

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

**Letícia Miranda Paula**

Dissertação de Mestrado:

**Quem somos Nós? Surgimento, identidade e legitimidade na  
trajetória teatral do Grupo Nós do Morro**

NITERÓI  
2012

**Letícia Miranda Paula**

**Quem somos Nós? Surgimento, identidade e legitimidade na trajetória teatral do Grupo Nós do Morro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História Social.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> ADRIANA FACINA GURGEL DO AMARAL**

NITERÓI

2012

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

P324 Paula, Letícia Miranda.

Quem somos nós? Surgimento, identidade e legitimidade na trajetória teatral do Grupo Nós do Morro / Letícia Miranda Paula. – 2012.

135 f. ; il.

Orientador: Adriana Facina Gurgel do Amaral.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

Bibliografia: f. 126-135.

1. Teatro. 2. Cultura brasileira. 3. Trabalho social. I. Amaral, Adriana Facina Gurgel do. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 792.1

**LETÍCIA MIRANDA PAULA**

**Quem somos Nós? Surgimento, identidade e legitimidade na trajetória  
teatral do Grupo Nós do Morro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Adriana Facina Gurgel do Amaral– Orientadora  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Professora Doutora Giselle Martins Venâncio  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

Professor Doutor Leonardo Affonso de Miranda Pereira  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO

NITERÓI

2012

*À Lucimar, minha irmã, pelo afeto nos momentos em que surgem pedras no caminho e pela motivação tão valiosa na retomada do caminho das pedras*

## **Agradecimentos**

À Adriana Facina, que gentilmente aceitou orientar esta dissertação.

Ao professor Leonardo Affonso de Miranda Pereira pelos comentários e sugestões que acrescentaram significativas percepções a este trabalho.

À professora Giselle Martins Venâncio pelo carinho com que acolheu esta dissertação. Agradeço também suas observações críticas e indicações de leitura, tão valiosas para as discussões que se seguem.

Aos que concederam depoimentos para a pesquisa: Arthur Monteiro, Fernando Mello da Costa, Gilvaneti Silva dos Reis, Gutí Fraga, Joana Maria de Oliveira Sousa, João Bosco da Silva Almeida, João Francisco Corrêa da Silva, João Marques, Leonardo Pereira Mota, Leonardo Xavier, Lidiane Cosmelli, Luiz Paulo Corrêa e Castro, Paulo Roberto Muniz, Rogério Silva de Souza, Rose Haagensen, Sérgio Ricardo e Tino Costa.

Ao Institucional do Nós do Morro, em especial à Consuelo Reis Moraes, Denise Francisco, Fernando Aredo e à coordenadora do grupo, Zezzé Silva, por me receberem sempre de forma gentil e terem sido extremamente solícitos nas minhas atividades no Casarão Cultural.

À Daniela Passos, Lidiane Cosmelli, Flávia Cosmelli e Ana Marcela França, amigas de todas as horas.

À minha família, pelo apoio incondicional, em especial à minha mãe, Maria.

## Resumo

O Grupo Nós do Morro foi criado em 1986, na favela do Vidigal, a partir do contato entre profissionais de teatro com os jovens moradores, através dos anos, se transformou em uma das mais importantes iniciativas no âmbito de trabalhos artísticos e sociais criados e desenvolvidos no Brasil. A proposta inicial do grupo era um teatro feito “da comunidade para a comunidade”, sendo assim, as peças deste período abordavam temas que refletiam a realidade dos moradores com o objetivo de formar uma plateia local. Mas que plateia era essa?

No final dos anos setenta, a construção de prédios na subida do Vidigal fez surgir uma nova vizinhança composta por pessoas de classe média e artistas, entre eles o fundador e diretor geral do grupo, Guti Fraga. Compartilhando do mesmo universo geográfico, a classe média convivia com os moradores mais humildes, ocupantes da parte média e alta do morro. São para estes atores sociais que o discurso do grupo se volta, buscando atrair um público pouco habituado a frequentar teatro.

Com o passar do tempo, o Nós do Morro sente a necessidade de perder sua essência amadora e tentar obter reconhecimento da classe profissional. A construção de uma sede própria, após a ocupação de vários espaços dentro do Vidigal, como uma igreja desativada e os fundos de uma escola municipal, reflete essa necessidade do grupo afirmar sua autonomia artística. E foi aí, que, em 1996, o Nós do Morro inaugurou um teatro com capacidade para oitenta espectadores, o Teatro do Vidigal.

Com a peça escolhida para inaugurar o teatro, *Machadiando*, reunião de textos de Machado de Assis, o grupo conquistava o primeiro prêmio oficial, o Prêmio Shell. O prêmio foi recebido com grande entusiasmo pela companhia, que, a partir deste momento, acreditava estar legitimada no mercado não mais em função de um trabalho social realizado em uma favela carioca. Porém, o Nós do Morro vencia como “categoria especial”, ou seja, a crítica especializada valoriza mais um trabalho comunitário do que o espetáculo em si.

Somente anos mais tarde, em 2002 é que o grupo ganharia o Prêmio Shell por uma categoria tradicional com a apresentação da peça *Noites do Vidigal*, primeira montagem do grupo a estrear fora da favela de origem. O espetáculo foi bem recebido pela crítica e foi contemporâneo, também, a participação dos atores no filme Cidade de Deus. O

sucesso do longa de Fernando Meirelles impulsionou a carreira de vários integrantes do Nós do Morro para produções no cinema e na televisão.

Diante destes acontecimentos pretendemos discutir a legitimidade conquistada pelo Nós do Morro e o significado desta legitimidade para os diversos atores sociais que se apropriam do trabalho do grupo.

Palavras chave: História Social, Cultura, Teatro, Grupo Nós do Morro



## Abstract

The group “Nós do Morro” was founded in 1986, in the Vidigal slum, when establishing a contact between theatre people with the inhabitants throughout the years, which became one of the most important initiatives, concerning artistic and social work developed in Brazil. The groups’ initial proposal was creating a theatre from “the community to the community”, that means, the plays in this period broached themes which reflected citizens reality with the aim to produce a local audience, but what kind of audience should this be?

By the end of the seventies, during the edification of buildings along the ascent to the Vidigal, a new neighbourhood, consisting of middle class people and artists, emerged, among them the founder and general director of the group Guti Fraga. Sharing the same geographic universe, middle class people cohabited with the most humble residents in the middle and the high area of the slum. It is for these social actors that the groups’ lectures is addressed, trying to attract people who is not, very frequently used to go to the theatre.

As time went by, the “Nós do Morro”, became aware that they should lose its amateurism and try to be acknowledged by the professional class. The edification of their own headquarters, after the occupation of several areas inside the Vidigal, such as a church which was out of use and the back of a municipal school, discloses the necessity of the group to assert its artistic autonomy. It was then, that in 1996, “Nós do Morro” inaugurated a theatre with the capacity for an audience of eighty spectators, the Vidigal Theatre.

The play chosen for the inauguration of the theatre was “Machadiando”, a selection of Machado de Assis’ texts, when the group conquered its first award granted by the theatrical critic, the “Premio Shell”. The company received the prize with great enthusiasm, which, from that moment on, believed that it was legitimized by the market, not any more due to a social work in a carioca slum. However, the group won in a “special category”, that is to say, the project was higher evaluated than the play itself.

Only years later, in 2003, would the group be awarded with the “Prêmio Shell” for a traditional category with the presentation of “Noites do Vidigal”, the first play the group performed outside their original community. The performance was welcomed by the critic and it was contemporanean the participation of the actors in the film “Cidade de

Deus”. The success of Fernando Meirelles’ film, stimulated the career of several components of “Nós do Morro” for cinema and TV productions.

In face of these events, we intend to talk about the acknowledgement conquered by “Nós do Morro” and the importance of this acknowledgement for several social actors who appropriate this work of group.

Keywords: Social History, Culture, Theatre, Group “Nós do Morro”.

## **Sumário**

<b>Primeiras Impressões</b>	<b>11</b>
Introdução	15
<b>Capítulo 1 – Quando a arte sobe o morro: primeiros momentos</b>	<b>29</b>
1.1 - O indivíduo dentro do processo histórico	29
1.1.2 - Vidigal: a favela e não favela	31
1.1.3 - O Papa nos becos: o Jornal Mural e as lutas da remoção	36
1.1.4 - O Bar-raco e outros espaços de lazer	43
1.2 - Um encontro que produziu <i>Encontros</i>	48
1.2.1 - O surgimento do Grupo Nós do Morro	48
1.2.2 - “Birosca também é cultura”: a formação de plateia no Vidigal	54
<b>Capítulo 2 - Perdendo a essência amadora: em busca da legitimação profissional</b>	<b>64</b>
2.1 – Um centro cultural visto assim do alto: a inauguração do Teatro do Vidigal	64
2.1.1 - O padre é pop? O Centro Comunitário Padre Leeb	64
2.1.2 - Show das Sete: o programa de calouros do Vidigal	68
2.1.3 - O Teatro do Vidigal	74
2.2 - Grupo Teatral ou Projeto Social? Uma discussão acerca do Prêmio Shell	80
2.2.1 - Shakespeare abalou no morro: a montagem do primeiro musical e o intercâmbio com a Royal Shakespeare Company	86
<b>Capítulo 3 - Propondo novos rumos, tentando não perder o chão: quem somos Nós?</b>	<b>96</b>
3.1 - Estreia no asfalto: a peça Noites do Vidigal	96
3.2 - Nós no Cinema e na tevê: o impacto de Cidade de Deus na trajetória do Nós do Morro	106
3.2.1 – Nós do Morro para o horário nobre: sobre legitimidade e televisão	113
<b>Considerações Finais</b>	<b>122</b>
<b>Referências</b>	<b>126</b>

## *Primeiras impressões*

*Era um sábado de manhã quando fui pela primeira vez ao Vidigal, peguei uma moto-táxi – e são várias, espalhadas logo na subida do morro – e cheguei ao chamado Casarão Cultural<sup>1</sup>, sede do grupo. Logo na entrada do Casarão, encontrei com duas alunas, disse que eu estava ali para “conhecer o Nós do Morro”, muito simpática, uma das meninas, Rose, me convidou para assistir a uma aula de percussão, o que prontamente aceitei. A aula estava acontecendo em uma sala logo à direita do portão de entrada, uma espécie de porão, umas quinze crianças, organizadas em roda, aprendendo a tirar sons de instrumentos quase que do tamanho delas, sob o olhar atento dos professores, percebendo que minha presença começava a dispersar os alunos, resolvi sair.*

*Do lado de fora, a menina simpática que encontrei na chegada me perguntou “se não queria falar com a Zezé”, acreditei de fato que a sorte estava do meu lado, após algum tempo tentando estabelecer contato com o grupo, sem sucesso, ali estava Zezé Silva, umas das diretoras, responsável pelo gerenciamento administrativo e financeiro do Nós do Morro. Tentei ligar o MP3 e entrevistá-la, mas Zezé se disse avessa a entrevistas, também achei inoportuno ficar insistindo, já que eu estava ali pela primeira vez sendo recebida de forma bastante atenciosa e gentil.*

*Moradora do Vidigal desde criança, Zezé me contou um pouco de sua trajetória como educadora pedagógica, o momento em que entrou para o Nós do Morro e fatos mais especificamente relacionados à trajetória do grupo. Sobre seu ingresso no Nós do Morro, disse que foi em 1992, por intermédio de Guti Fraga, um dos fundadores e diretor geral do grupo, que, interessado em um projeto pedagógico que envolvia teatro na escola em que Zezé dava aula, convidou-a para dar uma oficina. Desde então, ela passou a fazer parte das atividades como preparadora de elenco.*

---

<sup>1</sup>De acordo com Zezé, o Casarão Cultural, era um ateliê que pertencia ao pintor Giuseppe Irlandini, após a sua morte, Guti Fraga negociou com a viúva que acabou cedendo o espaço para as atividades do *Nós do Morro* em troca da regularização do pagamento do IPTU e outros impostos. Mais tarde, o imóvel foi doado ao grupo, após a compra pela Organização Não-Governamental Holandesa IBISS – Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social. A mansão de três andares possui escritórios da administração, salões para aulas e ensaios, cozinha, banheiros, uma sala de vídeo, uma biblioteca e uma ampla área externa bastante arborizada. O Casarão Cultural funciona como sede do grupo oferecendo para os alunos, a maioria moradores do Vidigal, cursos destinados à formação profissional e cultural, além de oficinas variadas, que vão da história do cinema e do teatro até iniciação às artes plásticas e dança.

*Na outras visitas que fiz a sede do grupo ano passado pude explorar melhor outros espaços, tirar fotografias, além de ganhar um exemplar do livro de Marta Porto (2009) para consulta, nele a autora faz uma biografia do grupo por meios de imagens e depoimentos. Também pude realizar as primeiras entrevistas para minha pesquisa, com Guti Fraga, Luís Paulo Corrêa e Castro, outro fundador e autor da maior parte das peças encenadas, além de conseguir depoimentos de alguns moradores. O testemunho oral me possibilitou apreender não só histórias de vida e suas aproximações com o teatro, mas a relação do Nós do Morro com a comunidade de origem, além, claro, conhecer aspectos mais especificamente pertinentes ao surgimento e trajetória do grupo.*

*Assistir algumas peças teatrais, apresentadas tanto dentro como fora do Vidigal, me permitiu perceber os diferentes espaços e formas de apropriação dos espetáculos. Em agosto de 2010, fui assistir a montagem de “Barrela”, com direção de Paulo Gianinni, na Casa do Mercado, centro do Rio de Janeiro. A peça foi apresentada pela primeira vez no final de 2009, no teatro local, como parte de um trabalho final de conclusão de curso e depois em uma curta temporada no teatro do Centro Cultural Banco do Brasil.*

*Baseada no texto de Plínio Marcos, “Barrela” narra a história de um presidiário que foi estuprado na cadeia, escrita em 1958, a peça ainda causa impacto ao mostrar os problemas da vida carcerária no país. O lugar escolhido - Casa do Mercado – criou a atmosfera necessária para provocar na plateia a estranha sensação de confinamento a que são submetidos os presos. Ali não há janelas, quando os espectadores entravam, as portas eram fechadas com força para causar presumo certo medo, o público era acomodado em cadeiras espalhadas ao redor dos atores, que atuavam amontoados formando um pequeno círculo - a cela.*

*No dia em que assisti “Barrela”, os espectadores eram compostos, em sua maioria, por estudantes e pessoas próximas aos atores, houve pouca manifestação durante a peça, mas era visível a movimentação de cadeiras, o que denotava certo incômodo, fato que atribuo ao realismo de algumas cenas, como a do estupro. Arthur Monteiro, o principal ator da peça em entrevista<sup>2</sup>a minha pesquisa, afirma que a diferença de recepção era visível dentro e fora do Vidigal. No Vidigal, de acordo com Arthur, a plateia ria o tempo todo, o que para ele significava identificação, visto que*

---

<sup>2</sup> Cf. MONTEIRO, entrevista concedida a autora em 28/04/2011.

*muitos ali têm parentes que estão ou foram presos, já fora dali, as pessoas ficavam mais chocadas, algumas passavam mal e não conseguiam ver a peça até o final.*

*Outro ator da peça entrevistado, Leonardo Xavier, também faz uma auto crítica a respeito da apresentação de seu trabalho dentro e fora do Vidigal. A questão da profissionalização fica muito evidente, no tocante a apresentar espetáculos no “asfalto”, segundo Xavier porque é lá que estão os críticos, pessoas ligadas à arte e isto causava na produção um “nervosismo maior”<sup>3</sup>. Mas os atores não desconsideram a importância de se apresentarem em espaços alternativos, como o Teatro do Vidigal e a Casa do Mercado, esta segundo eles, criou a atmosfera cênica necessária para o sucesso de público e crítica.*

*Também gostaria de destacar um espetáculo apresentado no próprio Casarão Cultural, “O Exército de Ubiracy”, de Pierre Santos. Voltada para o público infanto-juvenil, o grupo parece dialogar com os primeiros momentos de sua trajetória, onde apresentava peças que abordavam a realidade dos moradores mais humildes<sup>4</sup> do Vidigal, com o intuito de formar plateia a partir de um público não habituado a frequentar teatro. “O Exército de Ubiracy” narra a história do personagem título da infância à velhice, com temas como a relação com a escola, com o desemprego dos pais, a marginalidade como alternativa para um jovem que vive numa área pobre e os bailes funks como opção de lazer.*

*Assisti a peça no Casarão Cultural em um sábado de verão, às 19:00, horário em que as praias da cidade possivelmente ainda estavam lotadas. Pude ver com imenso prazer uma fila de pais e crianças na escada, a maioria moradores, ingresso em punho, na verdade senha, pois o espetáculo era gratuito, esperando a hora de entrar no salão do segundo andar, local onde ocorreu a peça. Durante a apresentação, em diversos momentos o diretor, que funcionava como uma espécie de “coringa” (entrava em cena algumas vezes e tocava violão) pedia silêncio aos adolescentes, alguns riam e antecipavam vários diálogos, o que demonstrava que já tinham visto aquela apresentação mais de uma vez, principalmente na cena do baile funk.*

*Na cena do baile, em minha opinião de espectadora, uma das melhores da peça, Ubiracy vai à festa escondido da mãe, mas acaba tomando um flagra. Porém ao invés*

---

<sup>3</sup> Cf. XAVIER, entrevista concedida a autora em 17/02/2011.

<sup>4</sup> Tratarei mais especificamente deste assunto no capítulo 1, ao abordar que o Vidigal possui uma divisão social interna que, embora nas décadas de 70 e 80, como tentarei demonstrar, seja mais claramente assumida, separa os moradores mais humildes que ocupam a parte de média e alta do morro daqueles com um poder aquisitivo maior, que ocupam os prédios e casas na parte mais baixa.

*de lhe passar um sermão, a mãe vai se entregando ao clima de descontração da batida da música.*

*Os Pequenos Burgueses, adaptação de Luiz Paulo Corrêa para o texto de Máximo Gorki, foi vista no teatro do Shopping da Gávea, quase na mesma época de O Exército de Ubiracy. O tema da peça, contudo, não foi modificado e continuou girando em torno de situações e personagens representativos para a Rússia do início do século XX: uma família de comerciantes, cujo pai, um homem autoritário reprime os impulsos dos três filhos: um intelectual, uma moça deprimida e um operário, o mais rebelde (GORKI, 1986). Percebi a partir de uma rápida enquete, logo na entrada do teatro, que havia muitos moradores, a própria lista de convites era maior do que o público na fila destinada à compra do ingresso, o que me fez deduzir que a comunidade também se faz presente em outros espetáculos da companhia que são apresentados fora do Vidigal.*

*Por fim, gostaria de salientar que como “os paradigmas, os dados essenciais e a armadura intelectual que se tenta analisar no passado fazem ainda parte de nosso horizonte de experiências vividas” (LAGROU in PÔRTO JÚNIOR, 2007:36), o trabalho de campo tornou-se ferramenta metodológica tão necessária quanto gratificante para o desenvolvimento desta dissertação. Iniciada timidamente em 2010, minha pesquisa in loco foi intensificada em 2011, onde comecei a ter acesso a documentos administrativos e outros arquivos referentes à trajetória do Nós do Morro.*

*Foi na modesta e organizada biblioteca, onde realizei a consulta deste material, o local onde, por vezes, me transformei no meu objeto de estudo. Quando Fernando, o rapaz que ali trabalha não estava, assumia seu lugar indicando livros ou fazendo leitura para as crianças. Para longe de qualquer imparcialidade incondicional, confesso que passei a “vestir” literalmente a camisa do Nós do Morro, o que me faz concluir antes mesmo da introdução desta dissertação que não há como ficar indiferente ao projeto sócio - cultural tocado por Fraga, Zezé, Luiz Paulo e companhia.*

## Introdução:

O Grupo Nós do Morro foi criado em 1986, no Vidigal a partir do contato entre profissionais de teatro com os jovens moradores, através dos anos se transformou em uma das mais importantes iniciativas no âmbito de trabalhos artísticos - sociais criados e desenvolvidos no Brasil. O interesse pelo assunto foi um desdobramento de reflexões anteriores. O teatro assumindo uma função social mais consequente, bem como a criação dos textos inseridos na perspectiva de uma sociologia literária<sup>5</sup> foi o tema de meu trabalho final na especialização em história contemporânea, oferecida pela Universidade Federal Fluminense e concluída em 2008.

Ao centrar minha análise no grupo de teatro *Arena*, de São Paulo, no período que abrange o final dos anos cinquenta à década de sessenta, pude identificar o *Teatro de Arena* como o centro de uma cultura específica. Através de suas montagens, a companhia divulgou ideais populares e revolucionários, impulsionando outros grupos e autores - mesmo que por vias opostas, como era o caso do Grupo Oficina<sup>6</sup> - para a pesquisa da arte como participante nos desdobramentos políticos e sociais do país. Com a peça *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pela primeira vez em 1958, inaugurava-se no palco um teatro que questionava as relações sociais e econômicas da vida contemporânea brasileira.

A peça apresenta os problemas sociais provocados pela industrialização, as condições de vida dos trabalhadores e suas reivindicações por melhores salários, tendo como pano de fundo uma greve operária que coloca em lados ideológicos pai e filho, (GUARNIERI, 1983). A favela enquanto questão social também começa a ganhar contornos mais nítidos. No palco, pela primeira vez seus habitantes eram apresentados não em função de uma visão exótica ou paternalista, mas como sujeitos envolvidos em questões de ordem ética, profissional, social e sindical (MICHALSKY, 1985).

---

<sup>5</sup>Em seu texto *Um Estudo Sociológico do Teatro de Genet*, Lucien Goldman desenvolve o conceito de sociologia literária a partir da relação criação literária/mundo social. O autor analisa algumas obras do dramaturgo francês, Jean Genet, entre elas *As Criadas*, *Os Negros* e *O Balcão* e as insere no contexto histórico da época, mergulhado numa visão crítica à sociedade capitalista moderna, nas experiências da esquerda européia, nas perspectivas do socialismo e na própria experiência pessoal do autor, originário do subproletariado urbano. Assim, Goldman demonstra, que as criações intelectuais e artísticas, como qualquer estrutura mental, não são fenômenos individuais, mas sociais, sendo o resultado da atividade conjunta de um número considerável de indivíduos que se encontram em semelhante situação, compartilham os mesmos problemas e buscam soluções significativas para tais problemas. Cf. GOLDMAN in VELHO, 1969: 63-90.

<sup>6</sup>O Teatro Oficina, fundado em 1958, foi outro grupo que se destacou no cenário teatral da época, porém, partindo de uma experiência estética mais próxima aos elementos da contracultura internacional, das idéias existencialistas de Jean Paul Sartre e do movimento cultural brasileiro conhecido como Tropicália.



No entanto, apesar de fazer do teatro um instrumento de reivindicação por melhorias sociais, surgiram as primeiras críticas ao *Arena* como *instrumento politizador das massas*<sup>7</sup>. Fundado em 1962 como uma reação ao *Teatro de Arena*, o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), tentou abolir o espaço teatral tido como tradicional e buscando se aproximar mais de seu personagem principal, o povo, os *cepecistas* levaram os espetáculos a sindicatos, salões de cultura comunitários, favelas entre outros. Porém, assim como o seu percussor, o *CPC* também não atraiu seu principal protagonista e esbarrou no mesmo paradoxo: uma arte para o povo que não atraía o povo.

O *CPC* acreditava no poder de educação revolucionária que a arte deveria assumir perante as massas, pois entendia que a arte do povo era um produto típico de comunidades atrasadas e a arte popular como um lazer alienado<sup>8</sup>. Ao buscar retratar as aspirações do povo brasileiro, identificado como aquele que pertence às camadas mais baixas da população, as vanguardas artísticas da época negaram, por outro lado, a legitimidade de seus valores culturais. E embora concorde com Ridenti (2000) para o qual não podemos tomar com desdém o *romantismo revolucionário*<sup>9</sup> de uma época, concluí que a plateia destes espetáculos foram formadas por pessoas que compartilhavam ou das mesmas intenções ideológicas ou da mesma classe social destes

---

<sup>7</sup>Apresentando um panorama do teatro brasileiro nos anos cinquenta e sessenta e discutindo as principais reivindicações dos profissionais de artes cênicas do período, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, faz uma crítica e porque não - já que era ex-integrante - uma auto-crítica ao grupo de teatro *Arena*. Em seu artigo, comenta que o Centro Popular de Cultura surgiu como reação ao grupo paulista que, na época, estava no Rio de Janeiro, funcionando em um teatro em Copacabana, zona sul da cidade. O que explica, segundo Vianinha, o fato da companhia dirigir suas montagens a um público predominantemente pequeno burguês, assumindo, portanto, uma posição limitada como agente mobilizador das grandes massas. Ver VIANNA FILHO, in *Revista Civilização Brasileira*, nº 2, 1968: 74.

<sup>8</sup>No “Anteprojeto do Manifesto do CPC” a arte do povo é apresentada como um produto de sociedades rurais atrasadas que não acompanharam o processo de industrialização dos centros urbanos desenvolvidos. Estes, por outro lado, produzem um tipo de arte que faz da massa a receptora passiva de obras que foram criadas por um grupo de especialistas, daí que a arte popular tem a função mais de entreter do que despertar a consciência revolucionária. A arte popular revolucionária, a verdadeira arte que mobilizaria as massas, segundo os cepecistas, só seria possível a partir da intervenção de artistas e intelectuais comprometidos com uma visão crítica do capitalismo e que exigiam reformas estruturais na sociedade. Cf. “Anteprojeto do Manifesto do CPC” in HOLLANDA, 2004: 147-153.

<sup>9</sup>Criticando alguns autores e políticos de esquerda revisionistas que operam com esse conceito, Marcelo Ridenti, (2000: 23-25) coloca as manifestações artísticas e culturais dos anos 60, que propunham reformas sociais, numa conjuntura internacional de crítica aos valores do capitalismo moderno. Buscava-se, de fato, uma alternativa de sociedade que não implicasse na desumanização, no consumismo, no império do *feitichismo* da mercadoria e do dinheiro, onde um ideal de povo pré-capitalismo moderno era associado ao homem do campo e ao “migrante favelado” que se deslocava em busca de trabalho para as cidades. Segundo o autor, se na prática os valores da sociedade capitalista triunfaram, por outro lado, não foram capazes de dar respostas aos graves problemas sociais que assolam o mundo, em especial nos países subdesenvolvidos.

artistas, que, ingenuamente, para utilizar as formulações de Raymond Williams<sup>10</sup>, quiseram transformar a sua causa na causa do povo.

O conceito de “invasão cultural” proposto por Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido* (1983), também serviu para pensar o papel das *lideranças revolucionárias* da época que, ao tentar obter a adesão do povo na luta por transformações sociais, acabou por frear seu impulso criador e participativo. O educador polariza duas vertentes: aquela que nega o contexto cultural do *outro*, determinando normas e padrões de comportamento e aquela que não oferece nenhum *esquema prescrito*, mas que sintetiza, pensando a ação sócio-educativa de forma coletiva.

Por utilizar a análise de Freire e de Hermano Vianna<sup>11</sup> sobre aproximação entre realidades socioculturais distintas, consulte também o artigo da pesquisadora Marina Henriques Coutinho (2008: 193-212). Em seu artigo, recorte de sua dissertação de mestrado<sup>12</sup>, Henriques demonstra que da *relação dialógica* entre os artistas, que absorveram e respeitaram os valores trazidos pelos jovens do Vidigal, e destes últimos, que também apreenderam os conteúdos trazidos pelos artistas, nascia o *Grupo Nós do Morro*. Os trabalhos de Henriques, embora inseridos na área de arte e educação, foram interessantes para fazer essa comparação entre a proposta do *Nós do Morro* e de grupos como o *Teatro de Arena* e *CPC*.

---

<sup>10</sup> Raymond Williams faz uma análise daquilo que chamou de *teoria marxista da cultura*, criticando o marxismo clássico, para o qual a cultura aparece somente como um processo atrelado aos fatos da estrutura econômica e as relações sociais delas decorrentes, assim como a visão redutora dos intelectuais que viam na arte um simples reflexo da ideologia do artista. No mesmo trabalho, o autor qualifica as produções da década de 1930-1940 consideradas marxistas como um protesto romântico, onde artistas e intelectuais reclamavam um lugar na sociedade contemporânea ao lado dos trabalhadores, identificados como aqueles que iriam derrubar o *antigo regime* para estabelecer o socialismo. Para Williams, os protestos paralelos contra o desemprego, a pobreza e o fascismo eram genuínos, mas nem sempre a causa dos trabalhadores poderia ser identificada com a causa dos intelectuais: “ou porque os intelectuais achariam, por caminhos diversos, o seu lugar, ou porque a causa dos trabalhadores, afirmando a sua primazia, tomaria caminhos nem sempre imediatamente favoráveis ou aceitáveis” (WILLIAMS, [1969]: 281 e 282).

<sup>11</sup> O trabalho do antropólogo Hermano Vianna discute a questão do artista como elemento mediador entre realidades sociais diferentes tendo como objeto de estudo a aproximação do artista plástico Hélio Oiticica com o Morro da Mangueira, na década de 60, possibilitando seu contato com sambistas, com a cultura e a arquitetura local. Sobre as consequências deste encontro, Hermano relata que Oiticica “quase um ano e meio depois de sua primeira visita ao morro, já estava levando os mangueirenses ao Museu de Arte Moderna para apresentar novos trabalhos, os Parangolés, cuja criação foi deflagrada por uma espécie de trabalho de campo estético (e mesmo antropológico) junto ao mundo do samba e das favelas” (VIANNA, in VELHO e KUSCHINIR, 2001:34).

<sup>12</sup> A dissertação de Marina Henriques Coutinho intitulada “Nós do Morro: percurso, impacto, transformação”, defendida em 2005, no Programa de Pós Graduação em Teatro da Uni-Rio, objetiva acompanhar os ensaios e montagem da peça *Burro sem Rabo* (2003), de Luiz Paulo Corrêa e Castro, fazendo também uma análise do surgimento e impacto do trabalho sócio-educacional desenvolvido pelo Grupo Nós do Morro.

Uma matéria de jornal publicada no Segundo Caderno do jornal *O Globo*, em 2002, discutindo o papel do que seria “a nova arte engajada” também possibilitou essa correlação entre meu trabalho monográfico e o projeto de pesquisa atual. Aproveitando o sucesso do filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, a matéria versava sobre trabalhos artísticos que, naquele momento, traziam de volta para as telas, palcos e galerias a palavra reflexão, expondo denúncias sociais e tendo como tema comunidades carentes. Sobre a importância de grupos como o *Nós do Morro*, aborda a matéria:

Ecoss da voz de protesto de teatros como o *Arena* e o *Opinião* ressoam no trabalho de grupos como o *Nós do Morro*, do *Vidigal*, ou em ONGs da resistência como o Espaço de Construção da Cultura, em Santa Tereza, onde o diretor pernambucano André Luiz Câmara, de 31 anos, encontrou o elenco de crianças e adolescentes carentes de “Menino no meio da rua”, espetáculo que lotou todas as suas sessões no João Caetano e no Villa-Lobos. Sem negar essa herança, ele estabelece uma diferença gritante entre o engajamento dos anos de chumbo e o de agora. Se nos anos 60 e 70 o inimigo era a ditadura, hoje é a desigualdade social e suas seqüelas: o tráfico, a exploração infantil e a miséria (*O Globo*, Segundo Caderno, 8/9/2002, p. 4).

Para o ator Flávio Migliaccio, ex - integrante do *Arena* e também contemplado na matéria, o poder de alcance desses grupos que trabalham diretamente em favelas ou áreas de risco é que fazem dos mesmos “os responsáveis pelo teatro engajado de agora” (Idem, p.5). Se nos anos 60, levava-se a temática da favela para o palco, experiências como a do *Nós do Morro* demonstram que é possível construir o palco na própria favela. A reportagem traz ainda um depoimento de Guti Fraga, diretor e fundador do *Nós do Morro*, onde o mesmo afirma que sua meta não é resgatar ninguém do tráfico, mas proporcionar acesso à arte.

Embora não concorde com a visão que associa qualquer trabalho social em favela como uma via de resgate ao tráfico de drogas, como se todo jovem ali criado fosse um traficante em potencial, não descarto o impacto de um projeto como o *Nós do Morro* no espaço em questão. Representada no imaginário urbano como área de carência resultado da pobreza dos seus habitantes e do descaso do poder público, surgiram diversas imagens que retrataram a favela de forma pejorativa. A visão da favela como problema correspondia, também, às medidas de planejamento urbano tomadas pelo regime militar brasileiro nos anos 60, que seguia uma política de remoção das favelas, por entendê-las como um problema habitacional responsável pelos males econômicos e sociais do país (ver VALLADARES, 2005: 129-136).

A chegada do tráfico de drogas nos anos 80 continuaria reforçando a imagem negativa da favela no imaginário nacional, sendo a mesma representada como local de bandidos e de violência extrema<sup>13</sup>. A partir da trajetória do *Nós do Morro*, onde técnicos e artistas de teatro se uniram a jovens moradores do Vidigal para desenvolver um projeto de teatro comunitário, pretendo verificar como o teatro pode ser um instrumento que contribui para a identidade afirmativa do morador da favela. Além disso, a arte acabou se tornando uma alternativa de profissionalização para jovens que acabam por ter oportunidades mais limitadas no mercado de trabalho devido à dificuldade em concluir os estudos.

A princípio, um estudo sobre a trajetória do grupo, problematizando o impacto de um projeto sócio cultural e mapeando as diferenças e semelhanças entre o papel assumido pela “velha” e pela “nova” arte engajada seria a discussão de minha dissertação. No entanto, ao cursar algumas disciplinas do curso de mestrado, oferecidas pela Universidade Federal Fluminense e pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RIO) em 2010, pude aprofundar teoricamente algumas questões referentes ao meu trabalho. A leitura das obras de Pierre Bourdieu trouxe para meu tema a discussão sobre o conceito de *capital simbólico*, que, de forma geral, significa uma medida de prestígio que um indivíduo ou instituição possui em determinado campo.

De modo que comecei a refletir sobre a legitimidade conquistada pelo *Nós do Morro*, como o grupo se solidifica no Vidigal e de que forma se torna reconhecido para além de suas fronteiras geográficas. Isto significa que operar com o conceito de “capital simbólico” não abandona por completo questões anteriores, como a discussão em torno da busca de um público dito popular. E como expus anteriormente, se o teatro feito na década de 60 propunha levar uma mensagem ao povo, pois associava, como vimos no Manifesto do CPC, à cultura desse mesmo povo noções de ignorância ou passividade<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> Os artigos contidos no livro *Um Século de Favela* (in ALVITO e ZALUAR:1998) combatem essa visão redutora que identifica a favela apenas como um espaço de carência. O estudo mostra que a história das favelas cariocas também são permeadas por conquistas, pelo poder de reivindicação e decisão dos seus moradores, além de mostrar a favela como um reduto de manifestação política e cultural.

<sup>14</sup> Sobre essa questão da cultura popular estar associada a noções de passividade e atraso cabe conferir a discussão presente nos artigos de Roger Chartier (1995) e Pierre Bourdieu (1996). Para Pierre Bourdieu, a definição de conceitos como classes populares, povo, trabalhadores estão sujeitos à vontade dos "eruditos", que podem manipulá-los consciente ou inconscientemente para ajustá-los aos seus interesses. O sociólogo utiliza a noção de linguagem popular para verificar que se trata de uma categoria mítica, estruturada segundo concepções duais (linguagem formal/linguagem grosseira), que ignoram todos os entrecruzamentos dos linguajares dos dominantes com o linguajar dos dominados e sobretudo, a diversidade daquilo que se chama negativamente de "cultura popular". Na própria língua dita dominada existem variações, princípios de divisão, sendo a própria gíria o produto dessa divisão, uma busca de distinção, resistência, dominação. (Ver BOURDIEU, in *Revista Brasileira de Educação* jan/fev/mar/abr.,

no caso do *Nós do Morro*, teoricamente são os valores populares que vão nortear a primeira proposta do grupo.

Guti Fraga afirma que em um primeiro momento a proposta do grupo era fazer um teatro “da comunidade para a comunidade”<sup>15</sup>, visando chamar atenção da mesma para algo novo: o teatro, no entanto, o discurso inicial do grupo não se dirigia ao Vidigal como um todo, como irei apresentar. Os moradores com um poder aquisitivo maior moravam na parte baixa considerada bairro, já os mais humildes ocupavam os barracos na parte alta do morro considerada favela. É a cultura desta última que interessa nesta fase de implementação de um projeto artístico que visava formar não só atores, mas um público pouco habituado a frequentar teatro.

Acrescento que o grupo durante esta fase inicial também encenou os grandes clássicos da dramaturgia nacional e internacional<sup>16</sup>. No entanto busquei centrar minha análise em peças que acredito serem mais representativas para o debate sobre a formação de plateia. E para ilustrar a tentativa de formar um público mais popular, destaquei duas: *Encontros* e *Biroska*, que, embora não possuam registros textuais, foram matéria de destaque em diversos cadernos de cultura de jornais como *Tribuna da Imprensa* e *O Dia*.

*Encontros*, autoria de Luiz Paulo Corrêa e Castro e Tino Costa, dois jovens moradores da parte média do morro, é a primeira peça do grupo e estreou em 1987 abordando temas que, de certa forma, universalizavam a vivência dos jovens do Vidigal,

---

nº 1, 1996: 16-26).

O artigo de Roger Chartier também trabalha com a ideia de que cultura popular é uma “categoria erudita”, o autor chama atenção para as discussões historiográficas que simplificam a abordagem e, de uma forma geral, operam duas explicações em torno do conceito de cultura popular: a primeira que valoriza sua autonomia e “pureza” em oposição aos signos e elementos da cultura oficial e a segunda, que enfatiza sua dependência e carência em relação à cultura dos dominantes. Para o autor, mais do que identificar a cultura popular, a partir de certos objetos ou modelos culturais, distribuídos segundo uma suposta hierarquia de classes, é preciso levar em consideração sua apropriação pelos grupos ou indivíduo. As formas de apropriação dos objetos e normas que circulam na sociedade geram mais diferenciação do que necessariamente as práticas próprias de cada grupo social. O autor, no entanto, afirma que a noção de apropriação não deve transformar ilusoriamente o conjunto de práticas culturais em um sistema sem diferenças, ou seja, equivalentes, ele sublinha que adotar tal perspectiva não significa abandonar a visão de que a cultura é um campo de lutas sociais, onde estão em jogo sua classificação e sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação). Compreender a “cultura popular” significa então, segundo Chartier, situar neste espaço de tensão as relações que unem de um lado, os mecanismos da dominação simbólica que qualificam ou desqualificam a cultura dos dominados como inferior e ilegítima, e, de outro lado, os usos e modos de apropriação dos códigos, textos e modelos compartilhados. (Cf. CHARTIER, in *Revista Estudos Históricos*, nº 16, 1995: 179-192).

<sup>15</sup> Cf. FRAGA, entrevista concedida a autora em 16/06/2010.

<sup>16</sup> O grupo alternou espetáculos que falavam do cotidiano com montagens de textos clássicos da dramaturgia nacional e internacional, entre eles, *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, de Martins Pena, *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, *Sonhos de uma noite de verão* e *Os dois cavaleiros de Verona*, de William Shakespeare, estas duas últimas já em fase mais atual. Ver [www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br), último acesso em 17/04/2012.

entre eles a gravidez indesejada, a relação conflituosa com os pais, a relação na praia com os gringos que se hospedam no *Hotel Sheraton* entre outros assuntos. *Biroska*, 1989, também de Luiz Paulo Corrêa e Castro conta a história de Neguinho, um morador do morro que acredita ter ganho no jogo no bicho, mas, na verdade, tudo não passa de um trote. Personagens folclóricos do Vidigal, como proprietários dos bares, que servem de inspiração para o espetáculo, ajudaram, na visão dos integrantes do grupo, a criar um clima intimista com a plateia.

Trabalhando com a aproximação de identidade entre escritores e público, utilizarei as formulações de Gramsci (1986) sobre a produção literária na Itália, na década de 30, produzir um abismo entre produtores e consumidores, por não levar em conta os interesses destes últimos. Sobre essa questão também concordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, para o qual a escolha do lugar de divulgação da obra é fundamental para garantir um público adequado e uma crítica favorável. Em seu livro *As Regras da Arte* (1996) ele aponta que um autor só encontra espaço entre seus leitores porque estes compartilham categorias de apreciação, o que garante a cumplicidade entre produtores e consumidores.

O trabalho desses autores serve para refletir em que medida um espetáculo escrito por um morador do Vidigal e que aborda temas sobre o cotidiano da favela atrai um público interessado em se reconhecer, identificar sua fala, seus gestos, gostos e interesses. No entanto, a dissertação se propõe também a problematizar a legitimidade do *Nós do Morro* no Vidigal, pontuando os limites desta identificação entre produtor e receptor. Para isso, tentei fazer com que as entrevistas não ficassem restritas aos fundadores e, conseqüentemente, não tomar o discurso construído pelo grupo como um dado a priori, confrontando a visão do “agente considerado” (*Nós do Morro*) com a dos “outros agentes envolvidos no mesmo campo” (moradores do Vidigal)<sup>17</sup>.

Concordando com Capellato (1998) que a apropriação de mensagens não exclui a possibilidade de desvios, nem a variedade de interpretações, deduzimos que a recepção não é uma atividade passiva tampouco homogênea. Ao entrevistar o diretor do grupo este diz que os moradores iam ao teatro porque se reconheciam, por que se viam nos personagens e nas situações apresentadas, o que tornava a ida ao teatro uma atividade sedutora, motivando o espectador a voltar. Por outro lado, ao entrevistar um

---

<sup>17</sup> Cf. BOURDIEU in FERREIRA e AMADO, 2002: 190.

antigo morador do Vidigal este afirma que ao assistir uma peça do grupo, considerada por ele muito violenta, não gostou justificando que vive isso em seu cotidiano<sup>18</sup>.

Sobre a seleção de depoimentos, acrescento que foi mais fácil agendar entrevistas com pessoas que fazem ou fizeram parte das atividades do grupo do que com moradores que não tenham qualquer ligação com ele<sup>19</sup>. Mesmo assim, até os entrevistados que não fazem parte das atividades do centro cultural, têm algum tipo de relação indireta com o *Nós do Morro*: já assistiram algum espetáculo, possuem familiares que participam das atividades do Casarão, são amigos dos fundadores. Ainda a respeito deste assunto, diante da dificuldade em selecionar pessoas não residentes do Vidigal e que não possuíam nenhum grau de proximidade com o grupo convidei para alguns eventos pessoas próximas ao meu convívio, com a finalidade de registrar suas impressões, esclareço que a contemporaneidade com o objeto me deixaram bem a vontade para tomar tal iniciativa<sup>20</sup>.

Com relação ao local onde o grupo se originou, pontuo que a análise do espaço geográfico acabou se configurando como um desdobramento de minha pesquisa acadêmica. Ao contrário de outros grupos surgidos na mesma época, como o *Tá na Rua*<sup>21</sup> e o *Teatro do Oprimido*<sup>22</sup>, que compartilhavam da mesma proposta de fazer um teatro popular, o *Nós do Morro* se estabeleceu em um lugar fixo. E, embora tenham

---

<sup>18</sup> Veremos no Capítulo 1 o depoimento do morador José Francisco Corrêa da Silva a respeito do assunto.

<sup>19</sup> Como não sou moradora do Vidigal e, a princípio, não conhecia ninguém fora do “universo” do *Nós do Morro*, fiquei com medo de limitar os depoimentos aos seus membros. Porém, amigos e parentes indicaram pessoas que moram no Vidigal, que concordaram em me conceder entrevistas.

<sup>20</sup> No final de 2011 e início de 2012, divulguei nas redes sociais da qual faço parte, contando inclusive com apoio dos amigos que possuo nestas redes, meu interesse em entrevistar pessoas não residentes do Vidigal, que já tinham visto as peças contempladas na presente dissertação ou que se apropriaram do trabalho do *Nós do Morro* de alguma forma. Diante do fracasso de minha campanha percebi que contar com as impressões de pessoas próximas ao meu convívio social a respeito das peças, filmes e novelas das quais os componentes do grupo participam, não seria indicativo de parcialidade, pois as discussões que envolvem meu objeto de pesquisa também são contemporâneas ao “horizonte de experiências vividas” por estas pessoas.

<sup>21</sup> Fundado nos anos 80 pelo ator e diretor de teatro Amir Haddad, o grupo *Tá na Rua* se apresenta em praças do centro e da periferia das cidades brasileiras. Sem tablado, sem cenário, sem aparelhos de ampliação vocal ou quaisquer recursos técnicos do teatro tradicional, o grupo se baseia no contato direto entre a cena e o público. (Ver [www.tanarua.com.br](http://www.tanarua.com.br), acessado em 17/05/2011).

<sup>22</sup> Criado em 1986 pelo diretor e dramaturgo já falecido Augusto Boal, ex - integrante do *Teatro de Arena*, o *Centro do Teatro do Oprimido* se dedica a experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais visando à implementação de projetos sócio - culturais e espetáculos teatrais em escolas, instituições dedicadas à saúde mental, presídios, comunidades pobres entre outros. Além de atuar em todo o Brasil, o *Centro do Teatro do Oprimido* possui pontos de apoio em países como Moçambique, Guiné Bissau, Angola e Senegal. (Ver [www.ctorio.org.br](http://www.ctorio.org.br), acessado em 17/05/2011).

surgido núcleos de apoio ao longo dos anos<sup>23</sup> e, ali mesmo na comunidade, ocupado diversos espaços, o grupo não abandonou o Vidigal como sua referência.

O trabalho “in loco” me permitiu um olhar mais aprofundado sobre o enraizamento da proposta do *Nós do Morro* no universo social no qual ele se cria, bem como verificar com mais clareza em que medida se dava a aproximação entre realidades distintas em um território comum, no momento que antecedeu ao surgimento do grupo.

Nos capítulos a seguir, mostrarei que na década de 70, uma nova vizinhança, composta por músicos, artistas de teatro, cinema e televisão passou a ocupar os prédios construídos na encosta do morro, entre estes artistas estava o ator e jornalista mato-grossense Guti Fraga, morador do Vidigal desde 1977. O *Bar-raco*, famoso bar do Vidigal que surgiu para aproveitar essa nova vizinhança, estreitou a relação entre Guti e os jovens nascidos e criados no Vidigal, entre eles o estudante de jornalismo Luiz Paulo Corrêa e Castro. Passado um tempo, após uma temporada em Nova York, onde pode entrar em contato com a cultura dos subúrbios, da *off Broadway*<sup>24</sup>, Fraga convidaria, além de Luiz Paulo Corrêa, o iluminador Fred Pinheiro para fundar um projeto artístico no Vidigal.

As peças eram apresentadas no Centro Comunitário do Padre Leeb, que funcionava como uma espécie de sede do grupo. Fundado pelo padre austríaco Humberto Leeb, sacerdote da Congregação dos Oblatas de São Francisco de Sales, em meados dos anos 70, o centro comunitário foi criado para dar continuidade a um projeto social que já era desenvolvido no Nordeste. Com a ajuda do Padre Leeb, foi construído um teatro de 80 lugares, com um sistema de iluminação alternativa, camarins e toda estrutura básica para o funcionamento de uma casa de espetáculos.

Porém, quando o centro comunitário do padre é fechado por problemas com a prefeitura por causa da legalização do espaço, o grupo passa a ocupar vários espaços na

---

<sup>23</sup> Expandindo sua filosofia e metodologia de trabalho, a partir de uma parceria com o SESC/Rio, o *Nós do Morro* cria em 2005 e 2006 núcleos de apoio em Saquarema, o *Casa do Nós*, em Itaocara, o *Grupo AIA* - Associação Itaocarense de Artistas e o *Grupo Código de Artes Cênicas*, em Japeri. A partir do patrocínio da Petrobrás e da prefeitura local, surgiu em Nova Iguaçu, no ano de 2005, outro importante núcleo do *Nós do Morro*, batizado de *Nós da Baixada*, projeto que atende aos jovens estudantes residentes do bairro de Cerâmica e adjacências. Seguindo a metodologia do trabalho desenvolvido no Vidigal, o espaço oferece oficinas para formação de atores e técnicos em teatro, com aulas de expressão corporal, interpretação, leitura de histórias, percussão, voz e história do teatro. Além disso, o *Nós da Baixada* visa ser uma opção de entretenimento para moradores, abrigando eventos culturais, exposições, exibições de filmes e apresentações teatrais. Ver [www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br), último acesso em 17/04/2012.

<sup>24</sup> Em entrevista a autora, Guti Fraga relata que ao excursionar para Nova York com a peça *Brincando em Cima Daquilo*, de *Dario Fo* e *Franca Rame* estrelada por Marília Pêra, onde fazia direção de cena, entrou em contato com as manifestações populares, realizadas em praças e em salas pequenas. Impressionado com a qualidade artística desses trabalhos, ele decide fundar um projeto de teatro no Vidigal. Ver FRAGA, op.cit.



comunidade do Vidigal, entre eles a Escola Municipal Almirante Tamandaré. Algum tempo depois, nos fundos da escola, foi construído um teatro também com capacidade para oitenta espectadores, nesta empreitada a companhia contou com o apoio dos comerciantes do bairro e simpatizantes da ideia, que forneceram material de construção e emprestaram ferramentas. Soma-se a este patrocínio, a renda de um *talk-show*, comandado por Guti Fraga, com apresentações de artistas locais e convidados<sup>25</sup>.

Outra ajuda importante foi a da Embaixada Britânica, onde graças ao seu apoio financeiro, foram comprados equipamentos de luz e som, normalmente caros e que, sem incentivo, dificilmente seriam adquiridos. A construção do teatro serve para identificar outro dado sobre o grupo: a tentativa de se desvincular de um caráter amador ou puramente social. Nas entrevistas dadas aos periódicos da época<sup>26</sup> e em depoimentos concedidos ao presente trabalho, afirma-se a necessidade de romper com a visão paternalista que o mérito do grupo seria apenas o de “fazer teatro na favela”<sup>27</sup>.

Esse argumento de se apresenta com bastante intensidade na fala dos artistas que encabeçam o *Nós do Morro*. Embora não neguem o caráter social que envolve o projeto afirmam o tempo todo a preocupação com a qualidade artística das encenações, opinião que considero natural já, que, antes mesmo de participar das atividades do grupo, estes artistas acumularam uma vasta experiência na chamada praça profissional<sup>28</sup>. Para o

---

<sup>25</sup> De 1990 a 1995, o grupo criou um talk show, mistura de programa de auditório com variedades, que ocorria todo sábado no pátio da Escola Almirante Tamandaré. Segundo matéria do Caderno Cidade, do Jornal O Dia, eram responsáveis pelo evento mais de 60 pessoas, entre artistas, produtores, responsáveis por som, luz e camarim. Com mesas das salas de aula, tábuas e carpete, os produtores montavam um palco amplo e seguro, onde os aspirantes a artista dançavam rap ou música baiana, cantavam pagode e imitavam gente famosa. Cf. *Jornal O Dia* 22/12/1992, p. 2.

<sup>26</sup> Os jornais e revistas com matérias sobre o grupo foram consultados na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, no Centro de Documentação - CEDOC - da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, para o qual a diretoria do *Nós do Morro* doou um pequeno acervo documental e na própria biblioteca do grupo, que possui um dossiê com matérias de jornais e revistas, folhetos explicativos de peças, caderno de notas da assessoria de imprensa etc.

<sup>27</sup> Cf. *Projeto de Manutenção e Ampliação das Atividades do Espaço Cultural do Grupo Nós do Morro na Comunidade do Morro do Vidigal*, Rio de Janeiro, s.d, p. 4.

<sup>28</sup> Nascido no Mato Grosso, Guti Fraga mora no Vidigal desde 1977. Em teatro, participou dos seguintes espetáculos: *Adorável Júlia*, com direção de Domingos Oliveira, *Escrava Anastácia*, com direção de Luís Duarte, *Sonho de uma Noite de Verão* e *Robin Hood*, com direção de Gaspar Filho, *Em Nome do Pai*, com direção de Ernesto Piccolo. Trabalhou como diretor de cena em *Adorável Júlia* e produtor em *Brincando em Cima daquilo*, ambas estreladas por Marília Pêra. Ainda como ator atuou em novelas da Rede Globo e em filmes como *O Guarani*, com direção de Norma Benguel, *Como Ser Solteiro*, com direção de Rosana Svartman, e *O Primeiro Dia*, com direção de Walter Salles.

O cenógrafo e diretor Fernando Mello da Costa, embora não faça parte das atividades do grupo desde 2007 por divergências com a direção, acompanhou a fundação do grupo. Assim como Fraga, Fernando vai morar no Vidigal em meados dos anos 70 e foi cenógrafo e diretor de peças importantes para a trajetória do *Nós do Morro*, como *Abalou* e *Noites do Vidigal*. Com relação a sua trajetória no teatro, Fernando atuou ao lado de Bia Lessa em vários espetáculos, parceria que lhe rendeu o Prêmio Shell em 1992 por *Cartas Portuguesas*. Com a Companhia de Teatro Autônomo concorreu ao Prêmio Shell (RJ) e o Prêmio Mambembe (SP), pela peça *Bugiararia* recebeu o prêmio Governador do Estado por melhor

diretor geral do grupo Guti Fraga, um prêmio reconhecido pela classe teatral era um indicativo de que a visão paternalista em relação ao *Nós do Morro* começava a desaparecer.

Não é a toa que Guti Fraga recebeu com muito entusiasmo o *Prêmio Shell*, em 1997 dado pela montagem de *Machadiando – três histórias de Machado de Assis*<sup>29</sup> e considerou o fato como um divisor de águas na história do grupo. De acordo com a concepção institucional, o prêmio se tornou uma espécie de “carteira de identidade”<sup>30</sup>, que agora tornava o grupo reconhecido no mundo do teatro profissional, o “rito de instituição” para utilizar a expressão de Pierre Bourdieu (1996), que consagra e transforma a percepção em torno de algo ou alguém. Porém, no *Prêmio Shell* o que ainda se valoriza é o caráter social do projeto.

Vencendo na categoria “Grupo ou Movimento”, o *Nós do Morro* era reconhecido mais pelo trabalho comunitário do que pela competência artística. Ainda assim, algumas fontes da época revelam como “inédita”<sup>31</sup> a conquista do prêmio pela companhia, indicando que pela primeira vez um grupo de teatro originado em uma favela recebe um prêmio reconhecido pela classe teatral. A Moção da Câmara Municipal, redigida em 1997, vem como um desdobramento do prêmio e salientando a importância do grupo, no que diz respeito a “mudar a realidade social dos moradores da comunidade”, firma o compromisso da Secretaria de Cultura em apoiar o *Nós do Morro* financeiramente.

Ainda a respeito do prêmio, percebo como Elias (in NEIBURG e WAIZBORT, 2006:113-152) e Laborie (in AZEVEDO et al., 2009: 79-97), que a opinião acerca de um determinado assunto está impregnada de valores culturais<sup>32</sup>. Se o Prêmio Shell é um

---

espetáculo, com Moacir Chaves e com João Falcão e Guel Arraes, dirigiu a cenografia de *O Burguês Ridículo*. (Ver *Relatório de Assessoria de Imprensa do espetáculo Noites do Vidigal*, São Paulo, 2002)  
Fred Pinheiro, falecido em 2010, foi diretor, iluminador, operador de Luz e também fundador do *Nós do Morro*, desenvolvendo projeto de formação de técnicos e criadores na área de iluminação. Trabalhou na coordenação de montagem e operação de luz em espetáculos dirigidos por Bia Lessa e também em *Brincando em Cima Daquilo*, estrelada por Marília Pêra, ao lado de Guti Fraga, que fazia a produção. Cf. [www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br), último acesso em 17/04/2012.

<sup>29</sup>Peça escolhida para marcar a inauguração do teatro, em 16 de setembro 1996 e que reúne os textos “Lição de Botânica”, “Hoje avental, amanhã luva” e “Antes da missa”, escritos entre 1860 e 1906. Neles, o escritor fala do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, apresentando as contradições da sociedade burguesa em ascensão. (Cf. *O Globo – Barra*, 28/09/1996, p. 35)

<sup>30</sup>Cf. FRAGA, op. cit.

<sup>31</sup>Cf. *Correio Zona Sul*, [mar.] 1997.

<sup>32</sup>Para Norbert Elias, para o qual não deve ser descartada a pluralidade das diferentes opiniões, a aparente “base comum” entre as opiniões não significa uniformidade. O autor defende que fatores culturais influenciam na formação da opinião que não é simplesmente uma sintonia da opinião de muitos seres humanos sobre uma questão determinada, mas um “processo vivo”, algo que não é linear, mas que se encontra em constante formação (Cf. ELIAS, Idem). Citando Pierre Laborie, a opinião é uma “construção

momento importante, no tocante a fazer com que o *Nós do Morro* seja reconhecido para além das fronteiras geográficas do Vidigal, quando indaguei os moradores (não membros do *Nós do Morro*) sobre essa questão, a maioria não concedeu muita importância ao fato, até por total desconhecimento sobre o mesmo. Percebi que eles enfatizam mais o papel do grupo em proporcionar acesso à arte pela via profissional e de lazer.

Acrescento que a temática das peças, mesmo com a necessidade de não se restringir a um público morador, continuaram a refletir a realidade do Vidigal, aliás, essa é uma característica que acompanha o grupo até os dias de hoje. A peça *Abalou*, enfoca um tema familiar: as brigas e paqueras em um baile *funk*, onde personagens reais se misturam com a ficção quando os espíritos de moradores do morro já mortos, perturbados com “a zueira dos seiscentos diabos” (CORRÊA E CASTRO, 1997, p.1), retornam e interagem com a história. Até a ficção é baseada em fatos verídicos, já que os fantasmas são inspirados em pessoas de “carne e osso” com as quais o autor conviveu.

A peça *Noites do Vidigal* (2002) também enfatiza um tema local, só que pela primeira vez é no “asfalto” que o *Nós do Morro* estreia comemorando seus quinze anos de existência. Iniciando temporada no Teatro Maria Clara Machado, localizado no Planetário da Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, para depois ser apresentada em outros teatros das grandes capitais, a trama do texto gira em torno da escola de samba local, a *Acadêmicos do Vidigal*. Luiz Paulo Corrêa afirmou que o espetáculo resgata a história do Morro do Vidigal, no início dos anos oitenta, quando os becos, vielas da favela eram frequentados pela fina nata da malandragem carioca e por artistas, que viviam memoráveis noitadas nas biroscas e bares do lugar<sup>33</sup>.

A peça teve status de superprodução, em cena vinte e sete atores interpretaram trinta e dois personagens, entre sambistas, boêmios, malandros, pivetes e policiais, em cenários que remetiam as ladeiras do morro. Também contou com duas indicações para o *Prêmio Shell* de 2002, desta vez em categorias que valorizavam elementos que compunham a montagem em si, como música - Gabriel Moura - e autor - Luiz Paulo

---

que resulta de sua própria história” (LABORIE, idem, p.79), sendo assim a opinião traduz as reações coletivas diante dos questionamentos ou dos acontecimentos do presente, mas também diante de questões reformuladas nesse presente. A opinião é um processo, um movimento em constante evolução, que depende estreitamente das relações com o tempo e das interações com o contexto. Eis por que nenhum fato de opinião poderá ser corretamente apreendido, se for tomado por si só, artificialmente destacado de fatores temporais e de seu ambiente mental-emocional.

<sup>33</sup> Cf. CORRÊA E CASTRO, entrevista concedida a autora em 30/06/2010.

Corrêa e Castro, vencendo em melhor trilha sonora. *Noites do Vidigal* marca o início da parceria do grupo com a Petrobrás, e, embora o patrocínio seja dado pelo trabalho social, acredito que ele tenha possibilitado um expressivo investimento nesta produção considerada pela crítica a melhor encenação já realizada pelo grupo.

Sobre a divulgação, destaco que algumas matérias de jornais e revistas destacam a participação dos atores da peça Roberta Rodrigues e Jonathan Haagensen no festival de cinema de *Cannes*, representando o filme *Cidade de Deus*, lançado neste mesmo ano de 2002. O longa de Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado no livro homônimo de Paulo Lins (1997), faz um painel das transformações sociais pelas quais passou o conjunto habitacional desde a pequena criminalidade dos anos 60 à situação de violência generalizada e de domínio do tráfico de drogas dos anos 90. Guti Fraga foi o responsável pela seleção e preparação de elenco, que revelou além de Roberta e Jonathan, outros atores do grupo, que passaram a atuar em produções de grandes emissoras de televisão.

Embora o objetivo seja trabalhar com a legitimidade tendo como tema o teatro, não gostaria de descartar a identidade que o cinema e a televisão conferem ao grupo por meio do papéis designado aos atores. Não me proponho analisar minuciosamente o filme, nem as novelas nas quais esses atores trabalham. Mas me interessa problematizar de que forma os meios audiovisuais se apropriam e popularizaram o trabalho do *Nós do Morro*, se tornando árbitros de seu acesso a “existência social e política”.

Diante desta discussão, os três períodos que considero importantes para a legitimidade do *Nós do Morro* foram transformados nos três capítulos que compõem a presente dissertação. No capítulo 1 *Quando a arte sobe o morro: primeiros momentos* trabalho com a proposta inicial de formar uma plateia local a partir de peças que versavam sobre o cotidiano dos moradores da favela do Vidigal. O capítulo será dividido em dois subcapítulos, no primeiro intitulado *Vidigal: a favela e a não favela* mostrarei que se a configuração geográfica provoca uma divisão social entre seus moradores, por outro lado, também influenciou na criação do grupo, já que o espaço em questão favoreceu a troca cultural entre moradores mais pobres com artistas, moradores de classe média, que habitavam os prédios na subida do morro.

No outro subcapítulo *Um Encontro que produziu Encontros* discuto mais especificamente as primeiras montagens do grupo e em que medida elas contribuíram para que o *Nós do Morro* obtivesse o reconhecimento da comunidade do Vidigal. No capítulo 2 *Perdendo a essência amadora: em busca da legitimação profissional*, como

já sugere o título, elegi como segundo momento importante para a trajetória do grupo, sua tentativa em perder a essência amadora e entrar no mundo do teatro profissional. No primeiro subcapítulo, *Um centro cultural visto assim do alto: a inauguração do Teatro do Vidigal*, irei analisar se o teatro legitima o grupo artisticamente ou reforça a identidade de “trabalho sócio cultural em favela”.

O segundo subcapítulo, *Grupo Teatral ou Projeto Social? Uma discussão acerca do Prêmio Shell*, apresentarei a conquista do prêmio como um bem simbólico atribuído pelos órgãos oficiais de cultura e críticos de teatro. Segundo Guti Fraga, o prêmio quebrou o “paternalismo”, que só vinculava a imagem do grupo ao trabalho social por ele desenvolvido. Ainda assim, mesmo sendo o prêmio um indicativo de que o *Nós do Morro* extrapola o Vidigal, é dado em uma categoria “especial”, o que sustenta minha hipótese de que a legitimidade ainda está veiculada a oportunidade que o grupo oferece a jovens moradores de favelas.

No capítulo 3, *Propondo novos rumos, tentando não perder o chão: quem somos nós?*, seleciono mais um momento em que pretendo discutir a tensão entre o peso do discurso social sobre o trabalho artístico. No primeiro subcapítulo *Estreia no Asfalto: A peça Noites do Vidigal*, trato da primeira peça do grupo a estrear fora do Vidigal, carregando uma forte identidade comunitária, ela teve amplo destaque na imprensa e reconhecimento da crítica teatral. Em *Nós no cinema e na tevê: O impacto de Cidade de Deus na trajetória do Nós do Morro*, abordo o reconhecimento proporcionado pelo filme de Fernando Meirelles, que impulsionou a carreira de vários jovens do grupo para trabalhos em novelas, embora estes continuassem a desempenhar os mesmos papéis destinados a atores negros no Brasil.

Cabe sublinhar que não objetivo estudar todas as etapas relativas à trajetória do grupo, mas pontuar momentos significativos dentro da mesma, também não farei uma análise minuciosa, em termos de montagem (cenários, figurinos etc) das peças que serão apresentadas ao longo desta dissertação. Minha proposta é discutir a legitimidade conquistada pelo *Nós do Morro* e o significado dessa legitimidade para os diversos atores sociais que se apropriam do trabalho do grupo, a partir de três momentos. O primeiro momento reporta ao surgimento em 1986, a construção da sede própria e o *Prêmio Shell*, em 1996 e 1997, respectivamente, e finalmente, a estreia de *Noites do Vidigal*, no Planetário da Gávea, e a popularização do trabalho do grupo conquistada através de *Cidade de Deus*, ambas em 2002.

## Capítulo 1:

### Quando a arte sobe o morro: primeiros momentos

#### 1.1 - O indivíduo dentro processo histórico

*“O Nós do Morro ocorreu aqui por eu morar aqui, quando eu vim morar aqui, aqui era favela e não favela. Eu fui um dos precursores dessa ligação da favela e não favela”*

A declaração partiu de uma entrevista concedida pelo diretor geral do *Nós do Morro*, Gutí Fraga, a autora em junho de 2010, quando indagado sobre o porquê do grupo ter surgido no Vidigal e não em outra comunidade pobre do Rio de Janeiro. Não podemos negar que um estudo sobre o surgimento do *Nós do Morro* implica levar em consideração os caminhos tomados por Gutí Fraga nesse processo, o que não abandona, contudo, a sua relação com os demais agentes sociais contemporâneos. Um pouco antes da criação do grupo, ele fazia uma bem sucedida temporada em Nova York com a peça *Brincando em Cima Daquilo*, de *Dario Fo* e *Franca Rame*, estrelada por Marília Pêra onde trabalhava como diretor de cena.

Sobre a importância da atriz em sua trajetória profissional e também pessoal, recorda Fraga:

Eu sempre vivi muito alternativamente, eu fazia artesanato pra sobreviver, pra comer uma vez por dia, era minha vida, normal era isso, pagar um aluguel e poder comer uma vez por dia, eu tava no lucro. E com o Domingos Oliveira, logo na sequencia eu conheci Marília Pêra, nesse período, eu trabalhei com ela durante seis anos e isso foi uma abertura muito grande na minha cabeça porque você sonha como um artista, não é só um artista imigrante que vem do centro do Brasil, não [Fraga é Mato-Grossense] qualquer artista sonha em ter esse eixo Rio - São Paulo nas mãos, onde pulsa a cultura no país (...) Um dia, ela foi visitar o grupo de estudos que eu tinha com o Domingos e ela viu e a nossa alma se bateu. E ela ia montar uma peça com o Domingos, *Adorável Júlia*, e me convidou pra fazer direção de cena, fazer uma participação como ator e eu topei e minha vida mudou, mudou completamente. E com ela eu tive as oportunidades, eu tive de ficar no eixo Rio - São Paulo, eu conheci grandes pessoas, tive grandes relações, mas principalmente eu acho que a Marília teve principal força na minha vida com relação à questão da autoestima. (FRAGA, entrevista concedida a autora em 16/06/2010).

Segundo Fraga, ao ir pra Nova York apresentar a peça com Marília, teve curiosidade de saber o que era feito não só na *Broadway*, mas também na *off-Broadway*,

assistir ao *blues* na praça bem como a manifestação cultural “do negro e do pobre”. Para o diretor era muito legítima sua atitude, já que vivia num lugar onde habitavam também muitas pessoas sem recursos econômicos e sem nenhum acesso a atividades culturais, então ir para Nova York apenas para conhecer o que era produzido nos grandes circuitos não tinha muita graça. Ao voltar da viagem, comunicou ao amigo que também trabalhava na peça, o iluminador já falecido, Fred Pinheiro, a ideia de fundar um projeto de teatro no Vidigal.

Ao trocar a “praça profissional” pela dedicação a um projeto de teatro, naquele primeiro momento amador, Guti Fraga exemplifica o que Pierre Bourdieu chama de “tomadas de posições artísticas”, ou seja, suas escolhas e o impacto delas serão orientadas por sua posição no chamado “espaço dos possíveis”<sup>34</sup>. Se o fato de morar no Vidigal e o contato com moradores mais pobres influencia na vontade dele em proporcionar acesso ao teatro no local, por outro lado, o fato de ser um artista profissional também contribuiu para dar respaldo ao empreendimento, em um primeiro momento amador. Além disso, o diretor assumiu todos os riscos que implicavam sua decisão, de trocar o equilíbrio financeiro pela possibilidade de “voltar a comer uma vez por dia”.

Portanto, não é nossa intenção desconsiderar a importância de Fraga dentro da trajetória do grupo, no entanto, não podemos nos limitar, para citar Elias (1995:18), à “incomparáveis realizações individuais”<sup>35</sup>, e abrir mão da análise de outros fatores

---

<sup>34</sup> Discutindo o que chama de *tomada de posição artísticas*, Bourdieu (1996:107-109) diz que a mesma só pode ser compreendida no chamado *espaço de posições*, ou seja, para analisar a intenção de um autor, seu ponto de vista, será necessário fazer uma análise do universo onde o mesmo estava situado, pois ele terá um papel fundamental em suas escolhas. Ao mesmo, um autor já com credibilidade no circuito oficial acaba tendo certo respaldo dentro deste circuito. O autor exemplifica esse pensamento citando o escritor francês *Gustave Flaubert* que ao escrever *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* faz opções que implicam outras tantas recusas, no espaço dos possíveis que se oferecem a ele, ou seja, sua escolha será diferente da de outros autores consagrados, que viam no romance um gênero literário menor. Ao optar por escrever romances, participa da condição de inferioridade associada ao gênero, mas, por outro lado, também contribui para transformar a representação do mesmo, pois por ser um escritor já legitimado no meio literário, acaba por atrair a atenção de escritores e críticos.

<sup>35</sup> Para Norbert Elias (1995), o destino individual, a sina do ser humano considerado único e genial, é influenciada por sua situação social, pelas pressões que os indivíduos encontram em suas vidas. Neste estudo, podemos ver como é difícil separar o indivíduo das estruturas sociais da época, neste caso, um artista do século XVIII, Mozart e sua interdependência com outras figuras sociais do período. Elias nos permite compreender a trajetória individual inserida numa perspectiva histórica, as forças sociais que agiam sobre Mozart, como ele se comportou em relação a elas, e em que medida elas influenciaram em sua produção musical. Educado pelo pai para seguir carreira de músico da corte e se sujeitar aos caprichos dela, Mozart acaba se rebelando contra tal situação e com as formalidades que a profissão de funcionário real exigia. Essa ruptura com o esquema socialmente prescrito de sua profissão acabou afetando sua obra como compositor, pois antecipou as atitudes e os sentimentos de um tipo posterior de artista. O autor demonstra que optando por seguir sua própria imaginação, Mozart representou um tipo de artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, numa época em que a música mais valorizada pela

sociais que também contribuíram para o surgimento do *Nós do Morro*. Bourdieu compartilhando dessas premissas, também alerta para os perigos do estudo biográfico se sobrepondo ao processo histórico. O sociólogo coloca como indispensável a reconstrução do contexto, da superfície social em que age o indivíduo.

Em seu texto clássico, *A Ilusão Biográfica* (in AMADO E FERREIRA, 2002:183-191) chama a atenção para o cuidado na relação entrevistado/entrevistador para que se evite ou então se fique atento para a possibilidade de uma *criação artificial de sentido* do depoimento oral. No caso deste estudo que enfoca aspectos da trajetória de um grupo, podemos utilizar essas considerações para ilustrar seus riscos: a ilusão da singularidade do indivíduo frente às experiências coletivas compartilhadas com pessoas da mesma geração. Portanto, veremos que o germe da ideia do *Nós do Morro*, que surgiu do diálogo entre artistas e moradores mais humildes, também estava sedimentado no espaço geográfico em questão.

### 1.1.2 - Vidigal: a favela e a não favela

O Vidigal está situado na Zona Sul do Rio de Janeiro, entre os bairros da Gávea e São Conrado. Vidigal é nome do Major de Milícias Miguel Nunes Vidigal, que durante o primeiro império, era proprietário do local, aos poucos, o nome se estendeu a praia e à própria favela, cujos primeiros barracos remontam a década de 40 (PORTO, 2008:32). Nos anos 70, foi iniciada a construção de prédios financiados pelo Banco Nacional da Habitação (BNH) criado em 1964, banco público voltado ao financiamento e à produção de empreendimentos imobiliários. O conjunto chamado Pedra Bonita tinha como moradores artistas como Gal Costa, Lima Duarte, Arlete Sales, pessoas de teatro, profissionais do cinema, poetas e artistas plásticos.

Entre esses artistas estava o cantor e compositor Sérgio Ricardo, conhecido como veremos mais adiante pelo seu engajamento tanto artístico, como político, Sérgio explica as razões que levavam a classe média a comprar um imóvel no morro do Vidigal:

O sujeito [os primeiros habitantes dos prédios] vinha morar aqui por uma questão da vista, por ser um local menos perigoso dentro da favela e por ser uma coisa acessível financeiramente. Mas sucede que o povo do Vidigal é muito receptivo e recebeu isso

---

sociedade repousava nas mãos de músicos artesãos, que se sujeitavam aos caprichos dos cortesãos e que possuíam postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas das cidades.



muito bem porque nós poderíamos ser os inimigos do povo, sei lá, por uma visão sociológica, quer dizer, nós somos de uma outra classe, mas não existe isso aqui, aqui é tudo igual. Você passeia aqui pela rua, você pode ser o Sérgio Ricardo, como pode ser aquele menino das maçãs, das laranjas, que é a mesma coisa, é tudo igual, todo mundo se cumprimenta. Há uma ligação afetiva já estratificada como uma coisa afetiva, o desaparecimento da separação das classes, aqui ninguém se julga pobre ou rico ou qualquer coisa. Essa coisa é muito legal porque junta muito as classes. (RICARDO, depoimento concedido a autora em 28/06/2011)

Sobre a peculiaridade do Vidigal em aproximar diferentes camadas sociais, assim relata Luiz Paulo Correa e Castro, fundador do grupo e autor de peças teatrais:

O morro tem uma característica própria, tá entendendo, o que acontece, ao lado da favela você tem um lado de proprietários, ele não é uma favela, o Vidigal não é só uma favela. Ele tem um lado que é regularizado, as pessoas tem a posse da terra, pagam IPTU, tá entendendo, terrenos próprios, essa coisa toda, né, a rua e a favela. (CORRÊA E CASTRO, entrevista concedida a autora em 30/06/2010).

Guti Fraga, fundador e diretor geral do grupo, confirma as palavras de Luiz Paulo acrescentando que o lado a direita da Avenida João Goulart, principal via do Vidigal, é todo considerado bairro, o tráfico controlava somente a área mais pobre e que haviam duas associações de moradores (Cf. FRAGA, op.cit.). O atual presidente da *Acadêmicos do Vidigal*, Rogério Silva de Souza, 43 anos, faz questão de deixar claro que “não tem lado A e lado B, é tudo Vidigal” (Cf. SOUZA, entrevista concedida a autora em 09/11/2011). Ao mesmo tempo, que, nega um possível conflito social<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup>Interessante a este respeito é o fato dos próprios entrevistados utilizarem muito mais o termo “comunidade” do que favela. Percebo tanto nos depoimentos, como nas conversas informais travadas com moradores do Vidigal que utilizar a palavra “favela” incomoda, devido ao estigma que o termo foi adquirindo. Segundo críticos, esse estigma é algo que vem de “fora para dentro”, sendo atribuída à grande mídia e às elites a tentativa de descaracterizar a favela e amenizar a situação de pobreza extrema nos grandes centros urbanos. Cf. Agência de Notícias das Favelas. *Favelas ou Comunidades? O que é cultura?* <http://www.anf.org.br/2011/05/favelas-ou-comunidades-o-que-e-cultura>. Acessado em 05/11/2011.

Sobre este tema também cabe citar um trecho da entrevista com Leonardo Pereira Mota, o MC Leonardo. Nascido e criado na Favela da Rocinha, uma das maiores favelas da cidade do Rio de Janeiro, ele afirma que o termo favela foi perdendo a identidade afirmativa conquistada ao longo das décadas e pontua a importância do movimento *funk* neste sentido. Corroborando que o termo foi imposto pela grande mídia, aponta que não há diferença entre uma comunidade e um bairro, contudo, segundo Leonardo, há diferença entre uma comunidade e uma favela, já que esta última se configura em um local de carência básica, onde o poder público tem uma atuação pouco incisiva ou quase nula. Ele destaca, fazendo uma comparação, que só na Rocinha existem mais de vinte valas de esgoto correndo a céu aberto, algo que não se vê no Bairro da Gávea, por exemplo. Cf. MOTA, entrevista concedida a autora em 30/11/2011.

Sobre o sentido histórico da palavra favela, o trabalho da socióloga Lícia Valladares esclarece que o termo carrega uma forte carga simbólica. O Morro da Favella, na Bahia, cuja vegetação chamava-se favella, foi o local onde os combatentes entrincheirados ofereceram forte resistência ao Exército

decorrente da divisão geográfica, por outro lado, Rogério assume que a ocupação de terrenos regularizados ou não pela prefeitura e o pagamento ou não de IPTU, acabava denominando quem era favelado e quem não era.

A questão associativa também é um ponto interessante para nosso debate sobre o Vidigal, conforme depoimento de Paulo Roberto Muniz, ex-presidente da associação de moradores da Vila do Vidigal (favela). Atualmente, um dos diretores da Organização Não Governamental *Horizonte*, que funciona no Colégio *Stella Maris*, logo na entrada do Vidigal e vice - presidente da *VDG TV*, na sua própria residência, Paulinho, como é conhecido, relata um dos atritos entre a associação da favela e da não favela ocorrido no final dos anos oitenta:

Nós brigamos para alí [aponta para a rua onde fica situada a escola municipal na Nyemeyer] ser a escola Djalma Maranhão (...) Nós queríamos que ali fosse uma escola e a associação do bairro queria que ali fosse um terminal rodoviário, foi uma briga, nós conseguimos, nós vencemos e botamos uma escola. Na hora de botar o nome da escola nós queríamos homenagear um advogado [Bento Rubião], que também era professor e que ajudou a gente na luta contra a remoção e aí eles que não tinham feito nada e que tinham sido contra queriam botar o nome de Clarice Linspector. Nada contra ela, né, mas aí multaram e teve que a Secretaria de Educação intervir e colocou Prefeito Djalma Maranhão e convenceu à gente, aquela ali era uma escola de número redondo e escola de número redondo quem tinha que dar o nome era a prefeitura. E botou Djalma Maranhão que era o prefeito que defendia que qualquer espaço pudesse ser uma escola, não precisava ser num prédio formal (MUNIZ, entrevista concedida a autora em 24/06/2011)

Outro motivo de briga entre as duas associações já nos anos 90 foi à mudança do nome da via principal de Estrada do Tambá para Avenida João Goulart. A associação do bairro foi contra quando um diretor da associação da favela propôs ao então vereador Sérgio Cabral o novo nome para a rua. A discussão deu origem a uma acalorada assembleia na Escola Almirante Tamandaré com a presença dos moradores e de autoridades públicas, como o prefeito Marcelo Alencar:

Aí juntou, né, os reacionários, né, a elite, a burguesia de lá, mas juntou muita gente também que, pô, eu não era burguês, não era porra nenhuma, mas achava um absurdo mudar o nome da rua, tá entendendo? (...) E aí o Marcelo Alencar sabendo que tinha mais gente da favela, aquela coisa toda, veio com o discurso “não, porque essa

---

republicano na Guerra de Canudos, no final do século XIX. O antigo Morro da Providência, no Rio de Janeiro, acabou abrigando os ex-combatentes de Canudos que lá se estabeleceram de forma a pressionar o governo a pagar seus soldos atrasados e passa a se chamar também Morro da Favela, por possuir a mesma vegetação da “trincheira” baiana, que virou sinônimo da luta dos oprimidos contra o governo. Cf VALLADARES, 2005: 22-36.

burguesia é assim mesmo”, querendo justificar pro pessoal da associação, da associação da favela, né, querendo dar razão pra eles. Eu lembro que um amigo que tava do meu lado, um amigo meu, Raul, virou e interrompeu o Marcelo Alencar: “o prefeito, por favor, o senhor mora na favela?”, aí o Marcelo Alencar: “não, por quê?”, “então, o senhor é burguês também, pô” (CORRÊA E CASTRO, op.cit).

Luiz Paulo não era burguês, mas também não morava na parte considerada favelada, embora morador da parte média do morro, seu terreno era regularizado e, talvez, por isso seu interesse não estava tão afinado com os membros da *Associação de Moradores da Vila do Vidigal*. De todo modo, essa divisão geográfica no Vidigal nos permite um diálogo mais amplo com bibliografias que enfatizam a tensão entre a cidade e a favela.

Logo na introdução do livro *Um século de favela* (ALVITO e ZALUAR, 1998:7-24), os autores demonstram que presidida, ora pela lógica assistencialista, ora pela política de remoção violenta ou regida pelo mito da periculosidade e violência, surgiram diversas imagens que retrataram a favela como local negativo, repleto de preconceitos e simbologias. Os artigos contidos no livro, no entanto, combatem essa visão. Seus autores demonstram que os moradores da favela possuem uma vida carregada de experiências afetivas, associativas e cooperativas, são estas experiências, então, que vão possibilitar importantes mecanismos de representação e tomada de decisões.

Partindo dessas formulações, o trabalho do pesquisador Adair Rocha (2005) defende uma imagem de inclusão da favela no espaço urbano, acrescentando que concepções elitistas e conservadoras são responsáveis por disseminar uma visão dicotômica que reforça o distanciamento entre morro e asfalto<sup>37</sup>. Em contraponto à *Cidade Partida*<sup>38</sup>, o autor propõe uma “cidade cerzida”, na medida em que uma nova relação morro/asfalto “possam recriar uma nova cidade, em conjunto com os demais cidadãos espalhados pela diversidade cultural, política e econômica do sistema

---

<sup>37</sup> O autor afirma que a favela acaba sintetizando em seu cotidiano, os diversos papéis que os núcleos de pobreza acabam cumprindo segundo concepções elitistas, que separam os pobres do restante da população. O autor problematiza a questão da violência, decorrência da falta de atuação governamental e séculos de desigualdade social, para exemplificar que a relação de *apartheid* entre o morro e asfalto também decorre da estrutura do Estado moderno, fazendo uma clara crítica ao sistema vigente, regulado pelas relações capitalistas de produção. Cf. ROCHA, 2005.

<sup>38</sup> *Cidade Partida*, escrito pelo jornalista Zuenir Ventura (1994), faz um trabalho investigativo *in loco* na favela de Vigário Geral, tristemente conhecida pela chacina, ocorrida em 1993, na qual morreram vinte e uma pessoas, sem qualquer ligação com o crime. Durante nove meses, Ventura fez em uma pesquisa onde busca compreender as mudanças ocorridas no Rio de Janeiro por conta da violência urbana. Ao mesmo tempo, acompanha ativamente a mobilização da sociedade civil propondo o rompimento de barreiras que geram desigualdades sociais: como ilustra o trabalho do sociólogo, na época líder comunitário, Caio Ferraz e do Movimento Viva Rio.

instituído a ser mudado” (p. 38). A questão associativa também é um ponto importante para Rocha<sup>39</sup>, já que as organizações comunitárias acabariam por “jogar por terra” análises que enfatizam a passividade das comunidades pobres diante dos processos históricos e seu isolamento, frente à sociedade civil.



Inauguração da Escolinha de Futebol da Associação de Moradores da Vila do Vidigal, anos 70. Acervo pessoal de Paulo Roberto Muniz

E como veremos adiante, as lutas contra a tentativa de remoção da favela do Vidigal pelo governo, encabeçadas pela *Associação de Moradores da Vila do Vidigal*, chamou atenção não só do poder público, mas da sociedade civil em geral. Pressupomos

---

<sup>39</sup>O autor sublinha a importância da mobilização dos moradores do Morro Santa Marta e do jornal comunitário ECO frente à intervenção governamental na tentativa de remoção, ao abuso policial e pela luta por melhorias na infraestrutura da favela. Ver ROCHA, op. cit.

que o apoio de juristas, artistas e da igreja católica contribuiu para dar visibilidade ao fato, mas a presença de um “agente exterior”, para utilizar a expressão de Maфра<sup>40</sup>, não desqualifica a mobilização das lideranças comunitárias para garantir o direito de moradia dos favelados. As lutas contra a remoção também acabaram por estreitar a relação da Associação com a Igreja Católica resultando na escolha da Favela do Vidigal para receber a visita do Papa João Paulo II nos anos oitenta.

Se as lideranças comunitárias viam na visita do Papa a legitimidade de sua conquista por moradia, um jornal local fundado por Guti Fraga, o *Jornal Mural*, não identificava no evento um indicativo de mudança efetiva nas condições de vida dos favelados. Já nosso entrevistado anterior, Rogério, enxerga a vinda do Papa tal como assimila a divisão geográfica do Vidigal, ou seja, mais pela ótica da conciliação do que pelo conflito. É a partir desses agentes diversos situados em um mesmo território, que analisaremos os fatos que marcaram a trajetória do Vidigal.

### **1.1.3 - O Papa nos becos: O Jornal Mural e as lutas da remoção**

O *Jornal Mural* foi criado no final dos anos 70 por Guti Fraga, que, na época, fazia jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O jornal ficava acoplado a um a um painel de madeira, localizado em alguns pontos da comunidade e valorizava a visão dos moradores sobre os fatos do dia-a-dia tanto da comunidade, bem como da relação desta com o país e com o mundo. Sobre os motivos que o levaram a criar um jornal para a comunidade, relata Fraga:

Eu não acreditava na linguagem do jornalismo profissional, eu achava que como eu vivia dentro do Vidigal, eu achava que a linguagem tinha que ter esse coloquialismo, então eu era um cara que criei aqui um jornal, o *Jornal Mural*, e nesse jornal eu provocava uma pauta e eu não cerceava o que se escrevia (...) Eu provocava essa pauta pra pessoas que não eram acostumadas a escrever, eles escreviam, eu pegava e copiava, era máquina, né, carbono e botava. Quando o Papa teve aqui, teve um problema que a máquina não tinha, o carbono não tava funcionando, só funcionava a linha vermelha, só funcionava a tinta vermelha, então ficou tudo vermelho, ficou tudo copiado em vermelho, achavam que o vermelho era o símbolo do comunismo, não tinha nada a ver, entendeu? E que o jornal tinha também matéria falando, umas coisas falando sobre os

---

<sup>40</sup>No artigo *Drogas e Símbolos*, a autora nos mostra como que os diferentes tipos de iniciativas e mobilização dos moradores da favela contribuem para transformar a imagem que se tem desses atores sociais, que, ao invés de serem somente objetos de investigação, se transformam nos sujeitos da mudança. A criação nas comunidades de atividades associativas expõe a capacidade dos moradores de criarem novas condições de vida e se existe a participação de um agente exterior este pode “até ser cúmplice mas não pode ser co-participante na privação” (MAFRA in ALVITO e ZALUAR, 1998:286).

caminhos que o Papa vinha, calçando o caminho pro Papa passar e tinha matéria que falava : “Poxa mas como que cimenta o caminho pro Papa passar e as senhoras no dia-dia sobem com lata d água na cabeça e nunca tiveram oportunidade de passar num caminho calçado” (FRAGA, op.cit.).

Luiz Paulo foi convidado para fazer parte do projeto, pois além de ser morador, nessa época, ele também cursava jornalismo. O artigo sobre a visita do Papa era de sua autoria:

O meu artigo era sobre a visita do Papa e aí eu peguei essa galera que era contra porque eles queriam fazer uma maquiagem na favela, na verdade, né, queriam botar tapete vermelho nas ruelas que eram de barro, a favela não tinha luz, iluminação, assim, de rua, né, os becos não eram iluminados. Eles tentaram rapidamente maquiar e não eram nem obras pra ficar, tá entendendo, maquiagem mesmo, botar tapete vermelho porque o Papa não ia subir no barro. E eu fui muito influenciado por um artigo do Sebastião Nery que tinha uma coluna no Última Hora e meio que dava um cacete no Papa também. E aí eu fui influenciado pelo artigo e sentei o pau (CORRÊA E CASTRO, op.cit.).

A iniciativa de criticar o Papa sofreu represálias, a polícia federal quebrou o mural todo, Guti Fraga inclusive, chegou a ser agredido, na época, acusado de ser comunista. Paulo Roberto Muniz que, na época da vinda do papa, em 1980, fazia parte da direção da associação de moradores da favela, não se lembra do artigo sobre o Papa publicado pelo *Mural*. Segundo ele, as críticas não tinham fundamento, pois com relação à “maquiagem” na favela ele afirma que houve um pedido da associação – só não lembra se havia um documento formal<sup>41</sup>- para prefeitura não fazer melhorias a curto- prazo que escondessem a realidade:

Veio uma equipe da prefeitura para arrumar o local onde o papa ía passar. O local tinha que estar mais ou menos arrumado, nós concordamos que o lugar tinha que tá arrumado, mas que também não mudasse muito o que era o Vidigal, que, de repente, o Papa vai passar num lugar cimentadinho, bonitinho, não vai mostrar o que é realmente o Vidigal. Então nós decidimos o seguinte: vamos botar um pó de pedra, aquela pedra bem fininha, pra que se chover não tenha lama nos locais. Tinha um lugar que era estreitinho assim pra passar, aí eles queriam fazer de concreto, nós não deixamos, aí botou madeira, tipo uma pontezinha de madeira. (...) Inclusive, na época, o pessoal falava “poxa, então o Papa foi embora, a gente não tem as melhorias, como é que fica

---

<sup>41</sup>O livro *O Povo e O Papa: balanço crítico da visita de João Paulo II ao Brasil* (ROCHA e SOUZA, 1980), apresenta uma seleção de trechos relativos a discursos, documentos enviados ao papa e comentários, a respeito dos vários momentos da visita de João Paulo II ao Brasil. A obra traz o depoimento (pgs.55 e 56) de um agente da pastoral das favelas no qual cita que os próprios moradores, ao saberem da visita do sumo pontífice, foram à prefeitura solicitar, sem sucesso, que não “embelezassem” a favela para que o Papa tivesse uma visão real do lugar. Segundo aponta o depoimento do ex - líder comunitário Paulo Roberto Muniz, o pedido foi acatado pela prefeitura, algumas melhorias foram feitas, mas sem que se passasse uma falsa impressão do Vidigal.

isso?”, mas a gente também não queria mostrar um lado “agora o Vidigal tá todo bonitinho”. Então nós não permitimos, não mexeram nas casas pra poder pintar, nada disso nós aceitamos, então a favela ficou parecendo como ela era. (MUNIZ, op.cit).

Paulo Roberto reconhece que sem a mínima estrutura como a iluminação das vielas, feita concomitantemente com a eletrificação de todas as casas da comunidade, o pó de pedra ou a ponte de madeira era inviável a vinda do Papa, que já idoso, não ia conseguir se deslocar naquele espaço, caso chovesse. O que nos leva a indagar o porquê da associação se preocupar mais com o fato do Papa não poder andar no barro do com os próprios moradores pobres, aos quais ela representava que subiam e desciam o morro diariamente nessas condições. Porém, mais do que um caráter religioso, a visita do Papa adquiriu uma “função latente de consolidação da favela”<sup>42</sup> frente à tentativa de remoção alguns anos antes:

A vinda dele era pra coroar um trabalho que nós fizemos, na época que ninguém podia falar nada contra, nós conseguimos parar uma remoção, não é pouca coisa. Hoje é difícil de barrar uma remoção, imagina naquela época o que era barrar uma remoção (...). Nós, a partir da visita do Papa, passaríamos ser a favela do Papa. Alguém vai tirar a favela do Papa? Vai tirar parte da história? Não tem como você despejar todo mundo. A favela do Papa vai ser despejada? Não tem como. Aí, a partir dessa vinda mudou tudo, foi, acima de tudo, uma atitude política. (Idem).

Dona Joana Maria de Oliveira Souza, 79 anos, a Dona Joaninha, foi uma das primeiras moradoras do Vidigal, na época que o lugar era “barro puro”. Ela não atribui à presença do Papa uma atitude política, nem vê qualquer ligação entre esse fato e a remoção, da qual só escutou falar muito superficialmente e, portanto não lembra da existência de qualquer conflito. Dona Joaninha não esconde a emoção e falar da visita de João Paulo II, porém demonstra certa frustração por não ter conseguido ver o Papa de perto:

Eu vi, mas muito pouquinho, porque tava programado pra ele passar aqui na Avenida no Papa móvel, né. Todo mundo, ali embaixo tava cheio de gente, era muita gente.

---

<sup>42</sup>Essa expressão adquire para Burgos (in ALVITO E ZALUAR, 1998: 25-60) um duplo sentido, se por um lado, qualquer benefício conseguido pelo intermédio do poder público, por menor que seja (asfaltamento de uma via, iluminação de uma praça) garante a legitimidade do espaço que se quer ver excluído da cidade (no caso, a favela), por outro lado, os “pequenos favores” contribuem para diluir uma articulação política mais abrangente entre os excluídos, criando uma situação “clientelista” das lideranças locais da comunidade com o governo.

Menina, mas era tanto turista e todo mundo esperando ele passar no Papa Móvel e não passou, passou naquele carro fechado e quase ninguém viu. E não deixaram ele passar no Papa Móvel porque ficaram com medo. Mas ninguém ia fazer nada pra ele não. (SOUSA, entrevista concedida a autora em 09/11/2011).

Sobre o acesso dos moradores ao Papa, Paulo Roberto Muniz relembra que só teve acesso ao Papa quem morava no trajeto, um local bem estreito, praticamente nos becos da favela, o que contribuiu para reduzir significativamente o número de pessoas que conseguiram se aproximar de João Paulo II. Paulo admite que foi feito um forte esquema de segurança e, que, sem o mesmo ia ser um grande tumulto, já que todos queriam chegar perto do Papa. Além disso, acrescenta que para cada policial, havia uma pessoa da comunidade encarregada da segurança, para contrabalançar o aparato oficial e garantir a integridade dos moradores (Cf MUNIZ, op.cit.).

Para Rogério de Souza a notícia da vinda do Papa por si só já foi uma conquista expressiva para os moradores da favela, visto que simbolizava que o Vidigal era um local seguro, onde a criminalidade ainda não se fazia sentir com tanto força, podendo, então, sediar este tipo de evento. Para o morador, a própria localização geográfica com vista para o mar, transformava o morro em um cartão de visitas, que, por outro lado, despertava o interesse de grandes investidores, fato que ele atribui à tentativa de remoção da favela. Rogério cita a música composta pelos sambistas da *Acadêmicos do Vidigal*, Moacir, Marcão e Marquinhos sobre a visita de João Paulo II, nela os compositores deixam claro a associação deste evento com a luta dos favelados, anos antes:

Sobre clima de intensa alegria  
Estãem festa a Vila do Vidigal  
Agradecendo sua presença divina  
Renovando a esperança de todo povo local  
Nossa gente luta contra remoção  
Comoveu o povo inteiro  
Subo o morro para ter melhor visão  
Pois o favelado também é brasileiro

Tanto fez até aconteceu  
Conquistando mais um marco em nossa história  
Hoje somos símbolo de força e união  
Sua presença é nosso grito de vitória  
Sua Santidade, João Paulo II  
Veio abençoar o trabalho oriundo  
De uma classe baixa que sempre lutou



Os favelados lhe desejam muita paz e muito amor<sup>43</sup>

Se o Vidigal foi escolhido para receber João Paulo II em razão do episódio da remoção, em 1977<sup>44</sup>, não era a primeira vez, contudo que o governo ameaçava a retirar os moradores das favelas. A partir dos anos cinquenta, de dez em dez anos, os proprietários dos terrenos que ficavam na parte considerada “favelada” entravam com uma ação judicial para tentar remover os barracos e evitar que fosse adquirida a posse deles por usucapião, direito de propriedade adquirido após um determinado tempo de ocupação. A ameaça de remoção em 1967 não foi adiante, mas deixou os moradores em alerta, dando origem a *Associação de Moradores da Vila do Vidigal*, cujo primeiro líder foi Jorge Ferreira da Silva, hoje, nome de rua na comunidade.

O que era ameaça, porém, no final dos anos setenta, se transformou em uma luta concreta entre os favelados e o governo, cujo programa de remoção objetivava, a nível mais geral, dismantlar qualquer tipo de organização política por parte dos menos favorecidos, além de desocupar áreas de grande valor imobiliário (Cf. BURGOS, op. cit). No caso do Vidigal, especulava-se a construção de uma rede internacional de hotéis e não demorou muito para as casas começarem a ser marcadas pelas letras F e L, que significava Fundação Leão XVIII, instituição do governo do Estado responsável pelo cadastramento dos barracos a serem removidos<sup>45</sup>.

A partir daí, houve um grande movimento de articulação entre os moradores e setores da igreja, juristas e artistas. O músico Sérgio Ricardo foi um desses artistas, morador do conjunto Pedra Bonita, no Vidigal, ele assim explica sua participação nas lutas pela remoção:

Eu vivenciei toda uma experiência que foi participar dessa reação, né, resistência da favela em função da remoção, inclusive fui responsável pela vinda do Sobral Pinto pra defender a causa dos favelados (...). O meu barraco acabou virando uma sede da

---

<sup>43</sup> Cf. SOUZA, op.cit..

<sup>44</sup> A favela do Vidigal foi selecionada para a visita do papa justamente pela capacidade de organização da associação de moradores, que reivindicavam constantemente das autoridades públicas diversas melhorias no tocante a urbanização e saneamento, sendo seus líderes ativos na FAFERJ (Federação das Associações de Favelas do Estado do Rio de Janeiro). Cf. ROCHA e SOUZA, op.cit.: 53-54.

<sup>45</sup> Segundo Burgos (op. cit.), a Fundação Leão XIII, foi criada em 1946 e tinha por finalidade oferecer uma alternativa à política populista. Ligada a Igreja Católica, ela oferecia no lugar da coerção, a persuasão, incentivando, inclusive, a vida associativa nas favelas, porém esvaziando qualquer caráter crítico e ação conflituosa por parte dos moradores frente ao governo. Nos anos sessenta, a Fundação Leão XIII passaria de órgão vinculado à Igreja a autarquia do Estado, passando a exercer uma vigilância maior na vida política das favelas. Se nos anos anteriores a ideologia cristã da Fundação via os favelados como iguais, retoma-se a representação da favela “como habitat de indivíduos pré-civilizados, e, por isso, não cabe mais o diálogo com suas entidades políticas: a discussão sobre o que fazer com as favelas torna-se impermeável à participação de seus moradores” (p. 35).

associação, onde as discussões eram feitas e tal e a resistência montada ali, né (RICARDO, op. cit.).

Sérgio foi morar no Vidigal nos anos 70, além de um apartamento também comprou na comunidade um barraco com o objetivo de fazer laboratório para um filme que estava escrevendo o roteiro. Logo depois, viu seu barraco ser marcado pela prefeitura, o que significava que o mesmo iria ser removido em pouco tempo. A causa dos favelados, segundo Ricardo, era sua causa também e, embora ele vivesse na parte “classe média” do Vidigal, admite que aderiu ao movimento por uma questão de convicção política.



Manifestação da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal na sede da CEDAE, anos 80. Acervo pessoal de Paulo Roberto Muniz.

Conforme relata Sérgio, a luta dos moradores foi tomando uma proporção política a nível nacional. Ele conseguiu, por meio de seu círculo de amizades, trazer para a luta o famoso jurista Sobral Pinto, representado pelo advogado Bento Rubião, que trabalhava diretamente com Sobral :

O fato foi fazer umas assembleias lá no meu barraco, aí começou o pessoal a vir, aquele negócio do compositor também isso pra favela também deu muito resultado

porque aí começou todo mundo a querer entender que história era aquela. E aí, os discursos, as conversas, o debate foi trazendo uma união do povo pra poder justificar uma defesa do próprio Sobral, ele mesmo pedia isso: “eu preciso da união dos favelados porque senão a gente não consegue essa vitória” (...). Foi preciso uma causa pra juntar as pessoas e essa causa foi a remoção, né, então todo mundo sabia que ficar de fora dessa história era perder o seu barraco.

(...)

O deputado Délio dos Santos que também levou isso pra uma CPI em Brasília e discutiu-se isso politicamente mesmo nas altas esferas, então é essa coisa, quer dizer, foi essa comoção em torno do problema e uma primeira vitória do povo brasileiro contra a ditadura. Se você soubesse como é que ficou essa Avenida no dia da segunda remoção [como recorda Sérgio, foi feita uma primeira remoção de 15 barracos] você não acredita. Era daqui até ali embaixo, tudo cercado de caminhões e de soldados armados, esperando uma reação, com medo de alguma reação, sei lá. E a gente encarando os caras ali, fizemos lá uma fila encarando as pessoas, mas não com armas, que ninguém vai querer brigar contra o exército (Idem).

Paulo Roberto Muniz, ainda não era da diretoria da associação nessa época, mas acabou participando das lutas, pois também corria o risco de ter sua casa derrubada. Ele credita a entrada da equipe de Sobral Pinto na luta à ação da Pastoral das Favelas, que já desenvolvia projetos sociais na comunidade e tinha como representante jurídico o advogado Bento Rubião. Segundo Muniz algumas casas foram removidas, com a alegação que poderiam desabar<sup>46</sup>, a Pastoral, liderada pelo cardeal Dom Eugênio Salles, contratou uma firma de engenharia para fazer uma pesquisa do solo, que constatou não haver nenhum risco iminente de desabamento.

Apesar de conceder a Arquidiocese um papel preponderante, Paulo Roberto não desconsidera a importância do apoio de Sérgio Ricardo no sentido de dar visibilidade ao movimento. Além de atuar diretamente no episódio da remoção, o músico também reuniu artistas, como Chico Buarque e Gonzaguinha, e organizou o show “Tijolo por Tijolo”, com objetivo de angariar fundos para a reconstrução das casas que, até aquele momento, não eram de alvenaria. Mas o envolvimento de Sérgio Ricardo com o Vidigal vai além da luta pelo direito de moradia dos favelados.

O barraco que Sérgio comprou se tornou conhecido pelas rodas de samba que o compositor promovia e acabava juntando o pessoal do morro com o pessoal do asfalto,

---

<sup>46</sup>Segundo Paulo Muniz, só 10% das casas demarcadas foram removidas e os moradores deslocados para conjuntos habitacionais da prefeitura por vontade própria, acreditando na “promessa” de melhores condições de moradia. Segundo Paulinho, o advogado da causa conseguiu que a remoção não fosse levada adiante com a alegação de que se estava em pleno ano letivo e que grande parte dos filhos destes habitantes estudava na Escola Municipal Almirante Tamandaré, situada na favela. Essa questão foi tema, inclusive, de um protesto que fechou a Avenida Niemeyer, um dos acessos da comunidade do Vidigal, chamando atenção da imprensa e da mídia, em geral. (Cf. MUNIZ, op. cit.).

esse e outros espaços de sociabilidade compartilhados pelos moradores do Vidigal são o tema de nosso próximo debate.

#### 1.1.4 - O Bar-raco e outros espaços de lazer

Inaugurado no final dos anos setenta, o *Bar-raco*, foi um famoso bar do Vidigal que surgiu para aproveitar a nova vizinhança, moradores de classe média, que residia nos prédios construídos pela mesma época, na subida do Vidigal. Tino Costa, filho de Seu Celestino Costa, proprietário do *Bar-raco*, aponta como o local, onde hoje funciona uma padaria, na qual Tino trabalha, teve um papel importante na fundação do *Nós do Morro*. Segundo Costa, quando Guti Fraga chegava ali para tomar uma cerveja ou vender perfume, uma de suas tantas outras fontes de renda, acabava lendo e dando sugestões para os textos que ele, Tino, escrevia.

Tino Costa foi um dos primeiros jovens do Vidigal a aceitar o convite de Fraga para integrar o projeto de teatro comunitário. Trabalhando como ator e escritor, fez parte das atividades do grupo até o momento em que se desligou das atividades para “atuar”, nas palavras dele, como garçom, eletricista, ajudante de padeiro e motorista de van para garantir o sustento da família. Relembrando o surgimento do *Nós do Morro* e a ligação deste fato com o bar de propriedade de seu pai, relata Tino:

Meu pai sempre teve vontade de montar um bar e ele já tinha o nome na cabeça há muitos anos: Bar-raco, né, e aí, quando pintou essa oportunidade, ele comprou lá a loja do falecido Seu Fernando e começou a obra e fez lá o Bar-raco, e ficou lindo. Ele quis fazer a coisa um pouco mais requintada que não deu muito certo, entende, o pessoal gostava de chegar da praia, cheio de areia, sentar no banco e ele botou um estofado. Como era um lugar que tava tudo novinho, tudo bonitinho, quer dizer, o pessoal que veio morar aqui, o Danilo Caymmi, com a irmã dele, a Nana Caymmi, a Zizi Possi com a Ângela Rô Rô, muita gente acabava frequentando o Bar-raco (...) O Guti fazia perfume pra sobreviver, fazia vidrinho de perfume, vendia, levava lá, vendia pro pessoal que se reunia no Bar-raco, então ali ele vendia pros amigos, né, e virava e mexia ele chegava lá eu tava escrevendo alguma coisa. Ele gostava, dava a opinião dele, né, e ele teve essa idéia de montar um grupo de teatro aqui na comunidade. Enfim, o Bar-raco começou a ser nosso ponto de encontro (COSTA, entrevista concedida a autora em 17/06/2011).

Para Luiz Paulo Corrêa e Castro, o *Bar-raco*, não foi só o local onde os fundadores do *Nós do Morro* se reuniam, mas o local que conseguiu juntar os

moradores mais humildes, que moravam na parte média e alta do morro, com os moradores de classe média, possibilitando uma “junção de culturas”:

Você tinha esse cruzamento e era no Bar-raco. Então você chegava no Bar-raco, sei lá, seis horas da tarde e tava lá o Sérgio Ricardo tomando uma cerveja, tá entendendo. E as pessoas absorviam. Muita gente que nunca tinha ido ao teatro, foi ao teatro, via esse pessoal que tava lá direto “Ah, tô fazendo uma peça aí, não sei o que”. Eu, por exemplo, acho que a primeira peça de teatro que eu fui assistir, de teatro, teatrão mesmo, com a Marília Pêra, nunca iria, entendeu, até porque eu sempre gostei mais de cinema, também, mas, pô, foi através do Guti, ele dava convite (...) Vários amigos foram iniciados nessa área a partir destas coisas, como também muitos artistas foram também pela primeira vez em uma roda de samba provavelmente levado pelo pessoal do morro. (CORRÊA E CASTRO, op. cit.).

O *Bar-raco*, contudo, não era o único espaço de lazer, que quebrava barreiras sociais na comunidade. O *Águia Futebol Clube* era o clube de futebol local, por onde passaram todos os “craques” do Vidigal de antigamente, que partiam em excursões de ônibus para jogar nos bairros e cidades vizinhas. Na sua sede social, que hoje virou uma igreja evangélica, acontecia os grandes bailes (gafieira, *soul*, *black music*, bailes de conjunto), até meados dos anos setenta, ali também aconteciam os famosos bailes de carnaval<sup>47</sup>.

E falando em carnaval, no Vidigal existiam vários blocos que desfilavam pelas ladeiras do morro arrastando a população local, entre eles o *Bloco da Chaleira*, *Bloco das Piranhas*, *Bloco do Machões* e o *Bloco da Déia*. Da fusão desses blocos, surgia o mais famoso, *Acadêmicos do Vidigal*, que será, inclusive, tema da peça *Noites do Vidigal*, encenada pelo *Nós do Morro*, como veremos no Capítulo 3. Segundo Rogério Souza, filho de um dos fundadores e atual presidente do bloco, o *Acadêmicos do Vidigal* reunia os moradores de várias localidades dentro da comunidade:

A comunidade do Vidigal é dividida em várias subáreas, temos o 314, que é o lugar que foi mais atingido na época da remoção, temos aqui, a principal, que é onde tinha o Águia, tem a Rua Nova, a Rua 3, Santinho, enfim, é dividido por várias áreas. Então quando começa o samba, as pessoas integram mais, o pessoal do Santinho desce, o pessoal do 14 sobe, o pessoal da Pedrinha chega mais pra perto. Enfim, então isso se tornou uma fusão, o *Acadêmicos do Vidigal* foi uma fusão pra essas subáreas estarem juntas (SOUZA, op.cit).

---

<sup>47</sup>Cf. texto de Luiz Paulo Corrêa e Castro, intitulado *Vidigal de Histórias, Histórias do Vidigal*.

Fundado em 1976, o *Acadêmicos* primeiro desfilava só no Vidigal, sendo, logo depois, inscrito na liga oficial de blocos carnavalescos do Rio de Janeiro, chegando a desfilar na Marquês de Sapucaí junto aos blocos mais importantes. Nas palavras de Paulo Roberto Muniz:

Era um bloco de enredo que chegou a desfilar na Marquês de Sapucaí, que chegou no máximo que ele podia chegar pra um bloco. O bloco do grupo um, que era o grupo mais importante, desfilava na Marquês de Sapucaí, nós chegamos a Marquês de Sapucaí, só que o bloco era pequeno, luxuoso mas pequeno. Então depois foi obrigado a se transformar em escola de samba ou morria, então nós morremos, paramos e passamos a fazer desfiles sozinhos, assim, na orla. Nós éramos um bloco de elite e pra você começar como escola de samba você ia começar tudo de novo, desfilar com aquelas escolas do grupo lá de não sei onde, a gente ia ter que começar tudo de novo e, na época, o pessoal viu que pelo tamanho do bloco, não dava pra gente virar escola de samba (MUNIZ, op.cit.).

Rogério Souza explica que o *Acadêmicos do Vidigal* nunca deixou de existir, só não têm mais condições financeiras de participar do concurso oficial de blocos. Nos meses que antecedem o carnaval, o bloco faz seus ensaios logo na praça que fica na entrada do Vidigal, apesar de Rogério acrescentar que mesmo não tendo sede própria eles muitas vezes ocupam outros espaços no Vidigal como a Escola Almirante Tamandaré e o extinto *Clube Águia*. Na época de carnaval, o bloco ocupa a orla do Leblon, mantendo uma tradição iniciada pelo antigo fundador mesmo quando deixam de participar do desfile oficial:

E o meu pai, sócio fundador, Seu Romeu, diretor de bateria, na época, como era apaixonado pelo samba, ele não deixou o samba acabar, depois de um tempo ele fez um desfile chamado banho de mar à fantasia. Isso era oficial pela Riotour, há muito tempo atrás, os blocos desfilavam pela orla, com a fantasia de papel crepon e hoje não existe mais. Mas aí, meu pai todo carnaval fazia isso, aí, a comunidade descia pela Delfim Moreira, do Posto 12 ao Jardim de Alá, ou vice versa, do Jardim de Alá até o Posto 12 (SOUZA, op.cit.).

Outros bares e biroskas do Vidigal também guardam sua importância nas noites boêmias do morro na década de 70, entre eles, além do já citado *Bar-raco*, destacamos o *Barba Branca*, o *Kú de Fora*, o *Cantinho do Vidigal*. Outro local que fazia sucesso entre os moradores do Vidigal era uma casa que funcionava como um bar e fazia festas intermináveis que duravam dias e dias. Propriedade de um antigo morador e administrada por uma bela mulata conhecida como Chica, a casa/bar atraía não só moradores do Vidigal, como pessoas de fora também.

Segundo Luiz Paulo, esses pontos de lazer fizeram com que a classe média que morava na entrada do Vidigal “invadissem” a favela e, se ela achou que tinha muito a ensinar, acabou descobrindo que tinha muito que aprender:

A classe média invadia a favela, tem o movimento contrário, a classe artística, a classe cultural que invade uma favela, e é um negócio impressionante, tá entendendo. E você não ia imaginar e nesse ponto era interessante. Muita gente tinha a cabeça do CPC [Centro Popular de Cultura, ligado a União Nacional dos Estudantes], essa coisa de você ir pra uma comunidade, né, e achar que você ia chegar lá e levar informações novas e transformar essa comunidade quando, de repente, você vai transformar, mas também é transformado, tá entendendo. O Sergio Ricardo tinha um barraco aqui ó, mais ou menos nessa região aqui, morava num prédio, mas ele comprou um barraco aqui ó [aponta com o dedo querendo dizer que o músico comprou uma casa na parte alta do morro], então ele ficava muito tempo aqui compondo, essas coisas todas, o barraco dele era tipo barraco antigo com telhado, não era nem tijolo, era tipo aquele negócio e ele vivia compondo com os compositores do morro (CORRÊA E CASTRO, op.cit.).

Entendendo a música popular dos anos 60 como um meio “para problematizar a consciência dos brasileiros sobre sua própria nação”<sup>48</sup>, Sérgio Ricardo, como vimos anteriormente, comprou um barraco no alto do morro do Vidigal, com a intenção de buscar inspiração para o roteiro de um filme que estava escrevendo inspirado em uma canção sua, *Zelão*. O personagem que dá origem à música título perde seu barraco em decorrência das chuvas e só pode contar com a ajuda dos vizinhos, também favelados, (“todo morro entendeu quando Zelão chorou/ninguém riu, nem brincou/ e era carnaval”). Para dar mais verossimilhança a esta história, o compositor decide conviver com os moradores mais pobres do Vidigal:

---

<sup>48</sup>Traçando um panorama sobre a cultura brasileira dos anos cinquenta aos anos oitenta, Marcos Napolitano discute também o papel do artista engajado dos chamados “anos de chumbo”. No campo da música, buscava-se superar tanto as influências estrangeiras, identificadas como o *rock'n roll*, quanto os padrões temáticos nacionais do samba e do movimento da Bossa Nova, cujas letras de “amor, sorriso e flor” eram consideradas, pelos militantes de esquerda, alienadas no plano político. Segundo o autor, artistas afinados com a chamada arte popular, como Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo retrataram o trabalhador do campo, o operário, o morador da favela, enfim, grupos sociais considerados os mais atingidos pela opressão do sistema capitalista. A música *Zelão*, de Sérgio Ricardo foi considerada uma das primeiras músicas de protesto, que, de acordo com Napolitano, eram canções que traziam uma ruptura com o estilo consagrado por João Gilberto, sem perder, contudo, a complexidade harmônica e a sutileza vocal, padrões estéticos identificados com a Bossa Nova. Para os intelectuais nacionalistas de esquerda, era preciso criar um novo gosto musical, mas ele só chegaria às grandes massas se os compositores olhassem para o povo que vivia nos morros e nos sertões. Os álbuns *Depois do Carnaval* (1963), de Carlos Lyra, e *Um Senhor de Talento* (1963), de Sérgio Ricardo, lançaram as bases ideológicas no campo da música que irá se desenvolver na época dos festivais, ou seja, composições que defendiam reformas estruturais na sociedade brasileira. (CF. NAPOLITANO, 2001: 37-79)

Eu sempre fui ligado à questão cultural do povo, essa coisa de, inclusive, até pra benefício próprio, né, pra conseguir extrair a instigação pro meu trabalho que era voltado pra essa coisa política. Nem era política, era problema mesmo humano, de querer estar do lado dos oprimidos, né (...) A ideia era fazer uma pesquisa sobre a vida da favela, mas, assim, eu já sabia como era porque já tinha feito Esse mundo é meu e mais O menino da calça branca, mas precisava conviver com o favelado pra poder extrair a essência da sua vida dentro de uma região como esta (RICARDO, op. cit).

No seu barraco, o músico promovia rodas de samba que reuniam os moradores da favela, artistas e intelectuais. Ao contrário dos eventos promovidos pelo clube local, onde, na maioria das vezes, a música predominante era estrangeira, na casa de Sérgio, os compositores do morro tinham vez. Foi neste trabalho de imersão na cultura da favela do Vidigal que ele compõe uma música que celebra seus moradores mais ilustres, o bloco da comunidade, além da luta da Associação de Moradores contra a ameaça de remoção, luta que, como vimos anteriormente, o compositor participou de forma ativa:

Moacir, Marcão e Marquinhos  
Mário, Carlos Duque e Carlinhos  
Armando, Biroscas da Conceição  
Abre o fole João  
Bananeira  
Vilma, Aloísio, Pastinha  
Salve Mônica a nossa rainha  
Do bloco e do meu coração  
No Vidigal tem uma turminha de bamba  
Que não esquenta com as ameaças do rei  
Se vem o mal  
Toda favela se levanta  
Seja lá quem for se espanta  
Se vem tirar chinfrá de lei  
Sua tramóia já sei de cor  
Só porque tem seu poder  
Pensa que pode mais que um sofredor  
Tramar tramou  
Mas se derrubou  
Não se brinca com o poder  
Que o poder do povo é bem maior<sup>49</sup>

Como já verificamos anteriormente, o germe do *Nós do Morro* também estava sedimentado no espaço em questão. A proximidade geográfica entre moradores mais humildes com a classe média, facilitou o trabalho de composição de alguns artistas que lá residiam, como era o caso de Sérgio Ricardo, e o trabalho de observação de outros,

---

<sup>49</sup>Vidigal, letra retirada do site [www.sergioricardo.com](http://www.sergioricardo.com)., acessado em 17/05/2011.



como o caso de Guti Fraga. Percebendo o potencial de alguns jovens, Fraga começa a fazer uma pesquisa de campo, principalmente com aqueles que tinham talento para as artes, mas careciam de um espaço para mostrá-lo, sobre a intenção de criar no Vidigal um espaço cultural alternativo, argumenta o diretor:

Eu já vivia na comunidade, eu já conhecia as pessoas que eu queria trabalhar, eu conhecia as pessoas que tinham talento, que a gente ficava horas na esquina, eu era um cara que eu relacionava com a comunidade, eu não tinha barreira na comunidade, eu frequentava Largo do Santinho, eu frequentava grupo de roda (...). Além do mais, eu tá vivendo aqui dentro do Vidigal com todos esses acessos que eu tinha e começava a entrar em contato com os jovens da comunidade e ver como tantas pessoas com talento e que não tinham oportunidade, isso foi me incomodando de alguma forma. (...) E em Nova York eu ia pra off Broadway, conhecendo grandes trabalhos, trabalhos em salas pequenas e tal e via manifestações maravilhosas de qualidade e tal e falei, cara, é isso que eu quero, é isso que eu quero. (...) Aí, voltei de Nova York, definido a mudar minha vida, quando eu convidei meu amigo Fred Pinheiro, que morreu, eu convidei no avião mesmo, eu falei pra ele “Fred, se eu fundar um projeto no Vidigal, assim, assim, assado, você topa me dar um apoio?” Ele falou “claro”. Eu voltei e cheguei e já sabia as pessoas que eu queria trabalhar, fui convidando “eu tô com uma idéia, assim, assim, assado” e assim veio. (FRAGA, op. cit.).

Como demonstraremos adiante, as técnicas de teatro trazidas por Fraga e outros artistas, foram fundamentais para driblar as dificuldades financeiras na montagem iniciais já que se tratava de um grupo amador, sem qualquer ajuda de custo. No entanto, não é somente conhecimento de técnicas de teatro que ajudam a solidificar um projeto de teatro no Vidigal, a isto se deve também o aprendizado pelos artistas com os jovens da comunidade que oferecem sua cultura, sua vivência, seu dia-a-dia.

## **1.2 - Um Encontro que produziu *Encontros***

### **1.2.1 - O surgimento do Grupo Nós do Morro**

Já vimos como se torna indispensável para discutirmos a proposta do *Nós do Morro* analisar além do espaço geográfico em que o grupo foi criado, as “experiências coletivas compartilhadas”. Quando Guti Fraga diz que ficava inquieto com o fato de ser artista, e morar em um local onde o acesso à arte era limitado, sua inquietude não é algo que se explica pelo fato apenas de ser artista. Durante muito tempo, Fraga foi

alfabetizador do Movimento Brasileiro de Alfabetização, o MOBRAL, criado em 1967 pelo governo militar, com o intuito de promover a alfabetização de jovens e adultos.

E embora o MOBRAL tenha sido uma instituição de caráter mais emergencial, que não se preocupava com uma formação escolar e humanística em longo prazo, Fraga utilizava o método de Paulo Freire no processo de alfabetização. Pressupomos que daí resulte seu trabalho com os jovens do Vidigal, no tocante a não oferecer nenhum modelo de aprendizagem fechado. Ao contrário, busca sintetizá-lo a partir de vários aprendizados, pensando a ação cultural de forma coletiva, criando um novo saber a partir de saberes, a partir de realidades sócio-culturais distintas (cf. FREIRE, 1983: 99-211).

O ator e diretor também comenta outras influências que o despertaram para uma perspectiva de arte que ultrapassa o sentido estético, embora sublinhe que nunca foi politicamente “engajado”:

Eu tive sim influência de pessoas muito importantes, que são muito importantes na minha vida, tipo Amir Haddad, tipo Augusto Boal, é de convivência mesmo, de ter uma relação próxima, pessoal, com eles, mas tive um princípio de estudo do meu trabalho. Eu comecei em Goiás fazendo teatro e tinha um cara muito engajado politicamente, coisa que eu nunca fui, engajado politicamente. Eu fui seduzido pela “arte pela arte”, mas nunca me preocupei politicamente, o que é que eu estava fazendo em relação a fazer isso ou aquilo, não, eu sempre tive uma atração pela arte. E é claro que você termina nas suas atitudes, nos seus caminhos, termina criando caminhos alternativos porque a política também não tem como não te influenciar, né? Se eu era um cara que foi criado num teatro mambembe, que a gente mambembava pelos interiores do país numa Kombi, acreditando em poder levar a arte, independente de grana e tal, então você automaticamente você tá numa atitude política, né? Então eu não sentia o desejo de tá bandeirando, ficar levantando bandeira, na verdade, eu não nem pensava nisso, a própria atitude levava a isso. Agora, essas pessoas me influenciaram muito, quando eu vim pro Rio, eu trabalhei com Amir Haddad, tive boas relações com o Boal, tudo antes de fundar o Nós do Morro. E tinha, eu tinha uma paixão pelo Paulo Freire, também em termos metodológicos, o Paulo Freire foi um guia muito forte na minha vida. E aí, você pegava em um determinado momento, você termina encontrando, estudando os grandes mestres do teatro, do Stanislavski mesmo, quando eu pegava o Stanislavski, imagina você, eu só viajava no Stanislavski pela metodologia, mas não pela política, pela Revolução Russa. (FRAGA, op. cit.).

Mesmo admitindo que não faça do teatro uma bandeira política, o fato é que da mistura dos princípios pedagógicos de Paulo Freire com o método de *Stanislavsky*<sup>50</sup>, foi criado em 1986 no Vidigal uma associação cultural dedicada ao teatro amador “sem fins

---

<sup>50</sup>Constantin Stanislavski foi um ator, diretor e criador de técnicas teatrais. Seu método consistia na busca pelo ator da emoção específica do personagem, sentir as ações como o personagem sente. Isso inclui, também, um mergulho na visão de mundo do autor da obra. Ver Wikipédia. *Constantin Stanislavski*. [pt.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Staniislavski](http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Staniislavski). Acessado em 17/05/2011.

lucrativos, com finalidade cultural e recreativa” (*Estatuto do Grupo Nós do Morro*, 10/09/1987, p.1). O projeto, a princípio, gerou desconfiança, se os jovens da comunidade ficavam empolgados com a possibilidade de serem artistas, difícil era convencer os pais desses jovens de que o filho não iria virar “homossexual ou drogado”<sup>51</sup>. O morador do Vidigal, João Marques, pondera, lembrando que como qualquer empreendimento novo, a ideia causou estranheza aos moradores:

Ele [Guti Fraga] começou a implantar uma coisa nova, que até então era totalmente desconhecida pra todo mundo lá da comunidade tanto é que eu pensei que não iria a frente devido a dificuldade que isso ia surgir mesmo, que era as pessoas acreditar que realmente isso iria dar certo, as pessoas se dedicar depois, conversar sobre as peças que depois foram elaboradas, foram planejadas e levadas ao palco. Isso tudo requer muito trabalho e as pessoas desconfiam porque o resultado não é imediato, isso requer treinamento, requer estudo, então cria uma certa desconfiança até porque era uma coisa nova. Graças a Deus deu tudo certo. (MARQUES, entrevista concedida a autora em 03/09/2010).

A primeira peça do grupo, *Encontros*, autoria de Luiz Paulo Correa e Castro e Tino Costa, fora criada a partir de improvisações sobre o cotidiano dos jovens mais humildes que moravam na parte média e alta do morro. Temas como a gravidez precoce, a descoberta amorosa, os bailes *funks*, a relação com os pais, além da tentativa de diálogo na praia com os turistas que se hospedam no *Hotel Sheraton*, localizado na subida da Avenida Niemeyer, são assuntos abordados. Curiosamente, a questão do tráfico ficou de fora, talvez porque o grupo tenha optado por temas mais leves e que não fizessem alusão à marginalidade e à violência, estas, características bastante recorrentes na grande mídia e no imaginário nacional quando se trata de analisar as favelas e periferias.

A peça *Encontros* não foi publicada em forma de texto, também não existem registros escritos, mas o caderno de cultura do jornal *Tribuna da Imprensa*, de 11 de junho de 1987, assim comenta sua estreia:

Vinte jovens com idades entre 11 e 20 anos começaram a cumprir então um programa de trabalho em que, ao lado das aulas de interpretação, todos puderam participar do processo de criação e montagem de um espetáculo. Sempre partindo de improvisações de cenas, Guti foi aos poucos fazendo surgir um roteiro, no qual vários aspectos da vida dos moradores do Vidigal, sobretudo dos adolescentes, foram enfocados. Em uma das cenas, duas garotas com idades em torno dos 13 anos discutem o drama da gravidez indesejada, o medo, a reação violenta dos pais. “Isto acontece no Vidigal. Mas de certa forma a peça universaliza vivências de pessoas pertencentes a classes menos favorecidas”, alega Fraga. Mesmo incluindo questões sérias e importantes o

---

<sup>51</sup>Cf. CORREA E CASTRO, op.cit.

espetáculo é levado num clima de muita descontração e bom humor. Numa cena de praia, os atores mostram um pouco como é a relação dos moradores do morro com os gringos que se hospedam no Hotel Sheraton, um cinco estrelas construído entre o mar e o pé do morro. Lances vividos por estudantes do morro que vão a escola sem se alimentar, os encontros na porta do colégio, as reuniões de pais e mestres, os bailes *funks*, que ajudam a animar a vida no morro são outros pontos enfocados no espetáculo. “Na peça, não abordamos a questão da droga e da violência porque são assuntos que todos os dias estão nos jornais. Preferi abordar coisas vividas pelos adolescentes do morro, que não são mostradas, como a dificuldade do relacionamento com os pais e a própria poesia do adolescente”, observa Fraga. (*Tribuna da Imprensa*, Caderno Tribuna Bis, 11/06/1987, p. 6).

Um dos autores da peça, Tino Costa, relembra que foram idealizadas pelos jovens que integravam aquele núcleo inicial, cenas que retratassem não só temas, mas lugares emblemáticos para os jovens do Vidigal. Um dos lugares do morro apresentado no espetáculo era uma pedra, a “pedrinha”, de onde se podia avaliar se o mar estava bom para “pegar onda”, nadar ou pescar polvo. A cena da praia era, na opinião do autor e ator, uma das cenas que mais mobilizavam a platéia, já que pontuava um dos lazeres preferidos dos moradores do Vidigal e possibilitava o contato não só com moradores do “asfalto”, como também com turistas vindos de outros países:

O gringo chega com óculos desse tamanho, né, bem caricaturizado, né, com óculos, shortão, não sei o que, aí chega um outro colega nosso com isopor, um picolé de isopor desse tamanho, né, vendendo picolé pro gringo que não sei o que, quer cobrar quinze dólares num picolé, o gringo acha que é caro, não sei o que, né, um negócio assim, engraçado de fazer. Aí tem a cena da azaração, né, que um chega, começa a azarar a menina, o outro azara outra menina, tal, tal, tal. Termina com a música do surfista, que era uma música nossa também. Da praia ia pra cena do baile, na praia já combina, chama uma gatinha pro baile e tal (COSTA, op.cit.).

O primeiro espetáculo montado pelo *Nós do Morro* teve apoio de uma loja em Ipanema, de um bar local e do Centro Comunitário de um padre missionário, o Padre Leeb. O padre cedeu a igreja para a apresentação dos espetáculos e como veremos, no próximo capítulo, o centro comunitário administrado por ele foi o primeiro espaço que o grupo ocupou. A criatividade, neste período, também foi à chave para a falta de recursos: refletores eram fabricados com latas de óleo, painéis pintados à mão, se alternavam e marcavam a passagem de uma cena para outra, sem dinheiro para a compra de figurinos, o jeito era aprender a costurar ou trazer o próprio figurino de casa:

Primeiro começava com a abertura, todo mundo de preto, tipo “quem tem uma roupa preta traz, quem não tem, traz uma roupa velha que nós vamos tingir tudo de preto”. E

era latão tingindo a roupa ali, entende, roupa de malha, preta, todo mundo deitado, uma música super viajante lá. E aí, dali ia pra cena da praia. Aí tinha um blecaute, sai, entra e muda alguma coisa. Eram vários painéis, tudo enrolado, preso com cordinha, um painel em cima do outro (Idem).



Cena de *Encontros*, 1987, acervo pessoal de Tino Costa.

A partir da experiência de profissionais do teatro como do iluminador já falecido Fred Pinheiro, o cenógrafo Fernando Mello da Costa e do próprio Fraga, os integrantes do projeto vão aprendendo diversas atividades ligadas ao fazer teatral. De certa forma, a profissão de alguns jovens facilitava no aprendizado de técnicas de iluminação e cenografia. Nas palavras de Tino Costa:

O Xande [Xande Alves, um dos primeiros integrantes] fazia vitrine, trabalhava com *silk screen*, sempre gostou de pintar, essas coisas. Eu já era eletricista quando entrei no grupo, eu sou eletricista desde quatorze anos, então eu fui até por uma questão até, assim, de teoria, de calcular amperagem, calcular voltagem, essas coisas. Não adianta só você saber ligar um fio, né, tem que saber calcular a carga que você vai usar (Idem).

O projeto inicial era formar além de atores, técnicos de teatro e uma platéia local, como forma de atrair os moradores, os atores levavam até suas casas convites para que eles pudessem assistir gratuitamente ao espetáculo ou pagar apenas um valor simbólico. Além disso, no momento de fundação a montagem dos grandes clássicos da literatura nacional, como *Torturas de um Coração*, de Ariano Suassuna ou *O Dois ou o Inglês Maquinista*, de Martins Penna, eram intercalados com peças que falassem da comunidade. São essas peças que nos interessam aqui, na medida em que pretendemos discutir como a proposta do *Nós do Morro* visava se legitimar em um primeiro momento junto aos moradores mais humildes que não tinham o teatro como opção de lazer.



Cena de *Encontros*, 1987, acervo pessoal de Tino Costa.

## 1.2.2 - “Birosca também é cultura”<sup>52</sup>, a formação de plateia no Vidigal

Com uma temática mais adulta que *Encontros*, a peça *Biroska*, de Luiz Paulo Corrêa, foi apresentada pela primeira vez em 1989, no Centro Comunitário Padre Lebb e conta a história de Neguinho, um morador do morro que acredita ter ganho no jogo do bicho, mas na verdade ele é vítima de um trote, só descobrindo a farsa depois que já pagou cerveja pra todo mundo. Em um cenário reproduzindo uma birosca no alto do morro, a peça apresenta o cotidiano daquele espaço através dos personagens: Vilma Carçoço, a mulher alegre e festeira, um casal de nordestinos e a personagem Margarida, uma catadora de lixo. Assim como *Encontros*, *Biroska* também não possui registros escritos, porém o jornal de bairros *O Globo – Ipanema* nos dá uma dimensão do impacto da peça:

A platéia (80 cadeiras, 110 lugares no total) está invariavelmente repleta. Para facilitar o acesso da população, o ingresso é cobrado com base no preço de uma garrafa de cerveja. Para os atores do Nós do Morro, que nunca se apresentaram fora da comunidade - onde são recebidos com entusiasmo -, a perspectiva de ganhar os palcos da cidade é um desafio que provoca alegria e ansiedade. Todos revelam o desejo de se tornarem atores profissionais, mas dependem de seus empregos em outras atividades – como telefonista ou recepcionista – para sobreviver.

As escolas de teatro e a dedicação exclusiva ainda são sonhos para esses jovens. - Eu não conhecia nada de teatro; como todo mundo da comunidade, queria entrar para o grupo. Estou adorando ser atriz, mas no momento não posso largar meu emprego para me dedicar apenas ao teatro – conta Martha Braga, 19 anos (*O Globo– Ipanema*, 05/06/1989, p. 37).

Embora o grupo possua, por esta época, um caráter amador, os fundadores já começam a esboçar uma preocupação em formar profissionais de teatro, realizando aulas e laboratórios todos os dias, no período da noite. O ator e diretor Guti Fraga, o iluminador Fred Pinheiro, a coreógrafa Ivana Barreto e o dramaturgo Luiz Paulo Corrêa e Castro ajudam a formar um corpo técnico, com figurinistas, iluminadores e operadores de som. Em *Biroska*, para compensar a falta de recursos, o cenário foi todo construído com ripas de madeira e zinco, a iluminação novamente feita com latas de Neston e o

---

<sup>52</sup> Título da matéria de Ana Paula Araripe , publicada no Caderno D – *Jornal O DIA*, de 22 de abril de 1989, p.6

patrocínio veio dos donos das biroskas locais, como informa o caderno de cultura do jornal *O Dia*:

Quem pensa que as biroskas se restringem a vender cerveja, cachaça e apetitosos tira gostos para boêmios teimosos está redondamente enganado. Pelo menos do morro do Vidigal elas estão ampliando sua área de atuação, investindo em outro mercado talvez não tão lucrativo, mas nem por isto menos divertido: o Teatro. Graças à generosidade dos comerciantes da comunidade, o Grupo Nós do Morro conseguiu colocar em cartaz no Centro Comunitário Padre Leeb o espetáculo *Biroska*, uma criação coletiva, dirigida pelo ator Guti Fraga. A saída para driblar a crise e a falta de recursos foi encontrada pelo próprio diretor da peça, Guti colocou o seu exército nas ruas à cata de patrocinadores. A experiência parece ter dado certo. Todas as dez biroskas da região concordaram em colaborar. “Eles me pediram três garrafas de cerveja por semana. Acho que é importante a comunidade ajudar, pois afinal de contas o teatro é muito bom para os nossos filhos”, assinala Tia Déia, 45 anos, proprietária há dois de uma biroska na Rua Major Toja. (*Jornal o Dia*, Caderno D, 22/04/1989, p.6).

A matéria traz também o depoimento de uma moradora, Maria de Lourdes Nogueira, dona, na época, de umas das biroskas do Vidigal. Moradora antiga da comunidade, ela acabou contemplada com um papel na peça e diz que gostou da sensação de se reconhecer em cena. Sobre a questão da identificação entre a plateia e o espetáculo, Guti Fraga em entrevista ao assim comemora a estreia da peça:

Cerca de 90% do nosso público foi ao teatro pela primeira vez para ver uma peça nossa. Eles deliram, aplaudem em cena aberta, riem e comentam, têm uma espontaneidade e um entusiasmo muito grande. È emocionante. (*O Globo - Ipanema*, 08/05/1989).

Rose Haagensen, foi seduzida a entrar para o grupo por causa dos filhos, os atores Phelippe Haagensen e Jonathan Haagensen, apesar disso já acumula diversos trabalhos, como os curtas metragens premiados *Mina de Fé* (2004), de Luciana Bezerra e *Neguinho e Kika* (2005), de Luciano Vidigal. Mas antes de se tornar atriz, Rose era uma expectadora assídua das peças do *Nós do Morro*. Sobre seu envolvimento com o projeto ela relata:

As pessoas ficavam encantadas, né, que era uma coisa diferente. O pessoal não tem como ver peça de teatro lá fora, né, tem muita gente também, tipo, que tem medo de se misturar com rico, agora a gente vai assistir peça, vai ao cinema (...) Eu vi *Biroska*, vi quando tinha o *Show das Sete*, vi *Abalou*, então nesse tempo de *Biroska* pra cá eu já era mais assim, envolvida em termos, entendeu. Eu ia assistir às peças, depois é que eu fiquei muito envolvida, depois eu comecei também a fazer aula, depois eu trabalhei lá



também, entendeu, eu sempre tenho que tá envolvida com alguma coisa (HAAGENSEN, entrevista concedida a autora em 21/06/2011).

Tino Costa lembra que, na época, saía pelo Vidigal, fantasiado de palhaço, tentando chamar a atenção por meio da roupa espalhafatosa, apesar de salientar que não havia palhaço algum nas primeiras peças do grupo. Megafone na mão, ele contava com outra forma de atrair os moradores mais humildes: enfatizar a gratuidade dos espetáculos. A estratégia, segundo relata, dava certo, com previsão de ficar algumas semanas em cartaz, o espetáculo fez temporada de cinco meses, com a “casa” sempre lotada:

Depois, você via as pessoas já vindo na sexta, no sábado, no domingo, e na outra semana, na outra sexta, no outro sábado, no outro domingo, entende. De você tá falando o texto no palco e você vê o pessoal já vindo junto contigo, porque já decoravam o texto também, entende (...). Era uma linguagem que dava pro pessoal entender, gostar e criar a curiosidade de vim ver o próximo [espetáculo], as pessoas decoravam o texto. Antes de eu falar o meu texto, o cara já tava falando, entende “agora ele vai fazer isso, agora ele vai fazer aquilo” falando pro outro que ainda não tinha visto (COSTA, op. cit).

Sobre o fato da plateia se manifestar, o depoimento de Luís Paulo Corrêa complementa a fala de Tino Costa. Segundo Luiz Paulo Corrêa, tentando evitar determinados comportamentos por parte de quem, muito provavelmente, estava indo ao teatro pela primeira vez, era feita uma introdução antes de cada peça. Ao contrário de grupos contemporâneos, como o *Teatro do Oprimido* e o *Tá na Rua*, que estimulavam a intervenção do espectador, no caso do *Nós do Morro*, teoricamente a ideia era formar um público à imagem e semelhança daquela habituada aos grandes circuitos teatrais:

Era um público que não tava acostumado, né, a consumir teatro. Eu lembro que o Guti antes sempre fazia uma preleção: “vou começar, não vai poder ir ao banheiro, quem já viu não pode contar” (CORRÊA E CASTRO, op. cit.).

Uma matéria publicada no Caderno Cidade, do *Jornal do Brasil*, recorda que Guti Fraga achava interessante observar o comportamento do espectador *vidigalense* no teatro. Por isso, de acordo com a fonte, ele fazia questão de dar explicações sobre iluminação, sonoplastia e até o comportamento considerado ideal durante o espetáculo: “um dia pedi que não se levantassem quando a peça tivesse começado. Quem quisesse fazer xixi deveria ir logo ao banheiro. Foi a maior besteira que eu fiz. Todo mundo

levantou e formou-se uma fila de meia hora na porta” (FRAGA, in *Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, 04/06/1988, p.6).

Rogério Silva de Souza discorda de que a plateia precisava ser “educada” para assistir aos espetáculos e afirma que as pessoas se manifestavam ou porque se viam naqueles personagens que contavam um pouco da história do Vidigal ou porque ficavam eufóricas ao verem parentes e amigos no palco. Rogério chegou a ensaiar uma peça com a companhia, mas problemas de saúde o impediram de levar adiante o sonho de ser ator, apesar disso, salienta que mais do que formar atores, o grupo acabou formando cidadãos, o que demonstra a importância social do projeto cultural desenvolvido na comunidade. Sobre as primeiras peças do grupo lembra o morador:

As pessoas riam pra caramba, achavam engraçado e também viam a possibilidade de um amigo nosso tá atuando: “ali fulano, ele tá fazendo a peça”, inclusive tinha uma menina do elenco que era minha prima, a Adriana, tinha a irmã da Adriana, minha prima mais nova, enfim Popia, Rômulo, Marco, eu conhecia todos eles. Daí que tinha uma brincadeira ou outra durante o espetáculo, mas nada que atrapalhasse (SOUZA, op.cit.).

Se havia a tentativa de formação de uma plateia que se adequasse às *regras de apreciação*<sup>53</sup> de um teatro burguês, esta esbarrava na questão pontuada pelos entrevistados: a identificação com a linguagem dos espetáculos. O fato de se reconhecer em cena favorecia a interação do público com a peça. Esta constatação serve para discutimos o que delimitamos como o primeiro momento de reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo *Nós do Morro*, onde o grupo vai atrair a população do Vidigal por meio de espetáculos que versassem sobre seu cotidiano.

Sobre esse *ethos comum*<sup>54</sup>, que aproxima produtores e receptores no campo da literatura, são interessantes para nosso debate as formulações de Pierre Bourdieu (1996)

---

<sup>53</sup>Em seu estudo sobre a arte e o consumo artístico, Pierre Bourdieu (2007) aponta que os bens culturais possuem diferentes maneiras de apropriação, embora exista um modo de apropriação reputado como legítimo, que exige um patrimônio cognitivo e uma chamada competência cultural. O patrimônio cognitivo e a competência cultural são o produto da educação, ou seja, a frequência aos museus, concertos, exposições, leituras e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução escolar ou ao peso relativo da educação familiar. De modo que, segundo o autor, a produção e o consumo desempenham uma função de legitimação das diferenças sociais, a hierarquia socialmente reconhecida das artes corresponde à hierarquia social dos consumidores, eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da “classe”.

<sup>54</sup>Marcos Napolitano usa essa expressão para colocar a discussão da formação de público no âmbito da chamada “arte engajada” dos anos 60. Seu trabalho propõe uma revisão da visão monolítica que limitava esse público aos “jovens, intelectuais e de esquerda”, constatando que “a educação política, estética e sentimental de uma elite (o jovem estudante de esquerda) e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes” (2001:106). Para Napolitano, o problema se colocava em dois níveis: no primeiro, o desafio de consolidar um público mais

e Antonio Gramsci (1986). Conforme demonstra o sociólogo francês, a legitimidade de uma obra depende do “encontro com seu público”. Para demonstrar tal afirmativa, Bourdieu exemplifica que um diretor de jornal como o *Fígaro* vai escolher um crítico literário que possua não só as mesmas ideias transmitidas pelo jornal, mas que compartilhe categorias de apreciação de seu público leitor<sup>55</sup>.

Gramsci já chama atenção não para o *encontro*, mas para o distanciamento entre escritores e leitores, centrando sua discussão na Itália, da década de 30, afirma que não existia uma literatura popular que agradasse aos “populares”. Embora para Gramsci o conceito de nacional popular esteja sujeito à ação partidária<sup>56</sup>, aponta que o termo na Itália era excludente e se relacionava apenas com os interesses de uma “única casta”, daí decorre uma produção literária distante dos interesses do povo. Havia na Itália uma falta de identidade de concepção de mundo entre escritores e povo, ou seja, os sentimentos populares não eram vividos como próprios pelos escritores, que:

não se sentem ligados ao povo, não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo são algo destacado, sôlto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação - com funções orgânicas - do próprio povo. (GRAMSCI, 1986:106 e 107).

Mesmo entendendo o quão complexo significa operar com conceitos que envolvam os valores, símbolos e costumes populares, conforme demonstram as

---

próximo, que compartilhasse com os artistas espaços (movimento estudantil, universidade) e valores ideológicos comuns para constituir um grupo social que deveria conduzir o processo reformista - revolucionário. Num segundo nível, buscava-se ampliar esse público, abrir espaço pelo qual a arte engajada circulava, esse era o maior desafio na medida em que o acesso às massas era bastante problemático, como exemplifica a tentativa do CPC da UNE, bastante eficaz para se aproximar de um público acadêmico ou informado dos processos políticos e artísticos que ocorriam no país, mas impotente na tentativa de popularizar sua mensagem política através de "espetáculos de rua" ou de "porta de fábrica". Cf. NAPOLITANO, in *Estudos Históricos*, 28, 2001: 103-124.

<sup>55</sup>Em *As Regras da Arte* Bourdieu (1996: 163-186) aponta que o teatro foi o campo artístico que sempre delimitou com mais clareza esta diferença em suas bases ideológicas, o autor utiliza a diferença entre o teatro “burguês” e o “teatro de vanguarda”, na França, do séc. XIX, para classificar os autores, as obras, os estilos, os temas e as características sociais do público dos diferentes teatros parisienses (idade, profissão, residência, frequência, preço desejado). Aos grandes teatros, o sociólogo opõe os pequenos teatros parisienses, empresas econômica e culturalmente arriscadas, cujos valores eram relativamente reduzidos. No primeiro caso, trataram de verdadeiras empresas comerciais ordinárias, preocupadas com a rentabilidade econômica, que propõem espetáculos testados ou concebidos, seguindo temáticas de acordo com os gostos de seu público “burguês”, disposto a pagar preços elevados para assistir peças de simples divertimento. Já o teatro de vanguarda, estava em franca ruptura com as convenções, seja no conteúdo ou na encenação, e, eram destinados a um público jovem e intelectual, identificado com valores reformistas.

<sup>56</sup>O autor trabalha com a ideia de que o representante do interesse nacional e popular é o partido político e a caracterização de hegemonia é suscetível à sua ação, já que ele é o agente da vontade coletiva transformadora. A cultura popular adquire para Gramsci, então, um sentido revolucionário e socialista. Cf. GRAMSCI, 2000.

formulações de Thompson<sup>57</sup>, Ortiz<sup>58</sup> e Cuche<sup>59</sup>, não podemos deixar de sublinhar a questão da identificação entre produtores e receptores no tocante as primeiras do *Nós do Morro*. Para os fundadores, a legitimidade do projeto, neste momento inicial, se deve às encenações, cujo tema era a realidade dos moradores da favela, que, acabavam indo ao teatro, atraídos pela possibilidade de se reconhecer em cena, a sedução provocada pelos personagens vinha justamente desse reconhecimento e a interação com a peça também<sup>60</sup>.

Porém, acreditando que a opinião não é um consenso sobre os problemas colocados<sup>61</sup>, cabe relativizar esta visão no tocante ao interesse dos moradores por temas

---

<sup>57</sup> Em *Costumes em Comum* (1998), Thompson retoma e aprofunda vários temas da *Formação da Classe Operária Inglesa* (1987 b), obra na qual, contrapondo o marxismo clássico, afirma que é no campo da cultura que o conflito social se estabelece e não só no plano econômico. Entendendo que as definições de cultura popular sempre foram de alguma forma apresentadas como a antítese das definições de cultura da elite, Thompson propõe a superação de análises generalizantes e redutoras do termo. Mais do que um sistema de valores fechados em si mesmo, a cultura popular se configura a partir de um espaço de tensão, entre os diferentes grupos sociais, com interesses conflituosos entre si. (Ver THOMPSON, 1998:22)

<sup>58</sup> A discussão sobre cultura popular para Ortiz adquire vários sentidos históricos. Originando-se com os românticos do século XIX, que viam na cultura popular algo de ingênuo, puro e original foi lapidada pelos diferentes grupos de intelectuais ao longo da história. A cultura popular, já no século XX, adquire um caráter classista, são os grupos populares, subalternos, os portadores de uma cultura radicalmente distinta, contrastante com a dos grupos dominantes, é dentro desta perspectiva que toda uma literatura engajada utiliza a noção de cultura popular, atribuindo às manifestações concretas uma potencialidade na construção de uma nova sociedade. Porém, outra acepção dá um sentido mais abrangente ao termo, sendo o popular sinônimo de povo, associando cultura popular à autenticidade nacional. Para o autor, em última instância, as definições do termo sempre tenderam muito mais à conservação do que a transformação, visto que sempre foram os intelectuais que definiram a legitimidade do que seria, ou não, popular. Cf. ORTIZ, 1992:5-9.

<sup>59</sup> Para Denys Cuche existem duas análises sobre cultura popular, uma minimalista e a outra maximalista, a primeira supõe que uma cultura dominante, a cultura considerada legítima, se imponha pura e simplesmente sobre a ordem cultural do mais fraco. A outra tese, ao contrário, enfatiza o poder de resistência dos símbolos populares e sua autonomia frente aos grupos dominantes. Embora o autor reconheça que os grupos sociais se encontrem em posições desiguais no campo social, político e econômico, ele propõe uma análise menos redutora do assunto. Descartando uma análise que enfatize o conflito de uma cultura oficial com outra não oficial, o “popular” acaba ganhando em Cuche um caráter heterogêneo, já que para ele a cultura é um espaço de tensão entre os diferentes grupos (e não só entre dois grupos) que se encontram em maior ou menor posição de força em relação uns aos outros. A cultura seria algo dinâmico, histórico e não um conjunto de universos fechados, autênticos e genuínos. Ver CUCHE, 1999:144-156.

<sup>60</sup> Cf. FRAGA, op.cit.

<sup>61</sup> Em sua análise sobre a opinião pública, Bourdieu afirma que as categorias de percepção dos agentes são condicionadas por um conjunto de tradições de um grupo de indivíduos, um sistema de valores implícitos que as pessoas interiorizaram desde a infância e a partir do qual engendram respostas a problemas extremamente diferentes. Cada grupo social toma a decisão que está predisposto a tomar em função da posição que ocupa no interior de um certo campo. Rejeitando qualquer pretensão à coerência da opinião pública, conclui que os indivíduos são guiados pelo sistema de disposições profundamente inconsciente, que orienta suas escolhas nos domínios mais diferentes da vida social, que vai desde a estética até as preferências econômicas. Cf. BOURDIEU, in -----, *Questões de Sociologia*, 1983: 233-245.

Colocando a questão em termos nacionais, Norbert Elias traça um estudo comparativo sobre a opinião pública na Inglaterra, concluindo que a mesma vai se diferenciar da opinião pública francesa ou alemã justamente pelos traços fundamentais comuns à mentalidade dos ingleses que se revelam em todas as manifestações da vida. Os detalhes britânicos, segundo Elias, podem ser encontrados nas pequenas coisas da vida cotidiana, no jogo político, nas discussões filosóficas mais sutis, até no *sense of humour* inglês,

que falem sobre o dia-a-dia da comunidade. José Francisco Correia da Silva, massagista da equipe de futebol do Clube de Regatas do Flamengo, morador do Vidigal, relata que ficou incomodado quando assistiu a uma peça cuja temática era sobre a violência:

A peça que eu fui ver na Princesa Isabel, no teatro ali na rua Princesa Isabel retratava justamente o que eu tinha vivido a vida toda sabe então eu não gostei daquele tema não, era um negócio assim de tiroteio, gírias, tinha um tiroteio, a policia. Aquele negócio me deixou um tanto quanto ... Eu não gostei porque eu vivo aquilo ali na realidade. (SILVA, entrevista concedida a autora em 30/07/2010).

Se Francisco não se identifica com peças que segundo ele retratam sua realidade, por outro lado, sublinha a importância sócio cultural do trabalho desenvolvido pelo *Nós do Morro*. Nas palavras de Francisco, o grupo aproximou não só ele como toda a comunidade do teatro:

A gente mal assistia a filmes, né, eu sou de uma geração que cinema era uma coisa assim, uma vez, duas vezes por ano, eu sei lá. E de repente com o teatro você abre os olhos né, abre a mente pra essa cultura, né, pra esse lazer né, cinema, teatro e peças ao ar livre. E aí você começa a não ir só no grupo Nós do Morro, você começa a ir mais ao cinema, a ir mais a outros grupos teatrais e shows e CCBB, entendeu. Você começa a abrir, depois do Nós do Morro a gente começa a induzir pros filhos e a gente também começa a ir (Idem).

Segundo o morador João Marques, o grupo trouxe autoestima para o Vidigal, democratizando no local o acesso a arte e a cultura. Apesar de salientar que não vai ao teatro, pois trabalha todos os dias, diz que se vê muito bem representado por seu filho adolescente, que acompanha os eventos do centro cultural :

O costume de frequentar, de conhecer o teatro, as pessoas não tinham tanta coisa, não teriam hoje, se não fosse o Nós do Morro eu acredito que uma boa parte da população lá não teria o conhecimento do teatro que tem hoje. (MARQUES, op. cit.).

Gilvaneti Silva dos Reis, a Betinha, também compartilha desta opinião, conforme assegura Betinha, a participação em atividades culturais passou a fazer parte do cotidiano da comunidade, facilitada pela gratuidade dos cursos oferecidos e pela distribuição de ingressos para os espetáculos:

Acho que trouxe muita cultura, sabe, que foi a melhor coisa porque tem muita gente lá que eu acho que nem sabe o que é um teatro, porque tem muita gente, né, que fala “ah, não gosto disso”. Dai quando você pega o ingresso e senta lá pra ver a peça, você passa a gostar, porque não é uma coisa de dizer assim “eu não gosto”, é uma coisa que você vai, fica lá, presta atenção na peça e gosta. (REIS, entrevista concedida a autora em 04/08/2010).

---

mais refinado, de modo que parece, aos não ingleses, às vezes muito “morno” e nem um pouco engraçado. Cf. ELIAS, in -----, *Escritos & ensaios*, 2006: 113-152.

# NÓS DO MORRO

APRESENTA

## Encontros

TEATRO DO CENTRO COMUNITÁRIO DO VIDIGAL  
RUA BENEDITO CALIXTO Nº 92

SÁBADOS : 20:00h.

DOMINGOS E : 19:00h.

FERIADOS

RETIRE SEU CONVITE NO "BARRACO" - ESTRADA DO TAMBAÍ 466  
OU CONFIRME SUA PRESENÇA PELO TELEFONE 3223565  
ATÉ 1 HORA ANTES DO ESPETÁCULO.

- O ESPETÁCULO COMEÇA RIGOROSAMENTE NO HORÁRIO -

- NÃO SERÁ PERMITIDO A ENTRADA APÓS O INÍCIO DO -  
- ESPETÁCULO -

- A PARTIR DE 6 DE JUNHO -

CENSURA LIVRE

ENTRADA GRÁTIS

Cartaz de *Encontros*, 1987, chamando atenção para a gratuidade e para a pontualidade do início do espetáculo. Acervo institucional do grupo Nós do Morro



Na peça *Biroska*, 1989, já começa a ser cobrado ingresso, porém o grupo continua chamando atenção para a pontualidade do início do espetáculo. Acervo institucional do grupo Nós do Morro.

A jovem afirma que se tornou uma frequentadora assídua de teatro e que o mérito do grupo foi o de despertar potencialidades até então desconhecidas a partir da oportunidade oferecida aos moradores de entrarem em contato com as artes: “eu não nasci com talento aí eu falo ‘ah, vou tentar’, quando chego lá vê que tem aquele talento, começa a fazer o teatro, daqui a pouco tá passando na televisão, sabe” (Idem). Rose Haagensen também concorda, relatando que a oportunidade de fazer curso de interpretação revelou um talento natural para papéis cômicos que ela julgava não levar o menor jeito para interpretar:

O ator pra ser um bom ator tem que fazer teatro, porque o teatro abrange muita coisa. Ele te permite se mostrar, eu tava falando pro meu professor que eu tenho muita facilidade para fazer drama apesar de eu ser muito brincalhona, eu não sinto que eu faço comédia bem, eu não me sinto aberta para comédia. Aí eu fiz um exercício que eu consegui rir e ficar séria ao mesmo tempo, eu achava que não conseguiria isso e ri mesmo, entendeu, foi um exercício que até foi muito comentado, entendeu. Então eu já estou buscando mais a comédia, o teatro ele te propõe isso, de você se soltar, entendeu, de fazer coisas que você imagina que você não pode fazer, entendeu, ele tira sua timidez, tira sua vergonha, é um processo, né. (HAAGENSEN, op. cit.).

Após essa fase inicial, que objetivou formar atores e plateia, o *Nós do Morro* começou a sentir a necessidade de extrapolar os limites geográficos da comunidade de origem, buscando a inserção e valorização no mercado profissional. Esta será a discussão do próximo capítulo desta dissertação, abordando o segundo momento que elegemos como representativo no tocante a legitimidade do grupo. Na realidade, dois fatos vão nortear nosso debate: a construção do teatro, em 1996, e a conquista do *Prêmio Shell*, em 1997, quando o *Nós do Morro* começa a chamar atenção de outros profissionais do teatro, da crítica especializada e dos órgãos oficiais de cultura.



## **Capítulo 2:**

### **Perdendo a essência amadora: em busca da legitimação profissional**

Neste capítulo, abordaremos dois momentos que consideramos importantes para a trajetória do *Nós do Morro*, no que se refere a sua entrada no mundo do teatro profissional. Investigaremos de que forma a construção do teatro, em 1996, e a conquista do *Prêmio Shell*, em 1997, legitimaram o grupo para além das fronteiras geográficas locais. Por outro lado, verificaremos em que medida esses eventos rompem com a identidade comunitária, tão característica da fase inicial do projeto.

#### **2.1 - Um centro cultural visto assim do alto: a inauguração do teatro do Vidigal**

Construído nos fundos da Escola Municipal Almirante Tamandaré, em 1996, o Teatro do Vidigal foi um momento importante no tocante a profissionalização do *Nós do Morro*. O teatrinho, como é conhecido tem capacidade para oitenta pessoas e foi inaugurado com a apresentação da peça *Machadiando*, uma adaptação de três contos de Machado de Assis. Embora a conquista da sede própria tenha sido mais um divisor de águas na trajetória do grupo, outros lugares também merecem destaque, como era o caso do Centro Comunitário Padre Leeb fundado pelo padre austríaco Humberto Leeb e que abrigou as atividades do grupo até o seu fechamento.

##### **2.1.1 - O padre é pop? O Centro Comunitário Padre Leeb**

As peças do *Nós do Morro* até o ano de 1990 eram apresentadas no Centro Comunitário Padre Leeb, que funcionava como uma espécie de sede do grupo, que ocupava a capela. Fundado pelo padre austríaco Humberto Leeb, sacerdote da Congregação dos Oblatas de São Francisco de Sales, em meados dos anos 70, o centro comunitário pertencia a uma escola de missionários alemães e foi criado para dar continuidade a um projeto social que já era desenvolvido em Sergipe. Sobre a relação do Padre Leeb com o *Nós do Morro*, relata Guti Fraga:

O Padre Leeb foi um cara muito maneiro porque ele viu o trabalho que a gente fazia e convidou a gente pra ir pra lá e eu falei: “eu vou pegar o espaço”. E era um espaço do lado de fora, nem dentro de nada, não, era um espaço que ele fez, tinha feito, um semi - teatrinho lá embaixo, uma obra maravilhosa, vazia, abandonada, ninguém fazendo nada, eu falei “Por que não? Eu vou fazer”. (FRAGA, op. cit.).

Segundo Fraga, a relação do padre com a Igreja Católica não era nada cordial e ele era proibido de celebrar missa no Brasil, visto que a igreja alemã a qual Leeb pertencia não era reconhecida pelo clero brasileiro. Em decorrência disso, seu centro comunitário não era legalizado. O padre era uma figura, digamos nada conservadora, além de missionário, era jornalista, cantor, compositor, fotógrafo e escritor, além disso, tinha uma companheira, Joana Batista Costa.

Na parte do Vidigal considerada “não favela” possuía um moderno centro social, onde vivia com Joana, a casa tinha seis andares, mais ou menos uns vinte apartamentos, além de piscina, salão de ginástica, alguns vestiários e salão de festas. O teatro do Centro Comunitário Padre Leeb teve uma penetração tão grande no Vidigal que alguns moradores o apelidaram de “Teatro Municipal do Vidigal”. Uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* faz menção à frequência com que os moradores do Vidigal iam ao centro comunitário em temporadas teatrais:

O endereço do Centro Cultural (Rua Benedito Calixto, nº 92) é bem conhecido dos habitantes do Vidigal. Com escadaria de mármore, paredes de tijolo aparente e chão de cerâmica, o espaço – construído inicialmente para abrigar uma igreja – tem capacidade para 130 pessoas. Só durante os seis meses em que o Nós do Morro apresentou sua primeira peça, Encontros, foram oito mil espectadores (*Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, 04/06/1988, p.6).

Oficialmente, o centro não podia ter atividades já que não possuía registro, o próprio convite do Padre Leeb à Guti Fraga, para que o *Nós do Morro* ocupasse o espaço, foi uma tentativa de legitimar o centro comunitário. Na realidade, a aceitação do centro se confundia com a própria aceitação da figura do padre, junto aos moradores da favela, já que a própria Associação de Moradores da Vila do Vidigal não o via com “bons olhos”. Contradizendo a matéria de jornal citada e o depoimento de Guti Fraga, o presidente da associação Paulo Roberto Muniz diz que o padre “vendia a miséria do Vidigal” para entidades filantrópicas internacionais, arrecadava o dinheiro e não aplicava na comunidade.

A ideia, segundo Muniz, era hospedar pessoas vindas de outros países no centro, que funcionaria como um hotel:

Primeiro, a gente começou a achar o seguinte, que ele pegava o dinheiro aqui do Vidigal e mandava tudo pra Sergipe, pra fazer as obras lá. Depois, nós pensamos o seguinte: lá em Sergipe, ele diz que investe no Vidigal, aqui no Vidigal, ele diz que investe em Sergipe, então, na verdade, a gente achava que ele era então um aproveitador da coisa. E, aí, eu procurei saber mais coisas da vida dele pra saber quem era ele (...) Ele tentou legalizar o centro várias vezes na prefeitura e nós atrapalhamos porque a gente vivia denunciando, denunciávamos na Arquidiocese ele. Ele levava as fotos de eventos, de coisas do Vidigal lá pra fora, trazia dinheiro e usava no centro e o centro era fechado, não tinha uma coisa pra falar “Ah! a comunidade agradece”. E ele não aplicava tanto assim no teatro, não era “o Guti tinha toda estrutura do mundo”, não era assim não. (MUNIZ, op. cit.).

Paulo admite que, na época, não tinha dimensão da importância do padre no que se refere ao desenvolvimento de atividades artísticas na comunidade. Pesou mais no entendimento dele o fato dos líderes comunitários terem considerado obscuras as intenções do padre, que, por sua vez, não buscava nenhum tipo de diálogo com o pessoal da associação da favela. O morador e presidente do bloco *Acadêmicos do Vidigal*, Rogério Silva de Souza, diz não se lembrar do conflito do padre com a associação de Vila do Vidigal e acrescenta que o centro comunitário além de servir como espaço para apresentação das peças do *Nós do Morro*, também oferecia outros cursos e oficinas, dado que vai de encontro a fala de Paulo Muniz (Ver SOUZA, op. cit.).

Luiz Paulo Corrêa confirma o que nos relatou o presidente da associação, que o padre vendia fotos da favela do Vidigal para arrecadar dinheiro de organizações assistencialistas da Alemanha e Áustria. Porém, segundo Luiz Paulo, se o padre não conseguia oferecer qualquer retorno à comunidade, isso se deve ao papel da própria associação de moradores, que não apoiava o padre por ser muito ligada à Arquidiocese do Estado. Ainda de acordo com o entrevistado, o fato do *Nós do Morro* ter ocupado o centro comunitário do padre Leeb, não afetou diretamente as relações do grupo com a associação de moradores da favela:

Eles começaram a ver que a gente não tava usando o nome do Vidigal pra coisa nenhuma, era um grupo de teatro, a gente fazia teatro. Não usava o nome do Vidigal, nem estava fazendo obra social, nem porra nenhuma, a gente estava usando o espaço do padre. A gente conseguiu fazer com que eles vissem que a gente também não era, não tava lá como aliado do padre, a gente conseguiu ficar em cima do muro mesmo, nem do lado da Associação, nem do lado do padre, usando o espaço do padre, tá entendendo. E nos colocamos a disposição da associação para o que eles precisassem. Então a gente conseguiu manter uma independência que foi fundamental pra sobrevivência do grupo. (CORRÊA E CASTRO, op. cit.).

Segundo Tino Costa, o padre Humberto Leeb teve uma importância fundamental na trajetória do *Nós do Morro*. Se o grupo, a princípio, ocupava a parte externa do centro comunitário, aos poucos o padre foi cedendo outros espaços, e, a cada espaço, um avanço, não demorando muito para a igreja se transformar em teatro, o altar em palco e a sacristia em camarim. Na opinião de Costa, o padre Leeb foi o primeiro patrocinador oficial do grupo, oferecendo não só a igreja para ensaios e apresentações, mas ajuda financeira para a compra de material utilizado na fabricação de figurinos e cenários.

Em contrapartida, uma das formas do padre conseguir verba para seus projetos, aparentemente filantrópicos, era através do teatro comunitário que estava sendo implementado no Vidigal pelo *Nós do Morro*:

Teve uma vez que a gente foi tirar foto na praia, né com o figurino do inglês maquinista [peça *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena], como se a gente tivesse encenando, apresentando na praia, como se a gente não tinha teatro e a gente já tinha. E a gente foi, foi consciente e ele “Oh! Vamos tirar essas fotos lá, como se a gente não tivesse como apresentar a peça, que eles vão mandar verba, até pra gente melhorar nosso trabalho aqui, que uma mão lavava a outra”. Eu não sei se tinha alguma ONG que bancava, só sei que a gente pensava: “oh! o padre ajuda a gente, a gente não paga conta de luz, não paga água, tal, tal, tal”. Mal ou bem, ele financiava os panos pra gente fazer o cenário e tinha que ser comprado, a cortina tinha que ser comprada. E se fosse depender da gente só, não dava (COSTA, op. cit.).

Após tantas desavenças tanto quanto a Igreja Católica, quando com o pessoal da associação da favela, que chegou a pressionar o padre Leeb para entregar o centro à associação de moradores, o centro comunitário foi desativado e entregue a Secretaria de Cultura do Estado, logo no início dos anos noventa. O *Nós do Morro* ainda tentou continuar no espaço, a partir de uma parceria com a referida secretaria, mas Guti Fraga não concordou em ser retirado da direção do projeto. Pela primeira vez, ele pensou em desistir de tudo, mas com o apoio da educadora e atual coordenadora do *Nós do Morro* Zezzé Silva, decidiu ir em busca de outros locais no Vidigal onde o grupo pudesse permanecer.

Quanto a Humberto Leeb, depois que seu centro é fechado, ninguém no Vidigal teve mais notícias dele, sabe-se apenas que sua companheira, Joana, morreu tempos depois em um acidente de automóvel e, que, ele voltou para Sergipe onde, como já mencionamos, desenvolvia projetos sociais com populações carentes. O centro do padre foi doado a uma igreja franciscana, onde atualmente funciona uma creche comunitária.

Já o *Nós do Morro*, após um período sem espaço definido começa uma parceria com a Escola Municipal Djalma Maranhão, situada na Avenida Nyemeyer, mas segundo os fundadores a falta de infraestrutura era desanimadora<sup>62</sup>. Foi então que o grupo passou a ensaiar e a apresentar os espetáculos na Escola Municipal Almirante Tamandaré, localizada logo na subida do morro. Apesar disso, permanecia uma meta: a construção de uma sede própria.

E foi no próprio Vidigal que o grupo encontrou patrocínio para esta nova empreitada, além da renda das peças, do apoio dos comerciantes locais e da própria escola Municipal Almirante Tamandaré, um *talk show* semanal também ajudou a financiar a construção do teatro, o *Show das Sete*. O show era uma mistura de programa de calouros com variedades, no qual artistas já conhecidos do grande público se juntavam a outros tantos anônimos. Antes de abordarmos propriamente a construção do teatro, faremos uma breve discussão sobre este show de variedades e destacaremos sua importância como uma tentativa primeira de popularizar o trabalho do *Nós do Morro* fora do Vidigal.

### **2.1.2 - Show das Sete: o programa de calouros do Vidigal**

*“Teve uma parada que eles faziam que chamava Show das 7, que era um sucesso, como eles fazem no Campinho Show, que eles faziam gincanas, trazia MCs de outros lugares, fazia peças de teatro, enfim, cara, dava oportunidade pra pessoas que tinham seus talentos mostrarem nesse Show das 7”*

De acordo com o depoimento do morador Rogério<sup>63</sup>, o *Campinho Show*, apresentado quinzenalmente, às quartas feiras, no local denominado Campinho, situado geograficamente na parte alta do morro do Vidigal, resgata a mesma fórmula de um espetáculo iniciado em 1990, o *Show das Sete*. Na realidade, o evento, idealizado e comandado por Guti Fraga, inicialmente era chamado de *Show das Cinco* e ocorria todo domingo no Centro Comunitário Padre Leeb. Nos moldes de um programa fictício de televisão, reunia atrações diversas, jurados dando notas e uma câmera de isopor “registrando” tudo.

---

<sup>62</sup>Cf. FRAGA, op. cit. e CORRÊA E CASTRO, op. cit.

<sup>63</sup> Cf. SOUZA, op. cit.

Por estar situado no início da trajetória do *Nós do Morro* e possuir o formato de um programa de auditório, algo que possui um forte apelo popular, trabalhamos com a hipótese de que o *Show das Cinco* ainda esteja inserido neste momento inicial de formação de plateia no Vidigal. Esta comparecia em peso, de acordo com o jornal de bairros *O Globo – Ipanema*, mais de cem pessoas disputavam as cadeiras do teatro do centro comunitário para ver os “calouros” que apresentavam coreografias de ritmos que se tornaram febre na época, como a lambada, além de números musicais e dublagens. O júri era composto tanto por artistas, que eram conhecidos do grande público e que vinham ao Vidigal por intermédio de Guti Fraga, como por pessoas representativas dentro da própria comunidade (Cf. *O Globo – Ipanema*, 11/06/1990, p. 26).

Tal como nos programas de tevê, no *Show das Cinco* também tinham intervalos comerciais onde se anunciavam os patrocinadores, em sua maioria biroskas e estabelecimentos comerciais, que forneciam prêmios para os calouros. Os brindes podiam ser tanto brinquedos e roupas como latas de óleo, sacos de feijão, um quilo de carne e até cortes de cabelo. Em 1992, o show muda de nome, dia e endereço, passando a se chamar *Show das Sete as Oito em Ponto*, ocorrendo todo sábado no pátio da Escola Municipal Almirante Tamandaré, local no qual o grupo permanece até a construção do próprio teatro, em 1996.

A parceria com a escola contribuiu para enraizar ainda mais a proposta do *Nós do Morro* com o Vidigal, chamando atenção de pais, alunos e funcionários da escola para as atividades do grupo. Com as mesas das salas de aula, tábuas e carpete, os produtores montaram um palco para as apresentações. Na época mais de sessenta pessoas, entre artistas, produtores, responsáveis por som, luz e camarim, faziam parte do projeto, o público inicial também aumentava consideravelmente, nas palavras do diretor Guti Fraga:

Era um programa de variedades e que eu tinha um público médio de quinhentas a seiscentas pessoas, isso é inédito. Onde lançamos nesse programa vários cantores de funk, na época, Júnior e Leonardo, MC Mascote, enfim, um bonde que se manifestou nessa época e que foi importantíssimo, que saíram e que eram da Rocinha e tal, e que o Show das Sete foi muito importante para eles (FRAGA, op.cit.).

Nascido na favela da Rocinha, atualmente morador de Jacarepaguá, Leonardo Pereira Mota, o MC Leonardo, conheceu Guti Fraga, por meio das festas de rua que ocorriam no Vidigal. Leonardo que se apresentava nessas festas junto com o seu irmão,

Júnior, com quem forma dupla até hoje, aponta que antes do *Show das Sete* não conhecia o trabalho teatral do grupo *Nós do Morro*. No entanto, o MC afirma que ficou empolgado com o convite para cantar no show de variedades, primeiro porque muitos amigos que tinha no Vidigal frequentavam o *Show das Sete*, segundo, porque pela primeira vez ele percebia que era tratado como um artista profissional, apesar de salientar que nunca recebeu nenhum tipo de cachê por qualquer trabalho com o grupo:

A coisa de ter sido tratado, quando eu falo que foi a primeira pessoa que me tratou como artista, é porque o que eu fazia, não era visto como arte na cabeça de muita gente, né. Até hoje não é na cabeça de muita gente: “Ah! Esse caras tão cantando um funk aí, MC não é artista”, sabe. O Guti conseguiu enxergar isso e não foi só a gente, né, depois Mascote e Neném, né, também ficaram lá. Aliás, o Mascote e Neném, o Mascote era MC do Vidigal, eles já tinham se apresentado em um ou dois Nós do Morro antes da gente chegar, né, pra cantar em um ou dois Show das Sete. Aliás, a gente passou a ter um contato maior com o Guti porque a gente não era MC famoso e o Mascote e Neném, de certa forma, não eram tão acessíveis porque já tavam fazendo seus showzinhos por ali, né. E a gente entranha com o Guti ali, né. (MOTA, entrevista concedida a autora em 30/11/2011).

Para Leonardo, se o *Nós do Morro* formou atores, o *Show das Sete* formou plateia, e o *funk*, na opinião dele contribuiu para tal fato, já que na época (anos noventa) o ritmo estava no auge. Ele lembra que o fato de não se restringir somente ao teatro e a possibilidade de descobrir novas possibilidades de comunicação artística, a partir da mímica, dança, música, apresentação circense, entre outros, contribuiu para o sucesso do projeto. Além disso, parece que ao contrário das primeiras produções do grupo, onde havia todo um ensaio tanto das apresentações, como da “plateia”, no tocante a evitar certos tipos de comportamento que pudessem interferir no espetáculo, no *Show das Sete*, de acordo com o MC, a espontaneidade era praticamente uma marca:

As pessoas estavam num lugar que elas podiam fazer em casa, a mesa era do colégio, a iluminação era latinha de Neston com papel. Você se inscrevia na hora, chegava lá e se inscrevia, podia falar “eu sei contar uma piada, bota meu nome aí” e o cara botava o nome. E o Guti não perguntava muito o que a pessoa queria, só mostrava pra ela as perucas que tinha, os vestidos que tinha, se ela queria se fantasiar pra se apresentar. Eu achava aquilo o máximo, né (...) O Show das Sete você pagava sem saber o que vai assistir, isso é que é louco, como é que você paga ingresso pra não saber o que assistir? O ingresso era um valor simbólico, como se fosse hoje 0,30 centavos, não chegava nem a um real nos dias de hoje (Idem).

Desde que se apresentaram pela primeira vez no *Show das Sete*, a dupla Júnior e Leonardo, sempre que convidada, finaliza as apresentações. A parceria com o *Nós do Morro*, inclusive, se estendeu a peça *Abalou*, de Luiz Paulo Corrêa na qual os irmãos

assinam a trilha sonora. Em agosto de 2011, no *Campinho Show* comemorativo de vinte e cinco anos do grupo, a dupla novamente encerrou o espetáculo, cantando com um coro animado seus maiores sucesso, entre eles, o *Rap das Armas*, tema do filme *Tropa de Elite*, de José Padilha.

Abordando mais especificamente o *Campinho Show*, pudemos acompanhar duas vezes o evento, em locais diferentes, o que nos possibilitou verificar em que medida o sentido de uma obra depende sempre da maneira como ela é apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes<sup>64</sup>. A primeira vez, como já dissemos, foi no aniversário de vinte e cinco anos do *Nós do Morro*, em agosto de 2011, no Casarão Cultural, a segunda, na última apresentação, em dezembro do mesmo ano, na Vila Olímpica do Vidigal, lugar também conhecido como “campinho”. À exceção de que não há mais um corpo de jurados avaliando as apresentações, nem cobrança de ingresso, teoricamente pouca coisa mudou, no que se refere ao formato do *Campinho Show* para o *Show das Sete*.

Tanto no Casarão como na Vila Olímpica, o evento começa com a saudação de Guti Fraga à plateia, chamando logo em seguida suas assistentes de palco para dar início às apresentações, estas são intercaladas com a *performance* de uma banda de *pop rock*, formada por jovens dali do Vidigal e de outras localidades. A maioria dos artistas que lá se apresentam são moradores, mas isto não quer dizer, que a proposta do *Show das Sete*, de extrapolar as fronteiras locais, tenha se diluído, ao contrário. Existem pessoas do grupo que não residem no Vidigal e participam das atividades, além disso, jovens dos núcleos na Baixada Fluminense e em Saquarema, pelo menos nas duas apresentações que pudemos acompanhar, também marcaram presença.

---

<sup>64</sup>Em seu estudo sobre a construção de significados de uma produção literária, Roger Chartier (2002) aponta que as obras artísticas são produções coletivas, na medida em que estão constantemente interagindo com o mundo social. Desta forma, a obra não existe por si só, ela adquire um sentido histórico, existindo enquanto uma pluralidade de significados que envolvem os mecanismos de produção, circulação e apropriação por diferentes grupos sociais, épocas e lugares. Abordando mais especificamente a produção teatral, Chartier demonstra, a partir de uma peça de *Molière*, apresentada no Teatro do Palais Royal, na Paris, do século XVII que um mesmo espetáculo encenado em condições de representação completamente diversas, cada uma para um público diferente (a Corte ou um grupo urbano heterogêneo) produz uma série de referências e expectativas específicas. A apresentação da peça de *Molière* nas festividades da Corte e nas práticas teatrais urbanas demonstra que o sentido de uma obra não se configura como uma “abstração” legal ou estética do texto, que sublinha ou reforça os direitos autorais, mas depende sempre da maneira como ela é apresentada ao seu receptor. Para o autor, a análise do processo de apropriação “requer tanto a construção do leitor, ou do espectador, enquanto membros de comunidades específicas que compartilham as mesmas habilidades, códigos, hábitos e práticas, quanto à caracterização dos efeitos produzidos pelos diferentes modos de transmissão e de inscrição dos textos” p. 62.



Com relação ao público é perceptível a diferença, já que, no Campinho, percebemos uma presença maior de residentes da parte alta do morro, já que ele se localiza aí. Para o presidente da Organização Não Governamental *Horizonte* e ex- líder comunitário Paulo Roberto Muniz, o *Campinho Show* é uma forma do *Nós do Morro* se aproximar do “povão”<sup>65</sup>, sendo esta expressão uma forma de Muniz se referir as pessoas mais humildes da favela que ficam impossibilitadas de frequentar o Casarão ou o Teatro do Vidigal devido à significativa distancia geográfica de suas casas dos dois espaços culturais. O deslocamento só é possível caso a pessoa utilize os serviços alternativos das motos táxis, opção de transporte predominante nestas localidades, de modo que mesmo o evento sendo gratuito acaba por se tornar oneroso para os residentes pobres que tenham interesse em participar.

No Casarão Cultural, situado na parte média do morro, notamos um público mais diversificado socialmente, porém não creditamos somente à localização geográfica essa diversidade de pessoas. Por ser um evento comemorativo o foco não era só crianças e jovens do Vidigal, público para o qual normalmente o show era dirigido, estavam presentes além dos diretores do *Nós do Morro*, artistas conhecidos do grande público (alguns do próprio grupo), além de representantes de entidades governamentais que apoiam o projeto, como a gerente de patrocínio da Petrobrás, Eliane Costa. O próprio brinde oferecido é um indicativo de que o *Campinho Show* assumia uma feição diferente nos dois ambientes, enquanto no Campinho sorteavam-se brinquedos e *vale - pizzas*, prêmios oferecidos pelos comerciantes do Vidigal, no Casarão, Gutí Fraga presenteava os convidados com o livro de Eliane Costa, *Jangada Digital*<sup>66</sup>.

Á guisa de conclusão, entendemos que se analisarmos toda a trajetória deste show de variedades, verificaremos que ele reafirma a proposta primeira do *Nós do Morro*, no que se refere à um projeto artístico comunitário. Por outro lado, desde o início já se busca a extrapolação dos limites locais com a participação no evento de moradores de favelas vizinhas, como era o caso da Rocinha. Já o *Campinho Show* realizado dentro de uma proposta comemorativa, nos permite mapear os diversos agentes sociais que são receptores do trabalho do grupo e que não se limitam ao morador de uma favela.

---

<sup>65</sup> Cf. MUNIZ, op.cit.

<sup>66</sup> O livro segundo relatou a autora no evento é uma versão de sua dissertação de mestrado “Com quantos gigabytes se faz uma jangada, um barco que veleje: o Ministério da Cultura, na gestão Gilberto Gil”, defendida em 2011, no Programa de Pós Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas.



Campinho Show comemorativo pelo aniversário de vinte e cinco do *Nós do Morro*, em agosto de 2011, no Casarão Cultural, sede do grupo. Foto de Letícia Paula



Guti Fraga e a gerente de patrocínio da Petrobrás, Eliane Costa. Campinho Show comemorativo. Foto de Letícia Paula.



Campinho Show realizado em dezembro de 2011 no lugar conhecido como Campinho. Foto de Letícia Paula.

A construção do *Teatro do Vidigal* também se insere nesta perspectiva de ampliação de espectador, já que, a partir daí, o *Nós do Morro* vai buscar sua inserção e legitimação no mercado profissional.

### **2.1.3 - O Teatro do Vidigal**

Em setembro de 1996 foi inaugurado no Vidigal um novo espaço cultural, o *Teatro do Vidigal*. Com a renda do *Show das Sete*, com o apoio dos comerciantes locais e simpatizantes da ideia, que forneceram material de construção e emprestaram ferramentas, e o patrocínio da Embaixada Britânica, que, por intermédio da sua consultora para projetos de assistência social, Stphanie Allen Earlie, forneceu ao grupo equipamentos de luz e som, um teatro foi concebido com capacidade para oitenta pessoas. Com o formato de arena, ele foi idealizado pelos coordenadores do grupo, que na época, ocupava os fundos da Escola Municipal Almirante Tamandaré, Luiz Paulo Corrêa e Castro relembra como foi o processo que levou a criação deste novo espaço cultural:

Você tem a escola aqui em cima e como ela foi feita em desnível, você tem o pilotis aqui. A diretora o que ela fez, a parte de trás ela cedeu uma parte desse pilotis, aqui, atrás desse pilotis do prédio, você tinha um pedrão gigantesco, assim. A gente em primeiro lugar ocupou esse espaço aqui, a gente usava duas salas da escola e o pátio pra fazer o tal do Show das Sete, a gente foi ocupando esse espaço aqui e a gente foi tendo uma ideia “pô, por que a gente não fecha mais isso aqui e faz um espaço cênico aqui?” e aí “como é que vai tirar essa pedra?”. Arrumamos um cara lá, o cara quebrou a pedra, Fernando fez a concepção do teatro e criamos um teatro aqui, literalmente na pedra, chamou-se um especialista. Falam que a gente quebrou a pedra, mas não é verdade, tentou-se, mas não conseguiu, a gente chamou um cara. Mas, por exemplo, a parte de laje, essa coisa toda, nós é que levamos nas costas. (CORRÊA E CASTRO, op.cit.).

Para o morador João Marques o interesse pelo trabalho do *Nós do Morro*, de um modo geral, também está associado ao fato do grupo ter “conseguido um teatrozinho lá em cima na rua” (MARQUES, op.cit.). Ele assinala, porém, que a divulgação das produções do *Nós do Morro* para além das fronteiras “vidigalenses” se deve ao “suporte de pessoas que fizeram realmente com que aquilo fosse crescendo e se tornasse o que é hoje” (Idem). Aproveitando a deixa de nosso entrevistado sobre possíveis “suportes” para o reconhecimento do *Nós do Morro*, gostaríamos de aproveitar o debate sobre a construção do teatro e tecer breves considerações a respeito da visibilidade dada ao grupo pela imprensa.

Segundo Luiz Paulo Corrêa, desde a fundação do *Nós do Morro*, a relação de proximidade com jornalistas que moravam no Vidigal sempre garantia ao grupo pautas em jornais de grande circulação. Muitos jornalistas que frequentavam o *Bar-raco*, entre eles o editor do Jornal Tribuna da Imprensa Paulo Barros, conhecido como Paulinho, garantiam várias matérias destacando o trabalho do grupo<sup>67</sup>, o próprio Luiz Paulo, também jornalista, funcionava como uma espécie de assessor de imprensa do grupo. Na estréia da peça *Machadiando – três histórias de Machado de Assis*, peça baseada em três contos do autor<sup>68</sup> e que inaugura o Teatro do Vidigal, ele consegue um contato com a produção do RJ-TV, noticiário exibido diariamente pela TV Globo, uma matéria dando ampla cobertura ao teatro construído na favela do Vidigal:

---

<sup>67</sup>Algumas destas matérias já foram mencionadas ao longo desta dissertação, como a do caderno cultural *Tribuna Bis*, de 11 de junho de 1987, que se refere à primeira peça encenada pelo grupo, *Encontros*.

<sup>68</sup>O espetáculo reúne os textos “Lição de Botânica”, “Hoje avental, amanhã luva” e “Antes da missa”, escritos entre 1859 e 1906, onde o autor faz um panorama da sociedade burguesa no Rio de Janeiro, segundo Luiz Paulo Corrêa e Castro não houve interferência ou adaptação textual na montagem realizada pelo *Nós do Morro*.

Eu consegui em 1996 e aí para estreia do Machadiando um negócio fantástico, que foi a porra dum pauta para o RJ TV, que deu dez minutos de RJ à tarde e deu dez minutos de noite, falando sobre o teatro do Vidigal. Uma matéria super grande da Maria José Sanches sobre o Vidigal, muito legal, e com uma pauta minha. Eu comecei a trabalhar com supervisão e editoria e comecei a ter muito contato com o pessoal da produção do RJ (CORRÊA E CASTRO, op.cit.).

O Jornal de Bairros *Correio Zona Sul* também dedicou uma ampla cobertura a inauguração do novo espaço cultural do Vidigal. Mais do que pontuar os fatores que possibilitaram a construção do teatro naquele local e os diferentes agentes sociais envolvidos, que, como já dissemos, foram desde comerciantes locais até embaixadas estrangeiras, é interessante observarmos na matéria o sentido político atribuído ao evento. No trecho abaixo, fica clara a relevância que se dá a iniciativas não governamentais em “comunidades carentes”:

Com quase dez anos de estrada, irradiando a cultura por meio do teatro feito na comunidade e direcionado para dentro dela, o Grupo Nós do Morro já tem a sua marca registrada na cidade do Rio de Janeiro. Desde a sua primeira encenação, com um texto que falava da vida no morro, até a produção de Machadiano, que marca a inauguração do teatro do Vidigal e a implantação definitiva do Projeto Teatro Comunidade, muitas águas já rolaram. O país mudou quatro vezes de presidente, o Estado, três vezes de governador, e, o município do Rio, três vezes de prefeito. E a vida nas comunidades mais carentes, entretanto, pouco mudou, se não piorou de lá pra cá. As opções oferecidas pelo poder público para esta gente, sejam elas de cunho social ou cultural, são praticamente inexistentes. O aplauso, então, fica para aqueles que não esperam pela boa-vontade do “rei” e vão à luta sozinhos, fazendo e acontecendo, como o Grupo de Teatro Nós do Morro tem feito até agora, mostrando que a vida levada na arte é muito mais bonita de ser vivida (*Jornal Correio Zona Sul*, jan.1996, p.16).

Percebemos que a construção do teatro não deixa de reforçar o paradigma que associa o *Nós do Morro* a um projeto comunitário, já que contribui ainda mais para o enraizamento do grupo no Vidigal. Na opinião dos próprios atores existe uma clara diferença entre se apresentar para a “família” e “colocar a cara a tapa”<sup>69</sup> em outros espaços fora dali. Artur Monteiro, no grupo desde 2006, explica o que significou para o elenco de *Barrela*, espetáculo escrito por Plínio Marcos e montado pelo *Nós do Morro* no final de 2009, se apresentar no *Centro Cultural Banco do Brasil*:

---

<sup>69</sup> Em entrevista a presente dissertação, o cenógrafo Fernando Mello da Costa, aponta que é a partir de *Noites do Vidigal*, primeira peça a estrear fora do Vidigal, que o *Nós do Morro* se desvincula da imagem de um projeto social e é tratado de igual para igual com outras companhias profissionais. No Capítulo 3 trataremos desta peça e em que medida ela conferiu legitimidade profissional ao grupo.

Foi à primeira vez no CCBB que nós descemos pra fazer *Barrela* e foi ali muito esse cuidado nosso, da gente tentar mostrar uma coisa profissional. Quando a gente foi pra Casa do Mercado, a gente já tinha tido uma experiência no CCBB e já chegamos mais profissionais, a gente conseguiu um projeto pra viajar, a gente teve um amadurecimento do elenco e isso ajudou até o texto mudar um pouco, sabe, ficar mais sério ainda, mais pesado, sabe (MONTEIRO, entrevista concedida a autora em 28/04/2011).

Leonardo Xavier, também do elenco de *Barrela* concorda com Artur, o ator recorda que foi escalado para a peça em “seu melhor momento”, quando, segundo ele, a montagem “desce o morro”. Para Xavier, apesar de ter sido gratificante se apresentar no Vidigal, *Barrela* foi ganhando *status* profissional, na medida, que, conquistou espaços tradicionais como o já citado CCBB. A partir daí, outro público se apropriava da montagem, pessoas de classe média, universitários, artistas e não majoritariamente um morador ou quem tinha vínculo com o *Nós do Morro*.

Ainda de acordo com Leonardo, foi na *Casa Mercado* que a peça ganha o elogio da crítica especializada. Curiosamente, a *Casa Mercado*, localizada no Arco do Teles, no Centro do Rio, não possui um teatro, tampouco se configura como um reduto cultural conhecido pelo grande público, tendo o caráter mais de um espaço alternativo que abriga uma série de atividades dedicadas à cultura e ao lazer. Porém, como já dissemos logo na apresentação do presente trabalho, o ambiente é ideal para criar a “atmosfera” de *Barrela*, peça que gira em torno da vida carcerária no país, como não há palco, foram improvisadas cadeiras em torno e muito próxima aos atores/cenário, causando um clima de tensão entre elenco e plateia, para Leonardo Xavier, foi na Casa Mercado que tudo “começou a acontecer”:

Lá no Vidigal a gente realmente tava em casa, né, a gente tava pisando no nosso chão, ali praticamente todos os espectadores, a maioria eram pessoas da comunidade, algumas pessoas de fora também que vieram convidadas pra assistir ao espetáculo e tipo aquele espaço nosso, assim, tranquilo, entre aspas, sem nervosismo. Agora quando a gente saiu da comunidade pra tá apresentando na rua, a gente viu que a gente tava andando numa proporção maior, o nervosismo já batia mais. No caso, esses espetáculos já tavam sendo apresentados profissionalmente, entendeu, pra críticos, pras pessoas do meio, entendeu, de nome, então isso causou um nervosismo maior na gente (...). A Casa Mercado é um lugar maravilhoso, tão bom quanto o Vidigal, porque é o tipo um espaço alternativo e que você um pouco realmente se sente dentro da cela. E com relação à energia um dos melhores espaços que a gente se apresentou foi na Casa Mercado, foi lá que tudo começou acontecer, foi de lá que vieram as críticas nos jornais, as pessoas, enfim. Bárbara Heliodora, uma monstra, crítica de teatro do Brasil, super famosa e deixou a gente nas nuvens, adorou o espetáculo, falou muito bem da gente e ela sempre picota todas as peças com os monstros ai do cinema, TV e teatro, como Marília Pêra, Stênio Garcia, Glória Pires, ela bota mesmo a tesoura. E com a gente do *Barrela* ela, a gente nem acreditou, quando a gente leu a crítica no Jornal O

Globo, a gente: “nossa, é a Bárbara Heliadora falando isso da gente” (XAVIER, entrevista concedida a autora em 17/02/2011).



Teatro do Vidigal. Foto de Letícia Paula

Bárbara Heliadora, conhecida por fazer uma crítica, utilizando a expressão de Brook (1970), “que passa a maior parte do seu tempo resmungando”<sup>70</sup>, sempre teve uma

<sup>70</sup> Para Peter Brook quando mais áspera a crítica, mais ela se coloca a serviço do teatro: “o crítico vital é aquele que já formulou claramente, para si próprio, o que o teatro poderia ser – e que é ousado o bastante para por em questão essa fórmula, toda vez que participa de um acontecimento teatral” (1970: 17). Sendo assim, o crítico não deve se limitar a fornecer as “dicas” da temporada, mas revelar, antes de tudo, as fragilidades da encenação teatral. Brook salienta que o crítico é parte do conjunto, relata a imagem de como o teatro poderia ser para aquela comunidade de espectadores e revisa esta imagem em cada experiência que recebe. Em um texto intitulado *O Trabalho do Crítico*, retirado de uma conferência proferida, Bárbara Heliadora se auto insere nesta perspectiva de Peter Brook sobre o papel da crítica especializada, apontando em que medida a crítica está associada ao próprio ato criador servindo de “ponte entre o público e o novo”. Neste mesmo artigo, Bárbara chama atenção para a relação entre a crítica com a apresentação de grupos de teatro recém - criados, se a primeira é branda, só aponta qualidades por entender, entre outras coisas, que isto pode comprometer o futuro profissional da companhia, ela está impedindo uma avaliação interna que poderá resultar no aprimoramento e na elevação da qualidade das encenações. É curioso estabelecermos esta contradição entre a fala de Bárbara, no texto ela cita que não se pode elogiar um espetáculo só porque ele está empregando um número x de pessoas, e sua visão um tanto quanto paternalista sobre as apresentações teatrais do *Nós do Morro*, ficando o aspecto social que envolve o projeto muito evidente em suas críticas, se sobrepondo, por vezes, ao valor artístico do grupo, como ilustraremos ao longo deste debate (cf. HELIODORA. *O trabalho do crítico*. [www.barbaraheliadora.com/frames.htm](http://www.barbaraheliadora.com/frames.htm), acessado em 25/03/2012).

relação cordial com o *Nós do Morro*. Em uma carta escrita á Gutí Fraga, logo após a inauguração do Teatro do Vidigal, ela se diz emocionada com a apresentação de *Machadiando*. Considerando as devidas proporções que separam uma crítica teatral publicada em um jornal de uma carta pessoal, percebemos que nas palavras de Bárbara fica evidente que a proposta social do *Nós do Morro* se sobrepõe a própria análise da encenação.

Em alguns momentos parece que ela vê no trabalho do *Nós do Morro* um caráter meramente pedagógico, cujo alcance se limita ao Vidigal ou às escolas que o grupo se apresenta, em um trecho da carta ela chega a citar a importância dos membros conhecerem um pouco da história do Brasil através de Machado de Assis:

Meu caro Gutti,

Você não pode nem imaginar o prazer que tive em assistir *Machadiando*; seu trabalho – como o de todos os integrantes do *Nós do Morro* - me encanta não só pela singeleza e seriedade com que é apresentada a encenação das três peças que a formam, como também por ser exemplo vivo da convicção que desde sempre acalento, a de que o teatro, quando encarado com seriedade, é uma privilegiada escola de cidadania e de democracia, pois no preparo e realização de um espetáculo é indispensável que todos aprendam a respeitar o trabalho um do outro.

Encontrar o seu teatrinho no alto do Vidigal, ver todo o trabalho implícito em sua construção e na continuidade das montagens é uma imensa alegria, e maior ainda é a de ver o trabalho em torno de Machado de Assis e sua época, um caminho delicioso para todos os envolvidos conhecerem um pouco mais do Brasil. E parece-me sábia a alternância, no repertório, de autores brasileiros já consagrados e novos autores que expressem a realidade do grupo social que cerca e motiva o próprio grupo.

Parabéns a todos os integrantes do *Nós do Morro*, motivo de orgulho para todos nós, cariocas, que geralmente só ouvimos falar do que nos preocupa...Continuem sempre a sonhar alto e a serem exigentes consigo mesmos, para poder levar á sua comunidade e às escolas que visitem um exemplo a ser seguido.

Muito obrigada por me haverem convidado e pelo prazer que foi ver *Machadiando*. Que o trabalho continue, com crescente sucesso.

Bárbara Heliadora (HELIODORA, carta endereçada ao Grupo *Nós do Morro* em 02/10/1996).

Da inauguração do teatro à estreia de *Barrela* passaram-se treze anos e os comentários de Bárbara a respeito de uma montagem do *Nós do Morro* novamente colocam como mérito o aspecto social que envolve a trajetória do grupo. Não queremos dizer com isso que ela não formule elogios a respeito da encenação em si, mas, ainda assim, associa à força e autenticidade da peça ao elenco que, em tese, habituado à vida em uma favela, conheceria bem o significado da expressão “exclusão social”. Nas palavras de Heliadora:



Os 12 atores que compõem o elenco conhecem a vida no morro e provavelmente dão ao diálogo de Plínio Marcos maior espontaneidade e autenticidade do que qualquer grupo de atores profissionais, por competentes que estes pudessem ser. “Barrela” tem, nesta modesta produção, mais força e mais dor do que a maioria de suas muitas montagens. O grupo Nós do Morro continua a fazer seu bom/ótimo trabalho, a evitar que muitos jovens escapem do universo de “Barrela”, e por isso mesmo merecem sempre apoio e aplausos. (Idem, *O Globo on line*, 17/12/2009, <http://rioshow.oglobo.globo.com/eventos/critica-profissionais/barrela-949.aspx>, acessado em 05/11/2011).

Interessante a este respeito é que alguns atores de Barrela, entre eles Leonardo e Artur não residem no Vidigal, eles começaram a participar das atividades do *Nós do Morro* por meio da quota para não moradores que começou a ser aberta em 2001. Para Luiz Paulo Corrêa a crítica à *Barrela* foi infeliz por não avaliar a competência profissional do elenco, mas sua “suposta” intimidade com temas que denunciem condições de pobreza ou ausência de cidadania. Sobre a leitura da montagem por Bárbara Heliodora, questiona Luiz Paulo:

Eu acho a crítica da Bárbara muito rim nesse ponto. Quando ela fala que: “ah, eles conseguem atingir um nível tal, que talvez outros atores não conseguissem”. Porra! Que isso? Trabalho de ator é conseguir atingir esse nível, se não atingir outro trabalho normal, tá entendendo. “Ah, o não ator vai fazer porque viveu na favela”, isso é um absurdo. Tanto que eu acho que a crítica é muito branda com o Nós do Morro com essa coisa do viés social, aí é sempre a turminha do Vidigal, o pessoal do Vidigal, o trabalho social (CORRÊA E CASTRO, op. cit.).

Os diretores, de um modo geral, vão sempre procurar romper com uma visão paternalista, onde o aval de qualidade artística dependa única e exclusivamente do trabalho comunitário realizado. Uma premiação oficial conferida pela classe artística e por instituições ligadas à cultura foi encarada pela instituição como uma ruptura naquele paradigma. Nossa próxima discussão, então, vai pontuar quais os significados que o *Prêmio Shell* adquiriu, também mapeando a entrada de um novo agente nesta trajetória, o poder público.

## **2.2 - Grupo Teatral ou Projeto Social? Uma discussão acerca do Prêmio Shell**

O *Prêmio Shell*, uma das mais tradicionais premiações da cena teatral brasileira, conquistado pelo *Nós do Morro* em 1997 foi o primeiro indicativo de que o grupo começava a chamar atenção dos órgãos oficiais de cultura. Numa disputa que envolveu

companhias teatrais renomadas dentro da arte brasileira, entre as quais o *Tablado* e o *TUERJ* (Teatro da UERJ), o *Nós do Morro* concorreu como projeto especial, com o espetáculo *Machadiando*. Nessa época, a companhia completava 11 anos e recebeu o prêmio com grande entusiasmo, Guti Fraga assim comemorava o caráter inédito da laureação:

É um estímulo, pois chegamos a ele mesmo sem patrocínio, e nem com o prêmio sabemos se iremos conseguir. Este prêmio é uma importante referência para o país. É a primeira vez que um morro desce para receber um prêmio como este (Jornal Correio Zona Sul, [mar. 1997]).

Analisando outras declarações para o mesmo jornal, destacamos a fala de um ator que diz que a partir daquele momento o grupo seria olhado “com mais respeito”. A cineasta e atriz Luciana Bezerra, diz que o prêmio logrou uma “espécie de carteira de identidade”, ajudando a combater o preconceito de que o *Nós do Morro* seria mais um grupo de artistas amadores de uma favela carioca. O próprio Guti Fraga, 13 anos depois ratifica essas considerações, diz que “só a qualidade é capaz de quebrar estereótipos”, e que o Prêmio Shell foi “a carteira de identidade” de quem até então não era cidadão, ele descreve como era visto o trabalho que vinha realizando no Vidigal:

Não interessava que eu tava fazendo se tinha qualidade ou não. Eu encontrava meus amigos profissionais e eles perguntavam: “Como vai o teatrinho lá na favela”. Não era um tom pejorativo, era cultural. Não tinha manifestação de favela com qualidade, não existia isso, é cultural (...) Ninguém queria saber se eu tava experimentando uma metodologia, que eu misturava Stanislavsky com Boal, com Paulo Freire, ninguém queria saber isso (FRAGA, op. cit).

Em seu livro *Economia das Trocas Lingüísticas*, Bourdieu explica que um grupo social ignorado, vai se tornar reconhecido quando demonstra uma necessidade de se tornar legítimo perante aqueles que, em tese, possuem um discurso de autoridade: “o mundo social é também representação e vontade; existir socialmente é também ser percebido, aliás, percebido como distinto” (1996: 112). O autor desenvolve o conceito de *investidura*, que seria a mudança de percepção simbólica dos demais agentes em relação a uma pessoa ou grupo consagrado. A investidura transforma ao mesmo tempo a representação que os “investidos” fazem de si, influenciando na adoção de comportamentos estes julgam estarem obrigados a adotar para se ajustar a tal representação.

Pode-se compreender nesta lógica o efeito de todos os títulos sociais de créditos ou de crença – o que os ingleses denominam *credentials* – os quais, a exemplo do título de nobreza ou do título escolar, multiplicam de maneira duradoura o valor de seu portador ao multiplicar a extensão e a intensidade da crença em seu valor (p. 99 e 100).

Um prêmio no qual o júri é formado por profissionais reconhecidos no meio teatral funcionou para os integrantes do *Nós do Morro* com o “rito de instituição” de que trata Pierre Bourdieu, legitimando artisticamente a companhia. No entanto, continuando a dialogar com o sociólogo, percebemos os limites que envolvem essa noção de reconhecimento, a que o autor denomina de capital simbólico<sup>71</sup>. Se uma manifestação artística existe, é porque também depende da interpretação dos grupos sociais pelos quais é apropriada<sup>72</sup>, mas isto não significa que há um único valor a ser atribuído à obra ou que exista um verdadeiro destinatário:

Nada autoriza supor que o destinatário declarado, quando existe, comanditário, alvo da dedicatória, seja o verdadeiro destinatário da obra e que aja, em todo caso, como causa eficiente ou como causa final sobre a produção da obra. Quando muito, pode ser a causa ocasional de um trabalho que encontre seu princípio em toda a estrutura e a história do campo de produção e, através dele, em toda a estrutura e a história do mundo social considerado (Idem, 1996: 230).

Seguindo esse raciocínio, cabe relativizarmos a importância institucional atribuída ao *Prêmio Shell*. Se o grupo era indicado pela peça *Machadiando*, não concorria, porém, em nenhuma categoria tradicional, como melhor ator, atriz, direção, autor, cenografia entre outras, e sim disputava no quesito “Grupo ou Movimento” que significava uma premiação especial destinada à trajetória de uma companhia teatral e não a um espetáculo determinado. Em 1997, o grupo foi indicado ao *Prêmio Mambembe 1996*, concedido pelo Ministério da Cultura, novamente concorrendo como

---

<sup>71</sup>Pierre Bourdieu define capital simbólico como um processo de institucionalização capaz de fazer existir novos grupos. É um crédito, um poder atribuído a determinado grupo social que a partir desse reconhecimento também terá condições de impor o reconhecimento a outros grupos. (Cf. BOURDIEU, 1987: 166 e 167).

<sup>72</sup>Discutindo a chamada circulação dos bens simbólicos, o sociólogo francês também afirma que o sentido de uma obra de arte implica a compreensão do grupo social para o qual a mesma se destina, é o que o autor define como “homologia entre as posições”, que é a articulação entre o campo cultural e o campo social. Se o autor avança em relação a uma leitura simplista do marxismo, que vê a arte como simples reflexo da economia, por outro lado, afirma que a ordem cultural não está totalmente independente dos agentes e das instituições de diferentes campos (político, econômico, social). De acordo com essas proposições, ele conclui, então, que para uma produção artística ser considerada “o que é”, necessita da intervenção de diversos agentes, não só os responsáveis diretos por sua materialidade (artista, escritor etc.) ou sua circulação (editores, patrocinadores, etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam do juízo de valor de uma obra, os seus receptores, responsáveis pelas múltiplas recriações e sentidos de uma obra de arte (Cf. BOURDIEU: 1996:162-199).

“Grupo, Movimento ou Personalidade”<sup>73</sup>, o que reforça nossa tese de que o *Nós do Morro* continuava a ser reconhecido em função de um projeto sócio comunitário.

Não se trata aqui de colocar em cheque a capacidade artística da companhia teatral, mesmo porque dificilmente o *Nós do Morro* completaria uma trajetória artística de vinte e seis anos resistindo a um mercado altamente competitivo como o das artes, se permanecesse na perspectiva dos “jovens de projetos sociais”. Mas para o cenógrafo Fernando Mello da Costa é esta a imagem que atualmente o grupo transmite, pois, segundo ele, com exceção do núcleo de cinema, não há mais investimento na formação de atores de teatro. Mello da Costa saiu primeiro da direção e depois se desligou definitivamente do grupo, em 2007, no meio da montagem de uma peça, ele argumenta ter tido divergências com outros membros e que para ele em matéria de arte não há didatismos:

A função social da arte é a arte, o artista não é bem educado, nunca foi, se ele for bem educado não vai ser um artista, ele não vai ter ao que se contrapor na vida. Não adianta pegar uma criancinha “você tem que colocar o papel aqui, você tem que fazer isso” porque eu vou formar um robozinho, eu vou tirar a oportunidade dessa pessoa criar. Ela tem que aprender por ela que o papel atrapalhou o outro. Na hora que a arte começa a dar possibilidade de ver o mundo com outro olho, na realidade o que a arte faz? Se não sair dali um bom ator, um bom técnico, pelo menos que saia dali um bom espectador, vai aprender a ler, a escolher a arte, a ler um espetáculo. E a partir daí você começa a ser um cidadão participativo e receptivo às outras ideias (MELLO DA COSTA, entrevista concedida a autora em 02/06/2011).

De acordo com Mello da Costa, o patrocínio da Petrobrás, iniciado em 2001, é dado pelo trabalho social e não artístico. Se o grupo presta contas à empresa sobre quantas montagens realiza, também passou a preencher relatórios quantificando quantas crianças frequentam a escola ou participam de atividades paralelas oferecidas pelo *Nós do Morro*, como aulas de capoeira, de percussão etc. No link da Estatal de Petróleo intitulado “Meio Ambiente e Sociedade”, que contempla projetos inseridos dentro do que a empresa chama de responsabilidade social, há um vídeo que intercala o depoimento emocionado de Gutí Fraga com o de um professor, morador do Vidigal, e de uma aluna, moradora da Rocinha, tudo isso costurado com imagens da favela e das aulas ministradas no Casarão Cultural<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup>Cf. SOUZA, carta endereçada ao Grupo Nós do Morro em 21/01/1997.

<sup>74</sup>Cf. Petrobrás. *Nós do Morro: a vida levada pela arte*. Link para consulta: [www.petrobras.com.br/pt/meio-ambiente-e-sociedade/](http://www.petrobras.com.br/pt/meio-ambiente-e-sociedade/).



Estante de prêmios e condecorações concedidas ao grupo, ao fundo o troféu relativo ao Prêmio Coca Cola de Teatro. Foto de Letícia Paula.

Luiz Paulo Corrêa acrescenta que a questão do patrocínio da Petrobrás foi motivo de grande discussão entre a diretoria, da qual ele e Fernando Mello da Costa faziam parte. Ambos defendiam a canalização das atenções para a formação de uma companhia profissional, ou seja, investir o patrocínio na preparação artística (aulas de expressão corporal, interpretação, voz) e humanística (aulas de filosofia, literatura e história) do elenco. Luiz Paulo justifica, porém, essa utilização do discurso social para atrair apoio financeiro, principalmente direcionado a uma grande empresa, visto que o grupo sempre viveu de doações e quando existiam parcerias com empresas privadas ou particulares, estas nunca deram um suporte continuado, tão necessário ao investimento em uma companhia teatral:

O grande divisor de águas, que a gente até hoje passa por isso é saber o que o Nós do Morro vai ser. Esse projeto de fazer teatro cada vez mais atropelado pela tentação de cair no lado da assistência social. Então, o caminho do teatro você tem que passar por um processo de qualidade, de criar uma série de exigências aí, curriculares. Vamos investir na formação e pra investir na formação a gente não pode abrir mão de certas coisas, inclusive da produção. Que acontece, a gente de 97, 98 a 2001, a gente ficou

três anos nessa fase de transição, né, inauguração do teatro, montou o Machadiando, montou o Abalou e montou É proibido brincar, esgotou o modelo de grana, a gente viu que não tinha patrocínio, nem nada, a gente ficou três anos parado, sem produzir. Quase todo ano tinha coisa nova do Nós do Morro na rua, tá entendendo, e a gente ficou três anos sem produzir. Quando a grana da Petrobrás veio, a gente discutiu internamente, o Fernando foi um dos defensores e eu também de voltar a produzir com urgência, tinha que voltar a produzir. O resultado do que a gente produz é que traz esse retorno de mídia, o retorno da sociedade e o retorno social, o social vem desse resultado. O Nós do Morro é o que ele é, pelo que ele produziu, pelo Noites do Vidigal, pelo Cavaleiros de Verona, pelo Machado a 3x4, se fosse só um teatro de escola já teria dançado. O social é o resultado da produção de um teatro sério, só que como não pintava dinheiro, a gente acabou procurando verba social, nosso projeto é bancado pelo Petrobrás social (CORRÊA E CASTRO, op. cit.).

Em um projeto endereçado às autoridades públicas e empresas particulares em busca de patrocínio, a direção discorre sobre a “práxis” do *Nós do Morro*: “o teatro como espaço de criação e experimentação na busca de uma identidade artística – não cabendo o entendimento piegas de ‘favelados fazendo arte’” (*Projeto de Manutenção e Ampliação das Atividades do Espaço Cultural do Grupo Nós do Morro*, s.d:4). Mas apesar do teatro ser a “vitrine do projeto” (Ibidem, p.9), o apelo social também se faz presente quando se buscou captar recursos, o diferencial do *Nós do Morro* era justamente a “promoção da auto-estima de uma comunidade” (Ibidem, p.1) ou, ainda, o fato do teatro se constituir como “uma opção profissional e de participação direta a esta comunidade culturalmente carente, limitada à televisão por falta de informação ou por falta de oportunidade” (Ibidem, p.4).

Em 1997, uma moção da Câmara Municipal, solicitou à Secretaria de Cultura apoio financeiro ao *Nós do Morro*, considerando seu “importante trabalho cultural na comunidade do Vidigal” bem como nas unidades de ensino da rede pública. O documento também versa sobre a importância do *Prêmio Shell* dada a um grupo fora do *mainstream*, que se dedica a realizar atividades teatrais em áreas pobres<sup>75</sup>. A Prefeitura do Rio atenta para o poder da arte em “gerenciar o social”<sup>76</sup>, começa a estabelecer uma

---

<sup>75</sup>Cf. *Moção da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*, 18/03/1997.

<sup>76</sup>Em seu livro *A Conveniência da Cultura* (2004), George Yúdice apresenta os propósitos que a arte e a cultura assumem em um mundo neoliberal, trabalhando a efervescência das organizações não governamentais, entidades que se tornaram conhecidas por promover ações de cidadania junto à juventude pobre. Yúdice aponta que as ONGs desempenham um papel contraditório, se desenvolvem estratégias de ações sociais diante da falta de atuação por parte do Estado, que, comprometido com uma política neoliberal, promove cada vez mais a desigualdade de oportunidades, por outro lado, estas organizações civis acabam por legitimá-lo, já que, corrigindo suas falhas acabam fazendo com que ele se abstenha de algo que já foi visto como sua responsabilidade, isto quando estas agências não são cooptadas pelo poder público. O autor também chama atenção para os perigos de um modelo “ong-izado” se tornar regra única para todas as práticas culturais destinadas a jovens moradores de favelas e periferias, onde a

parceria com o *Nós do Morro*, segundo a Secretária de Cultura da época, Helena Severo, este apoio adequava-se com perfeição ao conceito de política cultural do governo:

Não nos interessa estimular eventos sem maiores conseqüências, mas sim ações de caráter permanente. Mais do que investir na criação de novos grupos, consideramos fundamental apoiar instituições de reconhecida importância, cujo trabalho já tenha adquirido legitimidade. Portanto, é com alegria que incorporamos o grupo Nós do Morro a um elenco de instituições tais como a Casa da Gávea, orquestras, museus, companhias de dança e teatro. (in *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 05/06/1997, p.16).

Apesar do “apoio” da Secretaria de Cultura não ter durado sequer um ano, o ano de 1997 foi movimentado para o grupo. *Machadiando* conseguiu uma temporada no Museu da República, após um ano em cartaz no Teatro do Vidigal, em paralelo, tem início à montagem do primeiro musical, *Abalou – um musical funk* que aborda um tema bastante conhecido no Vidigal, os bailes *funks*. Se a proposta dos primeiros momentos é identificada no que se refere a retratar no palco a realidade do morro, por outro lado, a busca pelo reconhecimento para além do Vidigal continuava, prova disso é o intercâmbio com uma renomada companhia teatral inglesa, a *Royal Shakespeare Company*.

### **2.2.1 - Shakespeare abalou no morro: a montagem do primeiro musical e o intercâmbio com a *Royal Shakespeare Company***

*Procuramos trabalhar formas para levar, através do funk e do rap, a mensagem de que os sonhos e anseios dos personagens de Abalou nada mais são do que a resposta produzida dentro das comunidades carentes para os graves problemas de distribuição/renda da sociedade brasileira (...) Jovens que tem o baile funk como*

---

arte, oferecendo um meio de sobrevivência, só é encarada como uma alternativa para evitar a marginalização e perturbação da “ordem” social. Yúdice também critica a moda da *glamourização* da pobreza, ou seja, a exploração econômica, muitas vezes com a cumplicidade do Estado, daquilo que ficou conhecido como Favela Tour, o turismo nas favelas. A saída para uma possível cooptação governamental seria que esses indivíduos não ficassem restritos a uma única esfera de articulação, mas que buscassem trabalhar com diferentes grupos que compartilhem dos mesmos objetivos, sejam eles ligados a associações de bairro, outras organizações não governamentais, de caráter nacional ou regional, fundações internacionais etc.

*opção de lazer e que trazem no coração a esperança de mudar a sua realidade social, caracterizam o elenco protagonista do universo que retratamos (Prospecto da peça Abalou, 1997: 3 e 4).*

*Abalou - um musical funk* é um espetáculo sobre o universo do *funk*, onde a tentativa de profissionalização pelos MC`s, as brigas e paqueras em um baile se misturam com a ficção quando os espíritos de moradores do morro já mortos, perturbados com “a zueira dos seiscentos diabos”, retornam e interagem com a história (CORRÊA E CASTRO, 1997:1). Até os personagens da ficção são baseados em antigos moradores do Vidigal, os fantasmas da peça representam três gerações com os quais o autor conviveu. O mais velho, Waldemar, é bastante crítico com a música *funk*, “cadê a orquestra” e com o comportamento dos jovens no baile, “no meu tempo, o caboclo não entrava num baile de bermuda” (Ibidem, p.7), o do meio Eládio, gostava de gafieira e já o mais novo, Ricardo, tolerante com a música por ser de uma geração mais próxima, foi inspirado em um amigo de infância de Luiz Paulo:

O Waldemar é aquele malandro, né, da antiga, o cara que foi preso na Ilha Grande, que ficou preso lá um tempo, depois foi morar no morro e foi motorista do primeiro ônibus que fazia a linha Rocinha-Gávea, não sei o que e ele vivia lá trabalhando num pé sujo, um desses bares importantes do Vidigal. E ele era aquele cara malandro, mas era cheio de experiência, tá entendendo, o cara malandro, mas doce ao mesmo tempo, não é aquele malandro com instinto de ruindade, aquele malandro das antigas. E ele dava uma lição de vida pra gente, jogava no bicho, eu passava horas e horas com ele lá bebendo, essa coisa toda, né. O Eládio ele era aquele cara que era bombeiro hidráulico e toda segunda feira pra ele, ele nunca trabalhou segunda feira, segunda feira era dia dele fazer um churrasco em casa, tomar uma cerveja. Ele ganhava bem, vivia bem, tá entendendo, assim, era um cara que dançava, se relacionava com todo mundo e tinha um discurso, quer dizer ele não estudou, fez até o primário, mas era um discurso. Ele gostava de ler jornal, ver televisão, então ele conversava contigo sobre tudo, as armas nucleares do Irã, tá entendendo. E o Ricardo que era mais novo, ele frequentava baile, naquela época Soul, década de setenta (Idem, entrevista concedida a autora em 30/06/2010).

O espetáculo trazia novidades, pela primeira vez Guti Fraga dividia a direção de um espetáculo, quem assina a concepção junto com ele é o cenógrafo Fernando Mello da Costa. Responsável pelo cenário de praticamente todas as montagens do grupo, Mello da Costa explica que a peça foi o momento chave dele no *Nós do Morro*, no que se refere a tentativa de formar uma companhia de teatro que investisse na formação artística, estética e intelectual dos atores<sup>77</sup>. Sobre os cenários de *Abalou*, a ideia era

---

<sup>77</sup> Cf. MELLO DA COSTA, op. cit.



partir para uma linguagem não realista, conforme informe a matéria do jornal *O Estado de São Paulo*:

Mello da Costa define sua concepção cenográfica entre o cubismo e a linguagem de quadrinhos. Vários painéis móveis, produzidos a partir de sucata, colagem e pintura, entreabrem-se mostrando fragmentos de cenas do morro. A idéia é reproduzir de forma não realista uma geografia formada por vielas. “Quem está sentado numa birosca entrevê uma cabeça passando ou apenas pés que chegam” (in *O Estado de São Paulo*, 05/06/1997, p. 16).

Por ser um musical, *Abalou* exigiu dos atores tanto um preparo de voz, como de corpo, a coreografia contou com a supervisão de Johayne Ildefonso, que já era conhecido no meio por ter um trabalho bastante conceituado na área de expressão corporal, dando aulas no Teatro Tablado. Já a parte musical contou o apoio de dois velhos conhecidos do *Nós do Morro*, a dupla de irmãos MCs Júnior e Leonardo que foram convidados por Guti Fraga para compor a trilha sonora da peça. Embora deixe claro que nunca recebeu dinheiro do grupo, que o trabalho foi sempre de doação e troca, Leonardo lembra que o convite chegou numa hora boa, já que à época da peça, o *funk* já não estava tão no auge assim.

Para o MC nada mais gratificante do que participar de um espetáculo que valorizava esse universo:

A gente ficou indo pro teatro de bicicleta, a gente pegava a bicicleta e ia todo dia da Rocinha pro Vidigal, do Vidigal pra Rocinha, subiu várias vezes, a gente chegava cedo, né, até pra poder sentir o personagem, todos eles, o Maestro, a Tininha, o Lagartão, do Pilantra, de todos os personagens. Deu uma caída até pra gente, a gente já tá falando de 98, né. Aí, o auge já tinha passado, o nosso contrato com a Sony já tinha acabado, a gente já tava meio que vivendo com o dinheirinho que a gente tinha guardado. E o Guti chama a gente pra ir pra lá, dá a sinopse na nossa mão, né, o texto, né, algumas coisas a gente bolou lá, e conhecemos o Johayne que é o coreógrafo, que virou amigo, né, conhecemos o Fred, que morreu, a Zezé chega mais pra gente. Reunião pra tudo e a gente ali anotando as coisas, tudo novo, tudo novo, pra eles não, expressão corporal, rir, estimulação, cara de pânico, cara de medo, sabe, correr, fingir que tá correndo, sabe. Tudo aquilo pra gente era novo porque eles estavam ensaiando pra uma peça. A gente tava vendo o que o recém- formado, o que os recém- aprendizes de atores tinham para nos mostrar, então a gente voltava pra casa pedalando de bicicleta a mil por hora, né. E eu me via no Maestro, porque sempre procurei fazer isso com o funk. (MOTA, op.cit.).

Maestro era um dos personagens da peça, ele e outro MC, Lagartão, formam uma dupla de cantores que querem alcançar o estrelato, mas para isso têm que se submeter às intenções do empresário inescrupuloso Big Ben. Para Maestro, música é coisa séria faz “rap da consciência ecológica dum morro que teve sua vegetação destruída pelos barracos da favela” e mistura batida *funk* com “sons dos passarinhos e o barulho do corte de árvores para a construção das casas do morro” (CORRÊA E CASTRO, 1997: 6). Enquanto o MC com mais “consciência social” faz uma música que vai de encontro às exigências do mercado, o tal empresário só pensam em enriquecer às custas do *funk*, interessante a este respeito é a fala de Big Ben quando os MCs vão reivindicar um aumento salarial:

Tudo acaba um dia, brother meu, mas vocês não têm razão pra vir com esses sindicalismos baratos pra cima de mim. Tavam aí sem dinheiro nem pro guaraná e graças ao funk e ao Big Bem podem sair do morro a hora que quiserem, ter carro importado, telefone celular e uma porrada de menina pra dar pra vocês. Nem queimar essas cabeças ocas na escola vocês precisaram para conseguir tudo isso. E ainda vem me falar de perda salarial? (Ibidem, p.10).

Além dos MCs e do empresário, outros personagens fazem referência à realidade do movimento *funk* no morro, como as irmãs evangélicas Esther e Cleuzéia, que frequentam o baile escondidas da mãe. Além delas, havia também dois grupos de meninas rivais, sendo a líder delas, Tininha, apaixonada por Maestro que, no final, consegue mostrar seu talento e alcança o sucesso, com a ajuda de Tininha e intervenção dos fantasmas. Em cena, não só personagens e o ritmo daquele contexto sociocultural, mas todo um linguajar que traz termos como *pancadão*, *mulão*, *fui*, *demorou* e o próprio título da peça *abalou*<sup>78</sup>.

Em termos de reconhecimento perante a classe artística, *Abalou* pode ser considerada a primeira peça indicada a várias categorias em outra reconhecida premiação, o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem<sup>79</sup>. Concorrendo por melhor atriz,

---

<sup>78</sup>O estudo das peças de Luiz Paulo Corrêa e Castro é assunto da dissertação de mestrado de Luís Eduardo Franco Amaral, que desenvolve o conceito de literatura da favela a partir não só das peças do principal dramaturgo do *Nós do Morro*, como do livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Cf. AMARAL, 2003.

<sup>79</sup> O Projeto Coca-Cola de Teatro Infantil teve início em 1988, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1994, foi criado pela Brito Produções o Projeto Teatro Jovem também patrocinado pela Coca-Cola, onde além da premiação dos profissionais do teatro infantil, o novo projeto também passou a premiar os profissionais do teatro para adolescentes. Em 1996 com o co-patrocínio da Panamco Spal, a Brito Produções também começa a realizar o projeto de teatro jovem na cidade de São Paulo. Tradicionalmente, era realizada uma

coreografia, cenografia e direção e como prêmio especial, o *Nós do Morro*, no entanto, levou o troféu somente pela última categoria citada. Mas para os envolvidos no espetáculo pouco importava se a legitimidade artística e o projeto social “andavam de mãos dadas”:

Foi a primeira vez que o Nós do Morro saiu do Vidigal, né. E a gente fazer parte disso, na minha cabeça foi muito louco porque eles foram pro Laura Alvim, né, e do Laura Alvim eles concorreram ao Prêmio Coca-Cola, né. Nós concorremos ao Prêmio, ele significou bastante, eu perdi pro Tim Rescala, né [risos]. Foi um prêmio profissional, a entrega foi no Morro da Urca, teve presença da Maria Clara Machado, que ainda tava viva, quem apresentou foi esse cara que fez o Boom, o Jorge Fernando, o Lúcio Mauro Filho tava começando, concorrendo a prêmio lá, também, novinho. Eu e meu irmão ficamos ali emocionados (MOTA, op.cit.).

A indicação do *Nós do Morro* para prêmios começou a despertar o interesse do *British Council* (Conselho Britânico), organização internacional do Reino Unido voltada para estabelecer relações culturais e sócio - inclusivas em diversos países. Foi através desse contato que o *Nós do Morro* foi convidado a participar do *Fórum Teatro 97*, no debate “Teatro, Desenvolvimento e Cidadania”, realizado no *Centro Cultural Banco do Brasil*. O debate era uma extensão de um encontro realizado em Londres, em março do mesmo ano, onde o teatrólogo Augusto Boal, fundador do *Teatro do Oprimido*, e convidados de outros países falaram sobre a relação entre arte e questões sociais.

No debate estavam presentes, além de Gutí Fraga, diretor do *Nós do Morro*, o próprio Boal, Amir Haddad, criador do grupo *Tá na Rua*, a crítica de teatro Bárbara Heliadora e a diretora de voz da *Royal Shakespeare Company*, *Cicely Berry*. A diretora, veio ao Brasil não só para participar do Fórum, mas para oferecer um workshop junto ao *Nós do Morro*, que ela conhecia desde 1995, quando veio ao Brasil para participar de um evento sobre *Shakespeare*. Era a primeira vez, no entanto, que *Cicely* dirigia os atores do grupo para a apresentação de uma das peças mais famosas deste dramaturgo inglês, *Hamlet*, a ser encenada em formato parcial, no *Espaço Cultural dos Correios*, como uma das atrações do *Fórum Teatro 97*.

---

grandiosa festa, onde os indicados das doze categorias, a classe artística e a imprensa conheciam os premiados, mas desde 1998 este projeto deixou de acontecer.  
Cf. Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude. Prêmios Teatrais – Prêmio Coca - Cola. [http://www.cbtij.org.br/arquivo\\_aberto/premios/premio\\_cocacola.htm](http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/premios/premio_cocacola.htm). Acessado em 12/03/2012.

De acordo com Luiz Paulo Corrêa, a partir do Fórum e do intercâmbio com a *Royal Shakespeare Company*, o grupo ganhou grande divulgação na mídia, o que acabou criando um movimento contrário no que se refere à proposta de extrapolar os limites da favela. Se o grupo descia as ladeiras do morro em busca de reconhecimento, agora, era o público do asfalto que subia o Vidigal para conhecer o trabalho do *Nós do Morro*. Antes disso, segundo Corrêa e Castro, o público não morador que ia ver os espetáculos produzidos se resumia a amigos ou pessoas ligadas a quem participava do projeto:

Porque na época, teve um raio de um polo shakespeariano no Rio e o Consulado Inglês e o British Council, trouxe um grupo inglês pra cá e sugeriram que a gente fizesse uma leitura de uma peça do Shakespeare e a gente fez o Hamlet. E aí veio o pessoal da Royal Shakespeare pra cá, pra participar do festival no CCBB e nos Correios e conheceram o Nós do Morro e aí a gente teve uma puta divulgação na mídia, tá entendendo. Eles já tinham ouvido falar do Nós do Morro, eu não sei qual o contato que foi fechado, mas eu sei que foi isso. Veio uma diretora de voz lá pra conhecer, Cicely Berry, e aí se sugeriu que ela fizesse um workshop de voz com o pessoal em cima da leitura do Hamlet, então a gente fez um trabalho em conjunto. O estouro que dá essa repercussão do Shakespeare na favela, a gente pula a fronteira, dessa divulgação a gente começou a ter um público que vai subir o Vidigal para assistir teatro (CORRÊA E CASTRO, entrevista concedida a autora em 30/06/2010).

Uma matéria do RJ-TV, telejornal local exibido pela Rede Globo de Televisão, dedicou ao grupo uma reportagem sobre a montagem de *Hamlet*, o título da reportagem era “Teatro na Favela”. Sobre o título, Luiz Paulo enfatiza que isto não incomodava a direção em sua tentativa de legitimar o grupo artisticamente, nestas horas o diferencial era esse mesmo, o fato de ser localizado em uma favela carioca era o que servia como vitrine para o grupo. No entanto, na hora que foi ao ar, para surpresa geral, o repórter resolveu fazer um trocadilho com uma das frases mais famosas de *Hamlet* e abriu a reportagem com a seguinte frase: “ser ou não ser traficante”<sup>80</sup>.

A reportagem trouxe certo desconforto, já que o *Nós do Morro* nunca se pautou pelo discurso “de salvar os jovens do tráfico”, ao contrário de grupos artísticos que trabalham em áreas de carência básica, como o *Afro Reggae*, por exemplo, que “abraçam” diretamente essa causa. No entanto, se o grupo tem uma postura avessa quando o assunto é criminalidade, não podemos dizer o mesmo de *Cicely Berry*, que conforme matéria publicada no jornal *O Globo*, de 07 de abril de 1997, era conhecida na

---

<sup>80</sup> Cf. CORRÊA E CASTRO, entrevista concedida a autora em 30/06/2012.

Inglaterra por desenvolver projetos artísticos em prisões<sup>81</sup>. Aliás, uma das pessoas que atuava como mediador entre a *Royal Shakespeare Company* e o *Grupo Nós do Morro* e que também participou do debate no CCBB era o diretor de teatro *Paul Heritage*, criador de centros teatrais em várias unidades carcerárias tanto na Inglaterra como no Brasil.

De qualquer forma, se essas pessoas eram movidas por interesses diferentes, acabavam se articulando em prol de um objetivo comum, oferecer acesso à arte e educação em áreas consideradas marginalizadas. Para Guti Fraga esse período em que o grupo participa do fórum de teatro e ensaia *Hamlet* foi fundamental para o grupo estreitar o contato com Cicely Berry e garantir o passaporte para o mercado internacional. Nas palavras de Fraga:

Esse período foi um grande divisor de águas não só pelos prêmios, mas por conhecer uma pessoa importantíssima na nossa vida até hoje que se chama Cicely Berry, que é uma diretora de voz do Royal Shakespeare Company, que virou uma grande parceira nossa e deu várias oficinas aqui. E foi um casamento, na verdade. Foi ela que levou a gente pro The Complete Works, uma mostra de obras completas em Stratford-upon-Avon, onde Shakespeare nasceu. Nós fomos representando Os Dois Cavaleiros de Verona, a primeira comédia romântica de Shakespeare. Tinha poucos países representando Shakespeare porque quem fazia os maiores espetáculos era a Royal Shakespeare Company. (FRAGA, op.cit.).

Alguns anos antes do grupo levar *Os Dois Cavaleiros de Verona* para Londres em 2007, o grupo tencionava encenar outra peça em um dos teatros da *Royal Shakespeare Company*, uma adaptação de *Sonhos de uma Noite de Verão*. Era o ano de 2003 e o *Nós do Morro* realizava temporada com o espetáculo *Burro sem Rabo*, de Luiz Paulo Corrêa e Castro, texto que fazia uma reflexão sobre a miséria e as dificuldades vividas pelos catadores de lixo nas grandes capitais<sup>82</sup>. A ideia era misturar as duas peças, mas segundo o cenógrafo Fernando Mello da Costa, *Cicely Berry* vetou a ideia, alegando que isto descaracterizaria o universo de *Shakespeare*, este incidente foi o estopim para que Fernando se desligasse definitivamente do grupo:

A gente pegou, né, os personagens do Burro e soltou no universo de Shakespeare. Então toda aquela turma, né, os burros entravam, era a nossa chegada no teatro do Banco do Brasil, no teatro atual [Fernando informa que a esta adaptação que misturava as duas peças chegou a ser apresentada no CCBB]. Eles sequestravam esses artesãos e entravam pra fazer o espetáculo. O texto original é uma comediuzinha que tem um grupo de artesãos que vai fazer uma apresentação no dia de um casamento, eles

---

<sup>81</sup> Ver “Hamlet no Vidigal fascina Cicely Berry”, in *O Globo*, Segundo Caderno, 07/04/1997, pgs. 1 e 3.

<sup>82</sup> Ver CORRÊA E CASTRO, 2003.

acabam ensaiando na floresta, se perdem e caem no mundo das fadas. Aí, pegamos o Burro sem Rabo, eles [se refere aos catadores de lixo, personagens de Burro sem Rabo] sequestravam esse grupo de artesãos e entravam eles pra fazer este espetáculo e aí eles acabam se perdendo no mundo das fadas. Ai, a gente carregou toda a dramaturgia da gente e jogamos lá pra dentro, uma intromissão do Nós do Morro no universo de Shakespeare. Aí, a Cicely veio ver, que a gente ia com esse espetáculo pra Royal, veio ver e disse assim “eu levo só se tirarem os burros”. Aí, eu falei “não, o espetáculo vai como ele é”. Aí, fui eu e Guti pra Londres, tentar contatar esse pessoal, aí fizeram a proposta de desenvolver um outro espetáculo nos anos seguintes, aí acabaram fazendo Cavaleiros. Aí era uma coisa de desenvolver aqui e lá. E nesse meio do caminho, eu tava fazendo Carmen [Carmen de Tal, outra peça do Nós do Morro], eu tava começando a montar Carmen, aí, no meio, eu saí fora (MELLO DA COSTA, op.cit).



Oficina realizada por professores da Royal Shakespeare Company no Fórum Shakespeare realizado no Casarão Cultural do *Nós do Morro*, em novembro de 2011. Foto de Letícia Paula.

Não tivemos acesso à outra versão do acontecimento, mas sabemos que a esta altura, a relação de Fernando com o *Nós do Morro* já se encontrava mais do que desgastada, como já vimos, ele se tornava cada vez mais crítico com a imagem “assistencialista” que o grupo transmitia. Curioso é que o conflito do cenógrafo com

*Cicely Berry* se deu justamente por causa da não inclusão na peça de *Shakespeare* de personagens que remetem diretamente às questões sociais: moradores de rua que vendem materiais recicláveis para sobreviver. Não menos paradoxal é a postura da RSC, ao mesmo tempo, que, participam de um intercâmbio que envolve experiências teatrais com um grupo enraizado em uma favela, negam a leitura que este mesmo grupo faz sobre as obras do dramaturgo inglês.



Foto de Cicely Berry no Vidigal, retirada do site do grupo [www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br).  
Último acesso em 17/04/2012.

Em novembro 2011 uma comemoração em função dos vinte e cinco anos de atividades do *Nós do Morro* e cinquenta anos da *Royal Shakespeare Company* acabou redundando no terceiro fórum sobre as obras do dramaturgo. O Fórum contou com o apoio da *People`s Palace Projects*, da *British Council* e da Academia Brasileira Letras, onde *Cicely Berry* integrou uma mesa redonda sobre *Shakespeare* e teatro no Brasil. No Casarão Cultural do Vidigal, os professores da RSC ofereceram diversas oficinas de voz

e expressão corporal, abertas não só para alunos e atores do *Nós do Morro*, mas para outras companhias do Brasil e da Inglaterra.

Em nossas últimas observações sobre a parceria com os ingleses, destacamos que ela se insere no debate central deste capítulo, ou seja, a tentativa do *Nós do Morro* em buscar o reconhecimento artístico para além dos muros “vidigalenses”. Por outro lado, são esses muros que dão uma forte identidade ao grupo, como mostra a foto acima é a favela o cenário escolhido quando se quer ilustrar a presença da *Royal Shakespeare Company* na sede do *Nós do Morro*. E se até aqui o teatro é o objeto utilizado para trabalhar identidade e legitimidade, no próximo capítulo, a televisão e o cinema se agregam a nossa discussão.



## Capítulo 3:

### Propondo novos rumos, tentando não perder o chão: quem somos nós?

Neste capítulo abordaremos a primeira peça do *Nós do Morro* a estrear fora da favela, na qual o grupo se originou. Com texto de Luiz Paulo Corrêa, *Noites do Vidigal* narra um triângulo amoroso tendo como pano de fundo os preparos para o desfile da escola de samba *Acadêmicos do Vidigal*. Voltando aos primeiros momentos, valorizava-se novamente uma temática local, no entanto, o público receptor não se limitava mais ao morador do Vidigal.

No mesmo ano de montagem da peça, os atores do *Nós do Morro* começam a obter grande destaque na imprensa por conta da divulgação do filme *Cidade de Deus*, longa que contou com a participação de atores da companhia. *Cidade de Deus* concorreu a diversos prêmios internacionais e foi sucesso de público e crítica. Embora antes do filme os atores já participem de novelas e seriados na televisão, foi a partir deste “estouro” que a ligação deles com o grupo foi ficando mais evidente.

#### 3.1- Estreia no Asfalto: a peça Noites do Vidigal

*Caim, Abel, Helena de Tróia, Sansão  
e tantos outros personagens da história  
mataram ou morreram por paixão,  
Hoje Nós do Morro na avenida  
canta outro caso de amor  
do mestre-sala que amava  
a porta-bandeira, que flertava  
com o compositor,  
Este que fugindo dos dez mandamentos  
a lei do criador desafiou.  
Não cobiçarás, ele cobiçou  
Não matarás, alguém matou.  
O romance do sol e da lua  
A princesa e o plebeu também  
Vidigal hoje está na sua  
Amando muito mais, amém (Petrobrás, Prospecto da peça Noites do Vidigal, 2002).*

Em *Noites do Vidigal*, o *Nós do Morro* comemorava seus quinze anos de existência, fazendo uma homenagem à comunidade mãe, no palco, vinte e sete atores interpretam os trinta e dois personagens, entre sambistas, boêmios, malandros, pivetes e policiais. Dando continuidade a introdução de números musicais nos espetáculos, iniciada com *Abalou* o grupo revivia as noitadas boêmias e as farras inesquecíveis das idas décadas de 1970 e 1980. Naquela época, malandros, artistas e boêmios encontravam-se nas biroschas localizadas em vários becos da favela, lá, varavam madrugadas em meio a cantorias, bebedeiras e criações, como a do bloco local, *Acadêmicos do Vidigal*.

Como vimos no capítulo 1, o bloco foi fundado em 1976, desfilando inicialmente no Vidigal. Logo depois ele foi inscrito na liga oficial de blocos carnavalescos do Rio de Janeiro chegando, inclusive, a desfilar na Marquês de Sapucaí, junto aos blocos mais importantes. O *Acadêmicos* agregava os moradores de diferentes áreas geográficas do morro e com isso também quebrava barreiras sociais, já que promovia a reunião dos moradores mais humildes que ocupavam os barracos com os moradores da classe média que moravam nos prédios logo na entrada do Vidigal<sup>83</sup>.

Essa classe média que vai morar no Vidigal nos anos setenta, no entanto, fica de fora da peça. Em *Noites do Vidigal* são os moradores da favela os protagonistas do enredo de Corrêa e Castro, embora em termos de busca de plateia, eles já não sejam mais tão protagonistas assim. Encenada pela primeira vez no *Teatro Maria Clara Machado*, localizado no Planetário da Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, para depois ocupar os palcos paulistanos, a trama do texto está centrada num triângulo amoroso formado por um mestre-sala, uma porta bandeira e um compositor.

Tião, o charmoso mestre-sala, filho de dona Feliciano, matriarca de uma das mais antigas famílias do morro, é um dos homens mais admirados, respeitados e “desejados” do local, mesmo assim, não consegue conquistar o amor da porta bandeira, Aparecida. Isso porque a moça mais bonita da favela só pensa em abandonar o morro, mudar de vida e ir viver no “asfalto”. A intromissão do compositor da escola de samba e dono de uma das biroschas, Candonga, na relação do casal transforma o enredo em uma típica “tragédia moderna”<sup>84</sup> que termina com o assassinato de Tião:

---

<sup>83</sup> Cf. CORRÊA E CASTRO, op. cit.

<sup>84</sup> No livro *Tragédia Moderna* Raymond Williams compara a noção de tragédia nas artes dramáticas com a aplicabilidade do termo nas sociedades contemporâneas. Na tragédia grega, onde as ações diziam respeito a famílias reinantes ou a queda de homens que exerciam cargos de comando político em geral, Williams critica a grandeza isolada da figura do herói, cuja “dignidade” era mais importante do que a

Tião – Eu te avisei, não avisei sua vaca?  
 Aparecida (assustada) – Mas eu não tava fazendo nada demais, Tião...  
 Tião – Não tava não? Então por que é que ele pegou na tua mão?  
 Aparecida (chorando) – Ele tava só mostrando um samba que ele fez pra mim. O que é que tem de mal nisto?  
 Tião – O que é que você ta pensando que eu sou? Ameaça esbofeteá-la.  
 Candonga (se aproximando e tentando interferir) – Mas o que é que é isso, seu Tião? Faz por menos...  
 Tião – Não te mete não, Candonga. Não te mete que aqui é negócio particular. Com você eu converso depois.  
 Candonga – Mas eu não vou ficar aqui parado, vendo você enfiar a porrada na tua mulher.  
 Aparecida – Deixa Candonga. Não se mete que vai ser pior.  
 Candonga – Que não se mete que nada Aparecida. Vai procurar um homem pra tu bater, Tião (CORRÊA E CASTRO, 2002: 4).

Esta cena se repete no início e no final da peça, às vésperas do desfile ocorre como vimos no trecho acima a briga entre os personagens em questão, que termina com a morte do protagonista. O assassino, contudo, não é identificado, o texto deixa subentendido que os tiros que acertam o mestre-sala poderiam ter sido disparados também por outra pessoa. Isso porque na trama, o irmão de Tião, Amarildo, é um assaltante que está sendo perseguido pela polícia na favela, em meio a esta confusão as duas cenas se juntam, a briga dos personagens centrais com a fuga de Amarildo.

Ao contrário de outras peças do *Nós do Morro* em que a favela é retratada, desta vez, a questão da marginalidade ganha espaço, embora a abordagem sobre o tráfico de drogas ainda não fique evidente:

Mário – Menino, toma tenência na bandida da vida. O negócio não ta como antigamente não e marisco que dorme em cima de pedra a onda vem e leva prá longe.  
 Amarildo – Pô, qual é tio Mário.  
 Mário – Tu acha que eu não tô de campana prá cima de você, moleque? Se tua mãe vê o lance que eu te vi armando no Beco da Coruja tu ia se dar muito mal.  
 Amarildo (assustado) – que lance???  
 Mário (zombeteiro) – Que lance? Que lance? O lance ora bolas! Se liga no inquérito, menino. Eu sei que tu anda pulando o muro e atravessando umas paradas por aí.  
 Amarildo – Fala baixo, tio Mário. Não tem nada a ver, eu não fiz nada, não senhor...

---

representatividade dos seus atos sobre os destinos de uma cidade ou de um reino. O autor questiona não só essa concepção elitista que considera trágico só os acontecimentos feitos por “grandes” homens, como também a visão que só valoriza um conjunto de fatos mais geral, descartando a participação de outros sujeitos no processo histórico. A vigia mestra das formulações de Williams é situar no interior da sociedade capitalista toda uma gama de inter-relações entre os homens considerados “comuns”, pertencentes, de acordo com essa abordagem, às camadas trabalhadoras. No caso da morte e sofrimentos considerados comuns e sua ausência de repercussão - um desastre de veículo, incêndio que mata uma família inteira, acidente em local de trabalho entre outros- ele também enxerga um fato histórico e social determinado, onde existe dor e lamento provocados pela perda de conexão entre os indivíduos que possuíam algum tipo de vínculo. Ver WILLIAMS, 2002.

Mário – Não fez nada???? E esse relógio aí? Caiu do céu?  
 Amarildo – Não, eu achei no ônibus.  
 Mário (tira o relógio do pulso do sobrinho) – Ta pensando que tá lidando com otário, zé mané?  
 Amarildo – Não é isso, tio. Eu achei, deixaram cair perto da roleta. Eu fui lá e peguei. Achado não é roubado.  
 Mário (arregaça a manga da camisa) – Tá vendo essas tatuagens aqui, ô comédia? Essa aqui, foi na Ilha Grande, quando eu cumpri o meu primeiro 171.  
 Amarildo – 171?????  
 Mário – É! Roubo! Essa aqui, foi na Frei Caneca, um Fla-Flu que eu levei dos *homis* numa roda de sete onze. (orgulhoso) Isso eu não arrumei carregando marmita em trem lotado da Central, não. Malandro é malandro, mané é mané.  
 Amarildo – Tá, mas o que é que isso tem a ver comigo?  
 Mário – Elementar! Olha a marca do bobo aqui: Patequê Pillipê! Quem usa um negócio desse não anda de ônibus, não sua besta. Quanto mais deixa cair. Quem perde coisa de valor é pobre. Rico não perde nem a pose, quem dirá um bobo de dezoito quilates com diamante. Achou, né? Prá cima de *moi*, não. Conta outra, garotão. (coloca o relógio no bolso).  
 Amarildo – Mas tio, o relógio é meu!  
 Mário – Ladrão que rouba ladrão, tem cem anos de perdão. Vamos prá birosca do Candonga, que marreco novo não dá mergulho fundo seu otário (Ibidem: 9).

O personagem Mário parece ser familiar ao universo de personagens e figuras reais do Vidigal com as quais conviveu o autor Luiz Paulo Corrêa e Castro. Em *Noites do Vidigal*, o tio do protagonista, assim como Waldemar, o “fantasma” mais velho de *Abalou*, também foi preso na Ilha Grande, e era aquele malandro “das antigas” que “andava de terno branco e não ficava dando milho a bode por aí a torto e a direito” (Ibidem: 6). O contraponto da malandragem de antigamente em relação a atual serve para lançar a discussão sobre a assimilação da modernidade dentro daquele espaço, em outro trecho do espetáculo, os personagens conversam sobre o crescimento da favela:

Feliciana – Credo! Não é que até o nome da Estrada do Tambá eles conseguiram mudar?  
 Nilcéia – Isso é assim mesmo, mãe. O morro tá crescendo. Qualquer dia a gente encosta na Rocinha.  
 Tião – Só espero não estar vivo quando isto acontecer. O morro nunca mais vai ser o mesmo.  
 Marly (amedrontada) – Será, Tião? Olha que eu fico arrepiada só de pensar numa coisa dessas.  
 Da Rosa – Vocês são antiquados mesmo. Ora, Tião, quanto mais gente melhor. Já pensou a Escola de Samba com milhares de componentes na avenida? Ai, meu Deus. O Vidigal virando Portela...  
 Aparecida – Eu tô com o Da Rosa. Esse morro precisa de renovação. Novos ares, novas cabeças. Esse jeito de cidade do interior, que todo mundo se conhece não é comigo não.  
 Da Rosa – É isso, filha! No alvo! Província! Todo mundo de olho na gente por tudo que é beco para ver quem anda na linha. Que venha a modernidade.

Tião – Gente! O povo que se mete na nossa vida é o mesmo que tá lá na nossa porta na hora de qualquer necessidade. Vai morar lá em Copacabana pra ver se vizinho fica levando canja de galinha prá você, quando você fica doente.

Aparecida – É, mas a mão que dá comida é a mesma que dá na tua cara. Comigo não tem dessa não (Ibidem, 9 e 10).

Vários elementos desta cena recapitulam o que já foi dito quando analisamos mais especificamente o contexto sócio geográfico do Vidigal. Embora a vida associativa não seja abordada no texto de Corrêa e Castro, a mudança de nome da principal via do morro que se refere à personagem Feliciano foi uma proposta da *Associação de Moradores da Vila do Vidigal*, que representava os interesses da favela. A associação da parte considerada “não favelada” rechaçou na época esta ideia, já que não viam nenhum motivo aparente para que a antiga Estrada do Tambá passasse a ser conhecida como Avenida João Goulart.

Outra abordagem presente na cena que remete aos debates iniciais da dissertação é a rígida delimitação que faz com que a cidade e a favela sejam identificadas de forma bastante opostas. Só que neste caso é a cidade que carrega o estigma que sempre se atribuiu à favela: um local hostil e nada acolhedor<sup>85</sup> (“vai morar lá em Copacabana pra ver se vizinho fica levando canja de galinha pra você, quando você fica doente”). O autor apresenta uma visão, digamos nostálgica e ao mesmo tempo idealizada, que enxerga essas redes de solidariedade como algo característico dos primórdios daquele ambiente, ainda livre da ocupação desordenada.

Por outro lado, a chegada dos novos tempos é bem vinda por outros personagens que defendem o crescimento populacional como meio de trazer novos paradigmas

---

<sup>85</sup>O trabalho das pesquisadoras Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier (In ALVITO e ZALUAR, 1998: 61-114) demonstram que a relação dicotômica favela-cidade não é datada historicamente, mas atravessa o tempo. Dos sambas dos anos 20 as letras de *funk* dos anos 90, as autoras afirmam que o conceito de favela indicaria que ela é um espaço alheio a cidade, inclusive em termos de samba, este dividido entre o “samba do morro” e o “samba do asfalto”. Algumas letras musicais dos anos 30 aos anos 50 apontam para a questão do enraizamento do morador da favela e a tentativa sem sucesso de indivíduos que se afastam de seu local de referência para tentar a vida nas cidades, defendendo a ideia de uma “inviabilidade de deslocamento favela-cidade, como se muralhas intransponíveis estivessem a separar uma da outra” (p. 90). O artigo destaca também como os sambistas também invertem a definição que associa a favela a um local perigoso e repleto de marginais, neste caso é a cidade o ambiente não acolhedor e que abriga o verdadeiro ladrão “escondido lá embaixo atrás da gravata e do colarinho”. A estrofe do samba “Vítimas da Sociedade” de Crioulo Doido e Bezerra da Silva, escrito em 1992 ilustra essa reinterpretação da favela /cidade como um espaço dicotômico, agora sendo o asfalto identificado de forma negativa:

“Se vocês estão a fim de prender o ladrão  
Podem voltar pelo mesmo caminho  
O ladrão está escondido lá embaixo  
Atrás da gravata e do colarinho (...)” (p. 98).

culturais e quebra de determinadas tradições (“Esse morro precisa de renovação. Novos ares, novas cabeças. Esse jeito de cidade do interior, que todo mundo se conhece não é comigo não”).

*Noites do Vidigal* foi recebida pela crítica do período como o mais bem sucedido trabalho teatral da carreira do grupo<sup>86</sup>, observamos que pela primeira vez os comentários deixam de conferir demasiada importância à inserção social do projeto. É claro que a análise da peça não é totalmente desvinculada das origens geográficas do *Nós do Morro*, até porque o próprio título atesta que a temática continua girando em torno da favela do Vidigal, mas sua estreia fora destes limites foi encarada como um sintoma de que o grupo finalmente conquistava sua autonomia artística. Prova disso é o destaque dado ao dramaturgo do grupo Luiz Paulo Corrêa, como assim nos mostra a crítica do caderno Tribuna Bis:

Cabe destacar o ótimo enredo: em meio a um clima de grande excitação, já que faltam apenas três dias para a escola de samba local se exhibir no Sambódromo. Luiz Paulo cria uma trama paralela de forte carga dramática – a porta bandeira, casada com o mestre-sala, se mostra cada vez mais inclinada a ceder às investidas do autor do samba, o que motiva cenas de ciúme, intrigas e finalmente um desfecho trágico. Além disso, Luiz Paulo exhibe inegável capacidade de tornar fluente a narrativa, recheada de ótimos e diversificados personagens – sambistas, boêmios inveterados, o malandro mentiroso, pivetes que assaltam, a mulher que leva o marido à loucura por não despregar os olhos da TV, os violentos e arbitrários policiais, entre muitos outros. E é justamente através deles que o autor nos oferece sua visão bem humorada e crítica do universo retratado (*Tribuna da Imprensa*, Caderno Tribuna Bis, 30/05/2002, p.2).

A crítica segue elogiando o potencial vocal e corporal dos atores, a cenografia de Fernando Mello da Costa, a iluminação de Fred Pinheiro, os figurinos de Flávio Graff, a coreografia sob os cuidados de Thérreze Bellido e a direção musical de Gabriel Moura, vencedora do Prêmio Shell de 2002. No Caderno B do *Jornal do Brasil*, Macksen Luiz ressalta que o espetáculo traz o espírito de outro musical, *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, no sentido de “poetizar” o morro possibilitando maior fluidez na linguagem do espetáculo. As elogiosas palavras de Macksen, assim como a crítica do *Tribuna da Imprensa*, também contempla vários aspectos da montagem, o que para ele é sintoma de como o grupo evoluiu artisticamente:

---

<sup>86</sup> Cf. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2 – Teatro, 20/06/2002, p.7.

A dupla de diretores, Guti Fraga e Fernando Mello da Costa, estrutura cenicamente a peça sob o ritmo nervoso de uma batucada, mantendo a ação permanentemente distribuída no palco. Os 30 atores e músicos parecem se multiplicar, mantidos em ação contínua, ocupando o bem desenhado espaço de Fernando Mello da Costa. A cenografia acompanha os declives das vielas do morro, facilitando a movimentação intensa do elenco. Os diretores têm o domínio desse conjunto, do qual retiram vibração interpretativa que sugere uma ala animada de escola de samba.

Os figurinos de Flávio Graff lembram fantasias e a iluminação de Fred Pinheiro se integra a esse quadro de musicalidade dramática. As músicas e a direção musical de Gabriel Moura são envolventes e ajustadas à trama. O uso do vídeo para contar parte da história confere carga dramática adicional. Os atores do *Nós do Morro* demonstraram capacidade de projetar harmonioso conjunto de vozes que sustenta as canções e garra em atuações que se impõem como retratos sensivelmente compostos de um certo modo de viver (*Jornal do Brasil*, Caderno B, 18/05/2002, pags. 1 e 2.).

O sucesso de *Noites do Vidigal*, que concorreu a duas categorias do *Prêmio Shell*, autor e trilha sonora, vencendo nesta última, fez com que o *Nós do Morro* fosse convidado para apresentar o espetáculo na *Mostra de Teatro Rio Cena Contemporânea*, no final de 2002, no *Teatro Maison de France*. Cabe acrescentar que o espetáculo extrapolava não só os limites geográficos em termos de público e espaço cênico. A peça contou com a participação de diversos profissionais renomados no cenário artístico, como o diretor, figurinista e ator Flávio Graff e o músico Gabriel Moura que embora não fizessem parte das atividades do *Nós do Morro*, aceitaram o convite da direção para participar da equipe técnica.

De acordo com Fernando Mello da Costa, este é o momento chave da trajetória do grupo no tocante a entrada no mercado de trabalho e rompimento com o estigma de “projeto cultural de área carente”:

É completamente diferente você se apresentar pra sua família ou se apresentar para um público absolutamente desconhecido, botar a cara a tapa, né, no mercado de trabalho. A partir de *Noites* a gente entra no mercado, até ali a gente é reconhecido por como os coitadinhos do morro que fazem teatro. Tem uma crítica da Bárbara [Heliadora] que diz exatamente isso, é uma crítica do Abalou que a gente fez no *Laura Alvim*, ela diz “O sol brilha em qualquer lugar, apesar de ser morro, apresentam um bom espetáculo”. Não é bem isso, mas é exatamente isso que ela quis dizer (...) no momento que a gente começou a ir pra rua virou colega de trabalho. Por isso que eu acho que é um momento, né, super importante o *Noites*, passa a ser outra coisa, passa a ser referência de trabalho, não passa a ser o grupo simpático da favela do Vidigal (MELLO DA COSTA, op.cit.).

Bárbara Heliadora ao que parece continua a tratar com simpatia as atividades culturais do *Nós do Morro*, a seu ver “gostosa prova de que o teatrinho lá no alto do morro tem sido usado para a formação de talentos” (in *O Globo*, Segundo Caderno,

24/05/2002 p.3). Como já vimos na discussão do capítulo anterior Heliadora, se comparada as suas habituais críticas teatrais, sempre tratou com delicadeza as montagens do grupo e com relação a *Noites do Vidigal* não foi diferente. Embora ela sugira que o espetáculo tenha uma boa comunicação com a plateia e teça elogios á equipe técnica - formada em sua maioria por pessoas já conhecidas no mercado profissional e que não faziam parte do grupo – não avalia o desempenho do elenco, como é de praxe em suas considerações e se formula críticas, como a que dirige ao autor, faz isso de maneira bem sutil:

O roteiro de Luís Paulo Corrêa e Castro usa como fio condutor a preparação, pela população do Vidigal, para sua primeira apresentação como escolas de samba; as brigas e os ciúmes profissionais e privados que cercam esse tipo de universo formam uma estrutura frágil – que por isso deixa de ser eficiente – e serve de moldura para uma divertida série de episódios inspirados no cotidiano da vida no morro, com um diálogo vivo que nunca deixa a peteca cair.

A cenografia de Fernando Mello da Costa e Rostand de Albuquerque é formada por uma série de rampas e escadas, tudo em preto, que sugere muito bem a encosta do morro, enquanto os figurinos de Flavio Graff são muito interessantes e agradáveis aos olhos, com uma dose muito exata da mistura do teatral com o mais ou menos “feito em casa”, sugerindo aproveitamento de materiais. E as músicas e a direção musical de Gabriel Moura fazem a contribuição definitiva, que dá o tom de celebração adequada à data.

Thérreze Bellido, responsável pela coreografia e pela preparação corporal, e a dupla Lilá Shatki e Rodrigo Sha, que fez a preparação vocal, completam o quadro dos colaboradores que apoiam a direção de Guti Fraga e Fernando Mello da Costa, os inspiradores constantes do grupo. Há, em todo espetáculo, uma alegria, um humor, um orgulho do trabalho feito, que se comunicam brilhantemente com a platéia. O aniversário do Nós do Morro é, realmente, uma festa (Idem).

O discurso de Bárbara, se colocado na perspectiva do paternalismo, está mais para desvio do que para regra no que se refere à receptividade de *Noites do Vidigal* perante a crítica especializada. Fernando Mello da Costa lembra que, nessa época, o *Nós do Morro* encontrava-se tão amadurecido artisticamente, que ele passou a defender junto com Luiz Paulo Corrêa e Castro a criação de uma companhia de teatro, que funcionaria como uma espécie de vitrine para o grupo. O projeto, contudo, não dependeria só da boa vontade da direção, seria necessário captar recursos para garantir tanto a manutenção de um elenco fixo, como o salário de outros profissionais, estes trabalhariam diariamente na preparação técnica e intelectual dos atores<sup>87</sup>:

---

<sup>87</sup> Ver MELLO DA COSTA, op. cit.



A gente tinha um grupo mais ou menos fixo aquela coisa e esse núcleo fixo, essas pessoas que tão há mais tempo lá com a gente, que precisava de desenvolvimento. A gente criou essa concepção da companhia, ter um lugar onde eles pudessem tá sempre se desenvolvendo, a gente teria o que? Um espaço próprio para ensaio, um corpo de professores, que, aí não seriam professores seriam preparadores, tá entendendo, e aí a gente iria trabalhar com temas todo ano para produzir alguma coisa todo ano. A ideia vem desse projeto, de ter um financiamento, uma verba para financiar essas pessoas (...). Então a companhia seria um núcleo que reuniria esse pessoal mais antigo pra fazer as peças e a gente tentaria vender um projeto, captar recursos pra financiar esse núcleo e eles receberiam pra se dedicarem em tempo integral para o Nós do Morro e ao mesmo tempo estarem se desenvolvendo. Então eles receberiam por mês uma grana pra que? Pra ter aula de corpo, aula de canto, aula de voz e um trabalho sempre voltado para a temática que a gente fosse desenvolver durante o ano (CORRÊA E CASTRO, op. cit.).

Paulo explica que a intenção de formar uma companhia naufragou<sup>88</sup> e isto se agravou logo na temporada de *Noites do Vidigal*, pois o grupo ganhava verba da Petrobrás por cada produção em cartaz, obviamente, quando essa fase acabava, os atores ficavam sem receber<sup>89</sup>. Eles ainda tentaram estender a temporada e fazer renda por meio de bilheteria, mas sem patrocínio era difícil impedir que os atores buscassem trabalhos na televisão e no cinema, onde o retorno financeiro era mais imediato. Ainda mais, como veremos a seguir, que, em 2002, alguns deles estavam sendo bastante requisitados devido a grande visibilidade proporcionada pelo filme *Cidade de Deus*, de modo que não dava para contar com um elenco permanente:

O cara tem um contrato com a Globo, ele tem plano de saúde e salário até o final do ano, tá entendendo. Então, é muito complicado, mas não é um problema exclusivo do Nós do Morro, você pega as companhias profissionais aí, a Companhia dos Atores [companhia teatral], todos eles tem esse problema porque o teatro não consegue financiar, não te dá dinheiro. Pega o Armazém [Armazém Companhia de Teatro] que é uma que consegue manter elenco, essa coisa toda, mas quem não tem isso é complicado. Chama lá uma da Companhia dos Atores para fazer uma novela, ela vai ganhar dez mil por mês, como é que vai segurar um ator desses durante um ano? Não nos dá problema engolir um setor pelo outro, o que nos dá problema é que você forma um elenco, seleciona um elenco lá de quinze pessoas, a peça dá uns quatrocentos contos, então esse ator tem que viver porque ele não pode fazer novela. A gente até abre, mas é uma discussão complicadíssima, porque o que acontece, o cara vai fazer um filme lá na Amazônia, tem que ficar quinze dias fora. Como é que o cara vai ficar quinze dias fora do projeto se ele tem que ensaiar todo dia, tem leitura de texto, tem discussão de mesa, tem corpo, tem música, tá entendendo? Então, é muito complicado

---

<sup>88</sup>Atualmente, não existe um elenco fixo, embora as principais montagens sejam feitas por atores que façam parte do grupo há mais tempo. Isso não impede que qualquer aluno que esteja matriculado em uma das turmas que compõe a grade das atividades teatrais seja escalado para participar de um espetáculo.

<sup>89</sup>Os diretores do projeto não eram tão afetados por essa situação. Gutí Fraga, Fred Pinheiro e Fernando Mello da Costa sempre tiveram atividades paralelas ao *Nós do Morro*, Luiz Paulo Corrêa trabalhava como jornalista e Zezé Silva, atual diretora administrativa, atuava como pedagoga e professora. Cf. CORRÊA E CASTRO, op.cit.

segurar, mas não é só pra gente não, pra qualquer companhia é complicado, a televisão hoje garante uma estabilidade, tá entendendo (Idem).

No entanto, ainda de acordo com Paulo, a direção era bem flexível caso o ator não conseguisse conciliar as agendas e optasse por se afastar temporariamente para fazer novela, cinema ou outro trabalho, depois, caso quisesse, esse ator retornava normalmente às atividades do grupo. Para Fernando Mello da Costa essa nem era a razão principal para a inviabilidade da proposta, já qualquer companhia absorve o fato de que seus componentes participam de outros projetos. Para o cenógrafo a questão era falta de suporte continuado que garantisse as mínimas condições para a manutenção do setor artístico.

Não havia nada mais lógico, no entendimento de Fernando, do que o patrocínio da Petrobrás, conquistado em 2001, apostando na promoção do bem - estar social, se estender também ao teatro, bancando o emprego, muitas vezes o primeiro, dos jovens que faziam parte do núcleo principal<sup>90</sup>. Mas parece que para os outros diretores que continuaram a tocar o projeto, Guti Fraga, Zezé Silva e até mesmo Luiz Paulo Corrêa, para quem a presença da estatal desviou o foco do teatro, não cabia o questionamento quanto ao setor da empresa que apoiava o *Nós do Morro*. Partimos da hipótese de que eles tenham a exata consciência de que é mais fácil conseguir verbas a partir da visibilidade que o grupo ganha por ser enraizado em uma favela.

Além disso, embora o patrocínio da Petrobrás seja renovado a cada ano, não podemos desconsiderar que o grupo sempre viveu de doações ou ajudas pontuais. Pela primeira vez em quinze anos de atividade, havia um apoio financeiro continuado vindo de uma empresa de grande porte. Sem esse apoio dificilmente o grupo continuaria oferecendo até hoje acesso a aulas de interpretação, canto, dança, percepção musical, entre outras a mais ou menos trezentos jovens, residentes, em sua maioria, no Vidigal.

Diante do exposto até aqui verificamos que o teatro se configurou no elemento norteador de nossas discussões. Em nossa última análise a respeito da legitimidade obtida pelo *Nós do Morro*, acrescentamos ao debate o impacto do cinema e da televisão nesta trajetória. Tencionamos, portanto, verificar de que forma os meios de comunicação se apropriam e como eles contribuem para popularizar, de uma maneira geral, o trabalho do grupo.

---

<sup>90</sup> Cf. MELLO DA COSTA, op.cit.

### 3.2 - Nós no cinema e na tevê: O impacto de Cidade de Deus na trajetória do Nós do Morro

A relação do *Nós do Morro* com a produção cinematográfica começa muito antes do filme *Cidade de Deus*, ela data dos anos noventa, quando Cacá Diegues vai rodar *Veja essa canção*, filme em episódios no qual uma das histórias se passa na favela e a produção do filme vai selecionar o elenco entre os atores do *Nós do Morro*. Em 1995, o grupo criou seu próprio núcleo de cinema, coordenado por Rosane Svartman e Vinícius Reis que foram responsáveis, inclusive, por dirigir a cena da peça *Noites do Vidigal*, toda realizada em vídeo, na qual o personagem Tião é assassinado. Dois curtas metragens produzidos por cineastas formados pelo setor de audiovisual obtiveram diversas premiações, entre eles *Mina de Fé* (2004), de Luciana Bezerra e *Neguinho e Kika* (2005), de Luciano Vidigal.

O processo de seleção para o filme *Cidade de Deus* contou com a coordenação de Kátia Lund, co-diretora do filme e Guti Fraga, diretor do *Nós do Morro*. Para preparar o elenco foi criado o projeto *Nós do Cinema*, responsável pelo treinamento de mais ou menos duzentos jovens, entre atores e não atores até chegarem ao elenco definitivo e no resultado desejado, por três meses, a Fundação Progresso, espaço cultural alternativo do Rio de Janeiro, funcionou como base de apoio para o projeto. Já o filme de Fernando Meirelles, conforme informa o caderno Folha Ilustrada da *Folha de São Paulo*<sup>91</sup>, consumiu dois anos entre a preparação de elenco e as filmagens, realizadas no Rio, nas favelas de Nova Sepetiba, Cidade Alta e na própria Cidade de Deus.

Baseado no best-seller homônimo de Paulo Lins o filme mostra o crescimento da favela e a evolução do tráfico de drogas dos anos sessenta aos oitenta, a partir do ponto de vista de um morador, Buscapé, cujo sonho é virar fotógrafo profissional. Parte da narrativa se concentra na guerra dos bandos liderados por Zé Pequeno e Sandro Cenoura. Os bandidos foram interpretados, respectivamente, por Leandro Firmino da Hora, um jovem morador da Cidade de Deus, que não tinha nenhuma experiência ou qualquer pretensão em ser ator<sup>92</sup>, e Matheus Nachtergaele, que juntamente com o cantor

---

<sup>91</sup> Cf. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 23/08/2002, p.6.

<sup>92</sup>A matéria da Revista Magazine informa que Leandro Firmino da Hora, escolhido para interpretar o temido bandido Zé Pequeno não tinha qualquer experiência em artes cênicas, muito pelo contrário, terminando o ensino médio, na época, ele estudava para prestar concurso para as Forças Armadas. De acordo com a reportagem, Leandro, assim como os outros personagens do filme de Fernando Meirelles,

Seu Jorge, intérprete de outro bandido do bando de Cenoura, o Mané Galinha, formava um dos poucos rostos conhecidos do elenco.

Fernando Meirelles, dono da maior agência de comerciais da América Latina, a O2 Filmes, fundada em 1991, dirigiu filmes menores como *Menino Maluquinho 2*, de 1996 e *Domésticas*, de 2001. Ao diretor se atribui a concepção estética do filme, que combina elementos da propaganda e de videoclipe. Já à Kátia Lund, co-diretora, ficou o crédito a respeito do engajamento do filme, pois a partir dos anos noventa, Lund passou a se envolver cada vez mais em projetos audiovisuais relacionados às favelas cariocas, como *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e *Palace II* (2001), também em parceria com Fernando Meirelles<sup>93</sup>.

*Cidade de Deus* custou cerca de R\$ 8,3 milhões<sup>94</sup> e foi um sucesso de bilheteria, ultrapassando a marca de um milhão de espectadores em sua quarta semana de exibição só em território nacional, contribuindo para tal êxito o poder de fogo proporcionado pela sociedade com a *Globo Filmes* e com a distribuidora internacional *Miramax*. O filme foi convidado também para participar da seleção oficial do Festival de Cannes, em 2002, onde foi vendido para todos os continentes. Acrescenta-se a esses fatos, o estardalhaço feito pela imprensa, ainda mais, porque a estreia ocorreu em paralelo a dois acontecimentos de grande evidência nos noticiários da época, a morte brutal do jornalista Tim Lopes<sup>95</sup> e a chacina comandada pela facção criminosa liderada pelo traficante conhecido como Fernandinho Beira-Mar no presídio Bangu 1.

Uma parte da crítica considerou a produção um marco no cinema nacional, capaz de não ser esquecido tão facilmente pelos espectadores com o passar dos anos:

Ao sair do cinema, tive vontade de gritar nas ruas: “E aí? Ninguém vai fazer nada? Há milhares de crianças se matando e vamos continuar falando em criminalidade como um caso de polícia?” E logo depois penso: “Fazer o quê? Com que verbas, com que bilhões de dólares, com que vontade política, com que aparelhos do Estado, se o Estado está sendo tragado para dentro da miséria armada?” Os fatos estão mais adiantados que a

---

foi um dos não atores selecionados pela produção que priorizou um elenco amador formado por jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro. Ver *O Globo*- Revista Megazine, 27/08/2002, p. 16.

<sup>93</sup>*Notícias de uma guerra particular* (1999) é um documentário que aborda o cotidiano de moradores e traficantes na favela Santa Marta, no Rio de Janeiro. O curta - metragem *Palace II* (2001) também contempla o cotidiano dos morros, a partir de situações que envolvem dois garotos conhecidos como Laranjinha e Acerola.

<sup>94</sup>Cf. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 30/08/2002, p.3.

<sup>95</sup>Em 2002, o jornalista da Rede Globo Tim Lopes foi torturado e assassinado por traficantes da Vila Cruzeiro, uma das doze favelas do morro conhecido como Complexo do Alemão, no bairro da Penha, subúrbio do Rio de Janeiro, quando realizava reportagem investigativa sobre o comércio de drogas na região.

lei. Não adianta esta eterna guerra triste de policiais mal pagos e corrompidos (justamente) contra miseráveis lutando por existir. Aquelas crianças armadas estão acima do bem e do mal, sim. Precisamos de novos conceitos para entender este problema de Estado e da sociedade. Filme e fato são um retrato da sinuca de bico em que está o país todo. Em “Cidade de Deus”, o documento invade a ficção. Antes, havia uma “esperança” teórica; hoje há o absoluto impasse. Há 40 anos talvez houvesse uma solução higiênica, assistencialista. Hoje, não adianta mais o papo de luta de classes, de conscientização, cidadania. Eles já se “conscientizaram” sozinhos, em outra direção. Tarde demais, políticos egoístas; trata-se agora de um muro de chumbo, com raízes fundas. Quem vai resolver? Com que verbas, com que direito, com que poderes? E quem disse que eles ainda querem que nós o “salvemos”?

(...) Uma obra-prima; mas não se trata de dizer na saída: “gostei ou não gostei”. Não se qualifica a descoberta de uma doença. “Cidade de Deus” fura as leis do espetáculo normal, trai a indústria cultural e joga em nossa cara não uma “mensagem” mas uma sentença. Estamos condenados a viver com essa tragédia, ela vai continuar crescendo com um tumor e não estamos preparados para curá-lo, porque fazemos parte dele, com a polícia vendida, a lei vendida, os negociantes envolvidos, aqui e nas fronteiras (JABOUR, in *O GLOBO*, Segundo Caderno, 27/08/2002, p. 8).

A visão fatalista Arnaldo Jabour compara a arte engajada dos chamados anos de chumbo, da qual ele fez parte e que segundo o próprio buscava levar uma solução as mazelas sociais do país, ao filme de Meirelles que, se mostra um problema agudo da sociedade, não oferece, por outro lado, consolos ou saídas. Se a fala de Jabour coloca a classe média no seu lugar de plateia e restringe a criminalidade ao universo de jovens sem muitas perspectivas, a educadora Vanilda Paiva parte de um princípio mais abrangente. Embora concorde que *Cidade de Deus* mostre o que considera uma realidade característica das favelas cariocas, ela afirma, contudo, que a opção à violência ou a facilidade na obtenção de drogas e armas misturada aos conflitos específicos da puberdade não se limitam a meninos ou meninas que pertencem às famílias de baixa renda:

Este mundo “desconhecido” só fez crescer nas últimas décadas e hoje já não aterroriza não só a favela, mas o conjunto da população urbana. Está batendo às nossas portas. Não estamos apenas diante da banalização da morte e da desumanização da chamada “vítima”, mas da naturalização do ilícito e aceitação dos valores correspondentes por amplos setores. São fenômenos que impuseram seu convívio de forma paralela, não só aos jovens com vidas familiares desestruturadas, mas também àqueles com famílias orientadas por valores dominantes na sociedade abrangente. A questão diz respeito à inserção progressiva do ilícito, do crime, do tráfico e mesmo da morte como um dado (natural) na vida diária (...). Pensar que a banalização da morte possa ter algo a ver com a falta de oportunidades educacionais é desconhecer completamente a realidade destas crianças.

(...) Quem acha que o problema é a falta de cursos profissionais não entendeu que o trabalho, a profissão, é apenas um dos elementos (cada vez mais improvável) que integra este mundo de possibilidades e sonhos de forma sucessiva e/ou simultânea. O número de combinações possíveis é imenso, e variável de acordo com as oportunidades (In *O Globo*, 23/09/2002, p.7).

O artigo também questiona as atribuições recebidas pelo filme de que apresentava uma “espetacularização da violência”, para Vanilda, ao contrário, não havia ali nada de alegórico, apenas a tentativa de mostrar com a maior fidedignidade possível uma realidade que tinha suas próprias leis e expectativas. Para o colunista da *Folha de São Paulo*, Marcelo Coelho, nada em Cidade de Deus busca embelezar a realidade, nem mesmo os recorrentes malabarismos da câmera utilizados ao longo da projeção. Nas palavras de Marcelo, não existe uma moral na narrativa, nem a adoção de moralismos superficiais:

Muitos filmes de Hollywood exploram desonestamente a violência, jogando com uma sede genérica de justiça – que os maus sejam castigados etc. Esse moralismo, em geral ultraconservador, tende a repugnar o espectador mais culto, que não se entusiasma com a pena de morte, a tortura policial e a Rota na rua. Acho que, na ausência desse moralismo de direita, um moralismo de outro tipo pode surgir: se determinadas realidades nos chocaram em “Cidade de Deus”, queremos que sejam então explicadas historicamente. Falta no filme, dizem, uma contextualização que mostre (suponho) que a violência nas favelas surge a partir de desigualdades sociais, do sistema econômico etc. Mas será que o espectador já não sabe disso? Quando se repete esse tipo de cobrança, talvez se esteja cobrando outra coisa no fundo. Deseja-se que o filme possua uma moral inteligível; quer-se uma história de vilões e mocinhos novamente – só que numa visão sociológica, histórica, e não conservadora como nos filmes americanos. Um dos grandes méritos de “Cidade de Deus”, na minha opinião, é que não se repete aquilo que a classe média está cansada de ouvir. Mostra-se uma realidade que desconhecemos – e que não se encaixa em generalizações morais já prontas (*Folha de São Paulo*, Caderno Folha Ilustrada, 04/09/2002, p.6).

A essa realidade mostrada e supostamente desconhecida pela classe média que os detratores do filme “torcem o nariz”. Morador da Cidade de Deus, o *rapper* MVBill demonstrou insatisfação com qualquer manifestação festiva em relação a CDD, para o cantor só se contribuiu para estigmatizar mais ainda os moradores do local e ratificar um ponto de vista preconceituoso, onde “favelado é bandido e que favela é terra de ninguém” (Ibidem, 28/08/2002, p.3). Curioso é que a veracidade do que é transposto para a tela, na maioria das vezes, foi explicado pelo fato do livro que deu origem ao filme ter sido escrito por um ex - morador da Cidade de Deus, o escritor Paulo Lins<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup>O pesquisador Luis Eduardo Franco do Amaral (2003) sublinha que qualquer análise apressada do livro Cidade de Deus associa erroneamente à obra de Paulo Lins ao que ele denomina como “favela-inferno”. O autor desenvolve este conceito ao longo da sua dissertação para caracterizar textos produzidos por moradores de favelas (além de Paulo Lins, a pesquisa também aborda as produções literárias de Carolina Maria de Jesus e Luiz Paulo Corrêa e Castro, dramaturgo do *Nós do Morro*) que reforçam um paradigma de carência e violência extrema ao narrar aquele espaço. Claro que em relação à violência e por se tratar

A antropóloga Alba Zaluar, autora de pesquisa desenvolvida no conjunto habitacional e que também forneceu material para o livro de Lins, no entanto, afirmou que o filme é “equivocado” na imagem que apresenta da favela. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Zaluar criticou a tentativa dos diretores em apresentar um “gueto negro” e a mensagem ambígua de mostrar o horror daquela situação de violência, mas, não oferecer, por outro lado, nenhuma alternativa ao jovem que não seja a entrada no tráfico de drogas. Na mesma matéria acompanhamos a resposta irônica de Fernando Meirelles que rebateu com uma dose de ironia a antropóloga – “Sim. A violência é um horror. Quanto ao resto, eu responderia com uma pergunta. Qual é a alternativa que jovens da comunidade têm a violência? Agradeço o comentário. Alba Zaluar entendeu o filme” (Ibidem, 30/08/2002, p.3).

As críticas negativas não pararam por aí, Eduardo Souza Lima classificou a película “como uma passeata pela paz na Vieira Souto: a classe média fica chocada com uma ou outra história que escuta por lá, toma sua cervejinha, e vai para casa dormir, feliz da vida, achando que já fez a sua parte” (In *O Globo*, Revista Rio Show, 30/08/2002, p. 15). Lidiane Cosmelli, mestranda em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), cujo foco de pesquisa se concentra em produções cinematográficas da década de setenta, sublinha que o enredo do filme é tendencioso:

*Cidade de Deus* é um filme que não gosto, leva aquele estereótipo e ao mesmo tempo é um filme mais conhecido. Mas você leva aquela imagem de Brasil, só uma imagem de favela, não sei, não é uma imagem. Tem recursos de câmera muito interessante, a direção de fotografia do *Cidade de Deus* é legal, mas a questão, o enredo em si, a narrativa, não sei, eu não gosto. Diferente do *Cinco vezes Favela* [filme dividido em cinco episódios composto por atores e profissionais formados pelo *Nós do Morro*] que trata a favela no cotidiano, acontecem coisas ali, o *Cidade de Deus* não. Aquilo ali é mais forte que o cotidiano das pessoas, entende. É o tráfico e as mazelas que se sobrepõem a uma vida cotidiana, das pessoas que vivem ali (COSMELLI, entrevista concedida a autora em 30/03/2012).

De qualquer forma, mesmo que se questione a apresentação de um espaço aonde não existe vida além da selvageria ou se acuse os diretores de tentarem conquistar o

---

de uma história sobre bandidos, não se nega que *Cidade de Deus* possa parecer um caso típico de favela-inferno, mas Luiz Eduardo aponta que o livro vai se afastando dessa premissa, na medida, que, navega por um trajeto intermediário, livre de um maniqueísmo simplista: “Em *Cidade de Deus* não há bons e maus *a priori*. O trabalhador exemplar que seria Mané Galinha se transforma num assassino tão cruel quanto Zé Pequeno, por sua sede de vingança. O rígido código de honra dos bandidos às vezes os faz agir de maneira muito mais humana que os policiais, por exemplo. Os moradores que se encontram entre um pólo e outro oscilam, mas um trabalhador pode proteger um bandido e vice-versa” (p.75).

mercado com a adoção de uma narrativa ao estilo de filmes de ação americanos, que conferiu a *Cidade de Deus* a alcunha de “pipoca engajada”<sup>97</sup>, não se pode deixar de incorporar ao nosso debate uma constatação relevante. Ao constituir seu elenco com atores, amadores ou não, oriundos de favelas, Meirelles trouxe para o projeto aquilo que foi cobrado do filme: a apresentação de alternativas positivas para os jovens destas comunidades.



Matéria de capa do Segundo Caderno/O Globo sobre documentário que será lançado em 2012, a respeito dos destinos dos atores e produtores do filme *Cidade de Deus*.

As atuações convincentes destes atores, aliás, foi considerado um dos pontos altos de *Cidade de Deus* e isto refletiu diretamente sobre o Grupo Nós do Morro, que tinha mais da metade de seus quadros no elenco, incluindo os que interpretaram alguns dos papéis principais. Jonathan Haagensen (o bandido Cabeleira), Roberta Rodrigues

<sup>97</sup>Expressão utilizada por Eros Ramos de Almeida, que faz uma análise positiva do filme. Em artigo publicado, diz que *Cidade de Deus* propôs uma reflexão sobre a exclusão social, sem descuidar de um apuro técnico que o crítico diz ser raramente encontrado no cinema nacional. Para Eros essa fusão foi proporcionada pela experiência no ramo publicitário do diretor Fernando Meirelles com a bagagem de Kátia Lund em produções cinematográficas que tratam de favelas e periferias (In *O GLOBO*, Revista Rio Show, 30/08/2002, p. 12).



(Berenice, mulher de Cabeleira) e Phelippe Haagensen (Bené, o bandido “boa praça”, parceiro do temido Zé Pequeno) viraram celebridades instantâneas, representando o filme em vários festivais internacionais, como, por exemplo, na festa do *Oscar* em 2004, na qual *Cidade de Deus* concorreu em quatro categorias, direção, edição, fotografia e roteiro adaptado. Tino Costa, um dos primeiros jovens a participar das atividades do *Nós do Morro* diz que o longa “abriu as portas” para o estouro midiático e para a profissionalização do grupo:

Foi quando começaram os integrantes veicularem em grandes emissoras, tipo a Globo, no cinema: “Ah, aquele cara ali é do Nós do Morro”. Quando o nome Nós do Morro começa a aparecer em grandes lugares, em grandes emissoras, entende. Aí, já pinta um patrocínio da Petrobrás, aí você tem dinheiro para contratar um professor de canto, um professor de dança, um professor de história da arte, enfim, você consegue melhorar o teu produto, entende. Você faz tijolo no forno de casa, agora quando você tem uma forma de primeira, você faz um tijolo melhor, entendeu, você pode vender esse tijolo em qualquer mercado (COSTA, op. cit.).

O morador do Vidigal, Francisco, que, como apresentamos no capítulo 1, não se identificava com peças em que a temática era a violência, curiosamente diz gostar do filme de Fernando Meirelles. Francisco salienta outras questões de CDD, como os bailes, a vida dos moradores naquela região e, principalmente, a visibilidade que o *Nós do Morro* conquistou, fator que talvez justifique a pouca importância que ele deu para as corriqueiras cenas de tiroteio e assassinato, que tanto o afetaram anteriormente. Se *Cidade de Deus* disseminou uma imagem negativa da favela título, como sugeriram alguns críticos, para o morador ela deu uma identidade afirmativa não só ao *Nós do Morro*, mas ao Vidigal:

Achei o maior barato eles representarem ali e pra mim foi o reconhecimento maior deles ali, “pô, os caras são artistas mesmo”, não é aquele Jonathan que, entendeu, que eu vejo ali subindo e descendo. Eles estão mesmo trabalhando nisso, eles são artistas, mesmo, de verdade, dá pra gente acreditar sim, tá me entendendo. Antes de *Cidade de Deus*, eu conhecia, mas não acreditava tanto assim, sabe. Eu nunca tinha visto uma peça ou um filme que tivesse, assim, sabe, do começo ao fim, que acaba o filme e você fica querendo ver de novo pra ver a representação dos artistas que você conhece e a história de novo. É uma coisa assim vale a pena ver de novo, só por ter sido com os caras e a história que você (...). É um orgulho, eu trabalho aqui com os jogadores [Francisco é massagista da equipe de futebol do Clube de Regatas do Flamengo] e os jogadores perguntam: “Pô, você conhece fulano, conhece beltrano, pô, que legal”. Quando o Jonathan estava na Casa dos Artistas [na verdade, o ator participou do Reality Show, *A Fazenda*, na Rede Record] eu torcia pra ele, todo mundo torcia pra ele e alguns jogadores do juvenil, juniores me chamavam pra me perguntar “pô, você conhece o cara? o cara tá lá” e eu “pô, eu conheço, eu vejo os caras subindo e

descendo, eu vejo os caras na praia, converso com os caras”. E é interessante porque chegando lá eles também perguntam “e os jogadores lá e tal, blá, blá, blá” então é um lance legal. Tem jogador que “ah, tô jogando um futebol, jogando uma pelada, tô jogando com o Thiago Martins, com os caras, os caras tão lá jogando uma pelada lá e tal, aí, eu perguntei de você, se ele conhece, eu perguntei se ele conhece o Chiquinho”. Um jogador de futebol, que tá se formando em jogador de futebol, jogando futebol num clube lá, num churrasco lá com ator lá reconhecido. Então, quer dizer, eu acho que é isso que me dá orgulho, o ator perguntou lá se o artista conhecia o Chiquinho (SILVA, op. cit.).

O reconhecimento midiático que o *Nós do Morro* conquistava, também, o transformou em uma referência para os produtores de elenco, que passaram a recorrer ao grupo quando precisavam de atores com “cara de gente”. Sob este aspecto que se fundamenta nosso argumento a seguir a respeito da maneira pela qual a televisão absorve o trabalho do grupo.

### **3.2.1 - Nós do Morro para o horário nobre: sobre legitimidade e televisão**

O título acima pode sugerir algumas análises sobre mais uma etapa na trajetória do grupo. A divulgação midiática que o *Nós do Morro* conquistou a partir de *Cidade de Deus* impulsionou a carreira de vários integrantes do grupo, entre eles, Roberta Rodrigues e Jonathan Haagensen, o casal Berenice e Cabeleira do filme, que a partir deste momento, eram convidados para eventos, campanhas publicitárias e novelas. Roberta estreava na televisão, como a empregada Zilda, na novela *Mulheres Apaixonadas* (2003), de Manoel Carlos, já Jonathan ganhava seu primeiro papel de destaque como o músico Dodô, em *Da Cor do Pecado* (2004), de autoria de João Emanuel Carneiro, ambas na Rede Globo de Televisão.

Um pouco antes de estrear a novela, Jonathan estrelou uma campanha de moda dirigida pelo conceituado fotógrafo Mário Testino e também havia sido contratado como garoto propaganda da NBA, tudo proporcionado, de acordo com o jovem, pelo sucesso do filme. Em entrevista ao *Estadão On Line*, o ator falava de seu personagem que dividia o amor da protagonista da trama, a feirante Preta interpretada por Taís Araújo, com o botânico Paco interpretado pelo galã Reynaldo Gianechini. Antes da novela, Jonathan admitiu ter feito pequenas participações em outras produções na

televisão como menino de rua e pivete e se mostrou avesso à pergunta do jornalista que indagava se a novela da qual participava era uma novela encabeçada por negros:

Procuro estar informado sobre os movimentos para entender como me insiro neste mundo. Mas não acho que a novela seja uma novela de negros. Eu sou um ator, não um ator negro; Taís Araújo é uma atriz e não uma atriz negra. Devia ser normal e não um acontecimento ator negro ter papel de destaque (*Estadão on line*, Caderno 2, 15/01/2004, [www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040115p6280.htm](http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040115p6280.htm), acessado em 15/04/2012).

Deveria ser normal um ator negro ter papel de destaque, mas a realidade não é bem assim. Em seu estudo sobre a participação de atores negros na teledramaturgia nacional, o pesquisador Joel Zito de Araújo analisa seus determinantes históricos para afirmar que as produções de tevê permeada por um imaginário escravocrata, sempre destinaram a atores negros papéis de serviçais. Retirado desse contexto, sobraria a estes atores personagens sem grandes motivações, geralmente amigos dos protagonistas ou figuras próximas aos núcleos de maior importância na trama:

As telenovelas brasileiras, desde o seu surgimento, sempre tiveram a presença das várias classes sociais, mas a ênfase esteve na classe média branca e em suas relações com os ricos, da mesma forma como aconteceu com a soap opera norte-americana, desde os anos 30. Ao negro, foi reservado participar do mundo da classe média e dos ricos, apenas na ótica do segmento branco da população. Se o mundo Zona Sul foi enfatizado e glamourizado nas telenovelas, a vivência dos negros na sociedade brasileira também foi idealizada. A experiência da população negra brasileira foi apresentada sob o enfoque dos valores e das crenças típicas da classe média Zona Sul. Grande parte dos personagens e figurantes negros foi incorporada aos bairros Leblon, Ipanema, Barra da Tijuca, Perdizes e Jardim Paulistanos, nos papéis de empregados fiéis e anjos da guarda dos protagonistas e personagens mais relevantes do horário nobre. E, curiosamente, mesmo a classe média negra de *A Próxima Vítima* [novela de Sílvio de Abreu apresentada pela Rede Globo em 1995], que foi aquela que mais teve impacto na imprensa, diferenciou-se no tratamento adotado para os personagens negros porque os tornou tão “normais” e assimilados, tão distantes da cultura afro-brasileira, que poderiam ser representados por um elenco de brancos (ARAÚJO, 2000: 229-230).

Taís de Araújo, cuja trajetória é marcada pelo título de primeira protagonista negra de novelas poderia ser uma exceção à regra, no entanto, esses protagonismos não fugiram aos estereótipos. Na novela *Xica da Silva*, exibida pela extinta Rede Manchete, em 1996, Taís foi à personagem homônima, escrava que choca toda uma sociedade colonial ao casar com um contratador de diamantes, funcionário da corte. No horário nobre da Rede Globo seu protagonismo como a modelo internacional Helena em *Viver*

a *Vida*, de Manoel Carlos (2009) deu o que falar, Helena era considerada pelos telespectadores bastante “certinha” e, por isso, demasiada chata, para os ativistas do movimento negro faltou uma mulher determinada, que venceu tabus e preconceitos por conseguir fama e sucesso profissional sendo negra<sup>98</sup>.

Ainda dialogando com a obra de Joel Zito, percebemos que essas produções televisivas ainda são fruto de séculos de relações entre populações étnicas distintas e que trouxeram para nossa sociedade um ideal de branqueamento na construção da identidade nacional. Na tevê ou o negro é subjulgado ou é assimilado ao universo dos “brancos”, sobrando pouco espaço para papéis que contribuam para a valorização de sua identidade. Se a televisão reproduz os valores vigentes na sociedade, ou, para utilizar a expressão de Adorno e Horkheimer “a máquina gira sem sair do lugar”<sup>99</sup>, percebemos que a apropriação do trabalho do *Nós do Morro* pelas grandes emissoras não foge a este contexto, é aí que entra a segunda leitura que nosso título pode sugerir, onde tentaremos demonstrar que oportunidades ganham os atores do grupo nos grandes veículos de comunicação.

O diretor Guti Fraga, em uma tentativa de amenizar esse conflito, diz que não importa o papel que seus pupilos desempenham se são bandidos ou pivetes, o que vale é que tudo seja feito com bastante profissionalismo e competência<sup>100</sup>. Mas o fato é que *Cidade de Deus* contribuiu ainda mais para esta chancela que limitou os componentes do *Nós do Morro* a determinados arquétipos, o que faz com que ex – integrantes, que já possuem certo espaço na mídia, procurem, mesmo que de forma velada, se desvincular de suas origens. Comprova esta hipótese nossa frustrada tentativa de entrevistar alguns atores que participaram tanto do grupo como do filme, caso de Jonathan Haagensen, que ao saber do que se tratava esta pesquisa não se mostrou disponível a dar qualquer depoimento a respeito, alegando não fazer mais parte do *Nós do Morro*<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Cf. *Blog Café com Notícias*, “Helena, personagem de Viver a Vida e a cultura da submissão”, [cafecomnoticias.blogspot.com.br/2009/11/helena-personagem-da-novela-viver-vida.html](http://cafecomnoticias.blogspot.com.br/2009/11/helena-personagem-da-novela-viver-vida.html), 18/11/2009. Acessado em 20/04/2012.

<sup>99</sup> Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 113-156.

<sup>100</sup> Ver *Correio Zona Sul*, [mar.] 1997.

<sup>101</sup> É claro que este discurso acaba quando surgem os holofotes. Prova disso é que no programa *Esquenta*, comandado por Regina Casé na Rede Globo, no qual a apresentadora prestou homenagem a Guti Fraga, estavam lá vários ex - atores do grupo, que hoje são rostos conhecidos no cinema e na tevê. Todos eles, incluindo Jonathan, deram depoimentos emocionados sobre sua trajetória no *Nós do Morro* e a respeito da importância de Fraga em suas vidas.

Vejam, então, o que diz uma matéria do caderno de cultura do Jornal *O Dia*, publicada, por sinal, muito antes da estreia da película de Meirelles e que chamava a atenção para o trabalho de uma “piveta que estava botando pra quebrar na televisão”:

Sabrina Rosa, de 17 anos, estreou em grande gala, no especial *As Pessoas na Sala de Jantar*, com texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de Denise Sarraceni, para uma Terça Nobre de 92. Ela era Zezinha, uma menina que tomava conta da tia do personagem de Louise Cardoso.

Da ponte nobre para um papel contínuo não demorou. Em 94, disputou com dez meninas o papel de Ingrid, a melhor amiga da Natália de *Confissões de Adolescente* (vivida pela atriz Danielle Valente) e gravou sete capítulos (...) André Santinho, de 22 anos, também desde 89 no grupo, ia virar militar, mas por uma contingência que o impediu de seguir a carreira, acabou no *Nós do Morro*, André já participou dos episódios *O Motim* e *a Dama de Ferro* (com Alexandre Borges, Júlia Lemmert e Eva Todor) do programa *Você Decide*. Nos dois episódios, viveu pivetes alcagüetes. “No primeiro, o frio na barriga da estréia ajudou a encarnar o personagem”, conta ele. Lúcio Andrey, de 18 anos, três longas e quatro curta-metragens no currículo, é o campeão em papéis de pivete. A primeira vez na TV foi no especial de fim de ano dos *Trapalhões* em 93. No episódio *O Porteiro do Você Decide*, ele roubava o tênis de um garoto, assim como em *Veja esta Canção*, de Cacá Diegues, e no filme de comemorações dos 50 anos da ONU. Em *Boca de Ouro 2*, viveu o segurança de Tarcísio Meira, que interpreta o dono da boca de fumo (*O Dia*, Jornal da Televisão, 17/12/1995, p. 17).

Arthur Monteiro que apesar de fazer parte do *Nós do Morro* não reside no Vidigal - entrou por meio de cotas que o grupo começou a abrir - e também não é negro, mas acaba se enquadrando no perfil estabelecido para atores do grupo. Em pequena participação na novela *Insensato Coração*, de Gilberto Braga, exibida pela TV Globo, Arthur fez o bandido Tião, juntamente com outro colega de grupo, Jonathan Azevedo, seu comparsa na cena. Jonathan, por sinal, atualmente está na temporada de *Malhação*, novela juvenil que há dezessete anos ocupa a grade vespertina da citada emissora, negro, de tipo franzino, ele interpreta o dono de uma *lan house* na chamada Comunidade dos Anjos.

Para Arthur Monteiro, o *Nós do Morro* atenda a uma demanda específica de tipos a serem representados, ele exemplifica esta constatação contando sua própria experiência em um teste para uma novela da Record:

Dentro de uma situação de um teste, né, de um elenco, de uma coisa assim, geralmente o que eles procuram aqui já é meio que pré-estabelecido, é difícil alguém ligar aqui pro Nós e “ó, eu tô querendo um mocinho, sabe”. Eu nunca vi isso, sinceramente. Eu sempre fui chamado pra fazer testes em uma situação diferente, sabe, bandido, realmente, um miliciano, uma coisa assim. Meu último trabalho foi na Record e aí, quando eu fui fazer um teste para o Poder Paralelo [novela de Lauro César Muniz, exibida em 2010], como um miliciano, quando eu “pô, eu sou lá do Nós”, “pô, você é do Nós”, sabe. A pessoa me recebeu de uma forma que eu acho que ele esperava outra pessoa, um outro Arthur, sabe. E aí, eu fiz o teste, representei, o cara gostou, fiquei ali.

Aí, eu consegui depois uma outra possibilidade de fazer um outro trabalho, mas era um bandido também, sabe, então, só consegui esse paradigma. Eu, assim, por causa do meu trabalho, da minha fisionomia, que me chamaram pra fazer um jogador de futebol essa semana pra Malhação. Mas em teste eles já vêm meio que com um caminho pré-estabelecido com o que eles procuram e esse é o trabalho do elenco de quebrar essa barreira e tá quebrando aos poucos, sabe (MONTEIRO, op.cit.).

Não é nossa intenção questionar a forma que estes jovens encontram para entrar em um espaço tão competitivo e ingrato como a televisão, afinal de contas, se até profissionais com anos de estrada sofrem com as imposições do mercado, que valoriza cada vez mais rostos jovens e que seguem determinados padrões de beleza, que dirá esses atores oriundos de um grupo situado em uma favela. Por outro lado, em consequência disso é que, a nosso ver, mesmo ultrapassando esse barreira inicial, não ocorre nenhuma mudança dos papéis a serem destinados aos integrantes do *Nós do Morro*. Até atores com maior prestígio e que hoje em dia nem fazem mais parte das atividades do grupo, como Roberta Rodrigues e Thiago Martins, não deixam de carregar esse estigma, na medida, que, continuam a representar escravos, empregados domésticos, trabalhadores com funções subalternas ou personagens que se inserem em uma perspectiva de violência e exclusão social.

Roberta e Thiago também marcaram presença na novela em *Insensato Coração*, ela como a cozinheira Fabíola, ele na pele de um jovem psicopata, fruto de um relacionamento extraconjugal, que justificava sua rebeldia por conta das necessidades que passou. O personagem de Thiago, Vinícius, teve mais notoriedade ao longo da trama, numa das cenas mais chocantes e que tiveram grande desaprovação do público, o *pitiboy* espanca um homossexual até a morte. Mas isto não arranhou em nada a imagem do ator e a elogiada participação não o fez ficar nem um ano longe do vídeo.

Até a finalização desta dissertação, Thiago estava no ar em *Avenida Brasil*, novela de João Emanuel Carneiro, como Leandro, rapaz humilde vindo do interior e que sonha em virar um jogador de futebol consagrado. Seu par na trama é Isis Valverde, atriz “queridinha” dos autores por possuir um rosto angelical e estrela de uma série de campanhas publicitárias.

Leonardo Pereira Mota, o MC Leonardo, admite que embora tenha gostado de ver o atores do *Nós do Morro* colherem os louros de *Cidade de Deus*, não fica satisfeito quando percebe que os papéis destinados ao grupo invariavelmente recaem em ladrões ou pivetes. Apesar disso, acredita que Thiago Martins se sobressaia com relação ao resto do grupo por uma simples questão de estética. Para o cantor, Thiago possui uma

aparência muito mais de menino da Zona Sul do que de morador de uma favela o que contribui para que ele encarne outros personagens e não fique restrito a um determinado padrão:

Eu fico chateado um pouco com a mídia que quando, na maioria das vezes, precisa de um ladrão, né, quando precisa de um sequestrador recorre ao Nós do Morro. Quando ela precisa de um traficante procura o Nós do Morro. Eu sei que o laboratório natural deles ajudam muito e televisão hoje é uma coisa muito corrida, né, as pessoas não elaboram demais. Tem ator aí dizendo que não leva personagem pra casa, o âncora da novela das oito, e ele no Faustão falou: “olha, eu não levo personagem pra casa, eu leio o texto, chego ali decoro”. Por que? Ele mesmo tá dizendo que não precisa se doar muito que as pessoas se guiam por ela, né, o psicológico é tudo igual, é tudo igual. Então, enquanto a televisão for da maneira que é, pelo menos na televisão, o Nós do Morro vai tá sempre sendo usado da maneira que é usado. Teve o Bijú que fez um empregado, fez o filho de um empregado, foi um dos primeiros atores a sair do Vidigal, o Bijú, que era o dj no Abalou, ele foi filho da Zezé Motta numa novela aí, filho adotivo e tal, mas é um caso aqui, outro ali. O Thiago Martins agora, né. E, mesmo assim, ele é lourinho, né. Ele fez par romântico com a Aline Moraes. Quebrou o paradigma? Quebrou, mas com um moleque lourinho, bonitinho, né, com outra carinha, com outra roupagem (MOTA, op. cit).

Um desdobramento de nossas formulações abre mais um caminho para pensarmos sobre a relação da televisão com o reconhecimento do *Nós do Morro* e nos reporta ao capítulo um de nossa pesquisa, onde buscamos verificar a legitimidade do grupo perante os moradores do Vidigal. Se inicialmente, o alcance do grupo era apenas local e a partir de uma manifestação artística distante daquela realidade, agora, o grupo extrapolava não só as fronteiras vidigalenses, como as fronteiras nacionais, dado o sucesso internacional de *Cidade de Deus*. Além disso, a possibilidade de ver os “vizinhos” em novelas da tevê, que, aliás, são produções culturais com uma receptividade bem expressiva nestas camadas sociais, trazia uma nova inserção para o Nós do Morro dentro daquela comunidade:

A cada dia, a cada momento na televisão você vê uma pessoa que foi revelada no Nós do Morro que tá aparecendo, trabalhando em novela, fazendo comercial, participando de tudo, então isso tudo quer dizer muito para o Vidigal porque a maioria dessas pessoas reside no Vidigal (MARQUES, op.cit.).

Para Dona Joaninha, o grupo começou sem muita expressão, mas aos poucos foi ganhando visibilidade dentro do meio artístico. Se decodificarmos o depoimento da moradora, perceberemos que a televisão é o instrumento de registro do *Nós do Morro*,

*árbitro de seu acesso a existência social e política*<sup>102</sup>. De acordo com suas palavras sobre a trajetória do grupo:

Quando começou, começou fraquinho e tal, mas agora tá bem, né, tá bem conhecido, agora mesmo a menina falou aqui: “ah, eu te vi na televisão, não sei o que”. Fui assistir a uma peça aqui, aí dei uma entrevista, né, aí passou, acho que ainda passou de noite naquele jornal da meia-noite, parece, né. Passou de manhã no RJ TV e eu mesma nem vi, fui ver televisão, me distraí e não ví, aí depois meu neto botou na internet e eu vi na internet. Eu fui ver uma peça e a repórter pediu pra eu dar uma entrevista, aí eu dei, já dei entrevista aqui pra Regina Casé e muita gente me viu (SOUSA, op.cit.).

Por falar em Regina Casé, ela dedicou em 2011 mais da metade do seu último programa do ano, o *Esquenta*, à Guti Fraga. Exibido pela Rede Globo em temporadas de pelo menos duas vezes ao ano, esse show de variedades pretensamente voltado para um segmento popular, reúne sambistas, cantores de *funk*, personalidades do esporte, artistas da emissora, concursos dos mais variados etc. No palco do último *Esquenta* do ano, alguns atores e ex - atores do *Nós do Morro* deram depoimentos emocionados sobre a importância de Guti Fraga em suas vidas, alguns se referiram a ele, inclusive, como pai.

Na plateia vários moradores que, conforme ficamos sabendo em nossas incursões ao Casarão Cultural, tiveram dois ônibus à disposição, que saíram do Vidigal para os estúdios do PROJAC especialmente para a ocasião. No bate papo com a apresentadora, o diretor falou sobre o surgimento do projeto e aproveitou a ocasião do Natal para lembrar sua infância humilde como engraxate<sup>103</sup>. Até pela proposta do programa ficava difícil não se ater a um discurso social e mesmo longe dos holofotes quando perguntamos sobre a ligação da legitimidade do grupo com a televisão e a consequente popularização do *Nós do Morro*, o diretor foi enfático:

Eu não alimento aqui nada com relação a sucesso, não é minha praia, não gosto disso, eu gosto é de alimentar a possibilidade de sonho, desse nosso coletivo. Eu hoje vejo que revolução pra mim é hoje, por exemplo, tá com uma equipe hoje no Campinho lá em cima com um programa que se chama Campinho Show, um programa de auditório que voltamos onde todo o grupo daqui é que montam, desmontam, eu fico sentado só olhando vendo as crias fazendo tudo. Isso me alimenta, isso é o resultado do que eu

---

<sup>102</sup>Em seu trabalho voltado para o campo jornalístico, Pierre Bourdieu (1997) discerne sobre o papel relevante dos noticiários da televisão na construção da realidade social e seu poder de “violência simbólica”, na medida, que influencia poderosamente na construção da opinião de uma parcela significativa da população. O autor retoma discussões importantes de trabalhos anteriores como a pressão que um campo pode exercer sobre outro, trabalha com a questão da produção cultural dependente da lógica do mercado, bem como, em que medida ela acaba interferindo em sua autonomia, e, conseqüentemente em sua qualidade.

<sup>103</sup> Cf. You Tube. *Programa Esquenta – Regina Casé homenageia Guti Fraga, 25/12/2011*. Link para consulta: <http://youtu.be/LvC-9GtruP0>.



plantei, eu não plantei pra fazer sucesso na novela das oito, isso é consequência, isso é consequência (FRAGA, op.cit).



Casarão Cultural. Foto de Letícia Paula

Alguns moradores não deixam de concordar com Fraga quando o assunto gira em torno da identidade positiva que o *Nós do Morro* trouxe para a favela. Eles até acreditam que a televisão foi responsável por uma divulgação maior do grupo tanto fora, fazendo com que o Vidigal entrasse com força tanto no panorama cultural da cidade, como na própria comunidade, aumentando a procura pelos cursos e oficinas oferecidos pelo Casarão. Mas não deixam de sublinhar o mérito de vinte e cinco anos de um projeto sócio – cultural realizado em uma favela carioca que aposta na arte como uma alternativa de entretenimento, profissionalização e acesso a informação:

A proposta deles não é nem essa, mas quando um cara se torna ator e que aparece na TV, o trabalho dele fica muito mais valorizado, aí aquela criança que gostaria de ser jogador de futebol, de repente agora quer ser ator, quer ser atriz, né, então tem esse lado bom. Que não é a proposta, eu tenho certeza que a proposta do Guti, a proposta final não é a de tá tornando ator ou atriz. Qualquer outra profissionalização lá dentro vai ser um resultado do trabalho dele de tá tirando aquela garotada da rua e tá dando educação. O principal é a questão do social, é investir nessa garotada, se essa

garotada... É igual à escolinha de futebol que normalmente tem, o negócio é tirar a garotada da rua, se algum for jogador de futebol, maravilha, se não for, pelo menos ganhou uma formação pra ele, seja cidadão, tenha uma noção de seus direitos e deveres (MUNIZ, op. cit.).

(...)

O Nós do Morro trouxe auto-estima para as crianças, as crianças veem que há uma possibilidade de serem artistas, de estudarem, né, eu acho que impulsiona para uma vida, não aquela vida de favela, de “ah , moço, me dá um dinheiro pra comprar um pão”. Às vezes não tá nem precisando de pão nenhum, às vezes tem um pão em casa, mas pede: “me dá um dinheiro pra comprar um pão”. Hoje, ninguém quer mais ser assim, hoje as crianças querem ser artistas, querem trabalhar com o Guti e estão vendo que é palpável isso, não é um sonho longínquo, é uma coisa real, sabe, é uma coisa que tá ao alcance deles. O Guti tá mostrando, o Nós do Morro mostra que eles podem ser artistas e outras coisas, entendeu, não é só a arte, representar, é estudar pra ser outras coisas, fisioterapeutas, quantos fisioterapeutas, quantas pessoas que estudaram, quantas pessoas que se formaram (SILVA, op. cit.).



Espaço destinado a ensaios no terceiro andar do Casarão Cultural. Foto de Letícia Paula.

## Considerações Finais

Buscarei retomar algumas questões levantadas por esta dissertação, a respeito da discussão central sobre o reconhecimento do *Nós do Morro* em três momentos que acabaram norteando a construção dos capítulos. Primeiramente, apresentei como se caracterizava o espaço geográfico em que o grupo se originou, o Vidigal, dividido nos anos setenta e início dos anos oitenta entre a favela e a não favela, denominação atribuída aos prédios que se localizavam na subida do morro. Nestes prédios residiam moradores de classe média em geral e artistas, entre eles o fundador e atual diretor geral do *Nós do Morro*, Guti Fraga.

Com base na proposta inicial do grupo, “da comunidade para comunidade” procurei identificar para quem se dirigia as peças do grupo, em um lugar constituído por segmentos sociais tão diversos. Percebendo a favela como público alvo, tentei verificar o alcance de um projeto artístico que objetiva transformar o teatro em opção de lazer para pessoas que em tese não tinham esse hábito. Os fundadores acreditavam que a fórmula para atrair os moradores mais humildes era encenar no palco sua realidade, o seu dia-a-dia.

A partir daí, destaquei alguns aspectos que tornavam um pouco contraditória a tentativa do *Nos do Morro* de se legitimar na favela do Vidigal, como o fato de fazer um teatro pretensamente popular e negar essa apropriação, já que a plateia era orientada a não se manifestar durante o espetáculo. Além disso, se alguns moradores gostavam de ver seu cotidiano retratado nas montagens, outros, já não se mostravam tão simpáticos a esta estratégia adotada para formar um espectador local. No entanto, todos estes entrevistados foram enfáticos nos depoimentos ao afirmar a importância do grupo para o Vidigal, no sentido de colocar este espaço em contato com o teatro e ainda oferecer formação profissional nesta área, já que os artistas que encabeçavam o projeto atuavam no mercado bem antes da fundação.

Por isso mesmo, que, com o passar dos anos, essas lideranças sentiram a necessidade de extrapolar os limites da favela. Os prêmios oficiais e a construção do teatro seriam de acordo com a visão institucional, indicativos de que o grupo começava a deixar de lado um caráter assistencialista e amador. No entanto, quando analisei como estes fatos foram percebidos por outros públicos e crítica especializada, percebi que

mais do que chamar a atenção para a autonomia artística, que se valorizava era o enraizamento do grupo na favela de origem, o que conseqüentemente deixava em evidência sua dimensão social.

Mesmo quando ocorre a consolidação artística com Noites do Vidigal ou a imagem do *Nós* se populariza - e se estigmatiza - com o sucesso do filme *Cidade de Deus*, que impulsionou a carreira dos atores para participação em novelas não fica de lado a questão da oportunidade oferecida aos menos favorecidos, onde a arte é o canal para que isso aconteça. Guti Fraga, em depoimento a presente dissertação, afirmou, por diversas vezes, o mérito do grupo em realizar uma revolução cultural no Vidigal, o que discordo, talvez o diretor se refira a possibilidade do grupo em ser o mediador entre uma população pobre e o teatro, papel que, por sinal, cumpre muito bem. Tanto que a última peça gratuita que assisti no *Teatro do Vidigal*, uma semana antes de entregar a dissertação, *Levanta e pega o beco*, de Arthur Monteiro, teve que ser apresentada em três sessões consecutivas, tamanha era a quantidade de gente, na maioria moradora, disposta a não sair dali sem assistir ao espetáculo.

Um ótimo sinal para o alcance do projeto naquele território, haja vista ser um domingo de muita chuva e de disputa nas rodadas do Campeonato Carioca de Futebol.

O próprio Campinho Show foi criado para incluir nas atividades do *Nós do Morro* aqueles que residem na parte mais alta da favela e que dependem de dinheiro, caso queiram se locomover de moto táxi até o *Casarão* ou ao teatro, que se localizam na parte média do morro. Mas isso dá ao projeto um caráter muito mais inclusivo do que revolucionário, existe a tentativa de oferecer acesso à arte, sim, existem peças que representam aquela realidade, também, mas não há, por outro lado, um questionamento ou uma proposta artística de pensar a superação desta realidade em um sentido mais amplo. Isso, alias, é bastante criticado por Sergio Ricardo, que participou intensamente da produção cultural dos anos sessenta:

Você no Arena [grupo teatral] tinha um engajamento que é a proposta em si de levar o esclarecimento ao povo, aqui eles não precisam disso, aqui eles não precisam disso porque eles já estão vivendo isso. Ou seja, há um problema aqui defasado que eu acho, acho que deveria ter ao mesmo tempo, isso não é uma crítica, não, é uma observação que eu faço (...) Eu vejo pelo meu filho, ele é um dos favelados, ele nasceu aqui no morro, eu vejo por ele que questão política, do entendimento político, essa coisa não passa pela cabeça do pessoal aqui, eu não sei por que. Que eu acho que com o esclarecimento que o teatro dá, com o aprendizado que eles estão fazendo, já era pra ter, como no Brasil inteiro, já era pra ter um espírito de entendimento da questão política. Ninguém mais fala em política, isso virou uma coisa do passado, isso é um problema muito sério no país, entendeu, não é só aqui, não, mas eles aqui também

poderiam ser um núcleo mais politizado, mas não é. Eu, pelo menos, não tenho visto (RICARDO, op. cit).

O músico, no entanto, reconhece que o projeto em si tem uma dimensão política e completa que as montagens têm uma mensagem, mas, muitas vezes, isso não fica na cabeça dos espectadores, principalmente daqueles que moram no Vidigal. MC Leonardo compartilha da mesma opinião, embora tenha tido o maior cuidado em não aprofundar muito o assunto, justificando sua relação de amizade com Guti Fraga, mas concorda que o grupo poderia ser mais incisivo no tocante a informar os favelados dos seus direitos e deveres e ter um papel mais crítico em relação ao Estado. Ao mesmo tempo, ele pondera dizendo que Fraga não está envolvido em ações governamentais “onde o lixo é o pobre”, que ele tem que ser resgatado para não virar bandido<sup>104</sup>.

Gostaria de acrescentar a estas considerações finais, que na diante da dificuldade em obter depoimentos de pessoas sem qualquer vínculo com o *Nós do Morro* ou que não residissem no Vidigal, convidei duas pessoas próximas ao meu convívio para assistirem a espetáculos apresentados tanto na sede como no teatro do grupo com a finalidade de registrar suas impressões. Lidiane Cosmelli destacou ter quebrado alguns conceitos que admitiu ter quando foi chamada para assistir ao espetáculo de um grupo de teatro localizado em uma favela, sobre a peça *O Exército de Ubiracy*, destacou a quantidade de meninos com perfil de moradores de bairros de classe média. Lidiane também ficou surpresa com o fato de ter alguém durante o espetáculo que parecia ser do corpo docente pedindo silêncio a todo instante, cortando qualquer tipo de espontaneidade por parte dos espectadores, o que levou Lidiane a considerar a atitude do grupo paradoxal, já que uma peça sobre a vida dos jovens do morro automaticamente gera, em sua opinião, identificação e manifestação por parte da plateia.

Lidiane conclui, portanto, que a proposta do *Nós do Morro* está muito mais voltada para os valores de um teatro burguês do que popular:

Tinha uma senhora assim meio próxima educando a plateia para assistir a peça, toda hora pedindo. Porque as pessoas interagem, as pessoas são de lá, aí se conhecem, daí tinha uma mulher pedindo silêncio pra plateia “vamos respeitar”, colocando a plateia no lugar de uma plateia clássica de teatro. Mas é a proposta do grupo, a proposta do grupo, pelo menos que transparece. Nas peças que eu vi, não é a proposta da plateia interferir, é o sentido de plateia só assistindo, plateia do teatrão, a proposta do grupo é “vamos fazer silencio, vamos respeitar”. (COSMELLI, op. cit.).

---

<sup>104</sup> MOTA, op. cit.

A entrevistada admite que antes desta pesquisa escutava falar muito vagamente do *Nós do Morro*, ela sabia que alguma coisa acontecia no Vidigal em termos artísticos por causa das novelas que traziam no elenco um ou outro componente do grupo, mas nunca tinha assistido nenhuma peça deles. João Bosco da Silva Almeida, advogado, 64 anos, também realizou seu primeiro contato por intermédio desta dissertação. Após assistir *Barrela* no *Teatro do Vidigal*, João saiu com a impressão de que era necessário modificar urgentemente o nome da companhia teatral, de modo a dar uma visibilidade artística que não fique restrita àquele universo geográfico:

Nós do Morro me dá uma impressão de fechamento, me dá impressão de segregação, então, eu tenho até uma sugestão, eu cheguei até pensar numa sugestão, por que não Companhia Teatral do Vidigal ou Companhia de Teatro Vidigal? Pô, isso é integração, isso é valorizar o que eles têm. Isso tudo começou porque eu fiquei muito impressionado com a performance do grupo lá, entendeu. Vejo ali, eu identifico, na minha modesta opinião a respeito, eu não sou um cara ligado a artes e tal, eu tenho sensibilidade, eu identifico ali pessoas com potencial pra fazer carreira (ALMEIDA, entrevista concedida a autora em 16/12/2011).

João complementa que o nome possa ser um fator limitador da própria imagem do *Nós do Morro* diante do público, que vão sempre esperar por peças que falem da realidade da favela. O interessante é que, á exceção de *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, apresentada no Shopping da Gávea, todas as produções teatrais do período de minha pesquisa sobre o grupo, incluindo as que assistiram nossos entrevistados acima, abordaram assuntos sobre ou vida no morro ou sobre a exclusão social. A última produção, prevista para estrear em maio deste ano, é um espetáculo escrito por Sérgio Ricardo nos anos setenta, *Colcha de Retalhos*, que fala sobre a tentativa de remoção da favela do Vidigal, do qual Sérgio participou ativamente.

Creio, portanto, que nesta trajetória mesmo existindo um circuito que se completa, onde a produção cultural extrapolou os limites geográficos, ou tenha-se conquistado um reconhecimento público e profissional, as bases comunitárias, tão características do momento de fundação, não se perdem. Prova disso, é que a própria possibilidade de ascensão social dos atores que possuem maior visibilidade se encontra enraizada naquele espaço, caso de Thiago Martins que ainda mora na favela, só residindo em um endereço mais próximo do asfalto. Considero, por fim, que tentei fazer com que a identidade do *Nós do Morro* não se limitasse a um discurso institucional, à memória que o grupo projetou sobre si, deixando que outros agentes sociais, receptores deste trabalho também respondessem a pergunta título: Quem somos Nós?

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985: 113-156.

ALVITO, Marcos; ZALUAR, Alba (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

Agência de Notícias das Favelas. *Favelas ou Comunidades? O que é cultura?* <http://www.anf.org.br/2011/05/favelas-ou-comunidades-o-que-e-cultura>. Acessado em 05/11/2011.

AMARAL, Luís Eduardo Franco. *Vozes da favela – representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós - Graduação em Letras do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC, 2003.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *A Economia das Trocas Lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 183-191.

\_\_\_\_\_. “A opinião pública não existe”. In: ----- . *Questões de Sociologia*. São Paulo: Marco Zero, 1983, p. 233-245.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sobre a televisão: seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos*. Tradução Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CAPELLATO, Maria Helena. *Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas – São Paulo: Papirus, 1998.

Centro Brasileiro de Teatro para Infância e Juventude. Prêmios Teatrais – Prêmio Coca - Cola. [http://www.cbtij.org.br/arquivo\\_aberto/premios/premio\\_cocacola.htm](http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/premios/premio_cocacola.htm). Acessado em 12/03/2012.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Tradução Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COUTINHO, Marina Henriques. *Nós do Morro: percurso, impacto e transformação. O grupo de teatro da favela do Vidigal*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro/UNI-RIO, 2005.

\_\_\_\_\_. “Vidigal, favela, palco e personagem na trajetória do grupo Nós do Morro”. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008, p. 193-212.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução Viviane Ribeiro. Baurú-São Paulo: Edusc, 1999.

ELIAS, Norbert. “Habitus nacional e opinião pública”. In: -----, *Escritos & ensaios. 1. Estado, processo e opinião pública*. NEIBURG, Frederico; WAIZBORT, Leopoldo (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 113-152.

\_\_\_\_\_. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução Sérgio Goes de Paula e Michael Schhöter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GOLDMAN, Lucien. “Um estudo sociológico do teatro de Genet”. Tradução Yvonne Costa Ribeiro. In: VELHO, Gilberto (org.) *Sociologia da Arte IV*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 63-90.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. vol.3 - Maquiavel: notas sobre o Estado e a política. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Vida nacional*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 3ªed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.



HELIODORA, Bárbara. *O trabalho do crítico*. [www.barbaraheliadora.com/frames.htm](http://www.barbaraheliadora.com/frames.htm). Acessado em 25/03/2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LABORIE, Pierre. “Opinião e Memória”. In: AZEVEDO, Cecília et. al. (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

LAGROU, Pieter. “Sobre a atualidade da história do tempo presente”. Tradução Norma Domingos. In: PÔRTO JÚNIOR, Gilson (org.). *História do Tempo Presente*. São Paulo: EDUSC, 2007, p. 31-45.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PÔRTO, Marta. *Nós do Morro, 20 anos*. Rio de Janeiro: X Brasil, 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Adair. *Cidade Cerzida: a costura da cidadania no Morro Dona Marta*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

ROCHA, Adair; SOUZA, Luiz Alberto Gómez de (orgs.). *O Povo e o Papa: balanço crítico da visita de João Paulo II ao Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *A formação da classe operária inglesa II: a maldição de Adão*. Tradução Renato Busatto Neto e Claudia Rocha de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987b.

VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro”. In: VELHO, Gilberto; KUSCHINIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 31-60.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Tradução Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, [1969].

\_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2002.

Wikipédia. *Constantin Stanislavski*. [pt.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Stanislawski](http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislawski). Acessado em 17/05/2011.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie - Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

## PERIÓDICOS

ALMEIDA, Eros Ramos de. “Um espoucar de pipoca e tiros”. *O Globo - Revista Rio Show*. Rio de Janeiro: 30/08/2012, p. 12.

ARARIPE, Ana Paula. “Birosca também é cultura”. *O Dia - Caderno O Dia D*. Rio de Janeiro: 22/04/1989, p.6

ARAÚJO, Bernardo et. al.. “A Nova Arte Engajada”. *O Globo - Segundo Caderno*. Rio de Janeiro: 8/09/2002, p. 4 e 5.

BOURDIEU, Pierre. “Você disse popular?”. Tradução Denice Barbara Catani. In: *Revista Brasileira de Educação jan/fev/mar/abr.*, nº 1. Campinas – São Paulo: 1996, p. 16-26.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”. *Revista Estudos Históricos*, vol. 8, nº 16. Rio de Janeiro: 1995, p. 179-192.

COELHO, Marcelo. “As morais cruzadas de Cidade de Deus”. *Folha de São Paulo - Caderno Folha Ilustrada*. São Paulo: 04/09/2002, p.6.

CONTI, Mario Sergio et. al.. “Todos contra todos: Com investimento recuperado antes de estrear, Cidade de Deus chega hoje às telas”. *Folha de São Paulo* – Caderno Folha Ilustrada. São Paulo: 30/08/2002, p. 1-3.

COSTA, Cristiane. “Vidigal Teatral”. *Jornal do Brasil* – Caderno Cidade. Rio de Janeiro: 04/06/1988, p.6.

DIAS, Carmina. “Teatro que vem do Vidigal tem muita emoção”. *Tribuna da Imprensa* - Caderno Tribuna Bis. Rio de Janeiro: 11/06/1987, p.6.

FISCHER, Lionel. “Noites do Vidigal: Grupo Nós do Morro comemora 15 anos com ótimo espetáculo”. *Tribuna da Imprensa* - Caderno Tribuna Bis. Rio de Janeiro: 30/05/2002, p.2.

FONSECA, Rodrigo. “Dez anos depois... O destino da equipe e as histórias de Cidade de Deus, o filme nacional mais aclamado no exterior, que inspira documentário ao completar uma década”. *O Globo* - Segundo Caderno. Rio de Janeiro: 08/01/2012, p.1 e 2.

“Grupo Nós do Morro inaugura Teatro no Vidigal”. *Correio Zona Sul*. Rio de Janeiro: jan/1996, p. 16.

HELIODORA, Bárbara. ”Com toda a dor e força de Plínio Marcos”. *O Globo on line*, 17/12/2009. Link: <http://rioshow.oglobo.globo.com/eventos/criticaprofissionais/barrela-949.aspx>. Acessado em 05/11/2011.

\_\_\_\_\_. “Uma Festa com muito humor e alegria”. *O Globo* - Segundo Caderno, Rio de Janeiro: 24/05/2002, p. 3.

\_\_\_\_\_. “Hamlet no Vidigal fascina Cicely Berry”. *O Globo* – Segundo Caderno, Rio de Janeiro: 07/04/1997, pgs. 1 e 3.

JABOUR, Arnaldo. “Cidade de Deus desmascara nossa crueldade O filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund é uma grande obra e um manifesto” *O Globo* - Segundo Caderno. Rio de Janeiro: 27/08/2002, p. 8.

“Jonathan Haagensen é galã em nova novela”. *Estadão on line*, - Caderno 2, 15/01/2004. Link: [www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040115p6280.htm](http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2004/not20040115p6280.htm). Acessado em 15/04/2012.

LEAL, Luciana Nunes. “Show das Sete oferece a glória á galera do Vidigal”. *O Dia - Caderno Cidade*. Rio de Janeiro: 22/12/1992, p.2.

LUIZ, Macksen. “Além dos limites da favela”. *Jornal do Brasil - Caderno B*. Rio de Janeiro: 18/05/2002, pgs. 1 e 2.

NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos”. In: *Estudos Históricos*, nº 28. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 103-124.

NÉSPOLI, Beth. “Grupo de teatro supera limites do Vidigal”. *O Estado de São Paulo - Caderno 2*. São Paulo: 05/06/1997, p. 16.

\_\_\_\_\_. “Samba, amor e violência em Noites do Vidigal”. *O Estado de São Paulo - Caderno 2*. São Paulo: 20/06/2002, p. 7.

“Nós do Morro apresenta Biroška no Vidigal”. *O Globo – Ipanema*. Rio de Janeiro: 08/05/1989.

“Nós do Morro: grupo de teatro amadurece”. *O Globo – Ipanema*. Rio de Janeiro: 05/06/1989, p. 37.

“Nós do Morro em clima de programa de TV”. *O Globo – Ipanema*. Rio de Janeiro: 11/06/1990, p.26.

PAIVA, Vanilda. “Um, dois, três... mil Cidades de Deus”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 23/09/2002, p.7.

PORTO, Bruno. “É ficção, mas poderia ser realidade”. *O Globo – Revista Megazine*. Rio de Janeiro: 27/08/2002, p. 16.

RIBEIRO, Daniela. “Da favela para a TV”. *O Dia – Jornal da Televisão*. Rio de Janeiro: 17/12/1995, p. 17.

SOUZA LIMA, Eduardo. “Chacina Fashion”. *O Globo - Revista Rio Show*. Rio de Janeiro: 30/08/2002, p. 15.

“Teatro tem novo espaço no Vidigal”. *O Globo – Barra*. Rio de Janeiro: 28/09/1996, p. 35

“TV exhibe bastidores de Cidade de Deus”. *Folha de São Paulo – Caderno Folha Ilustrada*. São Paulo: 23/08/2002, p.6.

VALE, Israel do. “MV Bill volta a atacar hipocrisia social”. *Folha de São Paulo – Caderno Folha Ilustrada*. São Paulo: 28/08/2002, p. 3.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”. In: *Revista Civilização Brasileira*, caderno especial nº 2. Rio de Janeiro: julho de 1968, p. 69-78.

“Vidigal conquista o Prêmio Shell de Teatro e fica a um passo do Mambembe/96”. *Correio Zona Sul*. Rio de Janeiro: [mar.], 1997.

## FONTES AUDIOVISUAIS

BEZERRA, Luciana. *Mina de Fé*, Brasil, 2004, 15 min. Produzido pelo núcleo audiovisual do Grupo Nós do Morro. Links para consulta: <http://youtu.be/iB2i0Jv5PgU> e <http://youtu.be/C43G5A5tRPc>.

LUND, Kátia; SALLES, João Moreira. *Notícias de uma guerra particular*, Brasil, 1999, 56 min. [DVD].

LUND, Kátia; MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*, Brasil, 2002, 130 min. [DVD]. Distribuição: Buena Vista Internacional e Miramax (EUA).

\_\_\_\_\_. *Palace II*, Brasil, 2001, 15 min. Link para consulta: <http://www.portacurtas.org.br>.

Petrobrás. *Nós do Morro: a vida levada pela arte*. Link para consulta: [www.petrobras.com.br/pt/meio-ambiente-e-sociedade](http://www.petrobras.com.br/pt/meio-ambiente-e-sociedade).

*Programa Esquentando – Regina Casé homenageia Guti Fraga, 25/12/2011*. Link para consulta: <http://youtu.be/LvC-9GtruP0>.

VIDIGAL, Luciano. *Neguinho e Kika*, Brasil, 2005, 17 min. Produzido pelo núcleo audiovisual do Grupo Nós do Morro. Links para consulta: <http://youtu.be/X0j2Qb65QGU> e [http://youtu.be/EruR\\_MIsufA](http://youtu.be/EruR_MIsufA).

## FONTES ESCRITAS

“Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”. 1962: 135-168. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

CORRÊA E CASTRO, Luiz Paulo. *Abalou - um musical funk..* Texto do espetáculo do Nós do Morro. Rio de Janeiro: 1997.

\_\_\_\_\_. *Burro sem Rabo*. Texto do espetáculo do Nós do Morro. Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. *Noites do Vidigal*. Texto do espetáculo do Nós do Morro. Rio de Janeiro: 2002.

\_\_\_\_\_. *Vidigal de Histórias, Histórias do Vidigal*. Texto impresso. Rio de Janeiro: s/d.

*Estatuto do Grupo Nós do Morro*. Rio de Janeiro: 10 de setembro de 1987.

GORKI, Máximo. *Pequenos Burgueses*. Rio de Janeiro: Technprint, 1986.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam Black Tie*. 3ª ed. São Paulo: Circulo do Livro, 1983.

HELIODORA, Bárbara. *Carta ao Grupo Nós do Morro*. Rio de Janeiro: 02 de outubro de 1996.

*Moção da Câmara Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 18 de março de 1997.

Nós do Morro. *Projeto de Manutenção e Ampliação das Atividades do Espaço Cultural do Grupo Nós do Morro na Comunidade do Morro do Vidigal*. Rio de Janeiro: s.d.

\_\_\_\_\_. *Prospecto da peça Abalou*. Rio de Janeiro: 1997.

Paulo Marra Assessoria de Comunicação. *Relatório da assessoria de imprensa do espetáculo Noites do Vidigal*. São Paulo: 2002.

Petrobrás. *Prospecto da peça Noites do Vidigal*, 2002.

SOUZA, Marcio. *Carta ao Grupo Nós do Morro*. Rio de Janeiro: 21 de janeiro de 1997.

## **FONTES ORAIS**

ALMEIDA, João Bosco Neto da Silva. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 16 dez. 2011. Mp3, 52 minutos e 42 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

COSMELLI, Lidiane Macedo. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 30 mar. 2012. Mp3, 1 hora e 7 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

CORRÊA E CASTRO, Luiz Paulo. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 30 jun. 2010. Mp3, 3 horas, 10 minutos e 9 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

COSTA, Tino. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 17 jun. 2011. Mp3, 1 hora, 2 minutos e 30 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

FRAGA, Guti. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 16 jun. 2010. Mp3, 43 minutos e 48 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

HAAGENSEN, Rose. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 21 jun. 2011. Mp3, 24 minutos e 33 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

MARQUES, João. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 03 set. 2010. Mp3, 17 minutos e 35 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

MELLO DA COSTA, Fernando. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 02 jun. 2011. Mp3, 1 hora, 27 minutos e 15 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

MONTEIRO, Arthur. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 28 abr. 2011. Mp3, 49 minutos e 03 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

MOTA, Leonardo Pereira. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 30 nov. 2011. Mp3, 2 horas, 06 minutos e 26 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

MUNIZ, Paulo Roberto. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 24 jun. 2011. Mp3, 1 hora, 44 minutos e 30 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

REIS, Gilvaneti Silva dos. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 04 ago. 2010. Mp3, 16 minutos e 29 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

RICARDO, Sérgio. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 28 jun. 2011. Mp3, 1 hora, 38 minutos e 39 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

SILVA, José Francisco Corrêa da. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 30 jul. 2010. Mp3, 43 minutos e 12 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

SOUSA, Joana Maria de Oliveira. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 09 nov. 2011. Mp3, 16 minutos e 14 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

SOUZA, Rogério Silva de. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 09 nov. 2011. Mp3, 56 minutos e 25 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

XAVIER, Leonardo. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, 17 jan. 2011. Mp3, 40 minutos e 37 segundos. Entrevista concedida a Letícia Miranda Paula.

## **LINKS CONSULTADOS**

*Blog Café com Notícias*, “Helena, personagem de Viver a Vida e a cultura da submissão”, [cafecomnoticias.blogspot.com.br/2009/11/helena-personagem-da-novela-viver-vida.html](http://cafecomnoticias.blogspot.com.br/2009/11/helena-personagem-da-novela-viver-vida.html), 18/11/2009. Acessado em 20/04/2012.

## **SITES CONSULTADOS**

[www.barbaraheliodora.com](http://www.barbaraheliodora.com), acessado em 25/03/2012.

[www.cbtij.org.br](http://www.cbtij.org.br), acessado em 25/03/2012.

[www.ctorio.org.br](http://www.ctorio.org.br), acessado em 17/05/2011.

[www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br), último acesso em 17/04/2012.

[www.sergioricardo.com](http://www.sergioricardo.com), acessado em 17/05/2011.

[www.tanarua.com.br](http://www.tanarua.com.br), acessado em 17/05/2011.