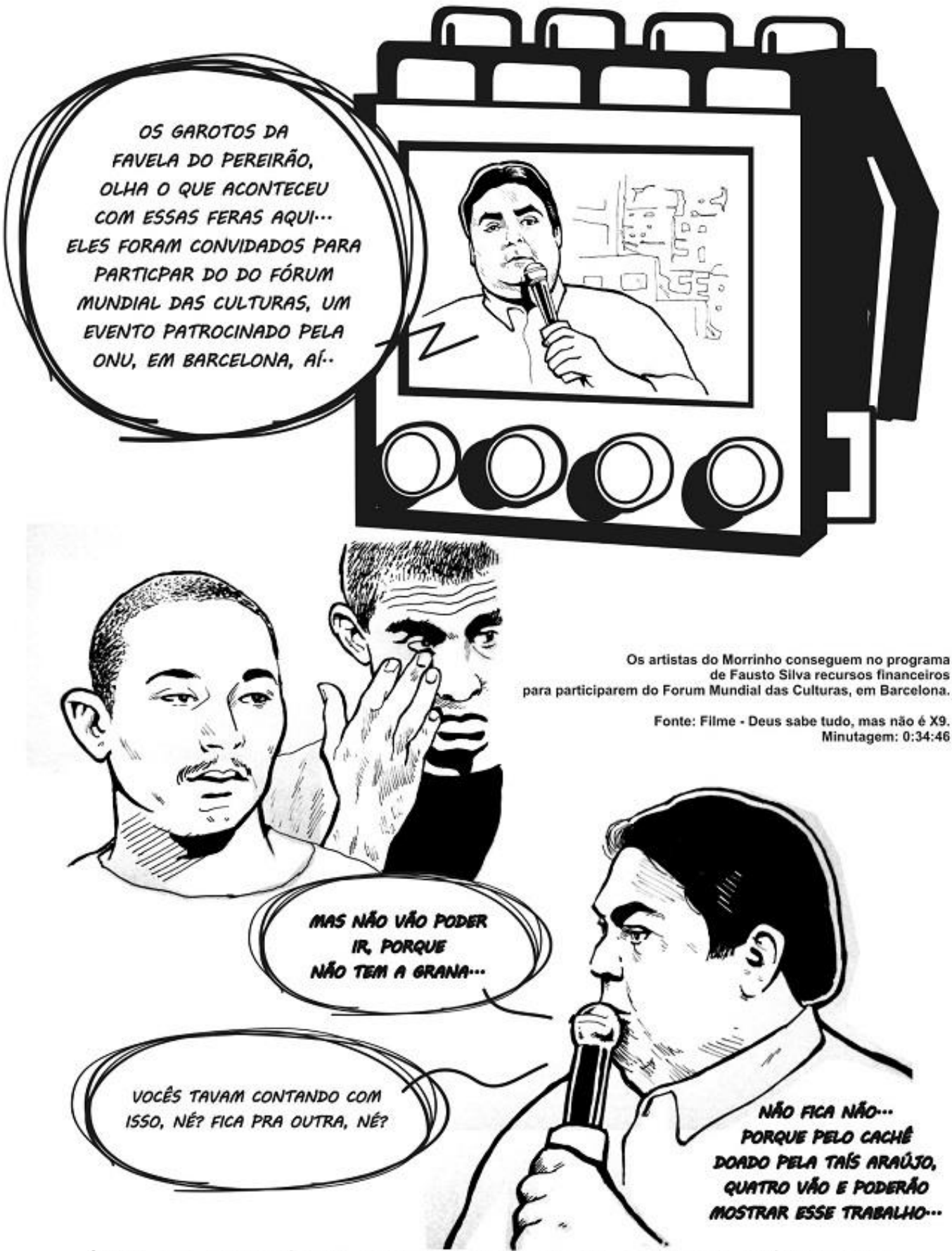
Junior fala aqui do seu sentimento sobre a prosperidade da TVM.
Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:22:56

OPINIÃO DE VISITANTE DIANTE DA MAQUETE DO MORRINHO MONTADA NO PARQUE DAS RUÍNAS EM SANTA TERESA, RIO DE JANEIRO, 2003

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:32:23

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Pista Cartografia-Morrinho - Da favela para o mundo!



Os artistas do Morrinho conseguem no programa de Fausto Silva recursos financeiros para participarem do Forum Mundial das Culturas, em Barcelona.

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:34:46

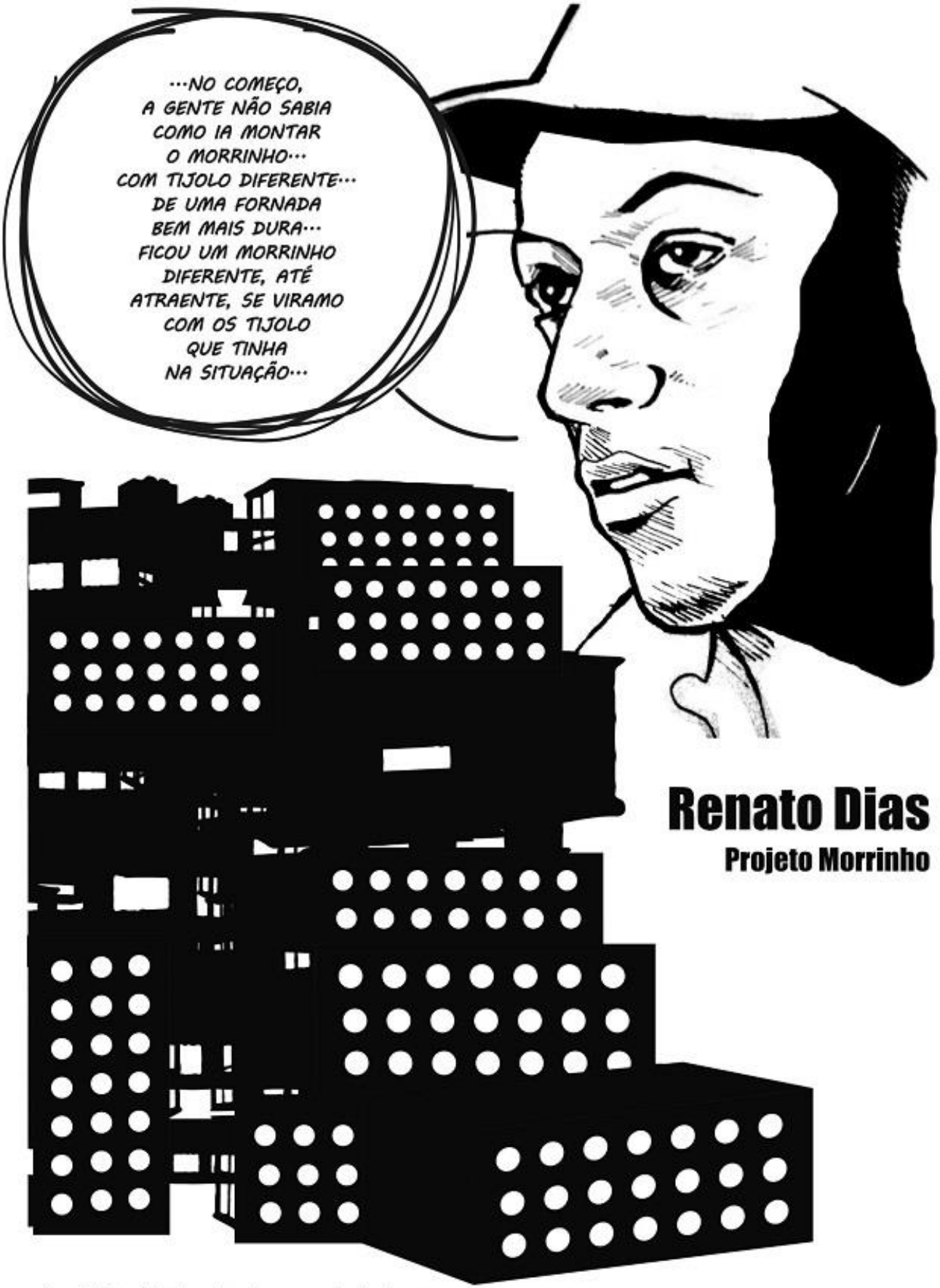
PELO MENOS QUATRO DO TIME INTEIRO···

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:35:37

OLHA AÍ, VAI O TIME COMPLETO!···

Fonte: Filme - Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:35:37

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)



Renato Dias

Projeto Morrinho

Renato Dias falando sobre da superação do impasse diante de uma fornada de tijolos diferente na montagem do Morrinho no Fórum Mundial das Culturas, Barcelona, 2004.

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:39:20

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)

Carlinhos Brown

Músico brasileiro

Fórum Universal das Culturas,
Barcelona, 2004.

O Morrinho na opinão do músico Carlinhos Brown, diante da maquete do Morrinho montada no Fórum Universal das Culturas, Barcelona, 2004.

Fonte: Filme- Deus sabe tudo, mas não é X9.
Minutagem: 0:39:38

TOMO 2 - TEXTO/ IMAGEM
A REVOLUÇÃO ARTÍSTICA DO MORRINHO:
CARTOGRAFIAS, SINCRETISMOS E INTERTEXTUALIDADES
DE UMA POÉTICA SINGULAR DO COTIDIANO-FAVELA
CONCEPÇÃO/ DESENHOS E DIAGRAMAÇÃO:
Alexandre Guimarães (PPGARTES)