

1 Introdução

1. 1 Desafios da favela

O que move esse estudo sobre a representação da favela na literatura brasileira contemporânea não é, como erroneamente se poderia imaginar, a evidência do tema “favela” e o espaço que tem ocupado nos meios de comunicação nos últimos anos. Tampouco o que a imprensa convencionou chamar de “poder paralelo”, as organizações criminosas que tanta matéria têm oferecido à ficção. O propósito do trabalho é pensar o quanto a literatura brasileira construiu e se constrói sobre essa figura mítica, essa representação do imaginário a que chamamos **favela**. Por outro viés será interessante investigar como a favela tem se inscrito ela mesma na literatura, ou melhor, *o quanto a favela tem se escrito*.

Partimos do seguinte pressuposto: se as favelas existem há mais de cem anos, sua produção cultural deve ser significativa para a cidade. Hoje existem cerca de 700 favelas no Rio de Janeiro.¹ Não é necessária uma pesquisa aprofundada para se perceber que há pelo menos uma década a *cultura da favela* vem ganhando espaço fora dos morros, se expandindo e se estabelecendo como uma força no cenário cultural carioca. Talvez mesmo devêssemos afirmar que é hoje impossível pensar a cultura carioca sem considerar a cultura da favela.

Dentro desse emaranhado de expressões estéticas, artísticas ou não, a que denominamos *cultura da favela*, é mais nítida e presente a expressão oral, ou melhor, as formas de expressão não-escritas. A música, por suas características universais, por sua fluidez e *rapidez* de transmissão, veio sempre à frente, abrindo caminhos. A reboque, as danças, os costumes, a poesia oral, cantada ou falada, os padrões de comportamento, a moda. As artes plásticas, que a partir da intervenção de Hélio Oiticica descobrem a potência estética da favela e a transformam em arte e conceito, abrindo espaço para manifestações além das alegorias de escolas de samba.

¹ Dados do Instituto Pereira Passos extraídos do Jornal *O Globo*, de 19/05/2002.

Mas as expressões literárias, onde se encontrariam nesse contexto? Marginalizadas, esquecidas, reafirmando o mito do analfabetismo absoluto das classes desfavorecidas? Ou poderíamos encontrar obras que seriam produtos dessa “explosão” da cultura da favela? Quais autores seriam representantes legítimos de uma *literatura de favela*? Seria possível utilizar esse termo?

É sobre essa série de questões que o presente trabalho busca refletir. Procuramos então delinear uma *literatura de favela* no panorama literário brasileiro contemporâneo. Não consideramos apenas o aspecto temático, mas também a atitude dos autores da favela, moradores ou ex-moradores, ao produzirem e veicularem seus textos, o que nem sempre se dá através de publicação. Ou seja, além da obra tematizar a favela, seu autor deve ter vivido a experiência da favela.

Não se trata de afirmar que só o escritor que teve a experiência da favela pode escrever bem sobre o assunto. Esse determinismo há muito foi superado, e dentre os exemplos encontrados por nossa pesquisa podemos citar de antemão os casos recentes de Patrícia Melo e seu *Inferno*, e Fernando Molica e seu *Notícias do Mirandão*. Molica é um jornalista que jamais viveu em favela alguma; Patrícia Melo, escritora profissional bem sucedida, afirmou em entrevista que só foi conhecer uma favela depois de ter escrito mais da metade de seu romance.

Pois bem, esses dois autores também poderiam ter suas respectivas obras pensadas como *literatura de favela*, caso considerássemos apenas o viés temático. Não podemos supor que tais livros encontrem outro ponto de contato com a favela além do próprio tema, o que afasta nosso interesse em estudá-los. Situação muito diferente dos casos que analisaremos, de três autores que têm vínculos mais profundos com a favela. Não apenas sua produção simbólica parte da favela e se refere a ela, mas de algum modo suas criações dialogam com a favela em diferentes níveis.

Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro, autores de constituições bem diferentes – no caso de Carolina também de uma época diferente – terão suas obras analisadas aqui, confrontadas e comparadas. Mas o ponto de partida será o mesmo: os três construíram representações da favela em suas obras; os três tiveram a experiência da favela, vivenciaram sua realidade, seu cotidiano; por fim, os

três estabeleceram um diálogo com a favela, cada qual a sua maneira, mas isso desenvolveremos adiante.

No primeiro capítulo, após breve relato pessoal sobre a escolha do tema, procuraremos desenvolver o conceito de *cultura da favela*, buscando não apenas na literatura, mas em diversas manifestações culturais, a expressão da favela, sua identidade, sua força. Desde o princípio de tudo, com o advento do samba, até a explosão do chamado *funk de morro*, o *rap* carioca, e seu diálogo possível com a literatura.

A conclusão a que chegamos é que se torna impossível distinguir uma cultura carioca excluindo-se aquilo que chamamos *cultura da favela*. E mesmo impossível definir onde acaba um e começa outro, pois nesses mais de cem anos de existência a força da cultura da favela e de sua expressão se misturou de tal forma com a cultura carioca que passou a constituí-la de fato, e basta pensarmos no exemplo do samba para evidenciarmos esse processo.

No segundo capítulo trabalharemos sobre dois autores fundamentais (e fundadores, cada qual a seu modo) disso que chamamos *literatura de favela*: Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins. Carolina de Jesus, um fenômeno literário e mercadológico, pode ser considerada o marco zero dessa "anti-escola" literária. Trata-se de uma catadora de papéis, com apenas dois anos de instrução escolar, que escreveu um diário que se transformou num *best-seller* internacional, traduzido em 13 idiomas e comercializado em mais de 40 países. A partir desse texto — *Quarto de despejo – diário de uma favelada* —, a literatura brasileira em relação à temática da favela nunca mais foi a mesma. Além da grande repercussão, o livro provocou polêmica, por alguns críticos não admitirem que ele tivesse sido escrito de fato por sua autora, insinuando que o jornalista Audálio Dantas, o "descobridor" de Carolina de Jesus, fosse o verdadeiro responsável pela autoria do texto.

Polêmicas à parte, o fato de uma mulher negra, favelada, precariamente alfabetizada escrever um relato sobre sua vida e a favela em que mora e obter enorme repercussão de crítica e público foi um fenômeno sem paralelos na literatura mundial. Com o sucesso, Carolina ganhou dinheiro, continuou escrevendo, mas não mais teve êxito literário. Ao contrário, seu segundo livro, *Casa de alvenaria*, lançado com alarde

pela editora Francisco Alves – que esperava repetir o sucesso de *Quarto de despejo* – foi um fracasso comercial, passou quase despercebido. Pouco tempo depois, Carolina volta para a atividade que havia abandonado, de catadora de lixo nas ruas. Publica ainda outras obras, entre ficção e memórias, mas também com alcance restrito.

Outros tempos, outros modos. Em 1997, Paulo Lins, um poeta ligado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, lança seu primeiro romance, *Cidade de Deus*, um épico de 550 páginas, no qual é narrada a história do conjunto habitacional homônimo, desde os anos 60 até meados da década de 80. Se podemos considerar que Carolina de Jesus inaugura um gênero na literatura brasileira, Paulo Lins e seu romance selam de vez a explosão da cultura da favela, legitimando-a, de certo modo, com o aval que só a literatura pode trazer. É bem verdade que a imensa repercussão e a excelente acolhida da adaptação cinematográfica de sua obra estabelecem um novo patamar de alcance da *literatura de favela*. Essas questões, relativas à produção e à recepção das obras, desenvolveremos mais apropriadamente no segundo capítulo.

O terceiro capítulo introduz o trabalho de Luiz Paulo Corrêa e Castro, autor residente no Vidigal, inédito em publicações, porém encenado diversas vezes pelo grupo de teatro *Nós do Morro*, da comunidade do Vidigal. Discorrendo pela importância do trabalho do escritor inserido na comunidade onde vive, porém sem deixar de considerar as qualidades literárias da sua obra, o capítulo será desenvolvido, e as especificidades desse autor e de suas peças serão analisadas à luz de conceitos como o de *literatura possível*.

Trabalharemos sobre três textos encenados recentemente: *Abalou*, *É Proibido Brincar* e *Noites do Vidigal*. Depois de considerarmos as condições de produção e de recepção desses textos, entraremos nos aspectos mais estritamente literários da obra do autor. Desenvolveremos a idéia de *literatura possível*, que compreende o resultado do trabalho do escritor e os esforços de comunicação com a comunidade, em princípio, e com o mundo, em última instância. Esse conceito surge como alternativa às limitações temáticas que a *literatura de favela* impõe.

Antes disso teremos apontado as tipologias recorrentes nas representações de favela ao longo dos tempos na literatura brasileira, e as contrastaremos com a favela construída por Luiz Paulo. Basicamente, são duas as linhas de representação que

podemos encontrar em quase todas obras da *literatura de favela*, as quais chamamos de *favela-inferno* e *favela-idílio*.

Notamos, no decorrer da pesquisa, que de maneira geral as obras se estruturavam a partir de uma dessas linhas de representação; e mesmo que utilizassem como *contraponto* ideológico ou simbólico a outra linha, deixavam bem clara a opção por um desses enfoques. Em um ou outro caso, exceções à regra geral, encontramos opções intermediárias, que combinavam as duas vertentes ou ainda que procuravam evitá-las. Veremos como Luiz Paulo Corrêa e Castro encaminha sua representação, e como procura combinar as tipologias para buscar um retrato ficcional da favela mais “verossímil”.

Ao introduzir um novo autor na pesquisa acadêmica lidamos com certas dificuldades, como a ausência de uma fortuna crítica sobre sua obra e a divulgação de seus textos ainda restrita aos espetáculos do grupo Nós do Morro. Se corremos o risco de nos aventurar em mares nunca dantes navegados por pesquisadores mais experientes, e se isso por vezes nos fez navegar à deriva, por outro lado temos a compensação do ineditismo do trabalho e da incursão algo ousada de um marinheiro de primeira viagem nos oceanos vastos e nem sempre pacíficos da crítica literária.

2 A Explosão da Cultura da Favela

2.1 Abertura

Há algumas dificuldades intrínsecas ao propósito de se estudar a favela do ponto de vista literário. A maior delas talvez seja a parca bibliografia sobre o tema, poucos estudos disponíveis sobre o assunto, do ponto de vista dos estudos de literatura². Há, sim, um material mais vasto se tratamos de antropologia, sociologia, etnografia e mesmo de arquitetura e urbanismo. Não tivemos constrangimento algum em buscar em fontes de outras áreas informações para esse trabalho. Até porque este capítulo trata também de questões extraliterárias, com o objetivo de construir o cenário no qual se inserem as questões levantadas pelo conceito *literatura de favela*.

Para isso tentamos mapear o surgimento da *cultura da favela* a que se refere o título desse capítulo. E todas as fontes foram bem-vindas, desde as já citadas oriundas de outros campos acadêmicos, como também de jornais, revistas, programas de tv e até fontes informais, como conversas e arquivos pessoais. Mas antes de partirmos para o objeto propriamente dito, pensamos ser útil a descrição de como e porque chegamos a esse tema, para que não pareça uma escolha caprichosa ou idiossincrática.

2.2 Três vezes favela

A opção por esse tema para a dissertação não foi imediata, e custou mais de um ano de busca. Cheguei ao tema *favela* não apenas por conta de um fascínio antigo por esse universo, mas por três encontros que tive com a favela, os quais marcaram muito, se é que não estabeleceram definitivamente os rumos de minha vida. Assumo a primeira pessoa do singular para narrá-los porque se tratam de acontecimentos

² Semanas após a defesa da presente dissertação, foi publicado um completíssimo levantamento bibliográfico sobre as favelas. Trata-se de *Pensando as favelas do Rio de Janeiro – 1906-2000*, de Lícia do Prado Valladares e Lúcia Medeiros. Faperj/Relume-Dumará, 2003.

peçoais, próximos demais, e sobretudo singulares. A impessoalidade do plural não seria adequada para descrevê-los.

Meu primeiro contato mais próximo com uma favela data de 1988. Eu cursava Jornalismo nessa mesma Universidade e, por conta de um trabalho da disciplina Técnicas de Reportagem, tive que redigir uma matéria sobre um local qualquer do bairro de Botafogo, à minha escolha. Sem titubear, escolhi a Favela Santa Marta, que recordava observar da janela do colégio de minha infância. Lembro de estudar à tarde, e nas aulas entediantes me demorava a olhar o morro ao longe, suas crianças correndo, brincando e soltando pipas. Sentia vontade de estar lá com elas em vez de encerrado numa sala de aula. Agora teria a oportunidade, se não de soltar pipa do alto de uma laje, ao menos de conhecer a favela por dentro.

Eu e meu colega Felipe Lacerda (as reportagens deveriam ser feitas em dupla, e quis o acaso que meu parceiro fosse sobrinho-neto do governador ideólogo da remoção de favelas, Carlos Lacerda) entramos em contato com a Associação de Moradores e combinamos a visita. No dia marcado, subimos o morro, não sem ansiedade e nervosismo. Quanto ouvíamos falar, já naquela época, das atrocidades cometidas pelo tráfico e pela polícia nas favelas. O comando do narcotráfico no morro era então disputado por dois traficantes famosos, Zaca e Cabeludo, que detonaram uma guerra cruenta no Santa Marta (não confundir com Cabeleira, um dos primeiros bandidos míticos, surgido nos anos 60, personagem de *Cidade de Deus*).

Pois bem, subimos o morro. E aquele dia, posso garantir, mudou minha vida. Essa não foi uma percepção *a posteriori*: foi uma intuição que tive naquele momento, enquanto subia o morro, enquanto fazia minha reportagem. A pura observação da favela, sua geografia, sua arquitetura, seus becos, suas vielas, a precariedade e o improvisado de suas construções, a inteligência prática das soluções encontradas por seus habitantes, tudo isso me fez reconsiderar todos os meus padrões. Foi um choque estético transformador. O nome de Hélio Oiticica ainda me era apenas vagamente familiar.

Lembro perfeitamente de quão impressionado fiquei com o incessante movimento no morro. A topografia já apresentava uma dificuldade, coisa que rapidamente percebemos na subida. Mesmo assim, como formigas, as pessoas subiam

e desciam com sacos de cimento, pás, enxadas, carrinhos de mão, tábuas, martelos: a favela era uma obra permanente, um *work in progress*. O esgoto, que corria numa vala a céu aberto, desafiava os moradores, que se revezavam para desimpedir a vala, evitando o transbordamento. Na quadra de esportes, o movimento era constante. Muitas crianças jogavam bola, subiam e desciam, algumas vestidas com uniformes escolares, outras descalças e sem camisa, só de calção. Não sei o quanto minha visão estava turvada pela emoção do encontro, e tampouco quão distorcidos pela memória esses fatos me vêm à lembrança. Mas a memória é o germe da história, não há como desconsiderá-la.

Entrevistamos o líder comunitário e vários moradores, só não conversamos com (nem vimos) os traficantes. Tampouco com a polícia, que se quartela até hoje ao pé do morro e era acusada pelos moradores de abuso de autoridade e violência injustificada. Lanchamos numa birosca – eu sequer conhecia a palavra birosca – e descemos antes que escurecesse. Voltei para casa com a impressão de ter me aproximado do coração do Brasil, de ter encontrado um Brasil mais real, inédito para mim.

O segundo encontro se deu alguns anos depois desse episódio, num contexto bem diferente. Eu trabalhava com cinema, e fui assistente de direção de um documentário sobre a escola de samba mirim da Mangueira, a Mangueira do Amanhã. O filme se chamava *Les Enfants du samba*, era um programa de tv encomendado pelo Canal Plus (França). Trabalhei cerca de dois meses na Mangueira e tive um convívio intenso com a comunidade. Circulava o tempo todo pelo morro, entrava e saía da casa das pessoas, estive muitas vezes com a Velha Guarda, e cheguei até a visitar um fundador, o lendário compositor Carlos Cachça, parceiro de Cartola em sambas imortais como *Alvorada* e *Quem me vê sorrir*. Desnecessário dizer que me apaixonei pela comunidade, pela altivez com que cultuava suas tradições, o valor que atribuía à sua cultura. Até hoje, pesquisando sobre favelas, recordo o quanto me impressionou o orgulho que a Mangueira tem de seu patrimônio cultural, e a auto-estima que demonstram os moradores daquele morro. Pesquisar as raízes desse orgulho e a formação da identidade da Mangueira é um desafio que ainda não foi vencido, ao menos por parte da intelectualidade brasileira, a despeito de boas publicações sobre o

tema. Uma possível explicação para o fenômeno é a antiguidade de sua escola (1928) e a profusão de compositores extraordinários surgida naquele morro.

O terceiro encontro é mais recente, data de 1995. Fui contratado para trabalhar num documentário sobre o grupo de teatro Nós do Morro, da favela do Vidigal. Lá conheci Guti Fraga, diretor e fundador do grupo, que em pouco tempo me convidou para participar da montagem de uma peça do Nós do Morro. O trabalho deu bons resultados, e desde 1998 venho colaborando com eles em seus espetáculos.

No Vidigal tive contato com Luiz Paulo Corrêa e Castro, o Paulo Tatata, autor de todos os textos do grupo, cuja introdução no meio acadêmico me orgulho em fazer através da presente dissertação. O trabalho de Guti Fraga, Luiz Paulo, Fernando Melo, Zezé Silva, Fred Pinheiro e de todo o grupo Nós do Morro não é apenas o principal motivo dessa dissertação, mas uma prova que há uma alternativa possível, que o Brasil tal como se apresenta hoje ainda é viável, que a batalha não está perdida. Paradoxal perceber que justamente do ponto crítico e de tensão que é a favela surgem novas propostas, não apenas teóricas, mas projetos concretos, alternativas reais, que no caso do Nós do Morro têm a comprovação de sucesso através de seus dezesseis anos de atividade.

Num momento em que a exclusão social é mais discutida, talvez pela irrupção da violência urbana em proporções nunca vistas, o Nós do Morro apresenta seu caminho viável de inclusão social através da arte e da educação. Centenas de meninos e meninas que não teriam muita perspectiva além da subeducação e do subemprego (cuja alternativa seriam os salários tentadores do narcotráfico) estão agora aprendendo novas profissões, recebendo atenção e educação dentro de um grupo que não é mais apenas de teatro, mas de cinema e vídeo, de dança, fotografia, música e até literatura. O professor de literatura é um dos autores a ser estudado nesse trabalho, Luiz Paulo Corrêa e Castro.

O encontro com o Nós do Morro foi definitivo para mim. Tanto para minha formação humana como profissional. Agora me vejo tentando estruturar um estudo acadêmico sobre o trabalho do grupo, mais especificamente através da obra de Luiz Paulo, seu autor “oficial”. Espero não ter me estendido demais na descrição do meu encontro com o tema, necessária para o desenvolvimento da pesquisa que se segue.

2.3

A cultura da favela

O Rio de Janeiro é uma cidade de características muito particulares, que contribuíram para a formação de uma cultura singular, específica, e paradoxalmente também uma espécie de síntese da cultura do país. Suas peculiaridades geográficas, tais como a concentração de morros e florestas numa área essencialmente litorânea, fizeram com que a ocupação da cidade seguisse um percurso determinado. No princípio, morros, outeiros e locais elevados eram os locais mais procurados pela gente nobre, que buscava áreas menos suscetíveis a doenças, além de se proteger do forte calor carioca.

Muito depois, com a drenagem das áreas baixas e o eficiente projeto sanitarista executado durante a *Belle Époque*, outros bairros começam a ter a preferência dos ricos, como, por exemplo, os vales de Botafogo e Laranjeiras. O “bota-abaixo” do prefeito Pereira Passos alterou drasticamente a fisionomia da cidade, demolindo inúmeros cortiços no centro que abrigavam famílias e trabalhadores das classes desfavorecidas, expulsando-os para outros cantos.

Ao mesmo tempo, o crescimento da metrópole a transformou em pólo de atração de outros tantos habitantes: uma população rural sem opção, escravos recém-libertos e outros desfavorecidos que vinham em busca de trabalho. Essas pessoas chegaram e encontraram nas encostas dos morros um espaço adequado para se estabelecer. Primeiro, porque construíam suas próprias moradias, quase sempre sem qualquer ônus pelo terreno; segundo porque se estabeleciam relativamente próximos ao local de trabalho; e terceiro, pelos mesmos atrativos que os primeiros habitantes encontravam, o clima mais ameno e a vista deslumbrante. Se imaginarmos que no Rio de Janeiro do fim dos anos 10 viviam mais de um milhão de habitantes, teremos mais clara a dimensão desse movimento.

Essa é uma genealogia breve e genérica das favelas; entretanto, há que se compreender que cada caso é único, cada história é uma história. O fato é que as favelas hoje compõem o cenário e a cultura dessa cidade. São mais de 700 espalhadas por toda a região metropolitana. Em torno de dois milhões de habitantes do município

do Rio de Janeiro vivem em favelas, o que corresponde a aproximadamente um terço de sua população.³ Mas apesar de fisicamente incorporadas, não o foram social e culturalmente. Para os habitantes do Rio não favelado, seja de zona Sul, Norte ou Oeste, as favelas ainda simbolizam o obscuro, são buracos negros, guetos, áreas perigosas que são vistas apenas de passagem, à distância.

Ou então são os dormitórios dos serviçais, sejam eles porteiros, empregadas domésticas, vigias, garçons, frentistas de postos de gasolina, balconistas, atendentes, secretárias, motoristas e tantos outros. E a propagação das histórias da favela se dá principalmente através da cozinha: é a empregada que conta para a patroa como os traficantes “barbarizaram” na madrugada anterior, por exemplo. “Aquilo ali tá virando um inferno”, diz a doméstica para a patroa, que recebe essa imagem da favela. E a propaga, previne os filhos para não se aproximarem, até carrega nas tintas para o quadro ficar ainda mais assustador. Mas na sexta-feira de madrugada, o filho mais velho vai pegar uns “papéis” nessa mesma favela, para curtir a noite “ligado”. Ele vai tranqüilamente até a boca, gasta seu dinheiro para comprar a droga que quer e sai, respeitado por ser cliente da boca-de-fumo, por levar para lá o dinheiro.

Esse é um dos mecanismos perversos de inserção da favela na cultura carioca. Há inúmeros outros. Se pensarmos na produção artística efetiva, perceberemos que a favela já invadiu o asfalto, e isso muito antes do fenômeno do *funk*, que há alguns anos contagiou a cidade. Porque há o samba, a capoeira, o partido-alto, o carnaval, festas tradicionais como a Folia de Reis, as religiões afro-brasileiras. A disseminação dessa cultura, mesmo que de maneira aparentemente subterrânea, aconteceu com uma força irreversível. De tal modo que é patético e maniqueísta lidar com a favela como se ela fosse a raiz do mal, o único refúgio dos bandidos e traficantes.

Mas isso acaba acontecendo: os jovens de classe média freqüentam o baile *funk*, e seus pais continuam a olhar a favela sem vê-la. A favela continua fora de foco, difusa, uma espécie de nuvem de periculosidade, de sujeira, doenças e perversão, ou seja, uma imagem muito próxima à do início do século, como podemos ler através dos textos de João do Rio e Benjamin Costallat, por exemplo.

³ Cf. BURGOS, Marcelo Baumann, *A utopia da comunidade*. P. 21.

2.3.1

O *funk* na berlinda

A reação à ascensão meteórica do *Bonde do Tigrão*, grupo de *funk de morro*, variante carioca do *rap*, evidenciou esse preconceito. Fenômeno de vendagens, com execuções em rádios de todos os estratos sociais por todo o país, o *Tigrão* foi combatido de diversas maneiras, pelos segmentos mais inusitados. Um primeiro argumento repudiava suas letras de duplo sentido, ou explicitamente eróticas. Um outro reclamava da *americanização* do grupo, que na verdade mimetizava muitos menos seus similares estadunidenses que grupos considerados *sérios* de *rap*, como os Racionais MC's, por exemplo, que se vestem, cantam e agem como se tivessem sido criados naquele país da América do Norte.

Poucas vozes se levantaram em defesa da expressão do Bonde do Tigrão, da sua originalidade, da sua violência, da urgência de sua comunicação sem rodeios. Hermano Vianna, antropólogo estudioso dos movimentos das favelas cariocas, cuja dissertação de mestrado versava sobre as galeras *funk* cariocas, foi uma delas. Apesar de *O mundo funk carioca* ter sido publicado em 1988, quando o *funk* ainda estava em outro momento, num contexto bem mais restrito. Não há dúvida que essa execração pública de um grupo de música pop foi movida principalmente pelo preconceito contra a favela, contra sua legítima expressão, contra essa voz que berrava FAVELA, que não procurava escondê-la ou contemporizá-la, como fazia o clássico *Rap da Felicidade* (grande sucesso no asfalto, já em 1994), de Julinho Rasta e Kátia, popularizada pelos MC's Cidinho e Doca: “Eu só quero é ser feliz/ andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é / e poder me orgulhar/ e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”.

O Bonde do Tigrão não teve a “consciência que o pobre tem seu lugar”, e invadiu avassalador todos os meios de comunicação, a Rede Globo, o programa da Xuxa, o Faustão. As festas adolescentes, os bailes de debutantes, até o Carnaval da Bahia. A Bahia, que durante toda a última década exportou febres musicais para o Brasil inteiro, recebeu e assimilou o Tigrão, ouviu-o e dançou-o até em seu momento mais sagrado, o Carnaval.

Pois viemos, e não tardiamente, reivindicar a força não apenas do *Bonde do Tigrão* – que não foi nem é o grupo mais interessante desse movimento, apenas o mais bem sucedido comercialmente – mas de todo o movimento *funk* carioca. Um movimento contraditório e anárquico, que afirma o Rio de Janeiro sem perder a postura crítica, jocosa e irônica, com os vãos e desvãos da cidade. Um movimento que projeta uma inclusão dos excluídos, uma inclusão sócio-cultural da favela e dos favelados, uma dinâmica que faz com que os mauricinhos e patricinhas da zona Sul procurem o morro não mais como clientes do tráfico, mas para compartilhar sua fonte de lazer que é o baile. Um movimento afirmativo da favela e da negritude, mas não com o ufanismo baiano de Olodum, Ilê Ayê e congêneres, nem tampouco com o ressentimento e o ódio racial dos Racionais MC's e similares. Com humor, com deboche, com presença de espírito.⁴

Musicalmente poderíamos nos estender em análises técnicas demoradas e revelar certas posturas originalíssimas, por vezes próximas das experimentações da vanguarda ou da música eletroacústica que são adotadas, conscientemente ou não, pelos MC's e produtores musicais do *funk*. Em outra oportunidade desenvolveremos o tema por esse viés. Mas há uma grande variedade dentro do espectro do *funk*. Num extremo, estão os *funks* proibidos, canções de guerra do tráfico ou hinos de facções determinadas, que acabam por recitar os mandamentos da lei do morro. Não desprovidos de poesia, em muitos casos, como os CD's de *funk* proibidos do Complexo do Alemão e o do mítico traficante Escadinha. Noutra ponta, a vertente mais pop-romântica, os sucessos da recém-extinta – por conta da morte de Claudinho – dupla Claudinho e Buchecha, que fizeram um percurso semelhante aos MC's da favela, mas depois tomaram outro rumo musical e assumiram com naturalidade a posição de ídolos pop.

Esse desvio para o *funk* foi necessário, pois é a cara e a voz da favela, e portanto a cara e a voz do Rio, e quem não vê ou não aceita ou não compreende isso faz papel de reacionário ou ignora o movimento das ruas. Vimos durante muito tempo os detratores do *funk* — que no final apelaram para uma sórdida campanha moralista,

⁴ Para informações mais aprofundadas (e mais isentas) sobre o *funk* ver HERSCHMANN, Micael, *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

acusando os bailes de antros de pornografia e tóxicos — escrevendo artigos, falando na tv, sem que tenhamos conseguido publicar um texto em defesa do *funk*. Mas debatemos muito sobre o assunto, inclusive em aulas, palestras e outros eventos públicos, lembrando sempre que o samba sofreu uma campanha contrária muito similar quando do seu surgimento, nas primeiras décadas do século passado.

2.3.2

O samba, voz do morro

Uma tese inteira talvez não fosse suficiente para investigar a relação do samba com a favela. Muitos livros já foram escritos sobre a música que se transformou em símbolo nacional, e há versões contraditórias sobre o assunto. Em *O mistério do samba*, Hermano Vianna investiga a trajetória do samba desde seu surgimento até sua entronização como música-símbolo do Brasil. E derruba vários mitos sobre a história do samba, como sua origem – a epígrafe traz uma curiosa frase de Donga: “Não tem nada disso. Depois é que o samba foi para o morro. Aliás, foi para todo lugar. Onde houvesse festa a gente ia”.⁵ Vianna mostra que, apesar das proibições e perseguições que o samba sofreu nas primeiras décadas do século, também tinha nobres defensores. João da Baiana, quando teve seu pandeiro apreendido pela polícia, foi presenteado com um novo, com a seguinte dedicatória do ilustre Pinheiro Machado: “A minha admiração, João da Baiana, senador Pinheiro Machado”. Essa história, uma lenda do samba, teria acontecido em 1908.

Ou seja, segundo o autor não houve um movimento súbito que transformasse a música outrora marginalizada em ritmo identitário nacional, “mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”.⁶ Uma evidência desse processo é o desfile das escolas de samba. O primeiro foi realizado em 1929, pela escola Deixa Falar, e quatro anos depois a Prefeitura do Rio de Janeiro já estava apoiando financeiramente o evento, que passou a ser patrocinando e regulamentado pelo jornal O Globo.

⁵ Cf. VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

O que nos perguntamos, nesse longo processo de contatos e entre grupos sociais diferentes, é porque a favela continuou isolada por tanto tempo, distante do centro dos acontecimentos, apesar de continuar a produzir a maior parte da matéria-prima das festas e dos carnavais, as canções, os sambas. Daí o fato do samba ter uma forte identificação com a favela, como explicam Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier em *A palavra é: favela*:

Paralelamente à sua configuração como o espaço do pobre, a favela viria a se consagrar também como o espaço do samba. Tal associação que na verdade se faz entre *samba* e *morro*, de tão forte e recorrente na produção musical, tende a ser tomada como elemento constituinte da própria definição de favela. No imaginário da música brasileira, o samba é acionado para representar simultaneamente meio de identificação e de valorização do lugar: por seu intermédio, o morro se afirma positivamente, como ilustra Zé Kéti ao cantar: “Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo sim senhor/ quero mostrar ao mundo que tenho valor...” (*A voz do morro*, 1955).⁷

As autoras chegaram a um repertório de duzentas e trinta canções, todas com alguma referência ao tema “favela”, e descobriram que o assunto é muito mais pródigo e inspirador do que elas poderiam imaginar. Trabalharam então com um cancionário de 163 composições, entre sambas, sambas de breque, sambas canção, baiões e até *funks*. Apontam como a composição pioneira a utilizar a palavra favela o samba de Sinhô *A favela vai abaixo*, lançado em 1928, cuja letra lamentava a possível destruição do Morro da Favela, prevista pelo Plano Agache de remodelamento da cidade do Rio de Janeiro.

Atravessando o século sem perder a boa imagem, ao contrário, estabelecendo-a como simbólica da nacionalidade brasileira, o samba conseguiu um feito notável, trazendo uma afirmação para a favela e para os desfavorecidos em geral. O desfile das escolas se transformou num megaespetáculo. Enquanto isso, assistimos à cena que se repete: de maneira análoga a que o samba foi ameaçado e perseguido no início do século, hoje é o *funk* que enfrenta uma severa resistência contra sua origem e sua imagem.

⁷ MARCIER, Maria H. e OLIVEIRA, Jane Souto de, *A palavra é: favela*, in ALVITO, M. E. ZALUAR, A., *Um século de favela*, p. 82.

2.3.3 Artes cênicas

As expressões cênicas constituem uma grande força dentro desse movimento a que chamamos *cultura da favela*. Alguns casos são luminares, e funcionaram como exemplos para as outras áreas artísticas. O trabalho do Grupo Cultural Afro Reggae, de Vigário Geral, fez com que novas perspectivas se abrissem para os trabalhos socioculturais realizados na favela. O grupo foi criado em 1993, inicialmente em torno do jornal Afro Reggae Notícias, um informativo jovem sobre a cultura negra, com o objetivo de divulgar o movimento *hip-hop*. No mesmo ano, um contingente de aproximadamente 50 policiais disfarçados invade a favela atirando a esmo, matando quem aparecesse na rua, no intuito de se vingar do assassinato recente de colegas de profissão. O episódio ficou conhecido internacionalmente como a Chacina de Vigário Geral, e deixou 21 mortos e dezenas de feridos.

O Afro Reggae então despontou como uma reação à tragédia, e mobilizou a população da comunidade em torno do trabalho cultural, com o ensino de música, capoeira, dança, e até com alfabetização de crianças. Hoje o Afro Reggae mantém quatro diferentes grupos musicais, um centro cultural na comunidade, e desenvolve programas e projetos em três outras comunidades. É uma das ONGs mais influentes e estruturadas no trabalho sociocultural nas favelas.

Trajetória diferente é a do grupo Nós do Morro, da favela do Vidigal. Fundado em 1986 pelo ator e diretor Guti Fraga, que se mudara para o morro, o grupo buscava a princípio apenas implantar uma alternativa de entretenimento para a comunidade. Contava na época com alguns atores locais, na verdade alunos do curso de teatro ministrado por Guti. Outros profissionais da área teatral residiam no Vidigal e começaram a colaborar com o grupo, como o cenógrafo Fernando Melo e o iluminador Fred Pinheiro. Com a adesão da educadora Zezé Silva e do jornalista Luiz Paulo Corrêa e Castro, se formava o núcleo do Nós do Morro.

De 1986 para cá muita coisa mudou, o grupo cresceu e se firmou como uma força no panorama cultural carioca, além de estender sua atuação à área social, consequência do trabalho artístico. Com o amplo espaço da nova sede, o Casarão

Branco, o Nós do Morro pôde expandir muito o número de crianças e adultos inscritos nos cursos de teatro, dança, cinema, música e literatura. Em 2002, eram mais de 250 inscritos. Fora a equipe de funcionários, que passam a se instruir como mão de obra especializada, muitos dos quais sequer tinham trabalho fixo antes de entrar no grupo.

O ano de 2002 também marcou a estréia de outra peça produzida com elenco proveniente de favelas, *Menino no meio da rua*. O espetáculo, um grande musical com mais de 50 pessoas em cena, entre atores, bailarinos e músicos, foi um dos sucessos da temporada teatral do ano passado, e marcou o início da colaboração do projeto Ação da Cidadania com a produção teatral. A direção foi de André Luiz Câmara, um ator pernambucano que vinha de uma experiência com teatro para meninos de rua no Recife.

Na área de dança, há pelo menos dois fortes representantes: o trabalho de Carmen Luz com sua Companhia Étnica de Dança, do morro do Andaraí, e o aclamado projeto de Ivaldo Bertazzo na favela da Maré chamado de Corpo de Dança da Maré. Bertazzo, coreógrafo paulista cujo trabalho tem um histórico de aproximações das questões sociais, iniciou há três anos um projeto com jovens do Complexo da Maré. O princípio é semelhante ao que Guti Fraga realizou com o Nós do Morro no Vidigal. Começa com uma oficina da prática artística para os jovens da comunidade, daí forma-se um grupo, e finalmente se estrutura e se apresenta um espetáculo.

O Corpo de Dança da Maré já realizou três: *Mãe Gentil*, *Folias Guanabaras* e *Dança das Marés*, um a cada ano, respectivamente, desde 2000. O grupo conta com 62 adolescentes, e junto com seu trabalho mais recente, *Dança das Marés*, lançou também o livro *Maré, vida na favela*, com textos de Ivaldo Bertazzo, Drauzio Varela, Paola Berenstein Jacques e fotos de Pedro Seibnitz. Graças ao patrocínio da Petrobrás, o livro pôde ser distribuído ao público do espetáculo. A estatal de petróleo também tem patrocinado o Nós do Morro nos últimos dois anos, o que nos leva a supor que o marketing descobriu os trabalhos artísticos e sociais como algo atrativo para a marca que representa.

Outro trabalho na área de dança é realizado no Morro do Andaraí pela bailarina e coreógrafa Carmen Luz. A Companhia Étnica de Dança e Teatro existe desde 1994,

e dos quatro espetáculos que realizou, *Cobertores* foi o que obteve mais repercussão. A diretora Carmen Luz afirma que a busca inicial era por um trabalho social, mas que depois se desenvolveu uma busca artística.

O Afro Reggae também mantém um trabalho constante de dança, monitorado pelos coreógrafos Johayne Ildefonso e Therése Silva, que não por coincidência realizaram o mesmo trabalho no Nós do Morro.

2.3.4 Sobre artes plásticas

Muito se poderia escrever sobre as artes plásticas dentro da *cultura da favela*, especialmente se tratássemos da disseminação do *hip hop* e de suas formas de expressão, das quais o grafite é uma das maiores forças, como podemos notar pela velocidade com que se espalhou pelos grandes centros urbanos desde o final dos anos 80, mudando a fisionomia das cidades e forçando seus moradores a se relacionarem com esses arabescos pós-modernos. Mas deixemos de lado o grafite, que do *hip-hop* voltaremos a falar mais adiante, no item sobre literatura.

Também poderíamos falar de artistas tradicionais do universo do samba que são ligados a mais de uma expressão artística, como é o caso de Heitor dos Prazeres, mais conhecido como pintor, e do compositor e cantor Néelson Sargento, que tem feito várias exposições de pintura, ele que viveu muito tempo como pintor de paredes.

Mas o recorte que faremos aqui é bem mais pontual e específico. Trataremos de dois casos particulares que dizem muito a respeito da relação das artes visuais brasileiras com a favela. O primeiro deles é um dos maiores ícones das artes plásticas do país, o artista Hélio Oiticica. O outro, um nome em ascensão no panorama da arte contemporânea nacional, o pintor Geléia da Rocinha.

Hélio Oiticica era um artista de grande desenvoltura teórica, como podemos observar lendo os textos dos catálogos de suas exposições ou o livro póstumo *Aspiro ao grande labirinto*, com trechos de seu diário e textos selecionados.⁸ Até o início dos

⁸ OITICICA, Hélio, *Aspiro ao grande labirinto, seleção de textos (1954-1969)*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

anos 60, sua arte tinha um comprometimento com a vanguarda e com questões conceituais que absolutamente não passavam pelo engajamento político ou social. Oiticica podia ser simpatizante da esquerda e do movimento social, mas essas posturas políticas não dialogavam diretamente com sua obra.

A partir de 1964, Hélio Oiticica passa a freqüentar o morro da Mangueira, iniciando um encontro que vai mudar definitivamente os rumos de sua vida e de sua arte. Vários atrativos poderiam levar Oiticica à favela, mas o fato é que o artista foi levado pelo amigo escultor Jackson Ribeiro para pintar os carros alegóricos do desfile de carnaval, junto ao artista plástico mineiro Amílcar de Castro, do grupo neoconcreto.

O choque estético que o encontro com a favela produziu no artista foi incorporado ao seu trabalho. Se no início de sua carreira o cerebral Oiticica desenvolvia objetos geométricos e racionais como os *bólides* ou os *metaesquemas*, bem afinados com o movimento Neoconcreto do qual fazia parte, sua obra pós-Mangueira desenvolve muito mais a organicidade e busca uma brasilidade até então ignorada.

Um bom exemplo são os *parangolés*, um de seus projetos mais emblemáticos, cuja inspiração é oriunda diretamente da favela. Como aponta Paola Berenstein Jacques em seu *Estética da Ginga*:

De fato, a experiência na Mangueira desencadeou em Oiticica muitas descobertas simultâneas: a descoberta do samba, que é também uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e, sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de uma outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas ao mesmo tempo marginal, e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta da idéia de comunidade; e a descoberta de outra arquitetura, uma forma diferente de construir, com outros materiais mais precários, instáveis e efêmeros. Essas novas descobertas formam a base da primeira obra de Oiticica totalmente influenciada pela favela: os *Parangolés*.⁹

Os *parangolés* constituíam não apenas os objetos que aparentavam ser, mas um projeto mais amplo de *arte ambiental*, no qual o espectador era conclamado a participar da obra tornando-se, no dizer de HO, um *participador*. Cada *participador*, ao vestir um parangolé, formaria um núcleo *participador-obra*, que ao se relacionar com outros núcleos similares num ambiente determinado resultaria num *sistema*

⁹ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*, p. 28-29.

ambiental Parangolé, que por sua vez poderia ser assistido por outros participantes de fora.

Com a criação do parangolé, HO começa a introduzir a seu modo a estética da favela nas questões conceituais da arte moderna pós-neoconcretismo. Por isso seu exemplo foi trazido aqui, para este capítulo. Porque sua obra, a apreensão que ela fez da estética da favela e do *modus operandi* do favelado em relação a seu ambiente, representou um corte radical, estabeleceu outro olhar sobre a contribuição da favela.

Outra obra emblemática, essa talvez mais conhecida pelo título – que depois veio a nomear uma canção de Caetano Veloso e todo um movimento estético-musical do final dos anos 60, o Tropicalismo – é o penetrável *Tropicália*. Os *penetráveis*, projeto de HO subsequente aos *parangolés*, eram instalações em forma de labirintos, construções nas quais o espectador entrava e se deparava com ambientes diversos, diferentes estímulos, cores, sons, frases. Uma miscelânea de informações que, assim como a construção labiríntica, em muito lembra a favela.

Tropicália de certa maneira sintetizava todo o projeto dos penetráveis. E era, mais que qualquer outra obra, resultado da vivência da favela pelo artista. Remetia a ela de maneira imediata: pelo percurso labiríntico que deveria percorrer o espectador, pelos materiais utilizados em sua estrutura, pelo chão de terra, areia e pedra. Uma das frases inscritas na obra, *a pureza é um mito*, poderia ser lida como uma lição da favela, da força não da miscigenação e da mistura, mas da abstração falsa de algo que seja absolutamente “puro”.

Outros projetos de HO remetiam mais diretamente à favela, como é o caso de *Barracão* e *Esquenta para o Carnaval*, obras jamais concluídas. Mas a importância desse artista seminal dentro do movimento a que chamo de *cultura de favela* não é apenas por sua obra, mas também por sua atitude. Como um dos artistas plásticos mais importantes da arte contemporânea brasileira, sua radicalidade foi fundamental para que a favela fosse vista de outra maneira. Ele foi o primeiro a desterritorializar a arte e a estética da favela, que antes eram enquadradas entre o folclórico e o *naif*, rótulos sempre redutores e que não permitiam que o fenômeno estético da favela fosse contemplado com olhos livres.

Sua vivência no morro da Mangueira, a relação estabelecida com a comunidade, com o universo do samba, da escola de samba – da qual se tornou passista, um dos melhores passistas brancos, que “desfilava com roupa dada pela escola”¹⁰ – sua incorporação da marginalidade “seja marginal, seja herói”, tudo isso se soma numa força que começou a mudar os rumos da relação favela/cidade. Ou, ao menos, da relação cultura da favela/ “cultura civilizada”. Porque se Tarsila já representara a favela no famoso quadro *Morro da Favela*, em 1924, nenhum outro artista havia feito o que HO realizou: não procurar representar a favela, isto é, interpretá-la à distância, com um olhar de fora; mas vivê-la, interpenetrá-la, incorporá-la. Apreender sua estética, seu modo, e aplicá-los à sua própria obra. Daí o fato novo da obra de Hélio Oiticica, ao menos um deles, o que nos interessa aqui.

Talvez só por essa força ter surgido nos anos 60 é que podemos hoje estar falando em *cultura da favela*. Um artista como Geléia da Rocinha, por exemplo, há trinta anos estaria fadado a circular apenas no âmbito da favela, ou no máximo a vender suas obras nas calçadas da zona Sul, como tantos outros artistas populares.

Mas esse pintor e letrista – na acepção de pintor de letras e letreiros – da Rocinha, que há alguns anos vem despontando como talento original na nova geração de artistas brasileiros contemporâneos, já fez a transição da favela para a cultura de massas, e parece ter vindo para ficar.

Depois de “revelado” pelo cenógrafo e artista gráfico Gringo Cardia, Geléia já teve obras reproduzidas na capa de CD de Carlinhos Brown, entre outros artistas. O álbum *Omelete Man*, de Brown, teve toda sua arte inspirada nas obras do artista, assim como o videoclipe da música de trabalho.

Com a clareza do seu traço, o uso vibrante das cores e seu figurativismo quase *naif*, a obra de Geléia pode remeter a um Henri Rousseau brasileiro. Mas é uma pista falsa: a grande influência do artista da Rocinha são histórias em quadrinhos e figuras religiosas. Sua forte personalidade e a originalidade da sua obra apresentam uma face da favela. Mas a favela ensolarada, alegre, espontânea e por vezes absurda, com humor. Daí também a sua aceitação e a rápida assimilação de seu trabalho. Ele surge justamente no momento da explosão da cultura da favela, da busca, talvez até

¹⁰ Ibid., p.28.

inconsciente, da mídia e do público por esse código. É a *favela fashion*, da qual falaremos adiante.

Geléia, que continua vivendo na favela que lhe deu o epíteto, tem participado de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior. E a perspectiva é de crescer ainda mais: além de Gringo Cardia, artistas como Regina Casé e Marisa Monte, entre outros, estão na lista de admiradores do artista da Rocinha, que cresce sem parar.

Trabalhamos aqui com dois casos específicos, muito distintos em suas épocas e características, e seria importante que pensássemos melhor em seus contrastes. Nos anos 60, só pôde acontecer algo no gênero porque coube a um artista plástico de zona Sul, com sólida formação intelectual, fazer a travessia de seu mundo para o mundo “marginal” da favela. Graças à sua iniciativa, sua sensibilidade pôde apreender a riqueza estética e humana da favela, elaborá-las e transformá-las em arte.

“Seja marginal, seja herói”. Hélio transitava em sambistas e bandidos – como o célebre Cara de Cavalo, seu amigo pessoal – com a mesma desenvoltura que freqüentava as *vernissages* e o meio artístico sofisticado no qual fora criado. Numa inversão desse caminho, Geléia da Rocinha hoje circula entre artistas plásticos sofisticados, museus pomposos e galerias de arte com naturalidade, ele que teve precária instrução formal.

Só a partir dos anos 90, com a explosão da cultura da favela, e com a progressiva mudança do olhar da cidade sobre a favela, é que foi possível essa outra passagem, da favela para a cultura da cidade, ou para a cultura de massa. Geléia fez essa travessia sem perder suas personalidade artística, sem descaracterizar o seu trabalho. Ao contrário, essa outra dimensão conquistada pelo artista serviu para que ele tivesse mais consciência de seu trabalho, da importância de sua obra.

2.3.5

A favela na rede

Se voltarmos nossa pesquisa para a área da *web*, encontraremos uma enorme profusão de informações, portais e *sites* sobre favelas. As favelas que têm grandes escolas de samba identificadas com seu nome – como acontece com a Mangueira e a Portela, entre outras – já têm seus sítios na rede. O portal da Mangueira é muito bem estruturado. Trata desde o enredo do ano e da venda de fantasias para o desfile quanto da história da escola e um *site* inteiro dedicado à Velha Guarda. Semelhante é o da Portela, com um grande detalhamento histórico da favela, de seus personagens e da sua Velha Guarda. O Salgueiro também tem um *site* de sua escola que contempla a comunidade.

Mas também a Rocinha, cuja escola de samba é bem mais recente (data de 1988), tem dois *sites* na internet, um específico da escola e outro da comunidade. Curioso notar que esse último, o *rocinha.com.br*, chega a se referir à Rocinha como “ex-favela”, já que desde 1992 passou a ser considerada oficialmente um bairro, ganhou sua Região Administrativa e um administrador regional. Em outro ponto do *site*, que apresenta a história da comunidade, seu comércio e outras informações em quatro idiomas, a favela é chamada de “a maior empresa a céu aberto do cone sul, a ROCINHA S. A.”.

A TV Roc é um dos principais patrocinadores do *site*. A associação comercial da Rocinha é o outro grande anunciante, se não for ela própria a dona do domínio. *A Rocinha em números*, uma das páginas do *site*, garante que a favela é a maior do Brasil, com 190 mil habitantes. Enumera as empresas que atendem a favela: duas linhas de ônibus (591 e 546), uma tv a cabo – a TV Roc – duas rádios comunitárias, três jornais, e diversos estabelecimentos comerciais que não cabe relacionar aqui.

Interessante observar como se estruturam os meios de comunicação comunitários nas favelas. A TV Roc é uma emissora comunitária, mas mais parece uma empresa comercial disputando audiência. As rádios são muito ouvidas, pois além das músicas de preferência, ainda apresentam um noticiário local de interesse para os moradores.

Um dos *sites* mais completos e bem estruturados é o Viva Favela. O Viva Favela é um *site* abrigado pelo portal da Viva Rio, ONG que há muito tempo realiza importantes trabalhos em comunidades, entre eles um serviço de assessoria jurídica gratuita que contribui para a formação da cidadania entre os favelados.

Entre os *links* mais interessantes desse sítio está o *Favela tem memória*, um grande painel de diversas favelas, com uma pesquisa da história de cada uma. Aí podemos encontrar, por exemplo, as origens dos nomes das favelas, depoimentos de antigos moradores e lendas locais. A formação de cada favela, seus componentes étnicos, em torno do que se estruturou a comunidade, entre outras informações relevantes. O *link Fio do tempo* apresenta fatos relativos às favelas cronologicamente desde 1897, data da ocupação do morro da Favela pelos veteranos da Guerra de Canudos, o mito originário das favelas.

Outro sítio muito bem organizado e com muitas informações sobre as mais diversas favelas é o www.anf.org.br, ou a *Agência de Notícias da Favelas*. A página é iniciativa da *Casa da Cidadania*, uma pequena ONG que atua nas favelas desde 1997. Um trecho do texto de apresentação da *Agência de Notícias da Favela* revela muito da ambição do *site*:

Uma agência ligando as favelas entre elas, e uma ponte com o asfalto ao mesmo tempo. Um *site* humilde - sendo realizado e mantido pelo trabalho voluntário de nossa pequena equipe - tal qual o mutirão dos moradores das favelas. Catamos nosso conteúdo no ocaso dos encontros e contatos, ajeitamos a ANF pouco a pouco, do mesmo jeitinho que o favelado constrói e melhora o seu barraco. Aos meios modestos, corresponde uma grande ambição: oferecer informações verídicas sobre o território sensível das favelas. Dar voz na rede aos moradores, jovens e lideranças das comunidades, tão pouco presentes na mídia.¹¹

O quanto esses *sites* servem efetivamente às comunidades é o que questionamos aqui. A princípio nos parecem muito úteis a pesquisadores, curiosos ou turistas estrangeiros que anseiam pelo chamado *turismo social*. Mas o acesso à internet ainda é bastante raro nas favelas, com algumas exceções, sejam elas ONGs, grupos como o Nós do Morro e o Afro Reggae, projetos comunitários e (em poucos casos) as associações de moradores. O grupo ECO, núcleo de comunicação do Santa Marta, tem computadores com conexão disponíveis, mas só para pessoas que trabalham no grupo. O Nós do Morro idem, além de não ter tempo hábil nem máquinas suficientes para

disponibilizar para a comunidade. E temos dúvida sobre se de fato os moradores da favela estão dialogando com contexto da comunicação eletrônica.

Os *sites* de grupos como o Afro Reggae e o Nós do Morro funcionam como eficiente divulgação do trabalho realizado por eles. No caso do Nós do Morro, também como um cadastro de atores para atender aos produtores de elenco, enquanto o do Afro Reggae vende os produtos do grupo, como CD, camisetas, bonés e instrumentos musicais fabricados em Vigário Geral por integrantes do projeto.

Um estudo sociológico relevante seria uma pesquisa detalhada sobre a utilização de meios eletrônicos na comunicação das favelas. O quanto o favelado utiliza o computador (nossa experiência garante que é pouco, não há acesso) qual o número de computadores por favela, a proporção em relação ao asfalto, o desejo de acessar a rede, e de que maneira essa nova comunicação pode transformar a vida do morador da favela.

Por isso mesmo surpreende o número de *sites* e portais encontrados por nossa pesquisa. Essa multiplicidade nos soa como um índice disso que estamos tentando delinear, a explosão da *cultura da favela*. Uma certa “moda da favela”, a já citada *favela fashion*, que não vem desvinculada da motivação capitalista de lucro, de alcançar novos mercados. Pois como afirma o *site rocinha.com.br*, uma população de 190 mil habitantes, com seus chefes de família recebendo em média um salário de 500 reais por mês, não pode ser desprezada por capitalismo nenhum.

2.3.6 **A favela fashion**

Favela fashion é um conceito que só pôde surgir através de uma operação propiciada pela expansão da cultura da favela. Quando a favela vira “moda”, ocorre uma inversão de valores surpreendente, um golpe nos preconceitos, no estereótipo da favela. Mas não ignoramos que há por trás desse movimento as forças do capital, os poderosos mecanismos do mercado, que vêem na favela e em sua estética um outro produto a se comercializar, e nessa inversão uma simples possibilidade de aumento de

¹¹ Trecho da apresentação do site www.anf.org.br.

lucros. É o mecanismo perverso que temos visto operar desde os anos 60, quando toda a transformação comportamental e as mobilizações advindas da chamada contracultura em pouco tempo passaram a ser incorporadas pelo mercado e virar moda, design, marketing, etc.

Um exemplo trivial dessa operação encontramos nas bancas de jornal. Uma revista contemporânea de moda exhibe na capa uma foto da loura Ana Hickman (uma das *top-models* brasileiras mais bem sucedidas depois de Gisele Bündchen), de aparência alemã como indica seu sobrenome, ao lado do ator Jonathan Haagensen, jovem negro integrante do grupo Nós do Morro que se tornou celebridade após interpretar o bandido Cabeleira no filme *Cidade de Deus*. Jonathan também virou capa do Segundo Caderno do jornal O Globo, em matéria que afirma que o jovem de 19 anos foi escolhido pela NBA, a liga de basquete profissional americano, como representante de sua coleção de roupas que em breve será lançada no Brasil¹².

Na entrevista o ator aborda diretamente a questão dos padrões estéticos e da cultura do preconceito: “Lógico que hoje em dia elas vêm o negão de outra forma. O negão está bem. Mas de que adianta um monte de mulher dizendo ‘Vem cá meu amorzinho, você é bonitinho’? Que bonitinho nada, *brother*, sou um negão do morro, não tenho olho azul nem tô na Globo”. Assim, elementos identitários que antes eram marcas da diferença desfavorável, apontando pretos pobres favelados como bandidos, começam a mudar de polaridade e agora se tornam símbolos de afirmação da negritude, os valores da favela, a beleza que antes só era admitida no Carnaval, ou sob o rótulo do exotismo.

Por outro lado, não há como negar que a descoberta de um valor “comercial” para produtos produzidos na favela e para uma certa estética da favela trouxe novas possibilidades de sobrevivência para seus moradores. A Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costureiras da Rocinha Ltda., internacionalmente conhecida como Coopa Roca, trabalha nessa faixa de mercado, nesse “nicho”, digamos, para usar uma expressão da área do marketing. Sua matéria prima são os retalhos, sobras de tecidos

¹² A revista de moda é a *Question*, de janeiro de 2003. A matéria de jornal é de *O Globo*, de 21 de fevereiro de 2003, Segundo Caderno.

tradicionalmente aproveitados no interior do país para a confecção de colchas, almofadas, e até peças de vestuário.

A história da cooperativa é exemplar, quase fabulosa: o sonho das costureiras pobres da favela que se realiza e em alguns anos se transforma numa microempresa muito bem sucedida, além de um projeto social estudado e imitado por várias ONG's e até pelo Comunidade Solidária, programa social do governo Fernando Henrique Cardoso. O atual ministro da cultura, Gilberto Gil, encomendou um série de adereços para a caixa de CD's contendo sua obra completa, lançada em 2002.

A cooperativa de costureiras da Rocinha, fundada em 1981, conseguiu uma força, uma representatividade jamais sonhada pelas próprias costureiras, quando trabalhavam apenas por conta própria. A Coopa Roca, que começou como uma proposta da socióloga Maria Teresa Leal, no início teve pouco mais de meia dúzia de associados. Hoje conta com mais de uma centena, e há desdobramentos do projeto, como o programa de treinamento de jovens costureiras. Depois de adquirir sua sede, em 1988, a cooperativa cresceu muito. A parceria com Carlos Miéle, empresário e estilista dono da grife M. Officer, fortaleceu a Coopa Roca e estabeleceu a cooperativa como produtora de moda, nacional e internacionalmente. Vários desfiles já foram realizados com as peças da Coopa Roca, nos principais eventos de moda do mundo, como a London Fashion Week, além dos desfiles no Rio de Janeiro e em São Paulo. E a empresa não pára de se expandir, buscando novos espaços e recebendo novos associados, com o objetivo de aumentar a produção.

2.3.7

Cinema e favela

A primeira incursão do cinema brasileiro na favela se deu com o longa-metragem *Também Somos Irmãos*, uma produção da Atlântida dirigida por José Carlos Burle em 1949. *Cinco Vezes Favela*, longa em episódios lançado em 1962, incorpora a temática da favela definitivamente ao cinema brasileiro. O marco inaugural – após o

pioneirismo de Zeca Burle – talvez tenha sido *Rio 40 Graus*, de Néelson Pereira dos Santos, filme emblemático que também é considerado fundador do Cinema Novo. Apesar do tema ser o Rio de Janeiro, a ótica quase neo-realista faz o diretor se aproximar das favelas, e o protagonista de uma das tramas é um garoto favelado que vende amendoins pela cidade.

O que chama a atenção é que já em 1955, data de realização do filme, seu diretor percebia a identificação da cidade do Rio de Janeiro com a favela, a indissociabilidade das duas imagens. Mas foi com *Cinco Vezes Favela* que o tema assumiu uma proporção mais definida dentro da cinematografia brasileira e dentro da discussão politizada de esquerda do movimento cultural dos anos 60.

Saltando para o momento da chamada retomada do cinema brasileiro, a partir do início dos anos 90, veremos alguns títulos produzidos abordando a questão da favela, quase sempre como uma extensão da questão da violência urbana. Podemos citar *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, *Veja essa canção* e *Orfeu*, de Carlos Diegues, e os mais recentes *Seja o que Deus quiser*, de Murilo Salles e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, na ficção. No documentário devemos lembrar principalmente do trabalho de Eduardo Coutinho, que realizou os longas *Santo Forte*, sobre a religiosidade na favela do Parque da Cidade, *Babilônia 2000*, um retrato do Morro Chapéu Mangueira e da Babilônia na virada do ano de 1999 para 2000, e *Dona Marta: uma semana no morro*, produzido em vídeo na década de 80. João Moreira Salles, quase um discípulo de Coutinho, realizou o definitivo *Notícias de uma guerra particular* (com co-direção de Kátia Lund), o mais impactante e revelador documentário sobre a questão da violência decorrente da guerra do narcotráfico.

No curta-metragem, a favela também aparece como cenário ou protagonista. Há uns tantos filmes sobre o tema, mas se destacam dois curtas do realizador carioca Bruno Vianna: *Rosa* e *Geraldo Voador*. O primeiro aborda a relação entre o tráfico e a expansão das igrejas pentecostais. *Geraldo Voador* é uma espécie de fábula violenta sobre um garoto que é “avião” do tráfico, e que no final, para salvar sua vida, acaba voando de fato. O filme recebeu dezenas de prêmios entre os inúmeros festivais em que foi exibido por todo o mundo. Merecem registro ainda os premiadíssimos *Néelson Sargento*, de Estevão Ciavatta, belo documentário sobre o sambista da Mangueira, e o

recente *Dadá*, misto de ficção e documentário de Eduardo Vaisman rodado no Vidigal, com elenco formado por atores do Nós do Morro, cujas vidas e interesses acabam se tornando o foco principal do filme.

Um fenômeno interessante de se analisar, embora aqui não tenhamos espaço para aprofundar a questão, é a relação de um grupo de teatro da favela como o Nós do Morro com a produção cinematográfica. A história começa ainda no princípio dos anos 90, quando Cacá Diegues vai rodar *Veja essa canção*, filme em episódios no qual uma das histórias se passa na favela. A produção do filme vai selecionar o elenco entre os atores do Nós do Morro, e Cacá fica impressionado com o trabalho do grupo e o desempenho de seus atores. Escala alguns para o filme, e daí em diante o Nós do Morro vira uma referência para os produtores de elenco, que sempre recorrem ao grupo quando precisam de atores com “cara de gente”, ou se precisam de pobres, bandidos, favelados.

A princípio incomodou ao grupo esse estigma, mas logo se percebeu que era apenas uma maneira de entrar no mercado de trabalho do cinema e da publicidade. Assim ocorreu, e hoje os atores do Nós do Morro são frequentemente chamados para papéis no cinema, em filmes recentes como *Uma onda no ar*, de Helvécio Ratton (que conta a história da Rádio Favela de Belo Horizonte, fechada inúmeras vezes pela repressão oficial), *1972*, de Ana Maria Bahiana e o próprio *Cidade de Deus*, que tem em torno de 60 por cento do elenco oriundos dos quadros do grupo. E se neste os atores interpretam bandidos, nos outros dois filmes citados não.

O processo do filme *Cidade de Deus* foi um capítulo à parte dessa história. Para selecionar e preparar o elenco, foi criado o projeto *Nós do Cinema*, sob a coordenação de Kátia Lund e Guti Fraga. Eles treinaram duzentos jovens – entre atores e não-atores – por quatro meses, até chegarem no elenco definitivo e no resultado desejado. O desempenho do elenco de *Cidade de Deus* é unanimidade, um dos pontos altos do filme. Esse capítulo culminou com a viagem de dois jovens atores do Nós do Morro ao Festival de Cannes de 2002, onde o filme participou da mostra oficial.

Mas o envolvimento do grupo com o cinema não se restringe a *Cidade de Deus*, é muito anterior ao filme. Quando o cineasta Vinícius Reis realizou o

documentário *Testemunho Nós do Morro*, Gutí Fraga aproveitou a deixa e o convidou – junto com Rosane Svartman – para ministrar um curso de cinema para o grupo. Os dois prontamente aceitaram, e o curso de cinema já completou cinco anos, “formando” toda uma geração. Além de vários ex-alunos hoje trabalharem como técnicos de cinema, dois deles tornaram-se diretores: Gustavo Melo realizou seu primeiro curta, *O jeito brasileiro de ser português*, e atualmente prepara o segundo; e a atriz Luciana Bezerra finaliza um curta de ficção que escreveu e dirigiu, enquanto outros tantos alunos gravam documentários e ficções com tecnologia digital.

Ou seja, há de fato uma produção audiovisual no morro do Vidigal, embora talvez ainda pouco conhecida, pouco exibida (com exceção de *O jeito brasileiro de ser português*, exibido em diversos festivais), mas efetiva, que busca novas linguagens, novos pontos de vista para antigas questões. Há embriões de núcleos audiovisuais em outras favelas, como Vigário Geral, onde o Afro Reggae produz documentários sobre seu próprio trabalho, e o núcleo de vídeo da Favela da Maré, um projeto ainda em implantação. O grupo Estação tem planos de construção de dois cinemas em favelas, um no Vidigal, na sede do Nós do Morro, e outro na Maré.

2.3.8

Literatura

Já dissemos aqui que as principais expressões do *boom* da cultura da favela são as manifestações não-escritas, a começar pela música, seguida pelas artes cênicas, que também têm se expandido para fora dos limites das favelas. Citamos ainda outros aspectos relativos às artes e às comunicações que demonstram a expansão desse movimento a que chamamos *cultura da favela*. Agora chegou o momento de abordarmos a questão especificamente literária. Como a literatura se defronta com a força de expressões como o *funk*, o samba, as danças? Há, de fato, literatura sendo produzida na favela?

Talvez cause surpresa, mas afirmamos que não há apenas literatura sendo produzida na favela, mas há boa literatura, uma produção relativamente grande e

muito diversificada. Uma vertente importante vem quase como um desdobramento da cultura *hip-hop*. O *hip-hop* tem se mostrado um movimento cultural forte nas metrópoles brasileiras, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também em Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasília e outras. A capacidade de organização do movimento e sua articulação com diversas expressões, artísticas ou não, além da música e da dança, produz núcleos de cultura *hip-hop*, ou cultura suburbana. Assim, abre um canal para a expressão de vozes marginalizadas.

Através dessa organização, grupos de *rap* como os Racionais MC's conseguiram vender mais de um milhão e meio de cópias do seu CD *Sobrevivendo no Inferno*, superando o eterno entrave da distribuição. Só mencionamos o *rap* para que tenhamos noção da dimensão que alcançou a cultura *hip-hop* nos anos 90. No bojo dessa cultura, a produção literária encontra seu espaço. O próprio CD mencionado traz a faixa *Diário de um detento* – hit nas rádios em 1998 – que foi elaborada por Mano Brown a partir de trecho do livro homônimo de Jocenir, um representante da chamada *literatura de cárcere*.

Também morador do Capão Redondo, favela paulista que revelou os Racionais, é Ferréz, autor de *Capão Pecado*, lançado em 2000 pela Labortexto Editorial. O romance traz na capa a curiosa frase: *participação Mano Brown*. É que antes de cada uma das cinco partes em que se divide o livro, um convidado, geralmente do mundo do *rap*, faz sua “participação” – escreve um texto, em tom de advertência ou de apresentação. Ferréz é um dos articuladores das duas publicações intituladas *Literatura Marginal*, edições especiais da revista *Caros Amigos* dedicadas à literatura de periferia, seja favelada ou não. Entre os autores dos textos publicados nessas edições, além de Ferréz estão Cascão, outro autor da periferia, o próprio Mano Brown, Paulo Lins e outros.

Mas não é só vinculada ao *rap* e ao *hip-hop* que a literatura tem despontado das favelas nos últimos anos. A própria Heloísa Buarque de Hollanda, autora da antologia *Esses Poetas*, cita a recente efervescência literária nas favelas:

Por um lado, torna-se impossível não perceber alguns sinais de mudança na composição social do elenco de produtores de literatura nesse final de século. Ainda que seja precipitado considerar esse dado como uma característica da nova poesia, é flagrante a presença de um número crescente de poetas provenientes dos bairros de

periferia ou subúrbios de baixa renda na literatura que circula nas editoras, recitais e revistas em voga.

Ao mesmo tempo, também surpreende a intensificação do movimento editorial em favelas e comunidades residenciais mais pobres. Ao longo da década, foram lançadas, no Rio de Janeiro, inúmeras publicações como, por exemplo, a *Antologia de poetas da Baixada Fluminense* (Rio Arte), *Tem poeta no morro* (Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro), a coletânea *Poetas do Vidigal* ou o livro *Fora de perigo*, de José Alberto Moreira da Silva, com poesia multimídia.¹³

Esse texto é um trecho da apresentação de *Esses Poetas*, livro que teve sua primeira edição publicada em 1998. No primeiro parágrafo Heloísa se refere ao “número crescente de poetas provenientes dos bairros de periferia ou de subúrbios de baixa renda na literatura que circula nas editoras, recitais e revistas em voga”. Esse fenômeno tem duas razões fundamentais: a primeira é aquela da qual falamos há pouco, a disseminação e a estruturação da cultura *hip-hop*. A partir dos eventos *hip-hop*, a expressão literária (poesia e prosa) ganha outro alcance e outro respaldo junto a um público jovem e em sua maioria distante da cultura livresca. Não custa lembrar que um dos fundamentos de todo esse movimento é o *rap*, estilo musical cujo nome advém da palavra formada pela abreviação de *rhythm and poetry*, quase um princípio estético.

O outro motivo dessa expansão de poetas periféricos ou excluídos no circuito da poesia é a transformação e a abertura que esse circuito atravessou nos anos 90. Por um lado, a criação de editoras pequenas que abriram espaços para poetas que antes não seriam publicados. Podemos citar até exemplos na prosa, como o livro *O Bandido*, de Ronaldo Alves, ex-morador da Rocinha, que foi publicado em 1997 pela Sette Letras. Por outro lado, a criação de novos espaços culturais, a proliferação de eventos de poesia, o aumento do intercâmbio entre poetas pelos meios eletrônicos, possibilitaram essa democratização do acesso aos palcos e publicações pelos poetas periféricos ou de baixa renda. As Lonas Culturais nos subúrbios do Rio são uma prova desse fenômeno.

O próprio Paulo Lins, incluído na antologia de Heloísa Buarque, poderia ser tomado como exemplo da afirmação da autora. Mas há outros autores significativos ainda muito pouco conhecidos mesmo nesse circuito literário mais abrangente. Poetas como o cearense Mano Melo, que viveu durante anos no Vidigal, cuja obra inclui

¹³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de, (org.) *Esses Poetas*, p. 14.

poemas memoráveis sobre a favela, como o emblemático *O Vampiro* *Ciro: O vampiro* *Ciro/ era vapor lá na favela do Esqueleto (...)*

Deley de Acari é outro poeta do qual não se ouve falar. O livro *Um século de favela*, organizado por Alba Zaluar e Marcos Alvito, traz alguns poemas da autoria desse escritor e compositor revelado pela pesquisa de campo de Alvito naquela favela. O resultado de sua pesquisa, a tese de doutoramento *As cores de Acari*, virou livro em 2001, cuja orelha foi escrita por Deley, bem como o poema de abertura, anterior ao prefácio. *Um século de favela* apresenta também Pablo das Oliveiras, publicando seu poema *Cidade de Deus*.

Enfim, é preciso esclarecer que o conceito de *literatura de favela*, que será desenvolvido adiante, não abarca indiscriminadamente todos os autores citados acima. Ou seja, não é suficiente morar ou ter morado na favela e produzir literatura para fazer parte do que classificamos de *literatura de favela*. Veremos porque no capítulo seguinte, quando analisaremos as obras de Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins à luz das tipologias que identificamos e definiremos o conceito *literatura de favela*.