

4

Luiz Paulo Corrêa e Castro

4.1

Nós do Morro

No capítulo anterior estabelecemos o conceito de *literatura de favela*. Antes de desenvolvermos esse conceito em relação à obra de Luiz Paulo Corrêa e Castro, faz-se necessária uma volta ao terreno da *práxis* para que possamos fazer um breve histórico da trajetória e do trabalho do grupo.

Em 1977, o ator e diretor - na época também técnico de teatro – Guti Fraga vai morar no morro do Vidigal, zona Sul do Rio de Janeiro. Entra em contato com outros artistas que vivem na mesma favela, e começa uma rede de amizades e uma troca de informações que se estendem até meados da década de 80, quando Guti é convidado a desenvolver um projeto no Centro Cultural Padre Leeb, no próprio morro. O diretor convoca seus amigos artistas e decide iniciar um grupo de teatro na favela, com o objetivo de preparar atores e formar platéia, isto é, despertar na comunidade o interesse pelo teatro. *Encontros* foi a primeira peça encenada pelo grupo, um texto de Luiz Paulo Corrêa e Castro e Tino Costa baseado em improvisações dos atores, cuja inspiração era o dia-a-dia da favela. Um ano depois, em 1987, estréia *Torturas do Coração*, de Ariano Suassuna, primeira montagem de um autor consagrado pelo Nós do Morro.

O grupo encena ainda Martins Pena – *O Inglês Maquinista* –, Machado de Assis e José Vicente, além de um espetáculo de variedades, misto de show de calouros e revista musical, chamado *Show das Cinco*. Esse espetáculo faz grande sucesso, lota todas as apresentações da temporada que acaba se estendendo por quatro anos, movimentando artistas, aprendizes, técnicos e principalmente a juventude da comunidade, que faz o *Show das Cinco* (depois rebatizado de *Show das Sete*) virar mania. A grande repercussão do evento, que contava com números de humor, interação com a platéia e sorteio de prêmios, ajuda o Nós do Morro a consolidar um público no Vidigal, a ampliar o número de alunos e a arrecadar fundos para iniciar a construção de seu próprio teatro.

Depois dessa considerável expansão e de quase oito anos de atividade, o grupo perdeu sua sede. Na realidade, não era uma sede própria, mas um espaço cedido pelo Centro Cultural Padre Leeb ao grupo. O centro cultural pertencia a uma escola de missionários alemães, que assustados com a crescente violência encerraram suas atividades no Vidigal e deixaram o morro. Guti Fraga, que naquela época já tinha diversas turmas de alunos e um grupo de atores locais com alguns anos de experiência, fica sem um espaço para abrigá-los, com o risco de ter que interromper o trabalho de anos. Pede então licença para a diretora de uma outra escola, essa pública, mais próxima da entrada do morro, para ocupar uma espécie de porão ou depósito nos fundos do prédio. A diretora da Escola Estadual Almirante Tamandaré cede e Guti Fraga convoca os outros fundadores do grupo – Fernando Mello, Fred Pinheiro e Luiz Paulo Corrêa e Castro – e os alunos e integrantes do grupo, que transformam um buraco abandonado num teatro de verdade, com palco, coxias, cortina e arquibancadas com capacidade para 50 espectadores.

Esse processo de busca e construção do novo teatro está registrado no documentário *Testemunho Nós do Morro* (1995), de Vinícius Reis, vídeo citado no primeiro capítulo dessa dissertação. A produção do filme destinou uma porcentagem do orçamento para o grupo, com a finalidade de ajudar na construção do teatro. Outras instituições colaboraram, como o Conselho Britânico e vários comerciantes do Vidigal. O documentário mostra as realizações e as dificuldades do grupo, então às vésperas de completar dez anos de existência, e os ensaios do espetáculo *Machadiando*, encenação de três peças curtas de Machado de Assis, *Lição de Botânica*, *Antes da Missa* e *Hoje Avental, Amanhã Luva*.

Esse espetáculo foi remontado dois anos depois, na Casa de Cultura Laura Alvim, na primeira experiência do grupo num teatro profissional, fora da comunidade. Foram encenados três espetáculos, uma mostra do repertório do grupo: além de *Machadiando*, o infantil *É Proibido Brincar* e o musical *funk Abalou*, ambos de Luiz Paulo Corrêa e Castro. *Machadiando* era uma montagem de época, respeitosa e delicada, mas muito bem humorada. Obteve uma crítica entusiasmada de Bárbara Heliodora, além de outros elogios da imprensa carioca. A temporada durou dois meses, e levou à Laura Alvim um público razoável. Grande parte dos espectadores

vinha do Vidigal, alguns que não tinham visto os espetáculos na favela, mas várias pessoas vinham mesmo para rever as peças que gostavam, ou só para ver os parentes ou amigos em cena num teatro “nobre” da zona Sul.

Foi nesse ano de 1998 que Guti Fraga realizou um projeto antigo: conseguir uma sede efetiva para o grupo, que evidentemente há muito não cabia no pequeno Teatro do Vidigal. Guti conseguiu que o grupo ocupasse o “Casarão Branco”, uma antiga casa-ateliê do pintor e marchand Giuseppe Irlandini, que morreu e deixou o imóvel para sua esposa. Essa senhora jamais aparecia por lá, e a casa – imensa, com quatro andares, uma área enorme e uma vista espetacular – ficou anos e anos abandonada. Guti percebeu o imenso espaço ocioso e concebeu um plano de ocupação. No início da negociação com a proprietária, o combinado foi que o grupo cuidaria da casa e pagaria as contas, como água, luz e IPTU. Depois de algum tempo ela resolveu vender o imóvel, que acabou sendo arrematado e doado ao Nós do Morro pelo Ibiss – Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social –, uma ONG que realiza importante trabalho com moradores de ruas, periferias e favelas e é uma das principais apoiadoras do grupo Afro Reggae.

O “Casarão” foi ocupado, e hoje é a sede oficial do Nós do Morro, que lá encontrou o espaço ideal para se desenvolver. As oficinas de cinema, música, literatura, fotografia, dança, sapateado, voz, cenografia e figurinos se revezam pelas salas da imensa casa. As aulas de teatro se dividem entre o Casarão e o Teatro do Vidigal, que recebe também todos os espetáculos de final de ano que cada turma apresenta. Há uma sala de música no porão, uma pequena biblioteca no segundo andar e uma sala de vídeo no terceiro. O escritório da diretoria fica também no terceiro andar, e a administração no térreo. A cozinha, peça importante nessa estrutura, ocupa o primeiro andar, o mesmo pavimento do salão principal, onde acontecem os ensaios das peças, algumas aulas e, às vezes, espetáculos.

Os primeiros alunos hoje são atores profissionais, trabalham em teatro, cinema e televisão e se tornaram *agentes multiplicadores*. Os *agentes multiplicadores* funcionam como uma segunda hierarquia no comando do grupo: dão aulas, organizam atividades, montam espetáculos com seus alunos, fazem projetos. Recebem uma ajuda de custo pelo trabalho, e quando o grupo vai montar seus espetáculos, a maior parte do

elenco é composta de atores-multiplicadores. Alguns estão no grupo desde o seu início, há dezesseis anos atrás. Estabeleceram com a diretoria uma relação quase familiar, que vai além do trabalho. Os laços afetivos são fundamentais na consolidação da estrutura do Nós do Morro. E essa é uma prática de conduta da diretoria do grupo, dar apoio afetivo aos integrantes e aos alunos. A assistência psicológica é ministrada por uma profissional, se a diretoria assim julgar necessário.

O núcleo de cinema do Nós do Morro foi um ponto de partida importante para a criação do Nós do Cinema, que iniciou como uma oficina de preparação de atores para o filme *Cidade de Deus*, e depois se tornou uma oficina permanente de realização cinematográfica, que funciona na Fundação Progresso com direção de Kátia Lund, co-diretora do longa-metragem de Fernando Meirelles. O próprio Nós do Morro já produziu alguns filmes, além dos já citados *O jeito brasileiro de ser português*, de Gustavo Melo, e *Mina de Fé*, de Luciana Bezerra, cujos roteiros foram premiados pelo Concurso Riofilme de Curtas-metragens, e assim tiveram sua produção viabilizada. Um dos filmes realizados pelo grupo foi o documentário *Outros olhares, outras vozes*, uma co-produção Brasil-Portugal que contou com a participação de jovens de diversos países do mundo, como Colômbia, Alemanha, França e Portugal. O roteiro foi resultado de uma oficina com esses jovens, que desempenharam todas as funções no filme, do elenco à direção, passando por toda ficha técnica. O filme foi todo rodado no Vidigal, e finalizado em Lisboa.

Em teatro, o grupo já foi agraciado com o Prêmio Shell – categoria especial, em 1996 –, o Prêmio Coca-Cola de Teatro Jovem, em 98, e no ano passado foi indicado para o próximo prêmio Shell nas categorias música e texto, por *Noites do Vidigal*. O espetáculo estreou no Teatro do Planetário, em junho de 2002, permanecendo dois meses em cartaz. Depois fez temporada no Espaço Cultural Sérgio Porto, apresentações em São Paulo (Sesc Ipiranga) e no festival Rio Cena Contemporânea (Teatro Maison de France). Mais uma vez, a severa Bárbara Heliodora derramou-se em elogios ao trabalho do grupo, nesse que foi o espetáculo mais elaborado da carreira do Nós do Morro.

Um musical com quase trinta atores, com música original executada ao vivo, contando uma história de amor e morte no universo de uma escola de samba no

Vidigal. Esse é o resumo de *Noites do Vidigal*. O texto de Luiz Paulo, apontado pela crítica do jornal O Globo como único ponto fraco do espetáculo, curiosamente foi escolhido pelo júri do prêmio Shell – a mais importante premiação de artes cênicas no Brasil – para disputar o título de melhor do ano na categoria. Bárbara Heliadora alegava que o “roteiro” era um mero pretexto para as boas cenas se desenrolarem, para os números musicais aparecerem. Discordamos em absoluto. O texto utiliza muito bem recursos clássicos de narrativa como o *flash-back* e a repetição da cena principal – a morte de Tião, o protagonista – no início e no final da peça. Mas antes de entrarmos nos textos, que é atribuição do próximo tópico, vamos encerrar essa introdução com algumas informações recentes sobre o grupo.

A diretoria decidiu formalizar seu projeto de formação de atores e profissionais de teatro, e a escola está passando por profundas transformações. A primeira delas é a separação do grupo de teatro e da escola de teatro. Assim, criou-se a Companhia de Teatro Nós do Morro, cujo elenco estará trabalhando em horário integral, em leituras, ensaios, aulas de corpo ou voz. Outra mudança é só passar a aceitar alunos na faixa etária entre oito e quatorze anos, com o objetivo de formar atores desde a infância. Hoje o Nós do Morro tem cerca de 300 crianças inscritas em seus cursos, e muitas delas são convidadas para testes de comerciais, filmes e novelas. Algumas são contratadas por emissoras de tevê, e há casos como o de Ramon Francisco, que aos seis anos de idade foi escalado para a novela *Coração de Estudante* (da Rede Globo) ganhando um salário quase dez vezes maior que o de sua mãe.

Mas as mudanças não param aí. O aluno que ingressar na Escola de Teatro Nós do Morro vai ter que cursar todas as disciplinas, que antes eram oferecidas como optativas, e terá que ser aprovado em todas elas para passar de ano. Os cursos de improvisação cênica, musicalização, expressão corporal e iniciação às artes plásticas continuarão sendo ministrados pelos monitores, que doravante serão responsáveis pela avaliação do aluno ao final no ano letivo. Com esse perfil mais rigoroso, o grupo pretende valorizar a entrada na escola e evitar a irregularidade e o abandono das disciplinas. Os cursos de história do cinema e literatura brasileira seguirão sendo oferecidos, mas o aluno poderá optar se quer cursá-las ou não; se quiser, terá que passar por uma prova de seleção.

Para um grupo que começou com o ensino livre de teatro, o Nós do Morro deu uma guinada radical. A proposta educacional vem desde o início do projeto, mas agora os planos educativos são mais ambiciosos, e propõem uma formação integral do ator. Com isso, o grupo corre o risco de perder o encanto, a leveza, a alegria do cotidiano de dezenas e dezenas de crianças, jovens e adultos circulando pelo casarão, entrando e saindo das aulas, lanchando, brincando. A austeridade do projeto de se tornar uma escola de fato pode comprometer a alegria espontânea dos alunos que procuram o Nós do Morro, muitos com o sonho de se transformarem em atores famosos, como já são alguns vizinhos de morro. A diretoria sabe que está tomando uma decisão arriscada, que está fazendo uma experiência com a implantação do novo método. Mas aposta nisso, fundamentada por dezesseis anos de prática contínua de educação e socialização de crianças e jovens no Vidigal. Após esse extenso preâmbulo, vamos aos textos.

4.2 Primeiras leituras

Os três textos de Luiz Paulo Corrêa e Castro escolhidos para estudo são *Abalou*, *É Proibido Brincar* e *Noites do Vidigal*. Luiz Paulo é nascido e criado no Vidigal, favela da Zona Sul do Rio de Janeiro, onde vive até hoje. É graduado em Comunicação Social – Jornalismo – pela Universidade Federal Fluminense, e em Letras pela UERJ, onde também cursou pós-graduação. Há dezesseis anos vem trabalhando com o Nós do Morro, sempre em paralelo à sua atividade principal de jornalista e assessor de imprensa.

Da colaboração de Luís Paulo com o grupo resultaram vários textos teatrais e esquetes. Todos foram encenados, alguns mais de uma vez, como é o caso dos textos escolhidos para estudo. *Noites do Vidigal* foi encenado pela primeira vez em 1989, e remontado nesse ano de 2002 como parte das comemorações dos 15 anos de existência do grupo. *É Proibido Brincar* foi montado em 1998 na Casa de Cultura Laura Alvim, e em 2001 no Teatro do Leblon e no Teatro do Vidigal. *Abalou* estreou no Teatro do

Vidigal em 1997, sendo depois encenado na Casa de Cultura Laura Alvim, no ano seguinte.

A opção por esses textos tem dois motivos principais. O primeiro, uma das razões desta pesquisa existir, é nosso envolvimento com o grupo Nós do Morro, sobre o qual já tivemos oportunidade de discorrer no início da dissertação. Além da evidente proximidade do autor e da obra e da facilidade de acesso aos textos, pudemos acompanhar os espetáculos que resultaram desses textos e seus desdobramentos. O segundo motivo, mais significativo para o universo acadêmico, é o fato de todos os textos, no fundo, tratarem do mesmo assunto: a própria comunidade, a vida na favela e seus personagens. Embora os textos tomem caminhos diferentes, tenham abordagens próprias e se dirijam a públicos distintos – *É Proibido Brincar* é uma peça infantil, *Abalou* se destina ao público adolescente e *Noites do Vidigal* apresenta uma temática adulta – as três peças trazem a discussão para a favela, não apenas como cenário, mas quase como o epicentro das questões.

É Proibido Brincar, o primeiro com que tivemos contato, é um texto que traz como características principais a originalidade e a irreverência. Embora por vezes essa irreverência assuma o primeiro plano e atrapalhe a compreensão da peça como texto dramaturgico, ou melhor, para o *esforço dramaturgico* que há no texto. A narrativa brinca com a ficção científica e se passa no Rio de Janeiro, na favela do Vidigal, no século XXI. O Governador, vilão da peça, é um tirano que domina a cidade e obriga os cidadãos a trabalhar incessantemente. A meta é produzir cada vez mais, e o Governador não poupa esforços ou sacrifícios da população para alcançá-la. Mesmo menores de idade são forçados a trabalhar como adultos. As crianças que não aceitam o trabalho pesado e que se recusam a parar de brincar organizam focos rebeldes nos morros. São protagonistas da peça, conduzem a ação.

A peça começa com um informe extraordinário da televisão: uma declaração do Governador que, aproveitando o aniversário do pacotão que acabou com os feriados e as brincadeiras na cidade, resolve extinguir o natal. Essa medida revolta ainda mais as crianças, que já eram obrigadas a trabalhar em jornada integral, proibidas de brincar e agora sequer tinham direito ao feriado de natal. A narrativa prossegue criando um grande imbróglio no qual entram um disco voador que pousa no morro com seus

extraterrestres, um grupo de crianças rebeldes do morro do Salgueiro, os assistentes *trapalhões* do Governador, uma baleia e seu filhote que surgem na praia do Vidigal, além dos rebeldes locais e da avó de um deles, Sinhá Tiana. O final, claro, é feliz. Depois de muitas confusões, o Governador é obrigado a se arrepender e revogar todas as medidas desumanas, e os extraterrestres voltam a seu planeta com o segredo da felicidade que aprenderam com as crianças, estas agora livres para brincar em paz.

O que nos impressionava, observando a encenação, é o fato de um texto intrincado, com um discurso político-social contundente, se mostrar interessante para as crianças, conseguindo prender sua atenção. A eloquência de seus personagens, alguns caricaturais, como o Governador e seus assistentes, outros algo heróicos, como Pé de Arraia, o líder dos rebeldes do Vidigal, e o carisma do robô Salvador, espécie de conselheiro dos extraterrestres, superavam as dificuldades do enredo e reviravoltas da trama.

Neste texto podem ser notados alguns traços característicos da obra de Luís Paulo Corrêa e Castro. O primeiro e mais evidente é a presença constante de um diálogo com a tradição, que o autor costuma introduzir condensada em um personagem. Sinhá Tiana cumpre essa função em *É Proibido Brincar*. Em suas falas, seu vocabulário e sua pronúncia denotam isso. Sua relação com as crianças é intensa, ela é uma espécie de avó que briga e brinca, e embora sua tendência seja de educar segundo a ordem vigente – reclama das crianças que brincam, é proibido – ela não hesita quando os rebeldes resolvem invadir o palácio, e não só os acompanha como os representa (como no diálogo com o vigia do palácio).

Quando a dificuldade se apresenta insolúvel, é através da mandinga de Sinhá Tiana que as crianças conseguem trazer de volta a nave espacial seqüestrada pelo Governador. Aí outro braço da tradição, o das religiões afro-brasileiras dos ancestrais, a macumba, o candomblé, a umbanda. Religiões que são apresentadas em seus rituais, gestuais e palavras sagradas, transmitindo assim aquela tradição. Que, ao menos nos textos de Luís Paulo, é muito eficaz.

A peça *Noites do Vidigal* traz um personagem análogo à Sinhá Tiana: é Dona Feliciano, que é apresentada no texto como a moradora mais antiga do morro. Ela se choca com as transformações pelas quais passa a favela, e tem saudades dos “bons

tempos”. Lembra de vários personagens marcantes do Vidigal, conta histórias, canta. É irmã do malandro Tio Mário – cuja função dramaturgica é uma espécie de outra face da moeda de Dona Feliciano, seu oposto complementar – e mãe do protagonista, o mestre-sala Tião. Dona Feliciano, assim como Sinhá Tiana, é depositária das tradições, tanto das profanas e festivas quanto da tradição religiosa. Ela é a dona do terreiro, a mãe de santo a quem recorre Cícero quando está mais desesperado.

Noites do Vidigal, como *É Proibido Brincar*, é uma peça de época. Porém aqui se trata de um passado recente, o início dos anos 80. A trama gira em torno do universo da escola de samba Acadêmicos do Vidigal, que chegou a desfilar no segundo grupo na Marquês de Sapucaí mas foi extinta há quase 20 anos. Os dois personagens principais, o mestre-sala Tião e a porta-bandeira Aparecida, são casados e têm problemas de relacionamento. Tião é cegamente apaixonado por Aparecida, que está cansada do ciúme doentio do marido e de sua devoção à escola. Aparecida é uma mulher belíssima e vaidosa, que ambiciona melhorar de vida e sair da favela. Tião, muito querido pela comunidade, vive feliz no morro. A outra ponta do triângulo é Candonga, dono da birosca e compositor da escola. Candonga é um malandro da nova geração – em contraste com o malandro clássico, Tio Mário –, personagem que se assemelha aos sambistas que enriqueceram com o crescimento das escolas de samba e a consolidação da “era industrial” do carnaval carioca.

A peça inicia com a cena da morte de Tião, assassinado após uma confusão na favela. Não se sabe quem o matou. É a véspera do desfile da escola, o primeiro que faria na Sapucaí. A confusão começa com uma briga causada pelo mestre-sala, enciumado com as gentilezas que Candonga dedicava à sua esposa. No meio da briga chega a polícia perseguindo Amarildo, jovem malandro irmão de Tião. Todos correm, há uma perseguição, ouve-se um tiro, e Tião cai morto. A peça então recorre a um *flash-back*, e traz a narrativa de volta para a antevéspera da morte de Tião.

Os preparativos para o desfile, a expectativa, a composição do samba enredo, detalhes da confecção das fantasias, os ensaios da escola. Em meio a essa atmosfera os personagens são apresentados e desenvolvem suas pequenas tramas. Eles compõem uma espécie de painel humano da favela. O malandro clássico, Tio Mário, faz parte do núcleo da velha guarda da escola, junto com o compositor Matusalém, o néscio

Jurandir, o barbeiro Ernesto e o dono da birosca e também compositor, Candonga. O nordestino Cícero faz parte dessa turma, embora seja um trabalhador convicto. É o *contraponto* de Mário, malandro que jamais trabalhou.

Cícero é casado com Gonçalina e pai de Ciça. Um dos eixos da trama se inicia quando Cícero resolve comprar uma televisão, o que muda os hábitos de sua casa. A começar pelas visitas que aparecem na janela apenas para ver televisão. E depois a própria esposa, Gonçalina, se torna de tal maneira viciada em TV que pára de comer, tomar banho e dormir, fica o tempo todo grudada no aparelho. Cícero se desespera, pois a mulher deixa de cozinhar para ele e sua filha Ciça. Até que resolve levar a esposa ao congá de Dona Feliciano, que “dá uns passes” e resolve o problema. Mas depois que voltam para casa, o vício continua.

A questão da relação com a televisão é um dos temas recorrentes nos textos de Luís Paulo. Em todos os três textos estudados há pelo menos uma menção à televisão. Em *É Proibido Brincar*, o Governador distrai e aprisiona os extraterrestres levando-os para a sala de “supervídeo” do palácio, submetendo-os às “novelas de fábrica” e ao “Trabalhadores Park”. Em outra cena, o líder rebelde Pé de Arraia diz ter quebrado a TV de sua casa com uma “pedrada bem certa”, depois de um diálogo sobre os efeitos da programação sobre crianças pequenas:

SAYONARA – Pára de gritar menino! Parece até que viu mula sem cabeça.

BARBARELA – Fica vendo aqueles troços na televisão e fica assim todo agitado.

PÉ DE ARRAIA – Ainda bem que a televisão lá de casa eu quebrei com uma pedrada bem certa.

ZERO – É, mas a tua avó te deu a maior surra por causa disto.

PÉ DE ARRAIA – Mas pelo menos acabou aquela chateação de novela de fábrica: “Querida, hoje estou muito mais feliz que ontem. Fiz mais oito horas extras e produzi mais quatro rádios de pilha. Posso te dar um beijinho?”

SAYONARA (continua imitando a novela) – “Oh, meu bem. Não é fantástico? Cada dia meu amor pelo trabalho aumenta mais por causa destas coisas. É claro que você pode me dar um beijinho. Você me ama realmente?”

PÉ DE ARRAIA – “É claro, meu amor. Depois da fábrica, das linhas de produção, do setor de expedição, e do faturamento das mercadorias, você é a coisa que eu mais amo neste mundo”. (*É PROIBIDO BRINCAR*, pág. 13-14)

Em *Noites do Vidigal* há uma cena quase idêntica a essa, quando os personagens Amarildo e Ciça parodiam uma cena amorosa típica das telenovelas.¹ Mas a presença da TV nesta peça vai além. Ela é personagem, é uma das questões centrais. Um momento crucial do texto é a chegada de uma equipe de televisão no morro para fazer um documentário. E aí se revela o choque cultural entre favela e asfalto, a desconfiança inicial do pessoal do morro, *rapidamente* esquecida com uma rodada de cerveja, e surge a questão tão discutida hoje em dia, a exploração da miséria por parte dos meios de comunicação de massa. No espetáculo, a TV tinha tal força que o desfecho da peça, a cena da perseguição e morte de Tião, era exibido num vídeo em seis televisões distribuídas pelo teatro. O ensaio geral da escola de samba, que acontece na última cena, tinha transmissão direta para esses mesmos monitores, pelo câmara da equipe de TV.²

Em *Abalou*, a televisão deixa de ser uma questão central, e é apenas mencionada em uma ou outra cena. Alguns personagens são citados, como Xuxa e Marlene Mattos, por exemplo, mas a discussão não vai muito além disso. *Abalou* é definida por seu autor como um musical *funk*. Aliás, é assim intitulada. É o único dos textos estudados que tem como época o tempo presente, os dias de hoje. Escrita e encenada pela primeira vez em 1997, a peça pode ser considerada premonitória, tal a precisão com que descreve a explosão do *funk* que viria a acontecer de dois a três anos depois. Na verdade, o fenômeno que veio acontecer no “asfalto” a partir do sucesso nacional do Bonde do Tigrão, em 2000/2001, vem crescendo nas favelas há muitos anos, como demonstramos no Capítulo I. Dentro do universo *funk* adolescente dos morros, descreve tipos curiosos, como as irmãs evangélicas Esther e Cleuzéia, que frequentam o baile escondidas da mãe; a dupla de MCs Pilantra e Lagartão, o maior

¹ A cena não consta do texto original. Foi escrita durante os ensaios do espetáculo e depois encenada, mas não foi incluída na versão que tenho do texto. Isso abre um questionamento: como lidar com textos que não são apenas literários, mas que têm a dinâmica do teatro, expressão viva e mutável, textos que escapam ao controle absoluto de um único autor e contam com a co-autoria do diretor e dos atores, entre outros? E outra questão: a da relação do autor com o espetáculo, e seu resultado no texto. Luis Paulo é presença constante nos ensaios, e frequentemente reescreve cenas, corta outras, além de procurar os atores a fim de esclarecê-los a respeito de cenas que considera mal compreendidas. O alcance do autor de teatro vai além da mera produção do texto.

² Outro ponto relativo à encenação. Mas aqui considero que a questão já estava presente no texto original, a direção apenas elegeu-a como central e procurou ressaltá-la.

sucesso do Vidigal; o empresário inescrupuloso Big Ben, que enriqueceu com a ascensão do *funk*, entre outros.

No caso de *Abalou*, a tradição é introduzida não através de um personagem, mas de um núcleo de personagens. Curiosamente, por um grupo de fantasmas, que observam e intervêm na realidade dos vivos. A peça abre com os três fantasmas em cena, jogando baralho e bebendo cerveja. Situação idêntica a da cena que abre *Noites do Vidigal*, muito embora nesta não sejam fantasmas, mas os integrantes da velha guarda da escola de samba.

Talvez a opção do autor por fantasmas revele uma certa ironia, um humor cáustico insinuando que as tradições, diante da virulência das informações contemporâneas, sejam hoje apenas espectros, pálidas sombras do que foram um dia. Apesar da abertura peça apresentá-los em cena, o texto só lhes dá a palavra na cena três. Eis a rubrica que antecede sua cena: “*Na biosca do céu, Ricardo, Eládio e Waldemar jogam o carteadado*”. Enquanto jogam, Eládio e Waldemar – os dois mais antigos – conversam sobre a situação atual e se queixam muito de um barulho terrível, uma “*zoeira dos seiscentos diabos*”.³ Ricardo, fantasma de uma geração mais jovem, informa-os que se trata de um baile. Era o baile *funk*. Os fantasmas resolvem visitar o baile. Aí se arma a comédia. Eles acabam por interferir na trama e mudar o rumo dos acontecimentos.

Não se trata aqui de concentrar a tradição num só personagem, como em *É Proibido Brincar* e *Noites do Vidigal*. Nem de fazê-la redentora ou portadora de uma verdade última. Mas de acenar às coisas do passado de maneira quase memorialista. Assim, Eládio e Waldemar citam os bailes de antigamente, com salões de chão encerado e *crooner*, e as orquestras Tabajara e do Maestro Cipó, enquanto Ricardo relembra seus bailes *soul*, com *funks* de James Brown, músicas lentas, etc.

Estes personagens são análogos aos da velha guarda de *Noites do Vidigal* e são movidos pelas mesmas paixões e vícios: bebida, mulheres, música, jogos. Outro elemento importante nos três textos de Luís Paulo Corrêa e Castro é o jogo. *É Proibido Brincar* é uma peça toda construída sobre brincadeiras e jogos de crianças, e sua proibição é uma questão central da narrativa. Em *Abalou*, além do carteadado dos

³ CASTRO, Luiz Paulo Corrêa e, *Abalou*, p. 17.

fantasmas, são citados o jogo do bicho e o jogo de dados. Em *Noites Do Vidigal* há até uma cena dedicada ao “sete-onze”, jogo de dados a dinheiro muito comum entre a malandragem. O futebol também aparece em *Noites do Vidigal*, com citações relativas à seleção brasileira que disputaria a Copa de 1982, e outras ao clássico Fla-Flu, que na gíria dos malandros também significa flagrante.

Uma das grandes qualidades de *Abalou* é essa, a boa utilização que faz do jargão das galeras do *funk*. A “língua” *funk*, linguajar do qual o Brasil tomou conhecimento depois da disseminação do estilo nas rádios e programas de TV nacionais. Termos como *pancadão*, *shock*, *contexto*, *mulão*, *bolado*, *fui*, *demorou* e o próprio título da peça, *abalou*, não apenas se referem ao universo *funk*, mas trazem todo um contexto sócio-cultural que ali está representado.

A trama é simples: dois MC's do Vidigal (Pilantra e Lagartão) estouram nas paradas e enriquecem da noite para o dia, mesmo explorados pelo empresário inescrupuloso; um outro MC, mais “cabeça”, luta para mostrar seus *raps* “com substância” para o tal empresário (Big Ben); dois grupos de meninas rivais se hostilizam; a menina mais interessante (Tininha), líder de um dos grupos, é apaixonada pelo MC fracassado, que no final consegue mostrar seu talento e alcança o sucesso, com a ajuda de Tininha e a intervenção dos fantasmas nostálgicos. Mas não é apenas o enredo que sustenta a peça. A sua força de comunicação, a sua potência é a facilidade de reconhecimento do universo criado aqui, a capacidade dessa representação criar uma identificação imediata do público com a favela que vê em cena.

Os números musicais, tal como em *Noites do Vidigal*, são um ponto alto do espetáculo. A linguagem realista da encenação identifica para o espectador as cenas de baile com o próprio baile, apesar da multidão que constitui o público de um baile *funk* ser condensado no espetáculo por uma dúzia de atores.

4.3

A encenação de uma favela

Aqui continuamos a reflexão sobre o teatro de Luiz Paulo Corrêa e Castro, embora essa expressão “teatro de autor” não nos soe apropriada, pois o teatro é arte essencialmente coletiva, e raras vezes o esforço de uma pessoa sozinha consegue se traduzir em teatro. Seria mais preciso nos referirmos à dramaturgia do autor, caso pretendêssemos apenas abordar questões literárias, o que não é a nossa intenção. Mais que analisar o texto produzido pelo autor, nos interessa compreender como ele se insere no sistema de trabalho do grupo Nós do Morro, em que contexto é encenado e como é recebido pelo público.

A força das peças de Luiz Paulo Corrêa e Castro não vem da excelência de sua dramaturgia, daquilo que os diretores de teatro chamam de “carpintaria teatral”: a estruturação da seqüência das cenas de modo que o espectador seja conduzido habilmente pelo espetáculo até o seu final. Isso não é tão importante na produção do autor, e tampouco na análise que pretendemos realizar de sua obra.

O que está em questão é a emergência da mensagem, a urgência da comunicação. Para que se obtenha um retorno do público, da comunidade. O grupo nasceu com o propósito primeiro de oferecer uma possibilidade de entretenimento para a comunidade, mas um entretenimento inteligente, bem feito, “artístico”. As peças nunca são didáticas, mas indiscutivelmente apresentam aspectos educativos, seja para crianças ou adultos. As crianças talvez até rejeitem a princípio o teatro, por identificarem-no com o espaço da escola, principalmente os que lá estudam.

Mas basta ver a peça, participar do rito, para mudar de idéia. Pode ser uma das peças de Luiz Paulo, com o grupo principal, os atores mais antigos e já profissionais, mas pode ser um espetáculo de fim de ano dos alunos dos monitores. Peça de fim de ano, como na escola de teatro, ou nos colégios que ensinam teatro. Mas é um *frisson* diferente, uma experiência rara, intensa, a ida ao teatro no Vidigal. Qualquer espectador que lá presencie uma apresentação testemunhará o que estamos relatando. O pequeno teatro do Vidigal superlotado, com cerca de 80 pessoas. A capacidade é de 50 lugares, tem muito mais gente do que deveria. Mas é a segunda sessão, quem não

entrar agora corre o risco de perder a peça. Então entra quase todo mundo. E naquele ambiente abafado, com a proximidade do palco e dos atores da platéia, tudo acontece com uma intensidade especial.

Na saída, após os efusivos aplausos, rostos de felicidade, sorrisos nas crianças, olhos brilhando. Todas as idades presentes na platéia, de idosos a crianças de colo, bebês de poucos meses de idade. Acontece às vezes de um deles chorar e ter que ser retirado. Mesmo assim continuam permitindo a entrada dos bebês. Muitos não choram e parecem acompanhar a peça, ao menos a movimentação, a música, a luz. Guti Fraga, em entrevista ao *Jornal Boca de Cena*⁴, afirmou que no princípio tinha que pedir para o público permanecer nos lugares. Porque as pessoas não se davam conta de que era *teatro*, não tinham a educação da platéia burguesa. Falavam, iam muito ao banheiro, se dirigiam aos atores. Isso foi há alguns anos. Hoje o ritual das apresentações é respeitado, talvez ainda mais sacralizado pela austeridade do diretor em relação ao espetáculo, ao ofício do teatro.

A qualidade primeira dos textos de Luiz Paulo é seu poder de comunicação. Esse é quase um pré-requisito para as encenações do *Nós do Morro*. É preciso conquistar o público, é fundamental capturá-lo para o enredo, para dentro da história. Uma vez feito isso, abrem-se caminhos diversos, vários direcionamentos possíveis. É necessário clareza. O público tem que compreender logo de que se trata, para decidir se interessa ou não. Com as tramas ambientadas no próprio morro, a curiosidade do espectador será mais atizada. Então há uma proximidade da geografia do espetáculo; são citados o Cantão, o Largo do Santinho, o Beco da Coruja, locais familiares aos espectadores da comunidade. O público tem que sentir que aquilo diz respeito a ele.

Uma estratégia de Luiz Paulo é utilizar sua habilidade narrativa na criação do ambiente em que se desenvolvem os enredos. Claro, todas as peças analisadas se passam na favela, especificamente no Vidigal, e aqui o princípio de “fala da tua aldeia e falarás do mundo” encontra um autor que poderia adotá-lo. O Vidigal aparece não apenas como um cenário, mas quase como um personagem. E sua representação

⁴ FRAGA, Guti, entrevista ao *Jornal Boca de Cena*, do SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos Dramáticos), 1997.

Vidigal poderia servir de modelo para que se compreenda a dinâmica de transformação que as favelas vêm atravessando há duas ou três décadas.

Pensando nas linhas de representação que arrolamos aqui, os textos de Luiz Paulo apresentam traços nostálgicos que tenderiam para a construção da favela-idílio, particularmente no que diz respeito à visão cooperativa e solidária das comunidades. Embora identifiquemos essa tendência do autor, são evidentes seus esforços para construir um diálogo entre as duas visões mais correntes da favela, e ainda utilizar a tensão decorrente do conflito entre elas. Em *Noites do Vidigal*, por exemplo, há personagens que defendem cada uma das tipologias. O atrito é ainda maior quando o autor confronta as duas visões, atribuindo-as a cada um dos dois protagonistas, o mestre-sala Tião e sua esposa, Aparecida.

Tião é o personagem carismático, querido por todos, bom filho, excelente dançarino e algo conservador quando se trata de mudanças na favela. Num trecho ele diz que “espera não estar vivo” quando o Vidigal encostar na Rocinha – as duas favelas ficam no mesmo morro, em faces opostas, e numa cena um personagem comenta que o Vidigal está crescendo tanto que em breve encostará na Rocinha, o que provoca a exclamação de Tião, que não aceita a “perda da pureza” da favela. Enquanto isso, sua esposa Aparecida, a bela porta-bandeira da escola, torce para que o morro cresça, embora sua ambição maior seja sair “dessa favela fedida”.⁵

Não podemos deixar de comentar a encenação, pois os caminhos tomados pela direção do espetáculo revelam muito da visão que o grupo tem da favela, visão essa que o autor tenta traduzir, dramatizar, recriar em forma de texto dramaturgico. *Noites do Vidigal*, como já dissemos, é o texto do autor que melhor concentra a informação e as representações da favela. Como espetáculo, foi um salto qualitativo na produção do grupo, pois além das críticas e matérias extremamente favoráveis, obteve um excelente retorno da classe teatral, e por isso foi convidado para ser um dos espetáculos representantes do Rio de Janeiro no festival Rio Cena Contemporânea, em 2002.

Guti Fraga, em entrevista ao jornal Estado de São Paulo, fala a respeito da concepção de *Noites do Vidigal*: “Na verdade, a idéia foi resgatar uma atmosfera cultural específica que a ocupação desordenada destruiu. Resgatar um tempo em que

⁵ CASTRO, Luiz Paulo Corrêa e, *Noites do Vidigal*, p. 16.

havia muitas árvores e, apesar da violência e da precariedade de sempre, ainda havia muita festa. Onde estão hoje as donas Zicas e donas Neumas? Essa cultura tende a desaparecer”.⁶

A preocupação um tanto preservacionista, nostálgica de uma favela idílica que teve espaço até os anos 70, se assemelha ao tom adotado em determinados trechos de *Cidade de Deus* por Paulo Lins. No romance, o autor deixa a impressão de uma nostalgia de um tempo tranqüilo na favela, quase bucólico, de ambiente semi-rural, com possibilidades infinitas para as brincadeiras das crianças, frutas nas árvores, espaço muito amplo, em especial na Cidade de Deus. Guti Fraga, que desde 1977 vive no Vidigal, deve ter saudades daquele tempo, mesmo com o tráfico e a violência já presentes (embora em outra escala). Luiz Paulo, que é nascido e criado na favela, utiliza essa carga nostálgica em sua dramaturgia, e talvez isso explique o fato de *Noites do Vidigal* se passar nessa época, no início da década de oitenta, quando o tráfico começava a mudar sua atuação e multiplicava seu poderio.

Há cenas de perseguição policial, há dois jovens bandidos em cena, Amarildo e Juca, meliantes de pequenos roubos, que em dado momento conversam mexendo num revólver. O espetáculo começa com todos os personagens em cena, congelados ou em atividades silenciosas, cada qual em seu canto. O foco maior de movimento está na birosca de Candonga, onde se compõe o samba enredo da escola. Nesse início, o público vê Juca em primeiro plano, limpando sua arma, apontando para inimigos imaginários, por vezes para a própria platéia. Logo no início, a tranqüilidade é abalada por uma correria: o sargento Durães e dois outros policiais perseguem Amarildo, que se esgueira correndo por entre as vielas e desaparece no cenário. É também durante a confusão de uma perseguição policial, no princípio e no final do espetáculo, que o protagonista Tião é assassinado. Ou seja, por mais idílica que seja a representação da favela em *Noites do Vidigal*, não podemos afirmar que ela abre mão de um certo realismo, ou ao menos de aspectos da favela-inferno, da violência, das armas e dos tiros e assassinatos. O texto não esclarece quem é o assassino de Tião, que tanto pode ser um policial quanto o compositor Candonga, seu rival na disputa pelo amor de

⁶ FRAGA, Guti, entrevista para *O Estado de São Paulo*, 20 de junho de 2002, Caderno 2.

Aparecida. Nesse caso seria um crime passional, o que embaralharia ainda mais os sentidos da violência no enredo.

O cenário do espetáculo, um ponto muito especial da encenação, é assinado pelo cenógrafo do grupo, Fernando Mello da Costa, não por acaso co-diretor de *Noites do Vidigal*. Ele optou por recriar a favela em estruturas de madeira, uns praticáveis com escadas, pequenos corredores simulando vielas, rampas e desníveis. Como se fosse uma favela minimalista, apenas estrutural, que vazia podia não aparentar muito sentido, mas quando ocupada pelos atores transmitia imediatamente a sensação da favela. Os múltiplos caminhos, a irregularidade, planos distintos, inclinações: a topografia da favela é uma de suas principais características. Ela parece já ser um princípio contrário aos habitantes; há que se fazer um esforço para subir e descer, para alcançar sua moradia. Ao mesmo tempo é sua garantia de proteção, seu refúgio, a defesa de seus bandidos. A favela de certo modo é preservada pela sua dificuldade de acesso. O cenário de Fernando Mello da Costa era uma perfeita adaptação dessa topografia para o palco. Nas estruturas de madeira os atores transitavam à vontade, familiarizados com o cenário, dando a impressão de pertencerem àquele espaço.

A música é outro elemento fundamental no espetáculo. Como a trama gira em torno do universo do samba, especificamente da Escola de Samba Acadêmicos do Vidigal, a direção optou por realizar um musical. Assim, uma compacta bateria de escola preenche a cena, às vezes contando com dez integrantes. A direção musical procurou adequar ao espaço teatral algo como uma “amostra de bateria”, que trazia os principais instrumentos do samba: surdos de primeira, segunda e terceira, caixas de guerra, repiques, chocalhos, cuíca e um banjo em vez de cavaquinho. Quando a bateria toda entrava em ação o impacto na platéia era fortíssimo. Nesses momentos, a coreografia e as marcações cênicas se assemelhavam à evolução das escolas na avenida, outro efeito de muito impacto, que dava certa grandiosidade de desfile de carnaval ao espetáculo.

A música alternava esses momentos grandiloqüentes a outros mais camerísticos, quando a formação se reduzia a pandeiro e cuíca, ou tantam, banjo e pandeiro, às vezes apenas voz e violão. Tudo inspirado no universo da samba, mas com abertura para um xote e uma balada pop. A informação musical é relevante para

se ter noção que a encenação da favela dependia muito do aspecto sonoro, da ambiência criada no palco. O espetáculo *Abalou*, todo inspirado no universo *funk*, trazia um ruído permanente ao fundo, o batidão dos *raps* de morro, um ritmo originalmente chamado de *Miami bass*.

4.4

A Literatura Possível

A interpretação de textos literários sempre se constitui em desafio, por mais experimentado que seja o crítico ou pesquisador. A tarefa de “traduzir” o sentido de um texto, torná-lo claro para outra espécie de leitor que não o público alvo concebido pelo autor, constitui-se também em sério risco, o de tornar a exegese mais hermética que o texto-fonte. Como afirma Alfredo Bosi no texto *A interpretação da obra literária*, “o intérprete é, por excelência, um mediador. Ele trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra”.⁷

Esse “processo formativo” diz respeito a procedimentos extratextuais, mas cujos índices são provenientes do texto em si. No caso específico de Luiz Paulo Corrêa e Castro, o processo formativo em tudo se relaciona à questão da favela, do viver na favela, das práticas e dos hábitos da comunidade. Bosi também sugere, no texto citado, a substituição da antiga dicotomia forma/conteúdo pela abordagem do filósofo italiano Carlo Diano, que propõe uma leitura que contrapõe à forma o *evento*. O evento seria um acontecimento relativo a um sujeito, algo que se comunica a uma subjetividade e assim é percebido por ela. Nas palavras de Bosi, “entende-se por evento todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade”.⁸

⁷Bosi, Alfredo. *A interpretação do texto literário*. Folha de São Paulo, 05/03/1988.

⁸ *Ibid*, p. 12.

Esse conceito nos abre diversos caminhos para interpretarmos não apenas as qualidades intrínsecas do texto, mas suas condições de produção e até de recepção. A definição do conceito vai além:

Não só os acontecimentos podem ser sentidos como eventos, mas também o que nós chamamos 'coisas', no ato pelo qual o homem adverte a existência delas como alguma coisa que existia para ele e não para si mesma. Fatos e coisas, não em si próprios, mas fatos-verbos e coisas-nomes, formam a trama íntima do evento para a consciência que o vive, que o contempla e o plasma na linguagem.⁹

Para Luiz Paulo o *evento* é a própria favela; mais que a trama, mais que um ou outro personagem e suas singularidades, é a favela que move e motiva o seu texto. Mesmo que não nos atenhamos aos aspectos biográficos do autor, que ignoremos que é nascido e criado na Favela do Vidigal, e que lá vive até hoje, ainda assim constataríamos esse fato. A questão de Luiz Paulo é a favela. A inspiração de sua escrita é a comunidade em que vive. O que nos leva a afirmar sua atitude como característica da *literatura de favela*. E nos faz sentir a necessidade de um conceito mais específico, que dê conta não somente desse *movimento* ao qual chamamos literatura de favela, mas aos princípios criadores de determinados autores, que se deparam com condições particulares de trabalho e buscam atingir objetivos semelhantes.

Podemos identificar a princípio dois recursos básicos de Luiz Paulo para construir no universo ficcional uma representação verossímil e original da favela: o primeiro é a utilização do espaço geográfico da favela e seus recantos; o outro se dá através da escolha do elenco de personagens, que reproduz uma amostra da diversidade da composição étnica do morro e apresenta discursos distintos sobre a favela. *Noites do Vidigal* é sua obra paradigmática nesses procedimentos. O enredo se desenvolve em torno do universo do samba, na escola Unidos do Vidigal, às vésperas do desfile do carnaval do ano de 1981. O texto é estruturado em 12 cenas, e a narrativa em *flash-back* abre a peça com a última cena, a morte do mestre-sala Tião, que se repete, idêntica, ao final. Os cenários nos quais a ação se desenrola são a birosca, a quadra da escola de samba, a casa de Dona Feliciano (que é também um

⁹ Ibid, p. 13.

congá, um terreiro), a casa de Cícero e outras casas, a rua e o tanque comunitário, que aparece nos três textos analisados.

No Vidigal construído por Luiz Paulo, os becos e os cantos significam, dizem respeito à arquitetura peculiar da favela. Os personagens circulam em seu ambiente e se referem aos nomes das ruas, aos topônimos locais, criando referências entre eles e também com o público. Quando introduz uma *birosca* – vocábulo cujo verbete no dicionário Aurélio define como *estabelecimento comercial modesto instalado em comunidades pobres*¹⁰ com a observação *Bras. RJ* – Luiz Paulo territorializa seu texto, referencia inequivocamente a favela e seu espaço. O mesmo se dá em relação ao *congá* de Dona Felicidade, bem como à quadra da escola de samba, que se não implicam necessariamente em favela, no mínimo localizam comunidades pobres de influência cultural afro-brasileira.

O tanque comunitário, um traço freqüente em comunidades pobres de todo Brasil, faz alusão a um dos mais comuns trabalhos remunerados das mulheres faveladas, o de lavar roupas para as “casas de família”. Também revela a estrutura precária das habitações da favela, que em sua maioria não dispõem de um tanque próprio. Hoje em dia muitas possuem máquina de lavar, mas mesmo assim o tanque comunitário ainda existe e tem relativa importância na favela. Por isso, mesmo num texto como *É Proibido Brincar*, cuja narrativa se passa no futuro (uma espécie de ficção científica), o tanque comunitário aparece como locação, numa cena que é introduzida pela seguinte rubrica: “No tanque comunitário, Sinhá Tiana lava roupa com uma amiga”.¹¹ A cena nem é tão significativa do ponto de vista dramático, mas apresenta o espaço do tanque comunitário como lugar da conversa durante o trabalho doméstico, e de como mesmo o âmbito privado numa favela pode se transformar em público. Assim, em *Noites do Vidigal* há duas cenas passadas neste cenário; por lá passam vários personagens, que se encontram, trabalham e conversam. Na cena 3, a rubrica descreve assim a ação:

¹⁰ Buarque de Holanda, Aurélio. *Dicionário da língua portuguesa*. RJ, Nova Fronteira, 2001.

¹¹ Corrêa e Castro, Luiz Paulo. *É proibido brincar*, p. 4.

Chegam ao tanque comunitário e encontram Feliciano e Marly lavando roupa. Sentada na porta da casa, ajeitando os cabelos e as unhas, Aparecida finge não perceber o trabalho das duas. Da Rosa e Nilcéia começam a ajudar.¹²

A alusão ao espaço na rubrica da cena 11 não é muito diferente: “Entrada de Feliciano e Marly, que vão lavar roupa no tanque comunitário”.¹³ As personagens mais identificadas com o espaço do tanque comunitário são justamente as mais velhas, que ainda manteriam vínculo com a tradição de “lavar roupa para fora”. Dona Feliciano, aliás, é apresentada como a moradora mais antiga do morro pelo personagem do diretor da equipe de televisão que vai realizar um documentário sobre a escola de samba. O curioso é que o Diretor cita textualmente sua fonte:

Nós estamos aqui para fazer um documentário sobre o Acadêmicos do Vidigal. A pesquisa mandou a gente procurar a Dona Feliciano, moradora mais antiga do morro e mãe do mestre-sala.¹⁴

A ironia é que quem revela a antiguidade e autoridade de Feliciano é o Diretor, informado por sua equipe de pesquisa. Os personagens externos à favela têm em geral a função dramática de reforçar o pertencimento dos favelados por contraste, oposição ou semelhança. E aqui podemos começar a analisar um pouco mais detalhadamente as características dos personagens, e como eles significam dentro da obra de Luiz Paulo.

Olhando mais atentamente para o elenco de personagens de *Noites do Vidigal*, fica claro o quanto o autor tenta resumir naqueles tipos a variedade humana da favela, e suas distintas e muitas vezes divergentes opiniões sobre o que é viver no morro, sobre a própria favela em que vivem. Embora a diversidade étnica não seja descrita na apresentação dos personagens que há na primeira página do texto, seus nomes e os comentários que fazem uns dos outros permitem distinguir suas diferentes origens. Dona Feliciano, por exemplo, é representante típica da origem negra da favela, de uma leva antiga de moradores, e seus filhos Tião, Nilcéia e Amarildo são criados por ela dentro dessa tradição. Da Rosa, o carnavalesco, é filho de Marly, que já representaria uma ascendência nordestina, além da ancestralidade negra. A família de Cícero é tipicamente uma família de imigrantes nordestinos, que compõem um grande

¹² Corrêa e Castro, Luiz Paulo. *Noites do Vidigal*, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

contingente das favelas atualmente, em especial as da Rocinha e do Vidigal, por exemplo.

Essas origens distintas são tematizadas pelos próprios personagens nos diálogos. Piadas e comentários jocosos muito distantes do politicamente correto demonstram o equilíbrio tenso na convivência com o diferente no morro. O nordestino Cícero, que veio do Ceará, é mais de uma vez chamado de “paraíba” por seus amigos, um apelido depreciativo que os cariocas costumam dar aos imigrantes do nordeste, vindos de qualquer estado. O correspondente ao “baiano” de São Paulo. Comentários de fundo preconceituoso também fazem parte do repertório dos personagens de Luiz Paulo. Na cena 3, no diálogo entre os amigos Nilcéia e Da Rosa, a primeira se dirige ao carnavalesco sem meias palavras:

NILCÉIA: As pessoas te respeitam, Da Rosa. Mesmo com toda essa viadagem, você tem astral legal. O morro inteiro gosta de você.

DA ROSA: O negócio é o seguinte, Nilcéia: o segredo é você se impor. Aí, todo mundo passa a te respeitar.

NILCÉIA: Mas eu passo na rua e nem cachorro vira o focinho pra me olhar. Eu sou um zero à esquerda.

DA ROSA: Porque você não segue o exemplo da tua cunhada, a Aparecida?

NILCÉIA: Aquela piranha?¹⁵

Na cena 6, os dois personagens citados e mais quatro (Feliciano e Marly, Tião e Aparecida) discutem o modo de vida da favela. Aí fica clara a posição de cada um em relação ao crescimento do morro e aos novos rumos que toma a comunidade. Dona Feliciano se choca com a mudança do nome da Estrada do Tambá, e sua filha Nilcéia responde que é assim mesmo, que “qualquer dia a gente encosta na Rocinha”.¹⁶ Tião contesta, dizendo esperar não estar mais vivo quando isso acontecer, pois “o morro nunca mais vai ser o mesmo”.¹⁷ Da Rosa discorda, chama os amigos de antiquados, a favela de província e clama: “Que venha a modernidade!”.¹⁸

Um ponto relevante da obra de Luiz Paulo Corrêa e Castro: seu texto é movido pela necessidade de contar a favela, de torná-la relato. De dar forma ao *evento-favela* para a subjetividade de um autor que lá vive. Por isso esse relato, essa

¹⁵ Corrêa e Castro, Luiz Paulo. *Noites do Vidigal*, p. 5.

¹⁶ Corrêa e Castro, Luiz Paulo. *Noites do Vidigal*, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

narrativa, tem que partir da perspectiva *de dentro*, isto é, servindo para desfazer os preconceitos a respeito da favela e de seus habitantes por um lado, e por outro construindo um modelo alternativo de referência quanto às comunidades pobres do Rio de Janeiro. Para isso Luiz Paulo utiliza os recursos que procuramos descrever acima, como a referência à territorialidade e a escalação do elenco de personagens, seus falares e suas opiniões. Mas a proposição principal que faremos diz respeito, mesmo que indiretamente, a questões levantadas por Alfredo Bosi no texto citado no início desse tópico. Diz Bosi:

Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.¹⁹

O primeiro período da frase nos remete, por oposição, à *literatura menor* de Deleuze e Guattari. No princípio da pesquisa, consideramos a possibilidade de trabalhar com esse complexo conceito dos autores franceses. Rapidamente entendemos a inadequação desse pressuposto em relação aos textos estudados. O conceito desenvolvido no livro *Kafka – por uma literatura menor*²⁰ tratava da obra e do contexto do escritor tcheco, judeu de origem alemã nascido em Praga que escreveu toda sua obra no idioma germânico. Nos pareceu um tanto forçado aplicar um conceito tão específico para compreendermos um outro contexto, inteiramente diverso, de uma especificidade tão distante. Por isso desenvolvemos a idéia de *literatura possível*, que diz respeito a escritores, não necessariamente “profissionais”, que atuam sob certas condições, procurando atingir um público determinado.

Relendo a frase supracitada, nos detenhemos na qualificação que Bosi faz de “grande texto artístico”. Não há dúvida que esse não é o atributo adequado aos casos que estudamos. Ao menos o de Carolina de Jesus e os de Luiz Paulo Corrêa e Castro.²¹ A rigor, não poderíamos tratar as peças deste ou o diário daquela como grandes textos artísticos, estaríamos sendo hiperbólicos. Até pelo fato dos dois autores não se inserirem categoricamente na esfera literária. Luiz Paulo praticamente

¹⁹ BOSI, Alfredo, *A interpretação do texto literário*, Folha de São Paulo, 05/03/1988.

²⁰ DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Kafka: por uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

não estabelece um diálogo direto com o mundo literário; Carolina, a despeito de sua tentativa de se estabelecer como escritora, foi incensada e esquecida com a mesma rapidez. Mas não nos parece ser essa a ambição dos dois autores, elaborar grandes obras literárias. O que fica claro em sua intenção é a atitude de construir uma *literatura possível*, e esse conceito vai na contramão das tendências atuais do despertencimento, da desterritorialização, e outros conceitos em voga. Também não se trata de estudos culturais, do gênero chamado de “literatura emergente”, de obras de povos específicos ou tribos particulares. Luiz Paulo é um autor brasileiro, escrevendo em português, de dentro de uma favela, falando para quem puder ouvir. Para a sua comunidade é certo que ele fala, que estabelece uma comunicação efetiva. Carolina alcançou um público imenso, a partir de um diário sem pretensão nenhuma.

Embora afirmemos que os textos aqui estudados não sejam exatamente “grandes textos artísticos”,²² podemos notar que eles cumprem os quesitos enumerados por Bosi no trecho supracitado. A dialética entre lembrança pura e memória social; fantasia criadora e visão social; e percepção singular das coisas e heranças estilísticas do trato com pessoas e livros. Daí temos que a *literatura possível* não deixa de ser literatura nem de ter os requisitos para ser boa literatura.

Então a *literatura possível* seria aquela produzida por autores não-consagrados, em geral em condições mais difíceis de trabalho, e que obedecessem a uma necessidade maior que a comercial ou que o simples desejo de se tornarem profissionais da escrita. Por isso Paulo Lins não foi incluído aqui. Com *Cidade de Deus* ele demonstra claramente sua proposta de inserção no mundo literário. Carolina de Jesus também tinha essa ambição, e talvez o restante de sua obra não possa ser classificado nessa categoria. Mas a urgência irremediável e a necessidade pujante que fizeram com que a *trapeira* tivesse forças para escrever seu diário apesar da rudeza de sua vida, tornam o livro um representante legítimo, talvez mesmo um precursor dessa tendência que identificamos.

²¹ Com exceção de Paulo Lins, que insere sua obra no contexto formal da literatura e assim pode ser avaliado como tal. Em nosso julgamento, *Cidade de Deus* é uma grande obra. Muitos discordam.

²² O que sempre poderá ser questionado: o julgamento do que é ou não artístico já é por demais contraditório, quanto mais as avaliações de qualidade desse “artístico”.

Como o objeto desse texto é principalmente Luiz Paulo Corrêa e Castro, tornemos a ele. Uma característica fundamental de seu trabalho tem que ser levada em conta, e talvez ajude a entender o que tentamos compreender com o termo *literatura possível*. É a parceria com o grupo Nós do Morro. Não é exatamente uma parceria, mas algo anterior, mais estrutural. Talvez Luiz Paulo não escrevesse hoje – nos referimos à escrita literária – se não houvesse fundado o grupo junto com Guti Fraga e Fernando Mello da Costa. O ato de escrever para ele tem outro sentido além do meramente literário. São suas palavras que os atores falarão em cena; são as suas tramas e seus personagens que serão apresentados ao público. E o Nós do Morro precisa apresentar peças, o público do Vidigal já tem o hábito de ir ao teatro, e o motor todo de todo esse movimento, ou melhor, seu combustível, é o teatro de Luiz Paulo Corrêa e Castro. Isso faz com que sua produção seja premente, que sua literatura tenha uma urgência efetiva, é escrita hoje para ser encenada daqui a três ou seis meses. E as peças são reescritas durante os ensaios, o autor aproveitando os estímulos dos atores e da direção. Assim, sua obra adquire um caráter coletivo e dinâmico, semelhante àquele que alguns autores atribuem ao teatro de Shakespeare, um ator que escrevia para a cena, para sua própria companhia.

4.5

Espécie de conclusão

Se nos distanciamos um pouco da obra de Luiz Paulo Corrêa e Castro e a observamos em perspectiva comparando-a com as obras dos outros dois escritores estudados, começamos a perceber linhas distintas às quais seguem os três autores. São projetos literários muito diversos, e mesmo que partam de situações semelhantes – a experiência da favela – cada qual aponta em uma direção. Os três têm um caráter de urgência, mas a obra de Carolina de Jesus traz esse aspecto muito enfatizado; seu projeto autoral inclui a sua própria identidade na obra. Carolina está presente durante todo o percurso de seu relato; ela é a protagonista e a narradora. Esse caráter de

emergência torna seu texto ainda mais dramático. Carolina de Jesus utiliza todas as informações que estão ao seu alcance, os fatos cotidianos, notícias de jornal e rádio, e preenche seu texto de referências temporais da época em que vive, como nomes de políticos, eventos (a Copa do Mundo de futebol) e até a produção do filme *Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias, rodado na favela do Canindé enquanto a autora lá vivia. Sua busca é por uma inserção no universo da palavra escrita, embora não necessariamente aspirando ao mundo da literatura. Ela tem clareza da sua condição de escritora e anseia pela publicação de um livro seu, o que seria a confirmação de sua distinção intelectual.

Muito diferente o procedimento de Paulo Lins que aspira ao universo literário através de um projeto estético. Em vez de trabalhar unicamente com os dados de sua vivência na favela, Lins cria personagens, estabelece um narrador onisciente e introduz informações históricas, geográficas, sociológicas e etnográficas em seu romance. Trata-se de um projeto estético literário ambicioso que deixa entrever a disposição de um escritor profissional, um autor que estabelece diálogo com a tradição da literatura e se insere como criador em seu contexto contemporâneo. *Cidade de Deus* é uma obra afirmativa de uma estética, é uma proposição de linguagem literária num panorama um tanto esvaziado de questões estéticas.

Sua formação universitária, sua visão crítica da literatura e o incentivo e apoio de intelectuais como Alba Zaluar e Roberto Schwarz, entre outros, fizeram com que *Cidade de Deus* já tenha sido publicado com uma perspectiva de repercussão no panorama literário que jamais poderia se supor em relação ao livro de Carolina de Jesus. Paulo Lins se estabelece de maneira incontestada como escritor logo após lançar seu primeiro romance, fato incomum nos dias de hoje.

Luiz Paulo Corrêa e Castro não se insere nesse projeto literário. Ao menos em seu formato tradicional, de se publicar livros, alcançar uma repercussão, críticas, enfim, em todo o circuito literário tradicional. Luiz Paulo jamais publicou um texto teatral. Tampouco prosa ou poesia. Seu projeto autoral está diretamente conectado a um projeto coletivo, artístico e social, que é o trabalho do Nós do Morro. Talvez mesmo suas peças não façam tanto sentido como obras autônomas, se retiradas do contexto do grupo e examinadas em *close reading*. Mas isso não é muito importante

para o autor. Ele continua criando seu universo ficcional, no qual a descrição não desempenha o papel principal, mas a construção dos personagens, a recriação de todo um ambiente da favela, sua paisagem geográfica e humana, esse é seu projeto autoral. Levantar uma visão da favela do Vidigal a cada encenação do Nós do Morro. Evocar a lembrança dos moradores mais antigos, apresentar a favela de uma época para moradores que não a viveram, estabelecer laços dos habitantes com a comunidade, com o espaço em que habitam. Informar, contar a história, envolver o público, divertilo e emocioná-lo. Sem se preocupar em assinaturas, ou em retratos autobiográficos, ou em projetar sua carreira de escritor.

Não estamos fazendo aqui um julgamento de valores a respeito da atitude de cada autor em relação à sua obra, apenas afirmando que a de Luiz Paulo Corrêa e Castro tem um traço despretensioso. Embora seja uma despretensão ambígua, porque a ambição do grupo Nós do Morro é imensa, proporcional às realizações e às conquistas obtidas até agora, em dezesseis anos de trabalho ininterrupto. Sem dúvida nenhuma, um exemplo de persistência e de capacidade de transformação de situações à primeira vista irreversíveis. Atrelando sua obra a esse trabalho, Luiz Paulo consegue dar uma dimensão maior à sua literatura. Atinge um público que é a princípio avesso às manifestações literárias, conforme explicamos anteriormente. Comunica, entretém, educa segundo os antigos princípios da educação através da obra de arte. E coloca a obra literária em diálogo com a vida cotidiana, com o mundo real. Atravessa num átimo a ponte entre a subjetividade do autor e a objetividade cotidiana. Basta a peça estreiar, os atores falarem o texto, o público que ouve e aplaude ao final, e o circuito da comunicação está completo.

Se seus textos apresentam traços nostálgicos, recriam personagens históricos ou lendários da comunidade e o apresentam às novas gerações; se o Vidigal que surge em suas peças tem um ar mais ingênuo e tranquilo que não se encontra hoje em dia; se os valores estão na diversão, na alegria, nas brincadeiras das crianças, nos jogos e nas danças, essas são suas afirmações de autor. É por trás dessas representações, um tanto deslocadas da ordem atual, que vislumbramos o perfil de um autor, suas opções estéticas, morais, ideológicas.

5 CONCLUSÃO

5.1

Observações finais

Depois de mapearmos a cultura da favela, procurando apontar as diversas manifestações culturais e expressões artísticas desenvolvidas na favela ou em torno de sua temática, acreditamos ter demonstrado a força efetiva dessa cultura e por quais caminhos ela se difunde e passa a constituir a própria cultura urbana de uma metrópole como Rio de Janeiro. O mesmo se dá em outras capitais, como São Paulo, Salvador, Recife e Belo Horizonte, mas talvez pelas características geográficas, ou mesmo por questões culturais, em nenhuma outra cidade essa fecundação da cultura predominante por uma cultura periférica ou marginal se dá de maneira tão intensa e prolífica.

Constatamos que dentre todas as manifestações artísticas oriundas das favelas ou de comunidades periféricas de baixa renda, a literatura é talvez a menos presente, ou a que tem mais dificuldade de circulação. Se a música é quase onipresente nas ruas, biroscas e barracos, por sua fluidez e por prescindir de suporte ou espaço específicos como outras expressões, o mesmo não acontece com a literatura. Por um lado, há o peso da cultura musical brasileira, tradição encontrada em todas classes sociais, ainda mais arraigada nas classes menos favorecidas. Daí o mito da miséria que ri, da pobreza que canta e dança, que agüenta todas as desditas se puder depois desfrutar do Carnaval.

Por outro lado, o altíssimo índice de analfabetismo e o progressivo enfraquecimento da educação no Brasil foram diminuindo o acesso às formas literárias pela população favelada ou de baixa renda. Assim a possibilidade de um movimento literário forte surgir das favelas ou dos bairros periféricos tornou-se remota e improvável. Tentativas esporádicas ou ocasionais durante o século passado não chegaram a constituir um movimento; dos poucos casos que se têm notícia, sem dúvida Carolina de Jesus é o acontecimento maior.

Muitos escritores visitaram o tema “favela” durante o correr do século XX. Nenhum, porém, com um comprometimento mais profundo. Os olhares eram freqüentemente jornalísticos ou etnográficos; a relação estabelecida era unilateral, quase que um *voyeurismo* literário. As representações da favela oscilavam basicamente entre duas tipologias, a *favela-inferno* e a *favela-idílio*. Nada de novo se acrescentava às visões da favela registradas por escritores da virada do século XIX para o XX, como João do Rio, Lima Barreto e, um pouco mais tarde, Benjamin Costallat.

Carolina Maria de Jesus faz um corte nessa tradição. Sua escrita constrói a favela com a urgência da fome, com a violência da miséria absoluta. A precariedade irrompe com cruzeza em seu diário: de sua grafia tosca ao mundo que ela representa; das condições de moradia, alimentação e trabalho que uma mulher com três filhos pequenos pode suportar; do equilíbrio social de um país analfabeto e banguelo.

O mundo assustador descrito por Carolina com suas palavras que “ferem mais que espada”²³ praticamente estabelece a tipologia da *favela-inferno* como hegemônica nas representações da favela de 1960 em diante. De maneira contundente, a favela entra na ordem do dia das discussões sociais. A produção artística começa a olhar mais para a favela. E o mito da favela-inferno só começa a ser questionado – depois de rebatido por obras de diferentes áreas artísticas – quando são publicadas as pesquisas sociológicas de Janice Pearlman, que resultaram no livro *O mito da marginalidade*.²⁴

Mas a literatura surge na favela onde menos se espera, pelas frestas, brota pelas brechas. Se a oralidade está no cerne das expressões arcaico-regionais, como aponta Alfredo Bosi em seu *Literatura e Resistência*²⁵, tomando Carolina de Jesus como exceção, é exatamente através da oralidade que a literatura encontra um meio de sobrevivência, um caminho de continuar a existir onde não mais se acreditava possível. Apoiada à música, especificamente ao *rap* e ao *hip-hop*, expressões literárias como a poesia e a prosa, os relatos testemunhais e outros, voltam a circular nas favelas e nos guetos.

²³ JESUS, Carolina Maria de, *Quarto de Despejo*, p. 49.

²⁴ PERLMAN, Janice E., *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

²⁵ BOSI, Alfredo, *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Esse movimento iniciou-se em meados dos anos 80, e o que a década de 90 reserva para a favela é algo inimaginado: a explosão de sua cultura, que acaba invadindo o “asfalto” e embora em menor escala, traz consigo a literatura. Os caminhos encontrados são diversos, e além dos já mencionados, ligados à cultura *hip-hop*, surge o que denominamos *literatura de favela*, ou seja, autores que tiveram a experiência da favela, nasceram e viveram ali, e que depois sentiram a necessidade de estabelecer um diálogo com sua comunidade através da literatura, a princípio representando a favela, descrevendo-a, recriando-a em seus textos.

Assim, quando Paulo Lins publica *Cidade de Deus*, em 1997, o terreno já havia sido preparado. Mas é esse romance que marca o surgimento de uma *literatura de favela*, que introduz no âmbito literário a potência que a cultura da favela já vinha apresentando através de outras expressões artísticas, como a música, a dança e o teatro. O artigo de Roberto Schwarz no caderno *Mais!*²⁶ chama imediatamente a atenção de crítica e público para o livro, que obtém uma repercussão inesperada para um autor iniciante e acaba vendendo bem mais que o previsto, se considerarmos a extensão do texto, que na primeira edição contava 550 páginas.

A favela volta ao centro das discussões, pois o momento de tensão que as grandes cidades vivem em conseqüência do aumento desmedido da violência urbana e dos crimes relacionados ao narcotráfico encontra correspondência no livro de Paulo Lins. O romance, enquanto narra a formação do conjunto habitacional Cidade de Deus, descreve o processo de estruturação do tráfico, que no início da década de 80 (época em que o livro termina) ainda contava com um poder restrito, se comparado ao atual.

Cinco anos depois da publicação, é lançada a versão cinematográfica do romance. Aí se confirma todo o pensamento sobre *cultura da favela* e sua força, e o advento da *favela fashion*, ou de como denomina a crítica Ivana Bentes, do artigo *made in favela*.²⁷ O momento é outro, e a situação da violência direta ou indiretamente gerada pelo tráfico atingiu proporções inimagináveis. O fato é que, como tem afirmado o diretor Fernando Meirelles – e também Paulo Lins – em diversas entrevistas, a tendência da situação é piorar cada vez mais. Na verdade, hoje em dia o estado das

²⁶ SCHWARZ, Roberto, *Uma aventura artística incomum*, *Folha de São Paulo*, 07 de setembro de 1997, Caderno Mais.

²⁷ BENTES, Ivana, *Made in favelas*, artigo na revista *Global*, número 0, jan. 2003.

coisas é muito mais assustador do que na época em que o filme termina, o início dos anos 80. Mas a repercussão do filme dentro e fora do Brasil é imensa. Atores do elenco foram a Brasília para uma sessão do filme no Palácio do Planalto, com o então presidente Fernando Henrique Cardoso. Grandes festivais de cinema exibem o filme, que continua a conquistar prêmios e obter bilheterias expressivas em diversos países do mundo. No Brasil, *Cidade de Deus* estabelece um novo recorde de bilheteria no cinema nacional pós-retomada, alcançando a marca dos três milhões de espectadores. Kátia Lund, co-diretora do filme, explica o sucesso de maneira bem simples, em entrevista recente: "Poucas vezes há uma história que tem que ser contada e que ninguém está contando, no momento certo. Esta é minha experiência com o *Cidade de Deus*, isso tem que ser falado agora. Então, a reação ao filme não me surpreende".²⁸ Talvez o momento atual seja o mais propício para que aflorem as narrativas da favela, histórias que antes não eram contadas, por muitas razões derivadas do preconceito e da exclusão social. Carolina de Jesus teve a força de romper com esse manto de silêncio, e o impacto inicial de seu livro veio justamente da ruptura dessa barreira perversa.

Se podemos então enxergar Carolina Maria de Jesus como uma espécie de precursora, Paulo Lins atualiza essa questão e constrói um épico, um documento fundamental que de certa maneira inaugura o movimento que chamamos de *literatura de favela*. Não se trata de um gênero literário forjado, mas apenas de um conceito que criamos para melhor identificar o movimento detectado por nossa pesquisa. No que há de mais recente nesse movimento, destacamos a atuação de Luiz Paulo Corrêa e Castro, que se estende muito além de sua própria obra. Na verdade, a preocupação com autoria não faz muito sentido para Luiz Paulo. Ele nunca publicou um texto teatral ou ficcional e nem pensa em fazê-lo. Registra seus textos dramatúrgicos na SBAT por questões de direitos autorais, mas sequer na Biblioteca Nacional eles estão registrados.

Mas o trabalho de Luiz Paulo junto ao Nós do Morro, como professor e colaborador, além de ser seu autor "oficial", faz que sua contribuição seja maior, e que esteja além do âmbito estritamente literário. Luiz Paulo é um autor que consegue estabelecer um diálogo efetivo entre a literatura e a prática social, e fazer com que sua

²⁸ LUND, Kátia, entrevista ao jornal virtual BBC Brasil.com em 08 de janeiro de 2003.

atividade literária interfira diretamente na sociedade, com perspectivas de transformá-la. Porque as peças do Nós do Morro, além da função imediata de entretenimento, cumprem um papel educativo fundamental. A possibilidade de os moradores do Vidigal terem acesso a espetáculos teatrais seria muito remota caso o grupo não existisse e atuasse no morro. O projeto de preparação de atores e técnicos e de formação de platéias que move o Nós do Morro acaba por formar cidadãos, dentro e fora do grupo. Além de abrir perspectivas profissionais para jovens da favela que seriam impensáveis alguns anos atrás.

A *literatura possível* passa por aí, por promover um reencontro entre as atividades literárias e o cotidiano, o mundo prático. A literatura tem perdido progressivamente a importância dentro do mundo contemporâneo. A mudança da escala do tempo, a vida vertiginosa que João do Rio percebia na virada do século XIX atingiu nos dias de hoje o paroxismo. Como fazer política e literatura nesses tempos estranhos? Como atuar socialmente sem abandonar o ofício da escrita, sem se distanciar do hábito da leitura? Como sobreviver como escritor, sem ser um profissional da área?

Há uma série de caminhos apontados na conjuntura atual. O mais evidente vai através da exploração mais consciente dos meios de comunicação eletrônicos, desde o intercâmbio de idéias e propostas até a publicação *on line* das novas obras, aproveitando o custo reduzido e a agilidade do processo de distribuição. Há uma vertente oposta, que poderíamos apelidar de “difusão secreta” tomando emprestado o termo utilizado por Roberto Corrêa dos Santos em conferência no seminário *Literatura e Mídia*, na PUC-Rio, em 2001.²⁹ Os que optam por esse caminho preferem as atividades corpo-a-corpo, que inclui a distribuição de panfletos e *fanzines*, reuniões literárias, e saraus, um pouco à maneira da poesia marginal dos anos 70.

Os caminhos que procuramos mostrar nessa dissertação também são diversos: cada qual a seu modo, em sua época. Carolina Maria de Jesus fez-se ouvir pela emergência de sua voz, pela força de suas palavras e do mundo subumano que relatavam. O impacto de seu *Quarto de Despejo* se estende até hoje, e não é por acaso

²⁹ SANTOS, Roberto Corrêa dos, "Literatura e a difusão secreta", in *Literatura e Mídia*, OLINTO, H. K., e SCHOLLHAMMER, K. E., org., Rio de Janeiro, ed. PUC-Rio, 2002.

que a pesquisa e a releitura mais aprofundadas de sua obra tenham sido realizadas na década de 90 por um professor brasileiro (José Carlos Sebe Bom Meihy, USP) e um americano (Robert Levine, University of Miami).

Paulo Lins empregou dez anos de sua vida escrevendo *Cidade de Deus*. A repercussão que o livro e o filme obtiveram foi algo além de um grande sucesso. A ficção teve o poder de realizar uma verdadeira intervenção na realidade, trazendo imediatamente e de maneira irreversível a discussão antes sempre adiada ou ocultada sobre o domínio das favelas pelo narcotráfico. Por décadas esse assunto foi contornado; enquanto estava circunscrito apenas às favelas, não constituía um problema para o Estado nem para a segurança nacional. Quando o “bicho” cresceu a ponto de virar um monstro e descer o morro ameaçando o asfalto, isto é, a cidade “civilizada”, o problema teve que começar a ser encarado. Infelizmente tarde demais, a situação agora é muito complicada e grave.

Mas as próprias favelas apontam soluções. Como é o caso do Afro Reggae em Vigário Geral. E do Nós do Morro no Vidigal. A participação de um autor num projeto dessa importância mostra um caminho insuspeitado para a produção literária que se quer ativa e transformadora da realidade. Escrevendo suas peças, produzindo a representação da sua favela do Vidigal, divertindo o público de sua comunidade e as platéias de fora do morro, Luiz Paulo dá a sua contribuição à literatura – ainda que seja à *literatura possível*, é uma contribuição efetiva – e colabora num dos mais interessantes projetos de inclusão social e educação informal realizados hoje no Brasil. O tempo virá confirmar o acerto e a importância do trabalho de Guti Fraga, do grupo Nós do Morro e de seu escritor, Luiz Paulo Corrêa e Castro.