

RODOLFO NAZARETH JUNQUEIRA FONSECA

UMA OUTRA CIDADE:

**imaginário urbano através de artistas de uma favela
de Belo Horizonte – MG**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Orientação: Profa. Dra. Ana Clara Torres Ribeiro
Doutora em Ciências Humanas pela USP

Rio de Janeiro
2006

F767o Fonseca, Rodolfo Nazareth Junqueira.
Uma outra cidade : imaginário urbano através de
artistas de uma favela de Belo Horizonte-MG / Rodolfo
Nazareth Junqueira Fonseca. – 2006.
297 f. : il. (algumas color.) ; 30 cm.

Orientador: Ana Clara Torres Ribeiro.
Tese (mestrado) – Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e
Regional, 2006.
Bibliografia: f. 238-245.

1. Favelas – Belo Horizonte (MG). 2. Identidade social.
3. Imagem. 4. Imaginário urbano. 4. Favelas na arte.
5. Representações sociais. I. Ribeiro, Ana Clara Torres.
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de
Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional. III. Título.

CDD: 307.3364

RODOLFO NAZARETH JUNQUEIRA FONSECA

UMA OUTRA CIDADE:

**imaginário urbano através de artistas de uma favela
de Belo Horizonte – MG**

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Aprovada 07 de Junho de 2006 por banca composta por:



Profa. Dra. Ana Clara Torres Ribeiro (Orientadora)
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ



Prof. Dr. Robert Pechman
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ



Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva
Depto. de História - FAFICH – UFMG



Prof. Dra. Maria Laís Pereira da Silva
Escola de Arquitetura e Urbanismo - UFF

Rio de Janeiro – RJ

Dedico esta Dissertação a meus pais, Roberto e Dalva.

E a comunidade do Aglomerado Sta. Lúcia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus...

A meus pais e minha família, companheiros fiéis e incondicionais de minhas escolhas de vida pessoal e profissional... Com desculpas pelas ausências necessárias. Em especial, para minha irmã Nathalia pelas preciosas revisões...

IPPUR

Minha eterna gratidão e admiração pela profa. Ana Clara, sua orientação precisa, atenciosa, quase profética, sua paciência somada à persistência de me fazer prosseguir com acuidade sociológica pelos caminhos muitas vezes incertos desde a construção do projeto de pesquisa até a elaboração dessa Dissertação... Ao fim deste processo de orientação, não prevalecem de nossa relação apenas lições profissionais, mas muitos aprendizados e lições para toda a vida....

Aos professores que acompanharam este trabalho no Exame de Qualificação, como a Profa. Isabel Pelegrino, pelas contribuições importantes, e em especial para prof. Robert Pechman, por sua postura muito mais de “companheiro de viagem intelectual” do que de professor, que resultou sempre em trocas e diálogos constantes dentro e fora da sala de aula, que serviram de forma de apoio e inspiração em vários momentos desta dissertação...

Aos demais professores da Banca, Regina Helena e Maria Láis, pela oportunidade e o desejo de ouvir suas opiniões e contribuições sobre esta pesquisa...

A todos os professores e colegas de mestrado do IPPUR que em diferentes momentos e formas contribuíram para meu crescimento pessoal e profissional, assim como na construção do desafio de elaborar esta dissertação.

Aglomerado Sta. Lúcia

Ao ator, diretor teatral e amigo, Nil César, seu talento incontestável, nossos diálogos, as trocas e o apoio fundamental para consolidação deste trabalho, e a todos os integrantes do Grupo do Beco, que de diferentes maneiras sempre acreditaram neste trabalho...

Ao artista plástico Pelé, seu talento vibrante, nossos diálogos abertos, o apoio e respeito primordiais para consolidação deste trabalho...

À jornalista, moradora e amiga, Márcia Maria, que abriu muitas portas fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa de campo.

A todos os entrevistados, artistas locais, lideranças comunitárias e moradores antigos, assim como aos diversos apoios de toda a comunidade do Aglomerado Sta. Lúcia.

A todos os demais entrevistados externos e apoiadores da pesquisa de campo...

OBRIGADO POR TUDO!

Favelário Nacional

Quem sou eu para te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite inteira de sexta
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos?

Sei apenas do teu mau cheiro: baixou a mim, na vibração,
direto, rápido, telegrama nasal
anunciando morte... melhor, tua vida....

(...)

Padecemos este pânico, mas
o que se passa no morro é um passar diferente,
dor própria, código fechado: Não se meta,
paisano dos baixos da Zona Sul.
Tua dignidade é teu isolamento por cima da gente.
Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado,
tuas perambeiras, templos de Mamalapunam
em suspensão carioca.

Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer,
medo só de te sentir, encravada
favela, erisipela, mal-do-monte
na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
Nem de tua manha nem de teu olhar.
Medo de que sintas como sou culpado
e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.

Custa ser irmão,
custa abandonar nossos privilégios
e traçar a planta
da justa igualdade.

Somos desiguais
e queremos ser
sempre desiguais.
E queremos ser
bonzinhos benévolos
comedidamente
sociologicamente
mui bem comportados.

(...)

Carlos Drummond de Andrade (1984)

RESUMO

Esta Dissertação tem como objeto central o imaginário urbano da segunda maior favela de Belo Horizonte, conhecida como Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papagaio. Este Imaginário é percebido através de leituras dos próprios moradores, provocados ou estimulados através de representações artísticas locais do universo social e comunitário da favela. Busca-se perceber, dessa maneira, como estes artistas locais, neste caso um artista plástico e um grupo de teatro, dialogam e interferem na construção da representação da favela na cidade. Em contraponto ou complementaridade, são analisadas as representações da imprensa local sobre a favela no restante da cidade.

Através do olhar de moradores comuns, estimulado pelo diálogo com as obras artísticas estudadas, o imaginário social da favela exprime todo um panorama de referências identitárias, valores, discursos, expectativas e práticas sociais do lugar. Neste ponto, podemos constatar que, se por um lado, a favela aparece como ocupação urbana inserida no restante da cidade, mesmo que de forma estigmatizada, por outro, ela conforma um espaço urbano com suas próprias representações culturais, pleno de práticas sociais e imagens identitárias estruturadoras de um imaginário social comunitário.

Por sua vez, no discurso da imprensa, a imagem da favela ainda aparece muito marcada por sua histórica estigmatização na cidade, mesmo quando determinadas matérias jornalísticas buscam formas de promover uma imagem positiva do lugar, como através da promoção dos chamados “artistas da favela”, sempre em contraponto às imagens negativas. De todo modo, a imprensa ao mesmo tempo em que (re)produz e se apropria de discursos que estigmatizam o lugar, também (re)produz e se apropria das representações que compõem o local.

Esta análise expõe, por sua vez, um complexo e diversificado processo de (re)construção permanente do imaginário social da favela, dentro do qual determinados artistas têm um papel ativo, seja pela importância da organização comunitária e da formação de uma identidade de lugar da favela em sua produção artística ou pela importância desta mesma produção na consolidação comunitária, assumindo-se como representantes culturais do Aglomerado Sta. Lúcia na vida cultural da cidade.

Na medida, em que indivíduos ou grupos ligados à produção cultural na cidade assumem a mediação junto à arte da favela, legitimando e gerando reconhecimento cultural ao seu trabalho, possibilita-se a estes artistas tornarem-se mediadores entre mundos sociais distintos. Desse modo, o papel destes artistas se insere entre a imagem negativa do lugar e a construção de uma nova imagem, aliando o aprimoramento do seu trabalho à construção de imagens alternativas do lugar, construindo mediações entre o imaginário social comunitário e o imaginário urbano mais amplo da cidade.

No momento em que suas obras proporcionam um caminho de superação da imagem estigmatizada da favela, produzindo a expressão de sua auto-imagem, podemos supor a produção de um novo imaginário urbano, construído gradativamente com a transformação de olhares do restante da cidade sobre a favela.

Palavras-chave: Imaginário urbano; Favela; Belo Horizonte; Cidade; Artistas de favela; Identidade; Representação artística; Representação urbana.

ABSTRACT

This thesis has as its main object the imaginary about largest urban slum in Belo Horizonte, known as Aglomerado Santa Lúcia or Morro do Papagaio. This imaginary is perceived through readings of the residents themselves, caused or encouraged by local artistic representations of social and community of the slum. This research get like this local artists, in this case a plastic artist and a theater group, dialogue and interfere in the construction of the representation of the slum in the city. Contrasting or complementary, analyzes the representations of local press about this slum in the rest of the city.

Through the eyes of ordinary residents, encouraged by the dialogue with the artworks studied, the social imaginary of the slum expresses an entire panorama identity references, values, discourses, social practices and expectations of the place. At this point, on one hand, we found that the slum urban occupation appears as inserted in the rest of the city, even if it is stigmatized, on the other hand, it forms a urban space with its own cultural representations, social practices and full images identity structuring of a social imaginary community.

In turn, the discourse of the press, the image of the slum still appears very marked by its historical stigmatization in the city, even when certain news stories seek ways to promote a positive image of the place as through the promotion of so-called "artists of the slum" always in counterpoint to negative images. Anyway, the press at the same time that (re) produces and appropriates discourses that stigmatize the place also (re) produces and appropriates the representations that make up the slum.

This analysis indicates, in turn, a complex and diverse process of (re) building permanent social imaginary of the slum, within which certain artists have an active role, is the importance of community organization and training of a place identity of slum in his artistic production or the production of the same importance in consolidating community, taking as cultural representatives of Aglomerado Santa Lúcia in the cultural life of the city.

The extent in which individuals or groups linked to cultural production in the city take the mediation with the art of the slum, legitimizing and generating cultural recognition to their work, enables these artists to become mediators between different social worlds. Thus, the role of these artists is inserted between the negative image of the place and the construction of a new image, combining the improvement of their work to the construction of alternative images of the place, building mediations between social imaginary community and wider urban imaginary city.

The moment his artistic works provide a way of overcoming the stigmatized image of the slum, producing the expression of their self-image, we can assume the production of a new urban imaginary, built gradually with the transformation of the rest of the city looks on the slum.

Keywords: Urban imaginary; Favela, Belo Horizonte; City; Artists of the slum; Identity; Artistic representation; Urban representation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1 Detalhe da planta da Cidade de Minas, 1895. Museu histórico Abílio Barreto – Belo Horizonte – Pág. 52
- Ilustração 2 Detalhe da Planta da Cidade de Minas com zonas urbana e suburbana delimitadas por uma avenida de contorno. 1895, Museu Abílio Barreto – Belo Horizonte. – Pág. 54
- Ilustração 3 Delimitação do Aglomerado Sta. Lúcia Fonte: PGE, 2002. – Pág. 67
- Ilustração 4 Mapa do Índice de Vulnerabilidade Social de BH – 2000 - Fonte: Pesquisa do mapa de exclusão social - PUC Minas / PBH / FAPEMIG – 2000 – Pág. 70
- Ilustração 5 Foto do parque da Barragem Santa Lúcia, destacando na paisagem o contraste do encontro do Aglomerado com o bairro de classe média do Santo Antônio – Foto: Hayato Hiroshima (Costa & Baptista, 1998). – Pág. 72
- Ilustração 6 Rua Aníbal de Mattos prolongada em direção ao Aglomerado Sta. Lúcia. – Pág. 74
- Ilustração 7 Final da Rua Deputado Álvaro Sales, murada no limite com o Aglomerado Sta. Lúcia. – Pág. 74
- Ilustração 8 Visão do panorama do Aglomerado Sta. Lúcia a partir do Parque da Barragem Sta. Lúcia – Pág. 76
- Ilustração 9 Vista do Parque da Barragem e região do em torno – Pág. 78
- Ilustração 10 Visão da Serra do Curral no alto da Vila Sta. Rita de Cássia ou Morro do Papagaio - Pág. 79
- Ilustração 11 Imagem de contraste entre a Vila da Barragem e o mais novo empreendimento imobiliário da região, um shopping com torre panorâmica. – Pág. 82
- Ilustração 12 Contraste do Aglomerado Sta. Lúcia com o panorama de bairros de classe média. – Pag. 83
- Ilustração 13 Foto do Aglomerado Sta. Lúcia antes da urbanização - Fonte: Acervo Sudecap / PBH. – Pag. 86
- Ilustração 14 Fotos do casarão da Fazendinha, no conjunto do Aglomerado, visão da varanda e fachada da casa. – Pág. 89
- Ilustração 15 Imagem de painel pintado por Pelé em uma das principais entradas de Alevaf, no muro da Associação comunitária da Vila da Barragem – Pág. 96

- Ilustração 16 Grupo de Congado durante a Caminhada pela paz – Pág. 98
- Ilustração 17 Moradores esperando na porta de casa a passagem da Caminhada pela Paz – Pág. 99
- Ilustração 18 Cena de entrevista de moradora antiga durante o Cortejo da memória – Pag. 101
- Ilustração 19 Atores do Grupo do Beco durante o Cortejo da Memória – Pág. 102
- Ilustração 20 Entrevista de antigo comerciante local durante o Cortejo da Memória- Pág. 103
- Ilustração 21 Letreiros e desenhos de Pelé na entrada da Mercearia Nossa Senhora do Morro – Pag. 109
- Ilustração 22 Detalhe de painel pintado pro Pelé mesclando uma cena bíblica com o cenário da favela – Pág. 113
- Ilustração 23 Painel pintado por Pelé no Centro Social Padre Danilo no “Dia da Libertação Racial contra o Racismo” – Pág. 117
- Ilustração 24 Imagem do painel da 1ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé. Pág. 119
- Ilustração 25 Imagem do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé. Pág. 120
- Ilustração 26 Ampliação de pintura de fundo do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé. – Pág. 121
- Ilustração 27 Local onde foi pintado pelo artista plástico Pelé, o painel da 3ª Estação em uma das principais ruas da Vila da Barragem – Pág. 123
- Ilustração 28 Imagem do quadro Gestação pintado pelo artista plástico Pelé – Pág. 125
- Ilustração 29 Imagem do quadro Encontro pintado pelo artista plástico Pelé. – Pág. 128
- Ilustração 30 Imagem do artista plástico Pelé misturando tintas antes de realizar uma pintura – Pág. 130
- Ilustração 31 Exposição de quadros de Pelé durante a XVI Feira Nacional de Artesanato – Pág. 133
- Ilustração 32 Pelé pintando um painel em casa assistencial católica num bairro próximo ao Aglomerado – Pág. 134

- Ilustração 33 Cena final da peça tendo em destaque a protagonista Bendita (Suzana Cruz) - Fotógrafo: Guto Muniz – Pág. 152
- Ilustração 34 Cena entre os pais de Bendita, Dona Maria José e Seu Zé Maria (Cris Corrêa e Nil César) - Fotógrafo: Guto Muniz – Pág. 153
- Ilustração 35 Cena entre a protagonista Bendita, o malandro Caixeta e a fofoqueira Anunciação (Suzana Cruz, Bruno Silva e Ivanete Guedes – Fotógrafo: Guto Muniz. – Pág. 154
- Ilustração 36 Cena entre irmão e mãe de Bendita (Maicon Cipriano e Cris Corrêa) - Fotógrafo: Guto Muniz – Pág. 156
- Ilustração 37 *Aglomerado Santa Lúcia volta é cena com ‘Bendita a voz...’*- Caderno de Cultura do Jornal Hoje em Dia – 7 de março de 2003 – Pág. 157
- Ilustração 38 Cartaz de divulgação da peça: “Bendita a voz entre as mulheres” Criação: Cognitiva Publicidade e Design – Pág. 158
- Ilustração 39 Debate do Grupo do Beco com o público após apresentação da peça “Bendita” na Companhia Estadual de Saneamento do Estado de Minas Gerais – Pág. 162
- Ilustração 40 Imagem do painel da 1ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé – Pág. 168
- Ilustração 41 Imagem do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé – Pág. 171
- Ilustração 42 Ampliação de pintura de fundo do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé – Pág. 172
- Ilustração 43 Imagem do quadro Gestação pintado pelo artista plástico Pelé. – Pág. 178
- Ilustração 44 Imagem do quadro Encontro pintado pelo artista plástico Pelé. – Pág. 183
- Ilustração 45 *Clima ameno e muito verde no Sta. Lúcia* - Jornal O Tempo – Belo Horizonte, 26 de maio de 2001 – Pág. 201
- Ilustração 46 *Convivência harmônica com vizinhos da favela* - Jornal Hoje em Dia, de 05 outubro de 1997 – Pág. 201
- Ilustração 47 *Ameaça de desabamento ronda Barragem Santa Lúcia* - Jornal Hoje em Dia – Belo Horizonte, 30 de novembro de 2000 – Pág. 203

- Ilustração 48 *Arquitetura dos Excluídos* - Jornal Diário da Tarde – Belo Horizonte, 29 de Abril de 2002 – Pág. 204
- Ilustração 49 *Belo Horizonte Loteada pelo tráfico* - Jornal Estado de Minas – Belo Horizonte, 28 de agosto de 2002 – Pág. 205
- Ilustração 50 *Morte de Tenente revolta PM* - Jornal Estado de Minas – Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2000. – Pág. 206
- Ilustração 51 *Comunidade relata cinco casos de arbitrariedade* - Jornal Estado de Minas – Belo Horizonte, 30 de dezembro de 2000. – Pág. 208
- Ilustração 52 *Acaba lei do silêncio no Aglomerado* - Jornal O Tempo – Belo Horizonte, 13 de janeiro de 2001. – Pág. 209
- Ilustração 53 *Caminhada da Paz* - Jornal Diário da Tarde – Belo Horizonte, 3 de Março de 2001– Pág. 210
- Ilustração 54 *População critica atraso das obras* - Jornal Estado de Minas – Belo Horizonte, 7 de setembro de 2002. – Pág. 211
- Ilustração 55 *Cidadania na ponta dos pés* - Jornal Estado de Minas – Belo Horizonte, de 13 de Abril de 2000. – Pág. 212
- Ilustração 56 *O crime fica para trás* - Jornal Hoje em Dia – Belo Horizonte, 4 de maio de 2005 – Pág. 214
- Ilustração 57 *Talento sobe o morro, e favela vira grife* - Jornal Hoje em Dia – Belo Horizonte, 31 de janeiro de 2005. – Pág. 215
- Ilustração 58 *A Voz que vem do Morro* - Jornal O Tempo – Belo Horizonte, 5 de Março de 2003 – Pág. 220
- Ilustração 59 *Pelos caminhos da arte* - Jornal Estado de Minas – Belo Horizonte, 9 de dezembro de 2000. – Pág. 221
- Ilustração 60 *Peça resgata a auto-estima feminina* - Jornal O Tempo – Belo Horizonte, 7 de Março de 2003. – Pág. 224
- Ilustração 61 *Vigor da favela pontua a arte de Pelé* - Jornal Hoje em Dia – Belo Horizonte, 5 de maio de 2004. – Pág. 225
- Ilustração 62 Esquema de análise do imaginário urbano da favela – Pág. 235

LISTA DE SIGLAS

AUM – Associação de Universitário do Morro (Aglomerado Sta. Lúcia)

BHTRANS – Companhia de Trânsito de Belo Horizonte

CAPE - Instituto Centro de Capacitação e Apoio ao Empreendedor

CEMIG - Companhia Energética de Minas Gerais

COPASA - Companhia Estadual de Saneamento do Estado de Minas Gerais

CORES - Comissão de Organização do Reveillon do Aglomerado Sta. Lúcia

IPPUR - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional

IAB-MG – Instituto dos Arquitetos do Brasil - Minas Gerais

IQVU - Índice de Qualidade Vida Urbana

IVS - Índice de Vulnerabilidade Social

NUC - Negros da Unidade Consciente

ONG - Organização Não-Governamental

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

PGE – Plano Global Específico

SATED - Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão

SIMPARC-MG - Sindicato dos Produtores de Arte Cênicas de Minas Gerais

SUDECAP - Superintendência de Desenvolvimento da Capital

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UP – Unidade de Planejamento

URBEL - Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
A EXPERIÊNCIA DO LUGAR.....	16
O OBJETO DA PESQUISA.....	18
METODOLOGIA DE PESQUISA.....	20
TRABALHO DE CAMPO.....	21
ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS DA DISSERTAÇÃO.....	23
CAPÍTULO 1 O PROJETO CIVILIZATÓRIO E A FORMAÇÃO DA CIDADE BRASILEIRA.....	26
1.1 A OPOSIÇÃO ENTRE CIDADE E CLASSES POPULARES.....	26
1.2 O CIVILIZADOS E OS INCIVILIZADOS URBANOS.....	33
1.3 A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS SOCIAIS DA FAVELA “INCIVILIZADA”.....	35
1.4 A CONSOLIDAÇÃO URBANA DAS FAVELAS NA “CIDADE CIVILIZADA”.....	43
1.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
CAPÍTULO 2 A FAVELIZAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA CAPITAL DE MINAS PLANEJADA.....	51
2.1 PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA NOVA CAPITAL DE MINAS.....	51
2.2 PROCESSO DE FORMAÇÃO DAS FAVELAS.....	55
2.2.1 Primeiro momento: construir uma cidade e voltar para o lugar de onde veio.....	55
2.2.2 Segundo momento: olhar o solo da cidade desocupado e morar fora dele.....	57
2.2.3 Desenvolvimento urbano pós-1930: a expansão das periferias e favelas não planejadas.....	61
2.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65

CAPÍTULO 3	UMA FAVELA, UMA CIDADE: O AGLOMERADO SANTA LÚCIA.....	67
3.1	ESTRUTURA SÓCIO-ESPACIAL DO AGLOMERADO SANTA LÚCIA.....	67
3.1.1	Características sócio-demográficas.....	68
3.1.2	Fronteiras urbanas entre a favela e os bairros.....	71
3.2	ATRAVESSANDO FRONTEIRAS, DESCOBRINDO UMA CIDADE.....	75
3.3	HISTÓRIA(S) DO AGLOMERADO SANTA LÚCIA: VISÕES, VERSÕES E PERSPECTIVAS.....	83
CAPÍTULO 4	UMA FAVELA, UMA ILHA IMAGINÁRIA.....	95
4.1	A EXPRESSÃO CULTURAL NA EXPERIÊNCIA URBANA DA FAVELA.....	107
4.2	UM ARTISTA COLORINDO O MORRO: PELÉ E A FAVELA IMAGINADA....	108
4.2.1	Vocação e percepção artística de Pelé.....	110
4.2.2	Painéis e quadros selecionados.....	118
4.2.3	Pelé e a comunidade: um artista pintando o Morro na cidade.....	131
4.3	UM GRUPO ENCENANDO A FAVELA: GRUPO DO BECO - GRUPO DE TEATRO DO AGLOMERADO STA. LÚCIA.....	135
4.3.1	História(s) do Grupo do Beco.....	135
4.3.2	A peça teatral estudada: “Bendita a voz entre as mulheres”.....	147
4.3.3	O Grupo do Beco e a comunidade: um grupo de teatro entre a favela e o resto da cidade.....	158
CAPÍTULO 5	A IMAGEM E O IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DA FAVELA NA CIDADE.....	165
5.1	O IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DA FAVELA: DIFERENTES PERSPECTIVAS DE LEITURA.....	165
5.1.1	Interpretando painéis e quadros de Pelé.....	166
5.1.2	Interpretando a peça “Bendita” do Grupo do Beco.....	186
5.2	ANÁLISE DA (RE)PRODUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL SOBRE O AGLOMERADO STA. LÚCIA NA IMPRENSA.....	200
5.3	POSSIBILIDADES DE AUTONOMIA SOCIAL DOS ARTISTAS LOCAIS NA PRODUÇÃO DE IMAGENS ALTERNATIVAS DA FAVELA.....	217
5.3.1	Papel dos intercâmbios culturais entre artistas de diferentes classes sociais.....	218

5.3.2 Dilemas dos artistas da favela na transformação da imagem da favela.....	222
5.3.3 Produção de um imaginário alternativo sobre a favela na cidade através da arte.....	227
CONCLUSÃO A IMAGEM DA FAVELA E A FAVELA IMAGINÁRIA.....	231
REFERÊNCIAS.....	238
ANEXOS.....	246
A - ANEXO FOTOGRÁFICO DO CAPÍTULO 2.	
B - ANEXO DE MAPAS DO CAPÍTULO 2	
C - ANEXO DO CAPÍTULO 3	
D - ANEXO DO CAPÍTULO 4 – PELÉ	
E - ANEXO DO CAPÍTULO 4 – GRUPO DO BECO	
F - ANEXO METODOLÓGICO– ROTEIRO DE QUESTÕES	

INTRODUÇÃO

A EXPERIÊNCIA DO LUGAR

Toda grande cidade, por mais familiar e conhecida que possa nos parecer, é sempre constituída de espaços e sujeitos urbanos que desconhecemos, ou que, muitas vezes, possam ser familiares à distância, mas desconhecidos de perto. Isto seja, pelas características típicas de anonimato e impessoalidade da aglomeração moderna, e/ou, pelo motivo de que não fazem parte de nossos encontros e trocas cotidianas, nem das relações, e do lugar social ou cultural que vivenciamos, nas diferenciações socioeconômicas de uma cidade.

Minha primeira experiência em conhecer novos mundos urbanos, se concretizou na pesquisa de campo realizada durante dois anos¹, sobre as visões, formas de vivência e apropriações da cidade de catadores de papel em Belo Horizonte, tendo desenvolvido como resultado, uma análise que articula tanto uma leitura da relação dos catadores de papel com a cidade, quanto do espaço da cidade através dos catadores. Esta pesquisa culminou em minha monografia² de final de curso de graduação em Ciências Sociais.

Do mesmo modo, as motivações dessa pesquisa de Dissertação de mestrado se originaram na necessidade de descoberta ou (re)descoberta de uma localidade que sempre fez parte do cenário do bairro em que vivi até hoje, na cidade de Belo Horizonte, mas que, por se tratar de uma área favelada³, sempre foi visto a distância de meu universo social. Nesse sentido, respondendo a uma certa curiosidade de sociólogo / antropólogo urbano de experimentar todas as ruas e meandros da cidade, conhecer cada dimensão dos espaços urbanos, e conversar com os mais diversos tipos de habitantes, escolhi estudar um espaço vizinho a minha casa, familiar, mas ao mesmo tempo, tão desconhecido aos meus pés quanto qualquer outra cidade estranha.

¹ Pesquisa de campo realizada em Belo Horizonte durante os anos de 1999 e 2000 com Catadores de Papel da ASMARE - Associação dos Catadores de Papel, Papelão e Material Reaproveitável;

² Monografia intitulada “A Cidade dos Catadores de Papéis. Os papéis, o espaço e as perspectivas dos catadores de papel na cidade de Belo Horizonte” defendida em 2003, como requisito parcial para obtenção do título de graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva – Dep. de História / FAFICH / UFMG.

³ De toda forma, tenho lidado com questões relacionadas às favelas, desde minha experiência profissional como estagiário ao longo de 2001 e 2002 na Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte – URBEL, órgão responsável pela gestão e execução da Política Habitacional da Prefeitura de Belo Horizonte;

Trata-se da segunda maior favela de Belo Horizonte, denominada como Aglomerado Santa Lúcia, ou por vezes, como Morro do Papagaio, com cerca de 40.000 habitantes, cercada por bairros de classe média e média alta. Compõem-se por quatro comunidades ou Vilas denominadas: Vila Estrela, Vila Santa Rita de Cássia, Vila Barragem Sta. Lúcia, e a Vila Esperança ou Bicão⁴.

De toda forma, quando iniciei meu trabalho de campo, desde o primeiro contato até a última entrevista, tenho que admitir que não imaginava encontrar tantas pessoas e relações comuns naquele lugar, amigos de amigos, colegas de colegas, pessoas com quem havia cruzado em outros momentos de vida. Isto gerou desde o início, uma identificação pessoal com uma determinada rede de jovens do lugar⁵, na qual fui me inserindo e familiarizando pouco a pouco. Se de início me interessava descobrir aquele universo particular dentro de minha cidade, passou a me interessar também conhecer e viver como aquelas pessoas, jovens da minha geração, viviam naquele universo urbano diferente da cidade de Belo Horizonte que eu conhecia.

Desse modo, esta juventude do lugar se tornou a principal forma de acesso aos lugares, pessoas e referências comunitárias da favela, facilitando em muito minha inserção dentro da dimensão e complexidades do universo social e comunitário do Aglomerado. À medida que intensificava o trabalho de campo, pouco a pouco, me dava conta da riqueza cultural que teria a oportunidade de vivenciar nesta experiência, sobretudo, através das práticas comunitárias e artísticas da favela, o que possibilitou, por sua vez, um “mergulho” em seu universo social, seus problemas, contradições, crenças, belezas e poesias.

Por outro lado, independente das identificações pessoais, apoios essenciais e boas amizades construídas, de certo forma, estava sozinho na empreitada de realizar esta pesquisa em campo, sobretudo, no sentido de que as dificuldades de viver a cidade na favela consistiriam em reviver meus próprios medos, preconceitos, representações e imagens

⁴ Como ressalta Berenice Guimarães (2000), em Belo Horizonte é comum, em muitos casos, entre os moradores de favela, adotar-se o prenome Vila para a divisão das áreas constituintes de uma favela, como, por exemplo: Vila Estrela, Vila Nossa Senhora de Fátima. Dessa forma, segundo a autora, seria politicamente incorreto denominá-las apenas como favelas, o que fez com que elaborasse um novo termo: vila favela. No entanto, como o termo favela é também utilizado na prática de seus moradores tanto para se referir a toda a favela ou apenas uma de suas Vilas, acredito que sua terminologia não exclua as especificidades das Vilas de uma favela. Assim optei por manter favela como termo utilizado nesta Dissertação ao mesmo tempo em que tomo como referência suas divisões em Vilas.

⁵ Estes jovens moradores, com idade muito próxima a minha (25 a 30 anos), compõem-se de profissionais, pós-graduandos, universitários, artistas, lideranças, pessoas de referência, envolvidos individualmente ou em conjunto, nas mais diversas atividades comunitárias, sociais e culturais do Aglomerado. Estes em sua maioria, mesmo já tendo certa independência financeira, diferente de outros da mesma idade, ainda não constituíram família, não tiveram filhos e ainda moram com os pais, preferindo investir no momento em suas formações, carreiras profissionais e atividades comunitárias;

preconcebidas, para só então reencontrar dentro da minha própria experiência a visão de mundo daquele lugar, fazendo deste processo matéria essencial da pesquisa em campo.

Por fim, é interessante ressaltar que minha vinda para a cidade do Rio de Janeiro⁶, para realização dos estudos do mestrado, introduziu o estranhamento necessário da minha própria cidade, na qual, na condição de não morador, passei a ser visitante, estrangeiro em minha própria origem. No trabalho de campo mesmo explicando minha condição de mestrando, o que nem sempre era bem entendido, fui identificado muitas vezes, por pessoas menos próximas, como “Rodolfo carioca”. Dessa forma, o movimento de familiaridade / estranhamento do processo de trabalho de campo se tornavam praticamente inevitáveis, cabendo ao olhar antropológico entranhar o familiar, representado não só pela favela da forma como a conhecia, entendendo suas especificidades e diferenças locais, mas também estranhar a relação com os espaços urbanos de minha própria cidade, relidos com uma familiaridade criada com o olhar, até então estranho, de quem habita e vive a favela em Belo Horizonte.

O OBJETO DA PESQUISA

Levando em conta a escassez de estudos de caso sociológicos ou antropológicos em favelas de Belo Horizonte, que até então, tem se baseado em estudos mais generalistas e quantitativos, a exemplo da vasta e diversificada bibliografia⁷ existente sobre casos de favelas no Rio de Janeiro, encontrei mais um motivo, além do descrito anteriormente, para pesquisar em específico uma favela.

Nesse sentido, sem impossibilitar o diálogo com estudos mais gerais, e sem cair unicamente nas especificidades do estudo de caso de um lugar urbano, escolhi como objeto central de pesquisa o imaginário urbano da favela conhecida em Belo Horizonte como Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papagaio. Este imaginário pôde ser percebido através de dois campos de análise fundamentais, primeiro, as leituras dos próprios moradores, provocados ou estimulados através de representações artísticas⁸ locais do universo social e

⁶ Minha vinda para a cidade do Rio de Janeiro permitiu um amadurecimento acadêmico e pessoal que se refletiram diretamente na elaboração desta pesquisa, por meio do maior contato com as questões da favela brasileira, não só pela maior diversidade e complexidade do fenômeno na cidade, mas, sobretudo, pelo contato com o universo rico de pesquisadores dentro e fora do programa de mestrado que estudam ou dialogam com o tema na cidade, como Gilberto Velho, Luiz Antônio Machado e Márcia Leite, para citar como exemplos aqueles externos ao curso de mestrado;

⁷ A título de exemplo, algumas das pesquisas acadêmicas publicadas: *A Máquina e a Revolta*, ALBA ZALUAR (1985), *As Cores de Acari*, MARCOS ALVITO (2001) e *A Utopia da Comunidade: Rio das Pedras, uma favela carioca*, MARCELO BURGOS (2002);

⁸ Os grupos culturais do Aglomerado Sta. Lúcia foram registrados recentemente em publicação abrangente intitulada *Guia Cultural de Favelas de Belo Horizonte* (2004), pesquisa realizada pela antropóloga Clarice

comunitário da favela, e segundo, por meio da análise direta das representações da imprensa local sobre o lugar. Trata-se de perceber como o imaginário social do lugar é representado pelos chamados “artistas da favela”, e interpretado por seus moradores através de suas obras, problematizadas analiticamente ainda, na relação com o restante da cidade por meio dos discursos da imprensa.

O Aglomerado Sta. Lúcia, além da atividade de sujeitos individuais, conta com uma associação de artistas, que reúnem alguns artistas plásticos, artesãos e músicos locais. Além disso, ainda há grupos de teatro, música e dança, e uma rádio comunitária⁹. Ao contrário, do que se poderia pensar, tais manifestações culturais não atuam exclusivamente no Aglomerado, mas participam de eventos culturais da prefeitura, e têm trânsito com grupos culturais e movimentos comunitários de outras favelas, assim como com indivíduos, organizações, atividades e espaços culturais do restante da cidade.

Para o enfoque deste trabalho escolhi dar mais destaque a duas atividades artísticas distintas, que tem em comum o fato do conteúdo de seus trabalhos procurarem produzir uma representação da vida na favela, além de ambos disporem de uma expressiva popularidade entre os moradores, ao mesmo tempo em que possuem um reconhecimento nos campos culturais e de mídia no restante da cidade. Uma delas tem um caráter mais individual e personalizado, os trabalhos do artista plástico Fabiano Valentino, mais como conhecido como Pelé, autor de painéis e quadros, que têm a vida social e comunitária na favela como tema. A outra atividade artística tem um cunho mais coletivo, o grupo teatral Grupo do Beco, que produz peças de teatro que encenam personagens e histórias inspiradas no cotidiano vivido na favela.

A representação da vida na favela através destas duas atividades artísticas, ainda que de natureza distinta, se dá pela sua capacidade de expressão da vida cotidiana, familiar e comunitária do lugar, sintetizando sentimentos, acontecimentos, costumes e práticas sociais, bem como as leituras e interpretações do seu passado coletivo, do presente experienciado ou do futuro esperado por muitos dos moradores da favela. Assim não existiria melhor forma de provocar ou estimular leituras e discursos do imaginário social dos moradores da favela do que as representações da favela produzidas por seus artistas mais expressivos nessa matéria.

Libânio, entre março e novembro de 2002, que consistiu no cadastramento, em campo, de todas as manifestações culturais, artísticas, folclóricas e populares existentes e em desenvolvimento nas Vilas e favelas de Belo Horizonte. No entanto, observei que vários artistas do Aglomerado Sta. Lúcia ainda se encontram ausentes do levantamento realizado.

⁹ A Rádio União teve seu funcionamento interditado no início de 2006, por determinação da ANATEL – Agência Nacional de Telecomunicações, mas sua reabertura como rádio educativa já está sendo articulada pelos seus integrantes.

Desse modo, o objeto desta pesquisa tem um recorte multidimensional que direciona os discursos e leituras do imaginário dos moradores para uma visão e uma reflexão não apenas sobre as obras artísticas do Grupo do Beco e de Pelé, nas leituras e intenções de cada um dos artistas, ou nas próprias leituras e interpretações subjetivas dos moradores, mas, sobretudo, pela forma como a vida social e o lugar da favela são representados nestas obras. Assim, a natureza e a complexidade do objeto desta pesquisa exigiu-me a capacidade de ver não apenas com os olhos dos outros, mas com a subjetividade e o imaginário alheios, inseridos em sua visão de coletividade urbana.

Por último, com o objetivo de aprofundar o campo de análise do imaginário urbano sobre a favela, busquei na contraposição ou complementaridade às leituras e aos discursos dos moradores da favela, a análise de reportagens sobre o Aglomerado Sta. Lúcia em jornais locais impressos. Uma maneira de demonstrar as leituras e discursos produzidos sobre a favela no restante da cidade, isto, em campos que vão desde a criminalidade local até atividades comunitárias, artísticas e projetos sociais.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Antes de qualquer coisa, é importante ressaltar que, assim como a construção de dados, a metodologia de pesquisa, foi desenvolvida ao longo de experiências vividas no trabalho de campo, como resultado de diálogos e vivências com determinados moradores e suas redes de relações no universo pesquisado.

Assim, ao longo desse processo construí uma classificação de três perspectivas distintas dos atores sociais da favela a serem entrevistados: moradores antigos, lideranças comunitárias e artistas locais. Os moradores antigos eram escolhidos não por um critério de idade ou tempo de residência na favela, mas dentre aqueles considerados pelos próprios moradores como moradores antigos, sendo que de alguma maneira, fossem citados como referências da memória comunitária. As lideranças comunitárias tinham a característica de serem de alguma forma uma referência coletiva, e estarem exercendo, ou terem exercido, um cargo de liderança ou representação comunitária recentemente numa entidade local. Já os artistas locais se caracterizaram por desenvolverem uma atividade artística ou cultural qualquer, sendo reconhecidos por outros como tal, exercendo ou não um papel comunitário.

Esta diferenciação surgiu com o objetivo de sistematizar as entrevistas ao longo do trabalho de campo, construindo um perfil diversificado de entrevistados, em diferentes faixas

de idade, projetos de vida e vivências da favela, proporcionando um melhor enquadramento do universo pesquisado.

O questionário utilizado para cada um dos três tipos entrevistados dividia-se em dois conjuntos de questões¹⁰. Questões relacionadas a histórias de vida e à história oral do Aglomerado; leitura do espaço urbano da favela; e relações da favela com o restante da cidade. E questões específicas¹¹ sobre os artistas pesquisados, acompanhadas de imagens fotográficas.

Quanto ao levantamento de material de imprensa, foram encontradas reportagens do período de 1997 a 2005, que abrangem, de forma geral, os temas relativos ao Aglomerado Sta. Lúcia, tais como: diferenças sociais entre favela e classe média, problemas urbanísticos, políticas públicas, manifestações comunitárias, projetos sociais e violência local.

Como forma de estruturação analítica do material pesquisado organizei os temas encontrados em cinco discursos fundamentais sobre o Aglomerado Sta. Lúcia: “A favela como problema tolerável”, “A favela como problema urbanístico”, “A favela como problema de violência”, “A favela comunidade” e “Alternativas ao problema da favela na favela”, desenvolvendo cada um dos temas considerando as contigüidades analíticas entre os mesmos.

O TRABALHO DE CAMPO

A pesquisa de campo no Aglomerado Sta. Lúcia durou cerca de um ano entre o primeiro contato até a última entrevista, de março de 2005 a fevereiro de 2006.

Mesmo que na maior parte do tempo estivesse residindo no Rio de Janeiro, fiz visitas freqüentes ao campo para realização de entrevistas agendadas com as pessoas indicadas previamente. Estas entrevistas não se restringiram unicamente às redes de relações dos contatos iniciais de campo, mas buscaram ampliar o universo pesquisado, com todas as limitações de uma pesquisa com enfoque qualitativo, por meio de indicações de entrevistados e a busca de outros possíveis contatos em pelo menos três das quatro Vilas do Aglomerado¹².

¹⁰ Veja no Anexo Metodológico (p. 288) os questionários utilizados para entrevista com cada um dos tipos classificados.

¹¹ As entrevistas com lideranças comunitárias e artistas também abrangiam questões relacionadas respectivamente à organização comunitária, e à representação da favela produzida por suas obras artísticas;

¹² Apesar da busca de uma abrangência maior da pesquisa, em diferentes redes de relações e outros espaços da favela diferentes dos iniciais, os contatos de campo estiveram restritos às indicações de uma ou mais redes de relações, de todo modo, pude perceber que no universo social da favela tais redes não são nem pequenas, nem pouco abrangentes. Especialmente as entrevistas estiveram mais concentradas nas chamadas Vilas da Barragem e Sta. Rita de Cássia.

De toda forma, mais do que uma abrangência social significativa, interessava a pesquisa o conteúdo e a qualidade dos depoimentos construídos, que, abrangeram, por sua vez, variados perfis e biografias de moradores da favela, com subjetividades, leituras e discursos elaborados no momento de expressarem o imaginário urbano do qual participam. Entre os artistas, em sua maioria jovens, estavam cantores e compositores de rap, um grafiteiro, um ator, um artista plástico, um fotógrafo e um radialista, entre as lideranças, algumas religiosas, outras comunitárias, e dentre os moradores antigos, ex-lideranças, um ex-técnico do time de futebol local e uma cozinheira aposentada.

Dentre os entrevistados encontrei até perfis com papéis sociais que não se encaixavam em apenas uma das classificações criadas, como artistas moradores antigos, moradores antigos ex-lideranças comunitárias e um artista liderança comunitária. Em situações como esta busquei levar em conta a atividade mais expressiva do entrevistado, percebendo tanto ao longo da entrevista quanto nas referenciais de pessoas de seu relacionamento qual a principal em sua dupla atividade. Em todo caso, esta multiplicidade de papéis sociais demonstra a complexidade social e comunitária do campo estudado, mas em geral, os entrevistados selecionados se enquadraram bem na classificação criada.

Ao todo foram realizadas 16 entrevistas em profundidade, incluindo quatro moradores, quatro lideranças e oito artistas locais, cada uma com pelo menos de 2 horas de duração gravadas, transcritas e tematizadas durante a sistematização das informações.

No que diz respeito ao trabalho dos artistas estudados, desenvolvi além de entrevistas iniciais com os mesmos, a observação participante do processo e da rotina de trabalho de ambos. Acompanhando o grupo teatral Grupo do Beco, estive presente na montagem de peças, na Casa do Beco, sede do grupo localizada na entrada favela, além de assistir a duas apresentações da peça teatral estudada nesta Dissertação, em dois momentos e espaços distintos na cidade¹³. Acompanhando o artista plástico Pelé, estive presente em variados momentos de seu cotidiano de produção artística e de trabalho, dentro e fora do espaço de sua oficina, localizada no interior do Aglomerado, bem como na exposição de suas obras em eventos da cidade¹⁴.

Em outros momentos do campo ainda tive a oportunidade de presenciar eventos sociais e comunitários da favela, como, a “Caminhada pela Paz”, o evento “21 dias e 5

¹³ A primeira apresentação assistida do espetáculo foi realizada na Casa do Conde de Santa Marinha, durante o “Circuito OFF de Teatro” – FUNARTE e Galpão CineHorto (27/03/2006), e a segunda, numa apresentação fechada do grupo durante o “I Seminário de Responsabilidade Social e Ambiental” na sede da Companhia Estadual de Saneamento do Estado de Minas Gerais – COPASA” (30/11/2006).

¹⁴ Realizada em um amplo stand da “XVI Feira nacional de Artesanato – o Brasil feito à mão”, ocorrida de 22 a 27 de Novembro de 2005 no Expominas em Belo Horizonte – MG.

semanas de Paz e Cidadania”, a “Festa Junina do Grupo do Beco”, além do “Cortejo da Memória”, do qual participei da organização na equipe de produção e registro de imagens do evento.

Por outro lado, ao fim de todo este processo, ainda realizei no início de 2006 entrevistas em maior profundidade com o artista plástico Pelé, e o diretor teatral e ator do Grupo do Beco, Nil César, levando além de novas questões, algumas das impressões e falas dos moradores sobre suas obras, o primeiro *feedback* do meu trabalho para com os artistas estudados. Isto permitiu momentos de entrevista com a profunda exposição de suas idéias e do processo de trabalho de cada um, sobretudo, a partir da intimidade e proximidade criadas ao longo de meses de freqüentes diálogos e acompanhamento de seus trabalhos¹⁵.

De toda forma, posso dizer que só questionei aos artistas a história e suas intenções mais profundas sobre os trabalhos estudados nesta pesquisa, após ter realizado a maior parte das entrevistas com os moradores do Aglomerado. Ou seja, optei por primeiro conhecer mais profundamente suas obras através dos olhos do público da favela, do que pelos olhos de seus próprios autores, o que me colocou, de antemão, diante de percepções ricas e diversas, para só depois, conhecer completamente as intenções artísticas.

Por fim, além das entrevistas com os artistas estudados realizei três entrevistas mais objetivas com sujeitos externos à favela que têm desenvolvido ou desenvolveram trabalhos conjuntos com o artista plástico Pelé e o grupo de teatro Grupo do Beco.

ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS DA DISSERTAÇÃO

Esta Dissertação é composta de cinco capítulos, sendo que os dois primeiros, desenvolvem uma análise mais contextualizadora e histórica da favela, e os três seguintes, enfocam propriamente os processos e representações sociais do imaginário urbano estudado. A seguir, apresento a estrutura e o conteúdo de cada um dos capítulos contidos no texto da Dissertação, além da conclusão final.

O primeiro capítulo trata-se de uma introdução teórica e analítica da discussão do processo social de formação de favelas no Brasil. Em sua primeira parte, apresento o panorama sócio-histórico da formação da imagem das classes populares no Brasil, desde os cortiços da capital imperial, até a formação da favela como alternativa habitacional popular no contexto urbano do projeto republicano de civilização brasileira. Na segunda parte, exponho

¹⁵ Destas entrevistas resultaram boa parte do quarto capítulo desta Dissertação;

as transformações de representações sociais da imagem da favela ao longo do século XX, através da transformação do tratamento pelo poder público do “problema favela”, e por meio de representações sociais da favela, tanto na música popular brasileira, quanto em certas obras fílmicas, produzidos contemporaneamente aos períodos analisados. Em seguida, exploro as problemáticas sociais e culturais mais atuais das favelas, e termino com uma avaliação geral sobre todo o período abrangido pelo capítulo.

O segundo capítulo do texto, rememora e problematiza as concepções do projeto de construção de Belo Horizonte, a nova capital de Minas em fins do séc XIX, como expressão do projeto de civilização nacional pretendido pela elite republicana, descrevendo, em seguida, os distintos momentos do processo de formação de favelas na cidade, nas primeiras décadas de ocupação, e passando pelas transformações locais produzidas pelo processo de urbanização brasileiro da segunda metade do século XX.

O terceiro capítulo inicia-se apresentando o Aglomerado Sta. Lúcia em seus aspectos sócio-espaciais, problematizando o contraste com os bairros de classe média do em torno, com atenção especial para os espaços de fronteira entre as áreas. Num segundo momento, adentrando a favela, relata-se a etnografia de leitura e vivência de seus espaços sociais, seguido pela classificação e análise, com base nas entrevistas realizadas com moradores, de visões, versões e perspectivas da(s) história(s) de ocupação e construção do Aglomerado na cidade, partes constituintes do imaginário social do lugar.

O quarto capítulo inicia-se com uma etnografia da vivência de manifestações comunitárias e culturais do Aglomerado Sta. Lúcia, seguido por uma breve problematização das expressões culturais da favela na cidade. Na seqüência, descreve-se a biografia e a trajetória do artista plástico Pelé e do grupo teatral Grupo do Beco, enfocando o desenvolvimento da vocação artística e as relações comunitárias de suas obras com a vida e o imaginário social do Aglomerado.

O quinto e último capítulo, continua a tratar as obras de Pelé e do Grupo do Beco, mas agora, interpretadas por diferentes perspectivas, convergentes e divergentes entre si, dentro de um imaginário compartilhado pelos moradores do Aglomerado entrevistados. Na seqüência, analisam-se as representações e discursos da imprensa, inclusive sobre o “artista da favela”, aprofundando a pesquisa do imaginário social local através de suas relações com o imaginário urbano mais amplo. Por fim, discutem-se as condições e possibilidades de autonomia social dos artistas da favela na produção de imagens alternativas do lugar.

A conclusão articula as análises desenvolvidas ao longo de todo o texto e esquematiza o processo contínuo de (re)construção do imaginário social do Aglomerado Sta. Lúcia,

inserido no imaginário urbano da cidade. Em anexo, estão fotografias e materiais complementares sobre as obras artísticas estudadas, além de questionários utilizados e mapas.

Boa leitura...

CAPÍTULO 1

O PROJETO CIVILIZATÓRIO E A FORMAÇÃO DA CIDADE BRASILEIRA

1.1 A OPOSIÇÃO ENTRE CIDADE E CLASSES POPULARES

O papel da cidade, na expressão mais ampla do processo civilizatório, pode ser suscitado pela sua crescente importância política e social tanto em função da decadência dos hábitos e costumes nobres, associado à ascensão das burguesias urbanas, quanto no quadro da modernidade a partir do advento da Revolução Industrial. Este processo produziu, em decorrência, um contínuo de urbanização, somando à centralidade política e social das cidades, a centralidade econômica, e por consequência, a crescente predominância do modo de vida urbano na sociedade.

O advento das grandes cidades marcou decisivamente a era moderna. A partir dos densos núcleos urbanos, sedes de poder, das instituições econômicas, políticas e religiosas, foram irradiadas as idéias e as práticas da civilização contemporânea. A cidade moderna não é somente o centro dessas atividades, mas também um ambiente que por suas características domina diferentes localidades, e atrai diferentes povos e atividades, promovendo uma nova efervescência (WIRTH, 1938).

Nesse contexto, inevitavelmente as diferenças, questões e dilemas sociais, políticos e culturais da estrutura de uma dada sociedade que se urbaniza, se tornam cada vez mais problemáticas, onde o cenário e elemento-chave são as cidades. Nesse sentido, trazendo o foco para o Brasil da segunda metade do século XIX, o principal centro social e urbano brasileiro na época, a cidade do Rio de Janeiro, vivia as transformações sociais e políticas do fim do Império e da ascensão da República, agregadas ao aumento da densidade e diversidade populacional decorrentes do fluxo imigratório de estrangeiros no contexto do fim da escravidão.

Sidney Chalhoub (1996), em seu livro: “A Cidade Febril, Cortiços e epidemias na Corte imperial”, analisa como se produziu a gestão das diferenças sociais na cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas da Corte imperial até meados da constituição da República. O período analisado é o período em que o Rio de Janeiro vivia transformações demográficas, com uma crescente diferenciação urbana, tanto pela alforria de escravos, quanto pelo aumento do fluxo de portugueses vindos para a capital imperial.

Um dos elementos que Chalhoub analisa é a construção da noção de correspondência entre “classes pobres” e “classes perigosas”, segundo a terminologia do Séc. XIX, no contexto do debate em torno do fim da escravidão, fazendo com que, desde o início, os negros se tornassem os suspeitos preferenciais, pois, como não era mais possível manter a produção por meio de duras políticas de cativeiro, uma “teoria” da suspeição generalizada passou a fundamentar a invenção de uma estratégia de repressão contínua aos ex-escravos, tanto por parte do governo quanto da sociedade.

O crescimento acelerado da densidade e da diversidade populacional do Rio de Janeiro no período, somado ao déficit crônico de habitações e ao aumento do preço dos aluguéis para as classes populares, colocava os cortiços como única alternativa viável para a população pobre em geral. Já nas últimas décadas da escravidão, para escravos libertos e negros livres, as alternativas viáveis de moradia na Corte, eram cada vez mais os cortiços e as casas de cômodos, que eram freqüentemente associados a lutas dos escravos pela liberdade, o que provavelmente explica a histeria do poder público, nos anos subseqüentes, contra tais habitações (CHALHOUB, 1996).

De toda forma, segundo o próprio autor, as classes pobres não passaram a ser vistas como classes perigosas apenas porque poderiam oferecer riscos para a organização do trabalho e a manutenção da ordem pública. O próprio perigo social representado pelos pobres aparecia no imaginário político brasileiro de fins do século XIX através da metáfora da doença contagiosa: terrenos férteis para a propagação de vícios de todos os tipos, os hábitos dos moradores pobres eram considerados nocivos à sociedade apoiados na justificativa de que as habitações coletivas seriam focos de irradiação de epidemias, como as de febre amarela e de cólera, que ocorreram por volta de 1850, colocando na ordem do dia a questão da salubridade pública.

Segundo essa orientação, é citado por Chalhoub (1996), um projeto de “Regulamento de Estalajadeiros” encaminhado pela comissão de posturas da Câmara Municipal do Rio de Janeiro em 1853. Este projeto propõe para as condições de higiene dos “estalajadeiros”: “a conservação das casas no melhor asseio possível, conduzindo o lixo, as águas sujas, e outras matérias imundas para os locais onde é permitido o despejo. Os fiscais das freguesias deviam zelar pela obediência do regulamento”. Outra passagem interessante diz respeito às propostas de melhorias em cortiços, apresentadas ao município por um fiscal encarregado de zelar pelo cumprimento do regulamento da higiene pública em uma das vizinhanças da cidade. Suas propostas ilustram bem a imagem de ameaça às condições higiênicas da cidade a que eram associados os cortiços:

...visando impedir que os cortiços se tornassem focos de vícios ou de transgressão da moralidade dos costumes, assim como asilos permanentes de infecções deletérias da saúde pública os proprietários deveriam efetuar todos os melhoramentos que forem exigidos pela Junta de Higiene Pública... proibindo a existência de casinhas colocadas nos lugares onde há animais e carroças, determinando o calçamento e a iluminação dos pátios e a colocação de pilastras com água e lugares apropriados para as latrinas. (CHALHOUB, 1996 / p.31).

No entanto, nenhuma das sugestões mencionadas acima foi acolhida pela Câmara Municipal da cidade, que se contentou a proibir a construção de novos cortiços sem licença, exigindo que fossem guardadas todas as condições higiênicas, e afirmando que as construções só se tornariam habitáveis com a aprovação da Junta de Higiene Pública. Em contrapartida o chefe do mesmo órgão elaborou um projeto de posturas em que justifica sua preocupação com a proliferação dos cortiços:

O aperfeiçoamento e progresso da higiene pública em qualquer país simboliza o aperfeiçoamento moral e material do povo, que o habita; é o espelho, onde se refletem as conquistas, que tem alcançado no caminho da civilização; as municipalidades têm-se esquecido um pouco dos melhoramentos materiais do município... e do bem-estar que deles pode resultar, parece que nos conservamos muito próximos aos tempos coloniais. (CHALHOUB, 1996 / p. 34 - grifo nosso).

Primeiramente, analisando o discurso do higienista, observa-se que remonta claramente a algumas idéias bastante presentes no período, baseadas em um “ideal de civilização” para o país, que, negando o passado colonial, buscava a afirmação de um modelo de aperfeiçoamento moral e material no caminho civilizatório percorrido pelos países mais desenvolvidos, e dentre os elementos essenciais ao sucesso deste modelo, a higiene pública aparece como um dos requisitos básicos para que o país atinja tal “prosperidade”.

De toda forma, vale ressaltar que a palavra civilização é carregada de sentido sócio-histórico como nos mostra Nöbert Elias (1994) em sua obra “O Processo Civilizador – Vol. 1 – A história dos costumes”, que fala de como códigos¹⁶ de boas e más maneiras, sobretudo à mesa, antes explicitados e distintivos de uma determinada *courtoisie* da nobreza da Idade Média, foram sendo internalizados individualmente e generalizados socialmente com o desenvolvimento do conceito de *civilité* durante a Renascença. A partir de então, o conceito de *courtoisie* é mantido em muitos aspectos pela sociedade que adota o conceito de *civilitas* para indicar “bom comportamento social”, este que, por sua vez, passa a ser incorporado,

¹⁶ Segundo ELIAS (1996), os livros de boas maneiras oferecem-nos uma oportunidade de perceber aspectos isolados do comportamento humano, em especial dos hábitos à mesa, fornecendo informações detalhadas sobre o mesmo aspecto da vida social em períodos distintos, mostrando-nos o padrão de hábitos e comportamentos a que a sociedade e sua estrutura social, em uma dada época, procuraram acostumar o indivíduo.

sobretudo pelas classes médias e altas e, assim, pela burguesia em ascensão interessada em participar dos modos e costumes da corte. Além disso, a igreja revela-se, como tantas vezes ocorreu, como um dos mais importantes órgãos de difusão de estilos de comportamento para os estratos mais baixos. O conceito de civilidade perde cada vez mais valor para a elite social e começa a passar por um processo semelhante ao que aconteceu antes com o conceito de *cortesia*. O conceito de *civilidade* é absorvido e ampliado em um novo conceito, na expressão de uma nova forma de autoconsciência individual e social, o conceito de *civilisation* (ELIAS, 1994).

Nesse sentido, observemos uma das citações destacadas por Elias da descrição contida em uma das obras de Erasmo de Roterdã, intelectual da transição entre a Idade média e Renascença, com trânsito nos círculos nobres, e autor do mais famoso e difundido tratado de boas maneiras, sobre a diferença entre os modos rudes das estalagens alemãs e as maneiras finas das estalagens francesas¹⁷. No interior de uma estalagem alemã:

...cerca de 80 a 90 pessoas estão sentadas, salientando o autor que não são apenas pessoas comuns, mas também homens ricos, nobres, mulheres, crianças, todos juntos...cada um está fazendo o que julga necessário. Um lava roupas e pendura as peças molhadas em cima do forno. Outro lava as mãos.... é forte o cheiro de alho e outros odores desagradáveis. Alguém está limpando as botas em cima da mesa. Em seguida, a refeição é trazida. Todos molham o pão na travessa, mordem, e molhando-no novamente. O lugar é sujo e ruim o vinho.... A sala está quente demais, todos suam, molham-se e se enxugam. Há sem dúvida entre eles alguns que têm alguma doença oculta.... a maioria sofre da doença espanhola e por isso não devem inspirar menos medo do que os leprosos. (ELIAS, 1994 / p. 84).

Apesar da distância histórica, sócio-cultural, de cerca de três séculos entre a citação do autor dos modos da nobreza francesa e as recomendações da comissão de posturas da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e do fiscal da higiene pública, a similitude do olhar e dos discursos aponta para uma aproximação entre mentalidades civilizatórias, sobretudo, quanto ao padrão de repugnância, para usar um termo de Elias, em relação aos usos e expressões de certas práticas e costumes corporais, ainda que com uma linguagem mais elaborada, indireta, e, portanto, menos explícita no caso mais atual, ponto este também tratado por Elias. Segundo o autor, a mudança da linguagem ao falar sobre coisas, funções e modos de se comportar teria passado de maneiras mais explícitas para formas mais discretas ou ditas-pelo-não-dito, cuja menção ou exibição em público tornaram-se cada vez mais proscritas pela sociedade e

¹⁷ Um curto tratado de autoria de Erasmo de Roterdã intitulado “*Da civilidade para crianças*”, escrito em 1530 e reeditado cerca de 130 vezes até o Séc. XVIII, é o ponto de partida individual do significado específico do conceito de *civilité* adotado pela sociedade. Neste tratado o autor apresenta um tema maduro para discussão, que teve imediatamente imensa incorporação e circulação social (ELIAS, 1994).

reservadas ao foro íntimo, segundo a correspondência a um padrão de delicadeza mais elaborado.

Nesse mesmo sentido, poderíamos questionar o que justifica a existência de uma Junta de Higiene Pública no período imperial? Ou seja, de um órgão público destinado a tratar da higiene da população da corte. Certamente, hoje em dia, a higiene individual não é mais um assunto tratado de forma tão direta e impessoal, como uma questão pública, institucionalizada, mas, que no período correspondia a um determinado padrão de delicadeza socialmente aceito, certamente mais elaborado e menos explícito se comparado aos manuais de boas maneiras da Idade Média / Renascença.

De toda forma, mantidas as devidas proporções, diferenças e processos históricos, parece inegável a similaridade de pontos de vista civilizatórios entre o autor do código de boas e más maneiras de 1530 e o debate em torno da política de higiene do Rio de Janeiro imperial, sobretudo, pela correspondência entre os elementos: incivilidade, maus hábitos e propagação de doenças.

Uma mudança a ser levada em conta dentro dos projetos higienistas do período, inserido neste processo civilizatório mais amplo, é o desenvolvimento de uma nova sensibilidade olfativa ao longo dos séculos XVIII e XIX, classificando odores antes tolerados, como insuportáveis e associados à propagação de doenças, transformação que analisa Alain Corbin (1987) em sua obra: “Saberes e Odores – O Olfato e o Imaginário Social nos Séculos XVIII e XIX”. O autor relata que tendo como base essa nova noção se constrói todo um imaginário social que fundamenta a preocupação higienista de controle do lixo e excrementos humanos resultados das concentrações urbanas européias do período, que acabam por influenciar as ações públicas no Brasil imperial contemporâneo.

Por um lado, estes maus odores deixam de ter uma interpretação biológica e passam a ter uma nova conotação social, funcionando como uma forma de diferenciação e individualização social no processo de afirmação urbana da burguesia, como ressalta o autor baseado em textos da época: “*A ausência de cheiro importuno permite distinguir-se do povo pútrido, fedorento como a morte, como o pecado, e ao mesmo tempo justificar implicitamente o tratamento que lhe é imposto*” (CORBIN, 1987). Por outro lado, a associação entre risco de infecção, costumes, práticas e habitação de classes populares induz uma estratégia higienista que assimila simbolicamente a desinfecção à submissão entre classes. Nessa direção, Corbin descreve a moradia popular na visão da época¹⁸: “*No interior da moradia reinam o*

¹⁸ Citação do autor retirada dos relatórios do Conselho de Salubridade do Sena – Paris, Séc. XIX;

amontoamento, a confusão de utensílios, roupa suja e louça. Em meio a essa desordem o pobre mofa, muitas vezes em companhia de um animal” (CORBIN, 1987).

No processo civilizador descrito por Elias, o discurso dirigido à distinção social entre os usos, costumes e comportamentos dos grupos sociais sempre encontrou uma correspondência com a forma da estrutura social (ELIAS, 1996), assumindo por isso mesmo um discurso de distinção de classe. Isso significa dizer que, apesar da internalização individual e generalização social do conceito de civilização, sobretudo através da idéia de Nação, o que determina que uma dada classe ou grupo social seja considerado mais ou menos civilizado do que outro é o seu grau de diferenciação sócio-econômica e cultural em relação à estrutura social dominante de uma dada sociedade.

Nesse sentido, através da correspondência entre incivilidade, maus hábitos e odores e a propagação de doenças, uma certa “ideologia da higiene” afirma-se durante o século XIX na cidade do Rio de Janeiro, identificando os maus hábitos e a propagação de doenças com os costumes e habitações populares que logo passam a ser vistos sob a ótica da incivilidade no projeto de civilização nacional pretendido pela elite republicana; Projeto este que também fundamentaria, como trataremos no capítulo seguinte, o projeto de construção da nova capital de Minas, Belo Horizonte.

Como o próprio Elias destaca, o higienismo surgido no século XIX, como um discurso de explicações racionais e científicas para justificar hábitos e costumes considerados higiênicos, tem como fundamento hábitos e costumes tomados a priori como naturais, mas que são motivados, não por razões higiênicas, mas por todo um processo civilizador baseado na “delicadeza de sentimentos”.

O higienismo é um dos elementos presentes no discurso do chefe da Junta de Higiene Pública, fundado num conjunto de princípios técnicos destinados a conduzir o país ao “projeto da civilização”, como uma forma “científica” já praticada pelos reformadores sociais nos grandes centros urbano-industriais da Europa, que supostamente estaria além dos interesses particulares e dos conflitos sociais em geral. Tal ordem de idéias iria saturar o ambiente intelectual do país nas décadas seguintes e emprestar suporte ideológico para a ação “saneadora” dos engenheiros e médicos que passariam a se encastelar e a acumular poder na administração pública, especialmente após o golpe militar republicano de 1889 (CHALHOUB, 1996).

O processo sistemático de perseguição aos cortiços já vinha intensificando-se desde pelo menos meados da década de 1870, mas chegaria ao seu auge com o advento das primeiras administrações republicanas. Se, numa primeira fase, a discussão fundamental

compreendia as condições da moradia visando melhorar as condições higiênicas das habitações coletivas, obrigando os proprietários a zelarem minimamente pela saúde dos moradores, numa segunda fase, a questão passaria a ser o espaço, o local da habitação, vedando a construção de cortiços em boa parte das áreas centrais da cidade. Engendraram-se os instrumentos legais para expulsão das chamadas “classes pobres / classes perigosas” das áreas centrais da cidade (CHALHOUB, 1996), constituindo territórios que praticamente já expressavam a futura espacialização das diferenças sociais no espaço urbano. Evidentemente, higienistas e agentes imobiliários estavam unidos nas reformas urbanas e contra os corticeiros.

Nesse contexto, a destruição do cortiço carioca mais famoso da época foi um marco da fase republicana de combate a esse tipo de habitação na cidade. O “Cabeça de porco”, como era conhecido pela figura de uma cabeça de porco que ornamentava seu portal de entrada, um cortiço com mais de uma centena de habitações e várias cocheiras, que nos seus tempos áureos, havia sido ocupado por cerca de quatro mil pessoas, assim como os cortiços do centro em geral, era visto como um “valhacouto de desordeiros” (CHALHOUB, 1996). Sua imagem devia ser tão forte que, até os dias atuais o termo “cabeça de porco” é utilizado como sinônimo de cortiço.

Em 1893, depois da interdição do cortiço há cerca de um ano e a intimação de despejo, centenas de pessoas ainda o habitavam, quando homens da prefeitura municipal cercaram a área no início da noite com a ajuda do batalhão de infantaria da polícia, apesar de não ter havido nenhuma resistência mais séria à desocupação. Em seguida, trabalhadores da prefeitura violentamente destruíram as construções ala por ala. Várias famílias, que se recusavam a sair já se retiravam quando os escombros começavam a chover sobre suas cabeças e ainda estavam empenhados em salvar móveis e outros objetos de uso. Na manhã do dia seguinte, já não existia mais a célebre estalagem Cabeça de Porco (CHALHOUB, 1996).

O destino dos moradores é ignorado, mas Lillian Fessler Vaz (2002), em seu estudo sobre a história dos cortiços cariocas, levantou a hipótese de que, de posse do material para erguer pelo menos casinhas precárias, alguns moradores teriam subido o morro que existia por detrás do próprio cortiço e instalado-se onde já havia alguns casebres. Trata-se justamente do lugar onde poucos anos mais tarde, em 1897, foram estabelecer-se, com a devida autorização dos chefes militares, os soldados egressos da campanha de Canudos (1896-97). O lugar passaria a ser chamado desde então: “morro da favela”. Como termina Chalhoub (1996), nem bem anunciava-se o fim da era dos cortiços e a cidade do Rio de Janeiro já entrava no século das favelas.

1.2 O CIVILIZADOS E OS INCIVILIZADOS URBANOS

Um novo elemento de oposição vai se estabelecendo, embora dentro da mesma lógica de correspondência entre “classes populares / classes perigosas”, mas tendo como referência física, não apenas os cortiços, mas a nova alternativa de moradia popular: a favela, em oposição clara ao projeto republicano de cidade ideal, correspondente à civilização que se pretendia criar nos trópicos.

Desse modo, o morro da favela, que depois passaria a ser chamado de morro da Providência, apenas três anos após sua ocupação autorizada por veteranos da guerra de Canudos, já era identificado, pelas autoridades policiais, como um “foco de desertores, ladrões e praças do Exército” (ZALUAR & ALVITO, 2003). Um documento datado de 1900, guardado no Arquivo Nacional, remonta bem o imaginário já presente em torno da favela no período. Trata-se da carta de um delegado ao chefe de polícia:

Obedecendo a pedidos de suas informações... ontem dirige-me ao local que segundo o Jornal do Brasil, diz estar o morro da Providência infestado de vagabundos e criminosos que são sobressalto das famílias no local designado;

E reitera, analisando as dificuldades de controle do espaço labiríntico da favela, presentes no discurso dominante até hoje:

...é ali impossível ser feito o policiamento, não há ruas, os casebres são construídos de madeira e cobertura de zinco, e não existe em todo o morro um só bico de gás, de forma que para completa extinção dos malfeitores se torna necessário um grande cerco... 80 praças completamente armadas.

Além dessa avaliação, o delegado assume, mais adiante, o discurso higienista, já mais institucionalizado no período, propondo a solução que seria considerada ótima:

...parece, entretanto, que o meio mais prático de ficar completamente limpo o aludido morro é ser pela Diretoria de Saúde Pública (note a alteração da nomenclatura, que não fala mais em higiene pública) ordenada a demolição de todos os pardieiros, pois são edificadas sem a respectiva licença municipal e não têm as devidas condições higiênicas. (ZALUAR & ALVITO, 2003 / p. 8 e 9 – grifo nosso).

Analisando no conjunto o discurso do delegado, pode-se remontar claramente as imagens da correspondência entre “classes populares / perigosas”. Se, num primeiro momento, a autoridade distingue os mal-feitores da população do morro da Providência propondo um cerco policial “*para completa extinção dos malfeitores*”, em outro momento,

assumindo que a primeira proposta não resolveria totalmente o “problema”, propõe o “*meio mais prático de ficar completamente limpo o aludido morro (grifo nosso)*”, seja dos malfetores ou das condições higiênicas e da irregularidade de suas construções. Propõe, assim, a demolição das habitações, não muito diferente da ação desenvolvida contra o “Cabeça de porco”.

Outro ponto que merece destaque na fala do delegado é a alusão à irregularidade das construções. As favelas assim como os cortiços, desde a proibição da construção destes no centro da cidade, são tratados não mais em sua especificidade, mas como territórios, ainda que localizados e pontuais, de uma tipologia popular de ocupação e construção considerada irregular, bem como de condições higiênicas precárias.

Nessa época, a precariedade das favelas é freqüentemente oposta à cidade do morador civilizado, representada claramente no período pela Reforma Pereira Passos (1902-04) que, baseada na reforma urbana do Barão de Haussman, pretendia criar a “Paris dos trópicos” no Rio de Janeiro, marcada, sobretudo, pela construção da larga Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, cuja construção derrubou sobrados coloniais e arrasou quarteirões para a construção de edifícios neo-clássicos. Apesar das manifestações contra a favela¹⁹, Pereira Passos nada fez de concreto em relação a este espaço, que continuou a existir e a crescer, resistente e “incivilizada à cidade”.

A partir dos anos 20, começa a se desenvolver uma nova concepção de urbanismo, em oposição à simples ação pontual orientada pelo higienismo ou para o embelezamento urbano. Desenvolve-se assim, uma visão técnica dos problemas urbanos – habitação, saneamento e circulação – baseada numa concepção mais sistemática da cidade, segundo uma disciplina urbanística com ambições científicas (PECHMAN, 1996 apud VALADARES, 2001). Trata-se da afirmação da idéia de que uma cidade pode ser administrada de acordo com critérios técnicos ou científicos que orientem uma condução não-política, mas competente e eficiente, das políticas públicas, com base na crença de que haveria uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais urbanas (CHALHOUB, 1996).

No entanto, apenas em 1927 a favela constaria, pela primeira vez, em um plano oficial, embora não totalmente implementado, “de remodelação, extensão e embelezamento” da capital da República. Este, elaborado pelo urbanista e sociólogo francês Alfred Agache, propõe a transferência da população ali residente, até então desfrutando de uma “liberdade

¹⁹ Citado por ZALUAR & ALVITO (2003): Notícia publicada em 1900 no Jornal do Brasil, na famosa coluna “Queixas do Povo”; e Artigo de Everardo Backheuser publicado na Revista Renascença em 1905, intitulado “Onde Moram os pobres”.

individual ilimitada”, que criava sérios problemas “sob o ponto de vista da ordem social e da segurança, como sob o ponto de vista da higiene geral da cidade, sem falar da estética” (ZALUAR & ALVITO, 2003). Evidentemente no discurso do urbanista a questão da “higiene da favela” ainda se faz presente, mas, nesse momento, sua dimensão pública passou a ter uma expressão muito mais diluída e indireta em outros modos de intervenção pública, tais como a saúde pública, o saneamento e o próprio urbanismo, que até os dias de hoje fundamenta a lei municipal que se constitui praticamente como num “código de boas, maneiras e usos urbanos”, o Código Municipal de Posturas.

De todo modo, inevitavelmente, as favelas tornaram-se uma marca da capital federal, em decorrência (não intencional) das tentativas dos republicanos radicais e dos teóricos do embranquecimento – incluindo-se aí os membros de várias oligarquias regionais – para torná-la uma cidade européia (ZALUAR & ALVITO, 2003).

1.3 A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS SOCIAIS DA FAVELA “INCIVILIZADA”

Até este momento, discorreremos sobre a construção sócio-histórica da correspondência entre “classes populares / classes perigosas” no âmbito do projeto pretendido de cidade republicana, transposta, em um segundo momento, para a construção das noções de civilizados e incivilizados urbanos, quando inevitavelmente, apesar da oposição entre favela e cidade, a favela torna-se parte inexorável, ainda que não assumida, da cidade.

Apesar desta análise utilizar-se da forma como o processo histórico de representação social da favela é normalmente relatada na bibliografia sobre o tema²⁰, do ponto de vista deste trabalho, a história de um mesmo processo pode ser sempre recontada de diferentes formas, com diversas versões, ênfases e linguagens, sem no entanto, nenhuma delas esgotar suas possibilidades e historia(s).

Desse modo, enfocaremos mais diretamente a partir desse ponto a análise da construção da imagem social da favela ao longo do século XX, tanto através da transformação do tratamento pelo poder público do “problema favela”, quanto por meio de representações sociais da favela expressas na música popular brasileira, sobretudo os sambas²¹, e em certas obras fílmicas, ambos produzidos contemporaneamente aos períodos analisados. Nestes

²⁰ Como por exemplo: VALADARES, Lícia. *L'invention de la favela – Habilitation à diriger des recherches* – Faculte d'Anthopologie et de Sociologie - Université de Lumière, Lyon II, 2001. e ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (Orgs.) *Introdução In Um Século de Favela*, Editora da FGV, Rio de Janeiro, 2003.

²¹ Além dos sambas, o RAP e o Hip Hop, em contextos mais recentes ou atuais, podem ser estudados como representações sociais da favela expressas na música popular brasileira, gêneros musicais não considerados nesta análise histórica;

documentos, podem-se perceber claramente tanto as expressões, protestos e resistências quanto às mudanças de discursos associados à representação social da favela.

Bem, como já detalhamos anteriormente, no início do último século as favelas eram vistas como foco difusor de doenças, principalmente no discurso dos higienistas, e assim como "feridas cancerígenas no belo corpo da cidade", e antros de crime, violência, prostituição e destruição social, sobretudo para as ações da polícia.

Num segundo momento, da década de 40 a meados de 60, o olhar moralista da elite urbana passa a perceber a favela como o lugar da marginalidade²², ambiente do ócio e do atraso social, dos inadaptados à vida urbana, em oposição e à margem do desenvolvimento econômico vivido pelo país, constituindo econômica e socialmente "parasitas", exigindo altos gastos em serviços públicos e dando pouca retribuição à sociedade (PERLMAN, 1977)²³.

Uma situação recorrente era a polícia fechar a entrada de algumas favelas cariocas, às 11 da noite, quando não se podia circular mais livremente. Então, era preciso ostentar carteira de identidade e de trabalho, com contrato assinado, para que o passante não fosse preso, já que a vadiagem era considerada crime. Um filme do cinema nacional produzido no período retrata bem essa representação social da marginalidade associada à favela, *Rio Zona Norte*²⁴ (1957), quando o personagem de Grande Otelo, sambista de certo sucesso, precisa ter uma pequena venda para ser considerado um trabalhador, já que a figura de sambista na época era tido como malandro ou vagabundo (BENTES, 2002).

Como analisam Oliveira & Marcier (2003), muitas das letras das canções populares do período mostravam a associação da favela ao samba, à música, ao botequim e ao jogo e à constituição de uma ética da malandragem, que viria a reforçar essa noção hegemônica de marginalidade. A letra do samba, por exemplo, "*Morro do Malandro*"²⁵ (1964), citada pelos autores, demonstra bem essa idéia: *Morro do malandro e da navalha / Morro do jogo de*

²² Segundo o estudo de Janice Perlman (2003), neste contexto a marginalidade aparece tanto como uma força material, como um conceito ideológico e uma descrição da realidade social (PERLMAN, 2003).

²³ É importante termos em vista as limitações do trabalho de Janice Perlman (1977) levando em conta que o esforço da autora é basicamente de afirmar a situação de categoria oprimida da população favelada, apontando os mecanismos de dominação de classe que perpetuam sua situação de privação e impotência. No entanto, apesar de levantar e discutir a variada literatura sobre o assunto, pouco explora a riqueza etnográfica do próprio universo de sua pesquisa, e cai numa armadilha, pois, para desmistificar as noções de marginalidade e cultura da pobreza, continua operando ao nível dessa ideologia, sempre procurando responder questões e isolando traços e comportamentos reconhecidos a partir de uma posição informada pela cultura dominante e, talvez, de classe média (VELHO, 1977).

²⁴ *Rio Zona Norte*: filme de Nelson Pereira dos Santos (1957 / P&B), que conta o drama de um compositor de sambas da favela (Grande Otelo) que tem suas belas músicas vendidas, roubadas, ou então divididos em supostas parcerias para que sejam gravados.

²⁵ *Morro do Malandro*, samba de 1964, de Dalton Araújo e Nino Garcia (OLIVEIRA & MARCIER, 2003);

ronda / Morro do chapéu de palha / Morro da mulata fascinante / Tu és muito insinuante / Pra turista que vai lá / (breque) Que vai lá devagar” (p. 95).

Por outro lado, outras músicas populares, dentro da mesma temática carregam uma visão diametralmente oposta da visão mítica do malandro. Trata-se de uma forma de reação ou resposta ao estigma, visando a valorização positiva do morador da favela através da contraposição da malandragem à representação de um trabalho duro e mal remunerado que corresponde à gente decente e honesta da favela (OLIVEIRA & MARCIER, 2003). A letra do samba *Protesto*²⁶ (1960), como o próprio nome já diz, representa bem essa forma de resistência:

O morro pra uns e outros, não é mais de sambas / É local onde se escondem os bambas / Que põe gente pacata em sobressalto / Mentira. / E neste samba lanço meu protesto! / Quem vive lá trabalha e é honesto (bis) / Só se é crime não poder morar no asfalto / Melhores dias hão de vir / Ser pobre não é delinquir (OLIVEIRA & MARCIER, 2003 / p. 97).

Com base nesta imagem um tanto difusa, marginal e assistencialista das favelas os debates e ações em torno da questão habitacional, de fins da década de 30 em diante até o início da década de 60, ocorrem numa ambigüidade de discursos e ações públicas que transitam entre a repressão, a tolerância e a implementação de melhorias urbanas. Um dos exemplos é a chamada “Batalha do Rio” ou “Batalha das Favelas” que tomou conta das redações dos principais jornais da cidade em 1948 envolvidas no debate sobre o crescimento das favelas na então capital federal. Polemizava-se sobre as causas e soluções da questão, mas, na verdade, com muito poucos resultados práticos. A imprensa chegou inclusive a anunciar “quatrocentos milhões de cruzeiros para serem empregados na construção de habitações higiênicas em centros residenciais devidamente urbanizados”. Menos de dois meses depois, o prefeito do Distrito Federal criou sete comissões encarregadas de trabalhar a solução do problema e elaborar o plano da “Batalha do Rio”, mas, um mês após, a imprensa já anunciava que o programa não saíra do papel. Por fim, o único avanço real foi a realização dos censos de favelas da Prefeitura, de 1948, e do IBGE, de 1950 - que apontaram a existência de 138.837 favelados. Estes censos foram realizados graças à repercussão da “batalha” na imprensa.

Ao longo das décadas de 60 e 70, de uma forma geral, dentro do contexto sócio-político da Guerra Fria, Perlman (1977) avalia que passou a se temer mais fortemente que os

²⁶ *Protesto*, samba de 1960, de Antonio Domingues e Antônio Ferreira de Souza (OLIVEIRA & MARCIER, 2003);

moradores daquelas moradias precárias vendo-se a si mesmos como precários, e comparando suas condições de vida com a opulência ao redor, se tornassem revolucionários raivosos. Esse era o pesadelo / medo da direita e o sonho / esperança da esquerda.

Como destaca Oliveira & Marcier (2003), o samba do padre Ralfy Mendes, intitulado *Favela diferente* (1962), ao defender a melhoria nos níveis de vida obtida dos moradores em favelas no período, a partir de símbolos de status da época como possuir televisão e geladeira, parece refletir esforços de algumas alas da Igreja Católica preocupadas em deter o “perigo vermelho”: “é preciso subir o morro antes que os comunistas desçam”. Nesse sentido, o samba do padre afirma claramente: “*Na favela antigamente / Só dava malandro / Batuque a noite inteira / Mas agora é diferente / O barraco tem televisão e geladeira (...) Malandro foi ser playboy em Copacabana / E a favela foi ficando mais bacana*”.

De todo modo, a partir da metade da década de 60, em um contexto de segregação e diferenciação sócio-econômica, ocorre o reforço da idéia de que as favelas não eram parte da cidade “normal”, “urbana”, através da disseminação ampla da noção de que estariam fora dos padrões do cidadão urbano “civilizado”. Esta representação penetra o senso comum sendo usada amplamente para justificar as políticas de remoção de uma população marginalizada que se pretendia afastar das áreas privilegiadas da cidade.

Já anteriormente a esse período, a idéia da favela como não-cidade era expressa por sambas como *Lata D’água*²⁷ (1952): “*Maria lava roupa lá no alto / lutando pelo pão de cada dia / Sonhando com a vida no asfalto / Que acaba onde o morro principia*” (OLIVEIRA & MARCIER, 2003). Mas é a partir da metade da década de 60 que esta imagem torna-se dominante tanto no imaginário social quanto nas políticas públicas destinadas às favelas. Por outro lado, da mesma forma, o samba aparece também como forma de protesto às massivas remoções de favelas que se seguiriam no período. Em *Opinião* (1963), o sambista Zé Kéti anuncia: “*Podem me prender / Podem me bater / Podem até / deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro / eu não saio não (...)*” (OLIVEIRA & MARCIER, 2003 / Pág. 92).

Desse modo, com base numa imagem de anormalidade e informalidade das favelas, passam a dominar as políticas de remoção, transferindo a população geralmente de forma fragmentada para conjuntos habitacionais em áreas periféricas distantes daquilo que se chamava de cidade, com o projeto de “civilizá-las” em um conjunto habitacional. Nos anos 70, são famosas as experiências de remoção desenvolvidas sob a égide do governo federal,

²⁷ *Lata D’água*, samba de 1952, de Luís Antônio e Jota Júnior (OLIVEIRA & MARCIER, 2003);

através do Banco Nacional da Habitação - BNH, responsáveis por grandes deslocamentos de famílias. As políticas de remoção em geral produziram a exclusão sócio-espacial das populações pobres ao substituírem as habitações, ainda que precárias, em áreas centrais ou valorizadas da cidade, por conjuntos habitacionais na periferia, em habitações nem sempre de boa qualidade construtiva, onde a oferta de transporte e de serviços urbanos era deficiente ou precária, provocando a ruptura de laços de sociabilidade desenvolvidos na favela de origem e com o seu entorno.

O modelo de políticas públicas baseado na remoção de população favelada para conjuntos habitacionais tem sua melhor versão musical dada pela música *Refavela* (1977) de Gilberto Gil que demonstra como resistentemente muitos conjuntos habitacionais se refavelizaram.

A refavela revela aquela / Que desce o morro e vem transar / O ambiente efervescente / De uma cidade a cintilar / A refavela revela o salto que o preto pobre pode dar / Quando se arranca / Do seu buraco / Pr'um Bloco do BNH / A refavela, a refavela, oh! / Como é tão bela, oh! (...) (OLIVEIRA & MARCIER, 2003 / p. 93).

Ao longo da década de 70, as análises dualistas da cidade foram muito criticadas. Afirmava-se, então, que a favela era “um complexo coesivo, extremamente forte em todos os níveis: família, associação voluntária e vizinhança” (BOSCHI, 1970 apud ZALUAR & ALVITO, 2003). E este era realmente o *ethos* predominante entre os moradores da favela, concretizando-se em jogos sociais nos quais engajavam-se, e justificavam suas demandas por sua inclusão no campo da política e da economia nacionais. Com a chegada de levas de nordestinos nas cidades do Rio e São Paulo (e interioranos em cidades como Belo Horizonte) que traziam outra bagagem cultural, a favela também passou a ser vista como reduto anacrônico de migrantes de origem rural mal adaptados às excelências da vida urbana. (ZALUAR & ALVITO, 2003).

As críticas às experiências de remoção generalizada, somadas às mudanças que se operam no âmbito do debate internacional sobre a questão da moradia e das cidades, com a realização da 1ª Conferência Internacional do Habitat²⁸, em 1976, fizeram com que a remoção

²⁸ Na atualidade, o Programa da Organização das Nações Unidas para Assentamentos Humanos (UN-Habitat) é contra a remoção das favelas, a não ser em casos específicos como riscos ambientais, desastres naturais ou se a comunidade apresentar uma conduta anti-social – Fonte: entrevista com Fernando Patinho - coordenador do Programa, presente no “Seminário Favela é Cidade - Não à Remoção”, organizado pelo Instituto Brasileiro de Análises Sócio-Econômicas (IBASE) em 2004, publicada pela Agência Brasil 09/07/2004, intitulada: “ONU acompanha remoção de favelas no Brasil”.

em massa saísse da agenda das políticas habitacionais²⁹ (CARDOSO, 2001). Na segunda metade da década, ocorre uma mudança da postura do poder público com a criação pelo BNH do Projeto de urbanização de favelas e construção de conjuntos habitacionais - PROMORAR, que funcionaria até 1986, terminando com a extinção do Banco.

A questão da favela emerge no processo da redemocratização do país cada vez mais explicitamente como um problema social a ser tratado pelo Estado democrático que se reconstituía, produzindo uma nova visão que modifica não apenas sua forma de tratamento pelas políticas públicas, mas também a forma como os movimentos sociais organizados nas favelas reivindicam direitos e seu lugar na cidade.

Nesse sentido, se compararmos dois sambas de períodos distintos, que tratam das ausências sociais no espaço da favela, podemos perceber claramente uma mudança de linguagem no tratamento da questão, a ponto do protesto contido na música da década de 60 parecer ingênuo diante da fala direta e contundente do samba da década de 90, que trata a questão social da favela sob diversos ângulos: a insegurança econômica, a precariedade do trabalho e a insuficiência dos salários, o descaso das autoridades políticas e a falta de assistência pública efetiva, além da discriminação social (OLIVEIRA & MARCIER, 2003). A música de Zé Kéti, *O favelado*, de 1965, anuncia: “(...) *O morro sorri / Mas chora por dentro / Quem vê o morro sorrindo / Pensa que ele é feliz, coitado / O morro tem sede / O morro tem fome / O morro sou eu, o favelado*” (p. 100). Enquanto em *Eu sou Favela*, samba de 1994, Noca da Portela e Sérgio Mosca denunciam:

(...) A favela nunca foi reduto de marginal / Só tem gente humilde, marginalizada / E essa verdade não sai no jornal. / A favela é um problema social / (...) Minha gente é trabalhadeira / E nunca teve assistência social / Sim mas só vive lá / Porque para o pobre não tem outro jeito / Apenas só tem o direito / A um salário de fome / E uma vida normal / A favela é um problema social (OLIVEIRA & MARCIER, 2003 - p. 102).

A marca que o samba ao longo de quase 80 anos vem imprimindo à favela é tão forte que, apesar de outros ritmos musicais que ali encontraram expressão, como o choro, o pagode, o RAP e o Hip Hop e mais recentemente o funk, nenhum deles foi capaz, como o samba, de produzir uma identidade espaço-musical tão forte (OLIVEIRA & MARCIER, 2003), pelo menos não tão expressiva da história e das expressões sociais do lugar³⁰.

²⁹ Remoções pontuais, por despejos aprovados pela via judicial ou pela ação dos poderes locais, continuaram e continuam a acontecer, esporadicamente (CARDOSO, 2001).

³⁰ No entanto, nas favelas de Belo Horizonte, diferentemente daquelas do Rio de Janeiro, o RAP e o Hip Hop encontram uma expressão mais fortemente identitária do que o samba, cuja tradição não é tão enraizada e presente e nem tem a força do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro;

No entanto, ainda na década de 80, uma atividade subterrânea despontaria, transformando a vida dos favelados e mudando o discurso sociológico sobre a favela, trazendo de volta as metáforas dualistas (ZALUAR & ALVITO, 2003). Se, nos anos 60, existiam bebidas e algum uso de drogas, como a maconha, este ainda não era um negócio tão disseminado nem tão rentável. Nos anos 70, a cocaína começou a aparecer nas favelas, onde era dividida e empacotada para venda local. Primeiro os ricos da cidade, depois a classe média e eventualmente as classes populares entraram no mercado e a quantidade de dinheiro envolvido nas operações cresceu dramaticamente, incentivando a organização e financiando o armamento dos traficantes (PERLMAN, 2003), seja para proteger o alto valor do produto ilegal na disputa com outros, ou para reagir às ações policiais cada vez mais violentas.

No momento em que as quadrilhas se armaram, a favela passou a ser representada pela imprensa, como o covil de bandidos, zona franca do crime (ZALUAR & ALVITO, 2003). O crescimento da violência no Brasil veio a reboque da crise econômica de toda a década de 80, empobrecendo a população favelada e dificultando a incorporação das massas urbanas aos direitos sociais. Nesse contexto, os grandes centros urbanos brasileiros passaram a conviver com um sentimento generalizado de insegurança e medo, produzindo representações e consequências sociais que atingem de modo diferenciado os diversos grupos e camadas sociais.

Ao longo dos anos 90, paralelamente à consolidação de políticas municipais de urbanização, o “perigo social” da favela solidifica-se, sob uma nova dimensão, a figura do marginal, porém, com novas conotações, é usada agora como referência a traficantes de drogas armados em confronto entre si ou com a polícia, reafirmando e dando novo sentido social ao termo já secular e, talvez, materializando, de forma mais concreta e expressiva, a temida imagem de “periculosidade das classes populares”.

Nesse novo contexto, as representações sociais da favela constroem novas expressões da marginalidade. O cinema nacional novamente produz caracterizações emblemáticas da imagem social das favelas em filmes como *Cidade de Deus*³¹ (2002) e *Como nascem os anjos*³² (1996), explorando a violência como um novo folclore urbano, uma história de

³¹ *Cidade de Deus* (2002), filme de Fernando Meireles, produzido a partir de obra literária homônima de Paulo Lins, conta a história de conflito entre chefes e gangues rivais de traficantes da década de 60 a 80 em um conjunto habitacional carioca favelizado em meio a muitas situações de espetacularização da violência;

³² *Como Nascem os Anjos* (1996), filme de Murilo Salles, conta a história de um traficante da favela que mata acidentalmente o chefe do tráfico no morro de Santa Marta. Perseguido pelos soldados do tráfico, é obrigado a fugir da favela, e arrasta sua “esposa” de 13 anos e um amigo da mesma idade. Os três invadem uma casa para usar o banheiro e acabam fazendo como reféns um empresário americano e sua filha. A chegada da polícia e da mídia coloca os acontecimentos fora de controle.

crimes, massacres e horrores, incorporada ao “espetáculo” de auto-extermínio dos pobres entre si. Como analisa Ivana Bentes (2002), é marcante como nenhum desses filmes trabalha com a idéia de cumplicidade ou piedade. São filmes de confronto, nos quais a cumplicidade existe apenas no crime, com raros cenários de reconciliação ou integração entre a favela e o restante da cidade, e com a ausência de qualquer contexto explicativo da miséria e da violência, ao contrário dos filmes sobre favela dos anos 60.

Nesse sentido, é através de imagens violentas, que as novas marginais da favela (ou a nova marginalidade das favelas) ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, como no caso real do “seqüestro do ônibus 174”³³ em 2000. Mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente (BENTES, 2002).

A música popular reaparece como discurso de reação e protesto à constituição dessa nova imagem de marginalidade das favelas, agora na figura do rap, que nesse caso, procura contrastar a “alegria” da favela com a “tristeza” e a violência do tráfico afirmando “o desejo de felicidade da favela”. Não por acaso intitulado *Rap da Felicidade*³⁴ (1994), sua letra afirma:

Eu só quero é ser feliz / Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é / E poder me orgulhar / E ter consciência que o pobre tem seu lugar / Pois moro numa favela e sou muito desrespeitado / A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado / Eu faço uma oração para uma santa protetora / Mas sou interrompido a tiros de metralhadora (...) / Pessoas inocentes que não têm nada a ver / Estão perdendo hoje o seu direito de viver (OLIVEIRA & MARCIER, 2003 - p. 104).

Na verdade, com a redemocratização do país, as instituições policiais, herdeiras históricas de uma cultura judiciária autoritária, são o braço forte do Estado para cuidar da segurança pública dos “novos cidadãos”. Estes, apesar de aplaudirem a ampliação de seus direitos na década de 80, ainda vivem um modelo social hierárquico contraditório: a proposta individualista e igualitária moderna, promovendo uma ação ambígua e profundamente desigual do Estado (VELHO, 1996, DA MATTA, 1979).

³³ O “caso do ônibus 174” ocorreu em 2000, quando no momento de um assalto a um ônibus na zona sul do Rio a polícia aborda o veículo após sinal de um dos passageiros, e durante cerca quatro horas os principais canais de televisão transmitem ao vivo a situação tensa de negociação entre a polícia e o assaltante, que seqüestra o ônibus fazendo reféns. Este caso tornou-se um verdadeiro evento nacional, cujo fim trágico teve repercussões políticas e sociais amplas, propiciadas, sobretudo, pela presença da mídia, e a emblemática demonização do assaltante pela imprensa (FONSECA, 2005);

³⁴ *Rap da Felicidade* de 1994, composto por Julinho Rasta e Katia;

Por outro lado, nesse mesmo contexto, se constituiu um novo agente social bastante presente nas favelas há cerca de uma década. Tratam-se das diversas organizações não-governamentais ou entidades sem-fins-lucrativos, em parceria ou não com associações comunitárias, cujo papel se constituiu, de um lado, pela ampliação dos direitos dos habitantes de favela, e por outro, pelo enfraquecimento das políticas sociais do Estado. Atuantes através de projetos sociais, de educação, atividades culturais ou de geração de renda, as ONG's presentes em favelas, contam, na maior parte das vezes, com financiamentos governamentais e/ou apoios de empresas e entidades nacionais e estrangeiras. Em geral, seus discursos³⁵ e afirmações sobre as favelas procuram produzir uma imagem alternativa e combativa à violência do tráfico, buscando a valorização do lugar, de seus moradores, e do próprio comunitarismo nas favelas, em campanhas nacionais e internacionais, divulgadas na internet e, por vezes, veiculada na mídia impressa e televisiva.

Nesse sentido, é interessante pontuar que, se por um lado, as representações atuais do imaginário social sobre as favelas reconhecem seus moradores associados ao tráfico, como forma de conivência ou cumplicidade com o crime, estes também são vistos como reféns ou vítimas de bandidos, já que tiveram seu lugar de moradia, espaços desprotegidos e fáceis de se esconder, dominado pelos traficantes de drogas. Dessa forma, podemos dizer que a associação entre moradores e traficantes na representação social da favela demonstra o estigma de uma relação ambígua entre moradores de favelas e crime organizado, que resulta, por sua vez, numa imagem paradoxal do espaço da favela na cidade.

1.4 A CONSOLIDAÇÃO URBANA DAS FAVELAS NA “CIDADE CIVILIZADA”

Após décadas de persistência, empregando diferentes formas de organização e demanda política em defesa de seu local e estilo de moradia, podemos dizer que a favela venceu em muitos sentidos. Desde o final dos anos 70, a favela tem luz em casa. Durante os anos 80, adquiriu serviços, precários e limitados, de água e esgoto. E, ao longo dos anos 90, reestruturou-se e diversificou-se mais ainda material e socialmente. De acordo com o Censo de 1950, cerca de metade das 35 mil habitações dadas como localizadas em favelas, no Rio de

³⁵ Como exemplo, as campanhas da ONG VivaRio, entidade que desenvolve diversos projetos sociais em favelas cariocas em parceria com o poder público, a igreja católica, empresas privadas, e órgãos de imprensa e mídia.

Janeiro, por exemplo, eram feitas de paredes de madeira, cobertura de zinco e chão de terra. Hoje, de acordo com os dados do Censo de 2000, 95% das casas são de alvenaria.

Até o momento, já sabemos como a favela existe ou tem persistido na cidade, mas ainda falta questionarmos que cidade realmente existe hoje na vida urbana da favela. Como propõe Paola Berenstein (2001), as favelas possuem uma identidade espacial própria (mesmo sendo diferentes entre si) e, ao mesmo tempo, fazem parte da cidade como um todo, da paisagem urbana. No entanto, segundo a autora, as favelas seguem uma "lógica" ainda mais complexa do que a da cidade, pois elas estão constantemente em (trans)formação, nunca param de crescer (primeiro horizontal e depois verticalmente) e sobretudo, não são tão fixas como as cidades tradicionais, sejam estas planejadas ou não.

Nesse sentido, as mudanças do material construtivo das casas da favela podem ser percebidas, além da simples questão da mudança estrutural, mas através das transformações no significado social da casa na favela, que passam de uma moradia constituída de materiais e vidas provisórias e precárias, para uma moradia de alvenaria construída pouco a pouco ao longo da consolidação do projeto de uma vida familiar (CAVALCANTI, 2004).

Levando-se em consideração os esforços cotidianos – investimentos financeiros e em trabalho material de construção da favela – para sua permanência, a favela emerge não como espaço da falta, mas como espaço produtivo de valor, tanto material quanto simbólico. A casa na favela é como a produção de um valor, e, sobretudo, como lugar de imaginação e construção do futuro (CAVALCANTI, 2004) que, correspondendo ao projeto de vida familiar, vai se transformando, ao longo do tempo, tanto com as mudanças individuais, familiares, quanto com as mudanças sociais.

O projeto de construção da casa, assim como da construção da vida familiar, por sua natureza incerta e inacabada, pode ser, por vezes, explicitado antes, durante ou depois da ação, tanto para responder a soluções imediatas, quanto para projetar ou concretizar sonhos antigos. Por exemplo, se nascem os filhos, amplia-se a casa; Quando se consegue comprar o sonhado carro, constrói-se uma garagem; Se uma das filhas engravida, constrói-se uma segunda casa em cima da laje para o futuro casal. E a casa na favela está sempre em construção, “nunca fica pronta”, tanto quanto o projeto de vida daqueles moradores originários, que “conquistadores do espaço”, “fundadores da favela”, constroem sua vida como constroem sua casa, seu lugar na cidade.

Na favela, a casa é como um projeto de vida em processo, ganhando contornos próprios e, nesse sentido, torna-se uma lente através da qual é possível vislumbrar tanto as transformações físicas nas favelas, quanto as relações entre as condições de possibilidade

dadas por processos sociais mais amplos, que tornam possíveis (ou necessárias) tais transformações (CAVALCANTI, 2004).

Nessa perspectiva, avaliando o contexto de crescimento do crime violento e do narcotráfico, além da truculência policial, produzindo uma naturalização do medo generalizado, da violência e da insegurança, mecanismos e comportamentos de auto-proteção e confinamento tem se tornado comuns não somente às classes médias e altas, mas também entre à classe popular favelada.

Se dentre as classes médias e altas esse processo tem estimulado a criação de empresas particulares de segurança, formas de auto-proteção e isolamento individuais e coletivos, como gradimento de moradias e a privatização de áreas coletivas, com a criação de condomínios fechados, modificando a paisagem urbana, os padrões de residência e circulação (CALDEIRA, 2000), entre as classes populares, este mesmo processo pode ser percebido tanto na adoção de estratégias de proteção similares às das classes médias, como gradimento de janelas e confinamento residencial, quanto pela mudança de trajetórias e hábitos cotidianos, assim como através da mudança do uso e da relação com os espaços comunitários e coletivos da favela (CAVALCANTI, 2004).

Como avalia Alba Zaluar (1998), a entrada mais intensa do tráfico de drogas e do crime organizado nos anos 80 e 90 na cidade do Rio de Janeiro, leitura que creio poder ser transposta, com as devidas diferenças de dimensão e intensidade do fenômeno, para cidades como Belo Horizonte, fez com que tal condição se tornasse presente na vida cultural e comunitária das camadas pobres, barrando (ou enfraquecendo) o desenvolvimento de formas populares civilizatórias, como a música, o carnaval, o esporte, além da menor referência aos valores tradicionais transmitidos pelos mais velhos. Como consequência, esse processo acabou representando um distanciamento de outras classes sociais, que passaram a ver a favela, mais fortemente, como o “local da bandidagem” ou do “foco de violência”³⁶.

Nesse sentido, podemos dizer que a oposição entre a favela e a cidade transformou-se a ponto de notar-se uma grande diferença no cotidiano das favelas quando comparado àquele de 30 anos atrás. Como avalia Janice Perlman (2003), no fim dos anos 60, as pessoas estavam temerosas de serem removidas de suas casas e comunidades, já que eram realocadas a força

³⁶ Dentro desse processo é importante levar em consideração o fato de que o Rio de Janeiro, tradicionalmente como uma das principais capitais culturais do país, desempenha dentro dessa mesma condição, com base nas representações sociais violentas de suas favelas, uma força simbólica, por vezes de influência midiática, sobre as representações sociais em geral das favelas brasileiras, com efeitos tanto de caráter localizados quanto nacionais. Um efeito localizado seria a influência desse fator sobre a imagem urbana estigmatizada das favelas de Belo Horizonte, e um efeito nacional seria a representação da capital carioca fora do Estado, através de suas próprias favelas, marcando a imagem da cidade, dentre outras imagens, como uma grande favela;

pelas autoridades da ditadura. Hoje em dia, existe uma nova vulnerabilidade física e psicológica. Temem morrer nos tiroteios entre policiais e traficantes ou entre gangues rivais. A sensação de insegurança é palpável e, penetrante a atmosfera de medo.

De toda forma, não é nosso objetivo aqui desenvolver uma leitura que privilegie apenas as transformações do espaço social da favela a partir da emergência de uma sociabilidade violenta³⁷, o que, por sua vez, faria perder de vista as negociações diárias entre as instâncias distintas do espaço e da vida social, tanto da favela quanto da cidade.

Nesse sentido, a mudança nas práticas sociais comunitárias da favela pode também ser percebida através do declínio da auto-construção como modo de erguer habitações, que constituía implicitamente um dos elementos do ideal tipo da favela, refletindo a expansão do mercado imobiliário de favelas a que se tem assistido desde o esvaziamento do programa de remoções (CAVALCANTI, 2004). Hoje, contrata-se muito mais pelo serviço do que se organiza uma “batida comunitária de laje”, o que reflete não só a ascensão econômica dos moradores, mas um processo de privatização dos espaços da favela.

Além disso, outro elemento importante é a expansão do mercado de aluguéis, que, em si, não representa necessariamente uma novidade, em parte por remontar ao tempo em que a ocupação dos morros era mediada por grileiros, mas dada sua própria escala nos dias de hoje, além do aluguel de cômodos ou a construção de imóveis com esta finalidade por moradores mais estabelecidos, torna-se um fenômeno bastante relevante (CAVALCANTI, 2004). A expansão da oferta de aluguéis na favela produz não apenas maior rotatividade de moradores, favorecendo a impessoalização e o anonimato das relações, como também o estabelecimento de vínculos espaciais de natureza totalmente distinta daqueles estabelecidos pelos moradores originários.

Nesse sentido, anteriormente, uma das diferenças fundamentais da favela para com a cidade dizia respeito à relação entre espaços públicos e privados. Todos os dias, as ruelas costumavam se tornar a continuação das casas, espaços semiprivados, enquanto a maioria das casas, com suas portas abertas tornavam-se espaços semi-públicos, criando a idéia da favela como uma grande casa coletiva. Era nas relações de vizinhança que os moradores constituíam identidades sociais e um sentimento de comunidade, mas esta articulação entre espaço e

³⁷ Conceito elaborado pelo professor Luiz Antônio Machado (1999) como forma de crítica as interpretações da violência que vinculam o aumento da criminalidade apenas à crise institucional sem considerar a especificidade do problema, uma realidade social com lógica própria e certa independência em relação a outros problemas e fenômenos sociais, constituindo assim, uma Sociabilidade Violenta que tem como ponto essencial a transformação da força em meio de obtenção de interesses, princípio de regulação das relações sociais estabelecidas (MACHADO, 1999).

comunidade vem sofrendo alterações nas últimas décadas, de um lado, pela criação de hábitos e costumes mais individuais e privados, no que diz respeito à vida familiar, formas de lazer, e de outro, pelos novos usos e preferências de consumo. São mudanças que, por sua vez, assinalam transformações nas relações sociais dentro da favela, que podem ser lidas como uma crescente privatização da vida social, tornando mais visíveis as diferenciações (individuais) e estratificações sociais (CAVALCANTI, 2004).

Como o projeto de vida, enquanto conjunto de idéias, e a conduta, estão sempre referidos a outros projetos e condutas localizáveis no tempo e no espaço, é fundamental entender a natureza e o grau maior ou menor de fechamento das redes sociais em que se movem os atores (VELHO, 1981). Podemos avaliar que o projeto de construção de uma casa na favela, e a construção de uma vida familiar dos moradores originais não correspondem aos mesmos projetos de seus filhos, na medida em que estes vivem e constroem seus projetos num campo de possibilidades e interações diferentes, e por vezes muito mais diversificado, seja histórica, cultural ou socialmente, marcado hoje, sobretudo, pela individualização dos projetos existenciais.

Segundo Angelina Peralva (2000), a crescente privatização da vida social da favela ocorreu como processo social através da construção de uma noção de cidadania que se expande com a redemocratização do país, dada, por um lado, através dos direitos políticos e daqueles direitos ainda garantidos pelo Estado e, por outro, através da inserção (individual e familiar) no mercado de consumo, constituído pela generalização institucional do direito a consumir.

Trata-se de uma inclusão e de uma individualização social via valores de mercado e signos de consumo, criando, apesar da distância social, uma igualdade conflitiva entre os signos de consumo, cada vez mais similares, entre classes populares e médias. Assim, se anteriormente existiam diferentes concepções de indivíduo entre classes médias e populares, naquilo que dizia respeito a projetos individuais reconhecidos como legítimos e “naturais” na trajetória e biografia do sujeito (VELHO, 1981), essas diferenças nivelaram-se a partir de ideais e estilos de vida muito próximos, tanto pelo direito individual de consumir, quanto pela experiência de ascensão social, que afetaram vigorosamente a visão de mundo e a extensão dos projetos individuais entre as classes populares. Por outro lado, todas essas mudanças promovem novos e diversos vínculos e relações dos moradores da favela com a cidade, tanto pelo acesso e experiência em novas dimensões e mundos sociais, quanto pelo estabelecimento de novas relações sociais. Como exemplo, podemos citar o crescente número de universitários advindos das favelas, jovens moradores, que conseguindo terminar o segundo grau e sendo

aprovados no vestibular, ingressam na universidade, o que lhes viabiliza um contato com novos mundos coletivos, novas possibilidades sociais e culturais, junto a indivíduos de outras classes mais abastadas.

Nesse contexto, é interessante recuperar Simmel (1979), quando este autor analisa como o modo de vida nas grandes cidades transforma os indivíduos, livres dos vínculos históricos de caráter político, agrário, corporativo e religioso, a ponto de terem que lutar para se diferenciar dos demais habitantes. As características da grande cidade como densidade, heterogeneidade, anonimato, impessoalidade, especialização e racionalidade, permitem maior desenvolvimento individual, porém, a metrópole e seu sistema econômico, nivelam os indivíduos, fazendo com que eles tenham que construir uma personalidade distinta que os diferencie no mercado de trabalho e na vida social, em geral, produzindo o que poderíamos chamar de individualismo(s) urbano(s).

Com todas essas mudanças na relação da favela com a cidade, estabelecendo novas problemáticas sociais e culturais no espaço social das favelas e na sua relação com o espaço urbano, podemos questionar se as favelas estão se tornando um bairro formal, como muitas políticas públicas propõem, para que uma melhor integração com o resto da cidade torne-se possível.

Na verdade, como mostramos ao longo do texto, assumidamente ou não, as favelas fazem parte da cidade há mais de um século, e sempre ultrapassaram os limites dos terrenos que ocupam, sobretudo pelas diversas relações estabelecidas com o resto da cidade e, principalmente, através de trocas culturais e coletivas mas, também, de uma maneira mais sutil, pelas relações individuais (BERENSTEIN, 2001).

1.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do século XX, as favelas, herdeiras de alguma forma dos cortiços, expandiram-se, adensaram-se, multiplicaram-se, formaram comunidades e adquiriram expressões próprias e, em muitos casos, foram forçosamente extintas, expulsas, removidas, transferidas para longe daquilo que se chama de “cidade”. Quando as ameaças de remoção cessaram, as favelas resistentes consolidaram-se, readensaram-se, fazendo-se permanentes e, urbanizadas, verticalizaram-se e complexificaram-se, como toda a cidade. Enfim, o espaço das favelas transformou-se tanto quanto a “cidade” que a cerca mas, a imagem da favela, quase como uma entidade social diferenciada e única, transformou-se a todo o momento em

que sua oposição com relação à “cidade” ganhou novas expressões ou conotações sociais na vida urbana.

Desse modo, as favelas sempre foram e ainda são utilizadas, sob várias formas, como um espelho invertido na construção de uma identidade urbana civilizada brasileira. A despeito de diferentes roupagens, sempre de acordo com os contextos históricos, o favelado é um fantasma, um outro construído de acordo com o tipo de identidade de cidadão urbano que esteja sendo elaborada, presidida pelo higienismo, pelo desenvolvimentismo ou, mais recentemente, pelas relações auto-reguláveis do mercado e pela globalização (ZALUAR & ALVITO, 2003), contraposta a territorialização localizada das favelas como verdadeiras cidadelas da guerra incivilizada entre traficantes, e destes, com as forças policiais, justificando a “normalização” da repressão, do controle e da violência contra moradores de favela (PERALVA, 2000).

Não se sabe qual necessidade ou mandamento ou desejo induziu os fundadores de Zenóbia a dar essa forma à cidade... Mas o que se sabe com certeza é que, quando se pede a um habitante de Zenóbia que descreva uma vida feliz, ele sempre imagina uma cidade como Zenóbia, com as suas palafitas e escadas suspensas, talvez uma Zenóbia totalmente diferente, desfraldando estandartes e nistros, mas sempre construídas a partir da combinação de elementos do modelo inicial.

CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis (1990).

CAPÍTULO 2

A FAVELIZAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA CAPITAL DE MINAS PLANEJADA

Este capítulo, ao tratar do projeto de construção da cidade de Belo Horizonte, visa desenvolver uma análise do processo de ocupação e desenvolvimento urbano da cidade tendo como foco o contexto e os processos socioespaciais que levaram em distintos momentos, e de distintas formas, ao processo de favelização na cidade.

O presente texto encontra-se dividido em três partes. Uma primeira, que rememora e problematiza as concepções do projeto de Aarão Reis para construção da nova capital de Minas, dentro do projeto de civilização nacional pretendido pela elite republicana, correspondente ao ideal de cidade defendido na então capital federal. Uma segunda, que descreve e periodiza os distintos momentos do processo de formação de favelas nas primeiras décadas de ocupação de Belo Horizonte, até o início da urbanização brasileira por volta da segunda metade do século XX, quando é definitivamente desfigurada a sua estrutura e a forma urbana concebida pelo plano original da cidade. E, por fim, uma última parte que analisa como as favelas tornaram-se parte inexorável, ainda que segmentada e segregada, da cidade planejada.

2.1 PROJETO DE CONSTRUÇÃO DA NOVA CAPITAL DE MINAS

Em 1893, a cúpula política de Minas Gerais decide transferir a capital do estado de Ouro Preto, depois de um amplo debate na escolha da localidade, para uma área conhecida como “Arraial Curral d’el Rey”, com a construção de uma nova cidade, motivada, sobretudo, pela proposta de criação de um centro político-administrativo capaz de garantir a união entre as elites mineiras num contexto pró e contra republicano, para então romper regionalmente com a influente centralidade social, cultural e econômica das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Para presidir o projeto e a construção da nova cidade, inicialmente chamada de Cidade de Minas, contrata-se o engenheiro paraense Aarão Reis, formado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. A formação positivista deste profissional imprimiu, sob os ares de negação do passado colonial da recente república, um caráter modernizante na elaboração do projeto de

Em relação ao antigo “Arraial Curral d’el Rey”, existente, na época, com cerca de 172 casas e 31 fazendas, a comissão construtora previa a desapropriação da área e a indenização dos proprietários em espécie ou com lotes na nova capital.

A chamada Zona Urbana teria um traçado de malhas ortogonais e verticais, simétrico como um tabuleiro de xadrez, ainda que sem levar em conta a topografia acidentada da região, com ruas e avenidas amplas, divididas em seções a serem ocupadas pelo aparato burocrático estatal do governo, e por residências de funcionários públicos. Nesse sentido, “...o plano xadrez é considerado neutro, não hierarquizado, democrático, visto que não privilegia nenhum ponto no espaço, dando um rosto bem preciso a cidade” (ENCICLOPÉDIA EINAUDI, 1986 apud SILVA, sem data). No entanto, como ressalta Regina Helena Silva (sem data): “...o traçado em xadrez pode se desenvolver até o infinito. O anel em torno da área central da cidade define onde ele pode parar, e quais os destaques (e centralidades) que alguns lugares dentro da região tem como locais de poder, administração...”.

Do mesmo modo, para as residências de funcionários públicos, não havia uma separação espacial hierarquizada, mas as casas se distinguiam através da sua tipologia³⁹. As maiores e mais caras para o alto escalão, e as menores e mais baratas para os que tinham funções menos qualificadas. Essa concepção deixa clara a influência positivista no projeto de Aarão Reis: ao mesmo tempo em que se admite a diferenciação social, valoriza-se uma convivência harmoniosa (e integrada) entre os diversos escalões de funcionários (GUIMARÃES, 1996).

Delimitando a Zona Urbana em relação à Zona Suburbana, a Avenida 17 de Dezembro, depois denominada Avenida do Contorno, deveria funcionar como uma espécie de anel viário, facilitando a arrecadação de impostos, a circulação de pessoas e mercadorias, e o controle de moradias, criando uma cidade interna, separada quase como uma espécie de muralha medieval, das demais áreas planejadas.

Do lado de fora da avenida de contorno, a denominada Zona Suburbana, reservada à futura expansão da cidade, teria, diferentemente, ruas mais estreitas e menos regulares, onde previa-se a construção de quintas e casas de campo, a exemplo das que haviam no Rio de Janeiro no séc. XIX. Para além da área suburbana, existiria a zona rural que comportaria núcleos agrícolas que funcionariam como um “cinturão verde” de abastecimento da cidade.

³⁹ As habitações de funcionários públicos, denominadas “casas-tipo”, se distinguiam pela área de construção, tipo e forma de implantação, materiais empregados, o acabamento e códigos de higiene. A tipologia das casas se dividia numa escala de A até F, sendo esta última a mais sofisticada de todas (LE MOS, 1998).

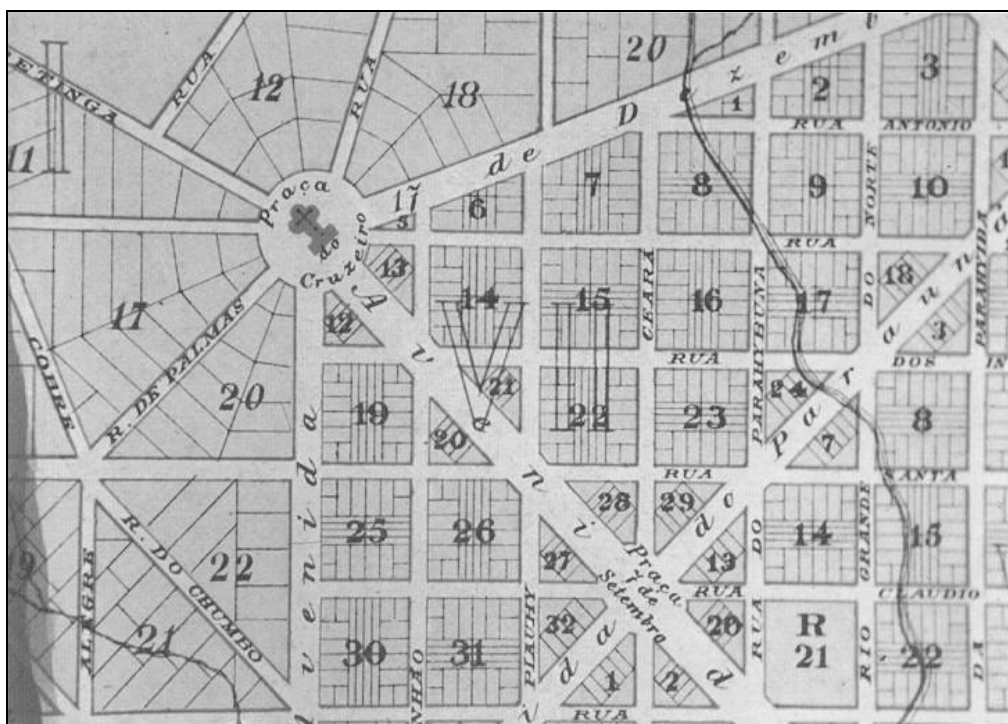


Ilustração 2 - Detalhe da Planta da Cidade de Minas onde se vê a diferença de loteamento entre as zonas urbana e suburbana delimitadas por uma avenida de contorno. 1895, Museu Histórico Abílio Barreto – Belo Horizonte.

O projeto previa dentro da Zona Urbana, muitas praças de tamanhos e formas diversas, cortando ruas e avenidas dando amplidão para o efeito arquitetônico dos edifícios públicos, como o Palácio do Governo, erguido no centro da Praça da Liberdade para onde se convergiam cinco das principais avenidas da cidade.

(...) O projeto geral da nova Capital será delineado sobre uma população de 200.000 habitantes, sobre esta mesma base será effectuada a divisão e demarcação dos lotes; devendo, entretanto, os respectivos projectos serem organizados de forma a permittirem o natural desenvolvimento das obras executadas à proporção que fôr augmentando a população”. Além disso, todo este planejamento: “(...)deverá obedecer às mais severas indicações e exigências modernas de hygiene, conforto, elegância e embelezamento;(...) (SILVA, sem data)⁴⁰.

Na concepção do projeto de Belo Horizonte, transparece, além do positivismo e do republicanismo, a influência de algumas correntes de pensamento e de estilos arquitetônicos da época, predominando o eclético. Dentre essas correntes, destaca-se o modelo da “reforma urbana de Paris”, influente anos mais tarde na reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro, que valorizava, além da ordem e funcionalidade, a monumentalidade, a simetria e a grandiosidade,

⁴⁰ Citação de trecho do decreto nº 680 de 17 de Dezembro de 1893. Regulamento do Decreto 680, de 14 de fevereiro de 1894, capítulo 1, artigos 3 e 4, p. 30.

para simbolizar o poder do governo. Assim, como Barão de Haussmann, Reis deu grande importância à circulação, ligando com avenidas, os pólos funcionais, facilitando deslocamentos e direcionando o crescimento da cidade do centro para a periferia. Também observa-se a visão higienista na concepção da cidade, dotando a Zona Urbana, com sistemas de água, esgoto, rede elétrica e telefonia de acordo com os mais recentes trabalhos técnicos europeus para o tratamento de esgotos e águas pluviais da época.

A preocupação central do projeto de Aarão Reis era a concretização de uma cidade projetada, utópica, moderna, higiênica, saudável e prazerosa, cujo processo de ocupação se orientaria por princípios de uma racionalidade técnica objetiva, sem levar em conta, no entanto, a dinâmica dos atores e forças sociais presentes (GUIMARÃES, 1991).

A nova capital republicana de Minas Gerais, ao ser concebida sobre a “tábula rasa” do passado, teve sua forma urbana construída não como testemunha da história, mas como criadora de um futuro desejado, onde é desmesurada a distância entre o sonho do que se quer como cidade e o espaço urbano que na realidade passa a ser habitado. Desde então, até os dias atuais, Belo Horizonte, foi acompanhada por um discurso que reafirma como a cidade deve ser, atribuindo a fatores externos, os problemas e não-concretizações do plano, o qual, na verdade, jamais é questionado em sua essência (SILVA, sem data).

2.2 PROCESSO DE FORMAÇÃO DAS FAVELAS

O processo de favelização na cidade de Belo Horizonte foi dividido em três momentos que levam em conta, sobretudo, contextos e condicionantes locais específicos ligados ao projeto de Aarão Reis e sua conseqüente forma de ocupação urbana, analisada nas primeiras décadas da nova capital de Minas até o momento da expansão da cidade ligado à urbanização e industrialização do país, principalmente, a partir da segunda metade do século XX. Este último momento é analisado com menos especificidades, por se tratar de um processo de dimensões nacionais, proporcionado pelas elevadas taxas de crescimento econômico e mudanças estruturais, que culminam com a emergência de uma complexa sociedade urbano-industrial brasileira (FARIA, 1991).

2.2.1 Primeiro momento: construir uma cidade e voltar para o lugar de onde veio

O primeiro momento da formação de favelas acontece ainda ao longo da construção da cidade. Tratam-se dos operários contratados para a construção da nova capital, a quem era

previsto apenas abrigos provisórios que seriam demolidos após o término das obras, esperando-se que os trabalhadores retornassem ao interior do Estado.

O espaço urbano da capital em construção destinava-se, sobretudo, ao aparato público administrativo, não se colocando a questão do operariado, pessoas contratadas por firmas construtoras que prestavam serviços, sob empreitada, ao governo. Bem, mas poderíamos indagar, porque, apesar da influência do urbanismo higienista europeu, Aarão Reis não considerou o problema da habitação operária, por exemplo, já vivido, em plena Revolução Industrial em cidades como Londres? Torna-se simples a resposta a essa questão se considerarmos que Aarão Reis projetou a cidade apenas como uma cidade administrativa, onde se estabeleceria o staff burocrático do governo, com seus diversos escalões, formas de comércios e serviços, não levando em conta, por exemplo o desenvolvimento industrial.

Por outro lado, se o plano da cidade previa a ocupação dos terrenos urbanos de forma gradativa, onde havia lugares definidos para cada função, a mudança na orientação política do governo do Estado geraria interferências políticas no trabalho da Comissão Construtora, levando Aarão Reis a pedir demissão dois anos antes da inauguração da cidade. A partir de então, com alteração nas regras de concessão de lotes, sob o pretexto de estimular e facilitar a ocupação da cidade, iniciam-se negociações com terrenos e a especulação imobiliária na Zona Urbana, incentivadas direta ou indiretamente pela própria Comissão Construtora. Dessa forma, apesar de parte dos terrenos destinar-se aos funcionários transferidos de Ouro Preto, a antiga capital do Estado, a maior parte dos terrenos foi objeto de leilão público, o que define a ocupação pelo critério da renda, fato que possibilitou a especulação com lotes e a conseqüente especulação com a terra urbana (COSTA, 1994).

Para a população interessada em morar na nova cidade, o conjunto de exigências com relação a padrões construtivos e a urbanização, somado ao alto custo dos terrenos devido à especulação imobiliária, levou à fixação predominantemente na Zona Suburbana, onde as exigências eram menores e os terrenos mais baratos, gerando uma ocupação desordenada e fora do controle do Poder Público.

Para os trabalhadores que vinham construir a cidade, restava a invasão de terrenos públicos na Zona Suburbana, com a construção de *cafua*s⁴¹, barracos e barracões, situação consentida em parte pelo governo, já que os abrigos provisórios para a mão de obra que construía a cidade junto às construções, não davam conta do volume de trabalhadores atraídos

⁴¹ Cafua segundo o Dicionário Aurélio significa: “Encafuar” 1) Meter em cafua., 2) Esconder-se, ocultar-se, ou “Cafundó”: 1) Baixada estreita, entre lombadas sensivelmente altas e íngremes, 2) Lugar ermo e afastado, de acesso difícil, normalmente entre montanhas.

pelo empreendimento. No total, dois anos antes de ser inaugurada Belo Horizonte já contava com duas áreas de invasão com aproximadamente três mil habitantes (GUIMARÃES, 1991).

2.2.2 Segundo momento: olhar o solo da cidade desocupado e morar fora dele

Belo Horizonte foi inaugurada a 12 de dezembro de 1897⁴². Entretanto, parte das construções da nova cidade não havia sido concluída e algumas de suas ruas e avenidas eram apenas caminhos abertos no meio do mato. A crise econômica que tomava conta do país e do Estado tinha feito com que muitas obras ficassem paralisadas, à espera de recursos. Tudo isso contribuía para tornar a Capital uma cidade entediante e sem graça. Sua aparência inacabada e empoeirada dava a impressão de abandono. As ruas e avenidas largas demais para uma população não muito numerosa pareciam estar sempre vazias⁴³. O escritor Monteiro Lobato, quando visitou a cidade na sua primeira década de existência, destacou como o espaço se apresentava com uma *“extrema escassez de gente pelas ruas larguíssimas, a cidade semi-construída (...), um prédio aqui outro acolá, tudo semifeito e a tudo envolve um pó finíssimo e finissimamente, irritante(...)”* (LOBATO, sem data apud ANJOS, 1947). Carlos Drummond de Andrade, que viveu sua juventude em Belo Horizonte, também registraria sua inquietação: *“Porque ruas tão largas? Porque ruas tão retas? Meu passo torto foi regulado pelos becos tortos de onde venho. Não sei andar na vastidão simétrica implacável. Cidade grande é isso?”* (ANDRADE, 1985 apud LEMOS, 1994).

Apesar disso, ao longo dos anos, e pouco a pouco, as elites belo-horizontinas livraram-se de práticas sociais identificadas com o provincianismo e com a tradição, em favor de um estilo de vida que se pretendia cosmopolita e mundano, valorizando os espaços públicos e coletivos, os cafés da Avenida Afonso Pena, a Praça da Liberdade, o Parque Municipal, os cinemas, clubes e cabarés. As esquinas agudas e obtusas são apropriadas como lugar de encontro social, num intenso diálogo com a arquitetura, tornando-se lugar privilegiado da conversa. Na Rua da Bahia, ao lado de teatros e cinemas, os bares e restaurantes marcam sua presença como locais onde a efervescência cultural se dava na criação de grêmios literários, revistas e jornais, culminando na organização de discussões voltadas às ressonâncias culturais do Movimento Modernista. Um grupo seletivo formado por Carlos Drummond de Andrade,

⁴² Coincidentemente o ano marco da primeira referência sobre a formação de favelas na então capital da República, tanto pela ocupação autorizada de ex-combatentes de tropas da Guerra de Canudos (1896-97) no morro da Providência, quanto pelo registro documental da ocupação de terrenos no morro de Santo Antônio (ABREU, 1993 apud OLIVEIRA & MARCIER, 2003).

⁴³ Veja foto no Anexo Fotográfico do Cap. 2 (p. 246): vista panorâmica de Belo Horizonte por volta de 1900.

Cyro dos Anjos, Pedro Nava, Emílio Moura, João Alphonsus, Abgar Renault, entre outros, que tinham como lugares de encontro e reunião, o Bar do Ponto, a Charutaria Flor de Minas ou o Café Estrela.

Por volta dos anos 20, a cidade de Belo Horizonte passa a ser conhecida como a "Cidade-Jardim" ou "Cidade Vergel"⁴⁴, onde o verde das árvores saltava das ruas e invadia as casas, tomando quintais e pomares. Pedro Nava registra sua vivência dessa época: *“Donos da vida, descemos devagar a Rua da Bahia, viramos em Afonso Pena e fomos conversando, rindo, gabarolando e recitando sob os galhos dos fícus abertos como braços amigos. Deles escorria o perfume da noite belohorizonte”* (NAVA, 1985 apud LEMOS, 1994).

Apesar da “Belle Epóque” vivida por parte da nova capital de Minas, a área realmente ocupada da Zona Urbana da cidade representava apenas a sexta parte do total de lotes existentes em todo território. O processo de ocupação da capital fazia-se da periferia para o centro⁴⁵, permanecendo o espaço urbanizado e dotado de infra-estrutura, projetado para 30 mil habitantes e delimitado pela Avenida do Contorno, excessivamente vazio. O processo de ocupação previsto por Aarão Reis era contrariado tanto pelo mercado imobiliário quanto por aqueles que insistiam em habitar Belo Horizonte. Em 1905, 43,7% da população da cidade estava na Zona Urbana, em 1912, essa percentagem cai para 30,2% (PLAMBEL, 1977), o que indica que 68% vivia fora da Zona Urbana da cidade dentre os 39 mil habitantes, segundo o Censo daquele ano, o que mostra bem a discrepância entre as condições de ocupação proporcionadas pelo mercado. Tal condição elevava enormemente os custos da extensão de serviços de infra-estrutura da Zona Urbana para a Suburbana. Ocorriam reivindicações de vários bairros da região que, muitas vezes, já tinham acesso ao serviço de bonde, apesar de sua expansão lenta e subsequente às ocupações, mas não possuíam energia elétrica nem esgoto (GUIMARÃES, 1991).

Por outro lado, a dinâmica imprimida ao processo de ocupação da nova cidade provocava também a invasão de terrenos na área urbana. Dados de 1902 indicam 2 mil pessoas vivendo em favelas na Zona Urbana da cidade. Em algumas dessas áreas, haviam sido construídas as antigas vilas operárias, um espaço provisório de cidadania, concedida e controlada, segundo princípios de bom comportamento e educação sanitária (COSTA, 1994). Nas palavras de Heloísa Costa (1994): *“Favelas e sobrados neoclássicos, edifícios públicos monumentais e o casario do funcionalismo, ruelas e grandes avenidas, subúrbio e centro*

⁴⁴ Veja foto em Anexo Fotográfico do Cap. 2 (p. 247): panorama central avenida Afonso Pena em 1930.

⁴⁵ Veja em Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 251): Mapa da Evolução da Ocupação e Mancha Urbana de Belo Horizonte (1918-95) / Fonte: Anuário Estatístico de Belo Horizonte 2000 - Prefeitura de Belo Horizonte.

nascem todos simultaneamente nessa cidade de contrastes, planejada para ser modelo” (pág. 54).

O censo de 1912 revela mais aspectos interessantes da questão habitacional tanto na Zona Urbana quanto Suburbana: das 6808 habitações existentes, 27% eram barracos; No que se refere aos serviços de infra-estrutura, uma em cada quatro habitações era precária (COSTA, 1994).

Desde a inauguração da nova capital, o Poder Público atuava na tentativa de proteção e manutenção do plano original da cidade. As dificuldades trazidas pelo plano somadas ao despreparo da administração pública em lidar com o fenômeno urbano apenas agravam a situação. Desde 1900, a prefeitura ordenava a remoção de favelas da área central para a suburbana, onde não havia escassez de terras mas, por outro lado, garantia a permanência da mão-de-obra necessária para terminar a construção da cidade. O processo de ocupação-remoção tornou-se uma prática comum do Poder Público em Belo Horizonte, ao permitir que pessoas ocupassem uma área até o momento em que tornava-se necessária sua desocupação, em decorrência do crescimento da cidade e da valorização do terreno. A população expulsa invadia áreas mais distantes e, anos depois, era removida, sempre com o apoio da prefeitura no transporte e na reconstrução dos barracos (GUIMARÃES, 1991).

Por volta de 1918, na tentativa de instalar operários em locais menos visíveis da moderna capital, tirando-os de onde estavam localizados temporariamente, cria-se uma legislação proibindo a construção de cafuas na área urbana e impedindo o domínio definitivo dos lotes ocupados, o que não poderia acontecer nem por compra nem por cessão gratuita (SILVA, sem data).

No entanto, a resistência de alguns moradores de favelas em permanecer na área urbana desocupada continuou, em geral, até por volta do final dos anos 20. Tratava-se de uma luta cotidiana, e não através de um movimento organizado. Nesse sentido, uma história curiosa é a da antiga Favela da Barroca⁴⁶, extinta definitivamente apenas em 1945, já fora da antiga Zona Urbana da cidade. Formada em 1902, quando da primeira remoção de favelas em Belo Horizonte (as do Córrego do Leitão e Alto da Estação), existiu por cerca de 40 anos, sempre em processo de remoção e deslocamento para cinco lugares distintos dentro da Zona Urbana da cidade planejada, atingindo sua maior dimensão durante o desenvolvimento urbano da cidade nos anos 40. Assim, sempre que era alvo de alguma remoção, parte de seus moradores deslocava-se para outros lugares, como Cachoeirinha, ao longo do rio Arrudas, na

⁴⁶ Veja mapa no Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 252): deslocamento da favela da Barroca na zona urbana de Belo Horizonte (1902-45) Fonte: GUIMARÃES, 1991.

Pedreira Prado Lopes, formando outras favelas menores na Zona Suburbana (GUIMARÃES, 1991).

O esforço do governo em manter as cafuas e barracos fora da Zona Urbana visava, sobretudo, preservar a higiene da cidade, destinando-a ao tipo de população adequada para promover a ocupação da área urbana da cidade. Nesse sentido, as cafuas comprometeriam para os governantes a imagem de Belo Horizonte, levando à adoção de uma série de medidas legais, cujo objetivo estratégico, era preservar a concepção de cidade-modelo, e em especial na Zona Urbana planejada. (GUIMARÃES, 1991).

Para a administração pública, as cafuas e barracos em área urbanizada representavam a principal ameaça à concretização do plano, apesar do papel decisivo que o próprio Poder Público havia tido ao entregar os lotes urbanos ao mercado imobiliário, proporcionando a especulação de terras urbanizadas da cidade, da qual a própria administração pública, anos mais tarde, seria vítima.

Nesse sentido, podemos dizer que as primeiras décadas de ocupação de Belo Horizonte foram decisivas para a consolidação da divisão social, marcada pela Avenida do Contorno, entre as áreas chamadas no plano original de Zona Urbana e Suburbana da cidade, sobretudo, por meio da especulação imobiliária, mas também através da expulsão da população pobre na promoção de uma limpeza social da região com o argumento da preservação do plano original da cidade. É a técnica urbanística, colocada como neutra e descomprometida em seu discurso, sendo utilizada como instrumento de legitimação de interesses políticos e sociais envolvidos na formação e na apropriação de uma cidade planejada.

Em 1920, quando a construção da cidade é definitivamente dada por terminada, novas medidas são tomadas na tentativa de controlar os problemas da cidade e a volta de seu crescimento. Discutia-se se haveria necessidade de elaborar um plano geral para o conjunto da cidade, ou se deveria buscar soluções pontuais bairro a bairro. Para a administração pública, era “um crime” permitir que uma cidade fundada em padrões de racionalidade, ordenação, e por um plano geométrico, crescesse seguindo o chamado “método natural” (SILVA, sem data).

A partir desse período, a expansão do serviço de bondes passará a guiar a direção e a forma do processo de expansão da cidade. No entanto, o descontrole do processo de ocupação de terrenos no subúrbio e na periferia era enorme, prejudicando até a arrecadação de impostos. Ainda em 1922, não havia uma planta cadastral da cidade (GUIMARÃES, 1991).

O Poder Público adota novas medidas para promover a ocupação da Zona Urbana, buscando combater a especulação imobiliária com concessão e venda de lotes em áreas públicas, com a condição de que se edificasse num prazo de dois anos, e com a taxação maior de terrenos desocupados, uma espécie de precursor do atual instrumento urbanístico do IPTU progressivo.

A partir desse momento, é recorrente, no discurso da maioria dos prefeitos, a proposta de vilas proletárias como solução do problema das cafuas e barracões que cresciam na Zona Suburbana da cidade, o que vinha a reboque da valorização, num contexto mais geral, da figura do trabalhador no projeto de industrialização do país. No entanto, do ponto de vista concreto, redes de água e esgoto nunca existiram para esta parte da população. O Poder Público apenas definia o local onde ela poderia se estabelecer e como deveriam morar, sem, no entanto, levar infra-estrutura para o local (SILVA, sem data). De todo modo, o cadastramento realizado na cidade em 1929, incluindo as Zonas Urbana e Suburbana, indicava que menos da metade das casas tinham água e menos de 1/3 possuíam esgoto sanitário (GUIMARÃES, 1991).

2.2.3 Desenvolvimento urbano pós-1930: a expansão das periferias e favelas não planejadas

Durante os anos 30 e 40, Belo Horizonte viveu um extraordinário crescimento⁴⁷, quase todo externo à Avenida do Contorno, tanto em termos demográficos, quanto em termos da área urbanizada, desfigurando definitivamente a estrutura e a forma urbana concebidas pelo plano original da cidade. No período, estimava-se que, onde habitavam 140.000 pessoas, seria possível alojar 500.000 habitantes (PLAMBEL, 1977 apud GUIMARÃES, 1991). O loteamento indiscriminado era o recurso para introdução dessas áreas no mercado. Na tentativa de induzir a ocupação das áreas mais centrais, são feitas doações de terrenos pelo município a entidades filantrópicas religiosas e culturais.

A Belo Horizonte dos anos 30 começa a mudar sua estatura e largura, os sobrados e bangalôs vão dar ocasião aos prédios. Com a Zona Urbana livre de habitações pobres e a expansão dos bairros na até então chamada Zona Suburbana, já não fazia mais sentido pensar a cidade dividida entre duas zonas, tendo como referência a centralidade artificialmente criada

⁴⁷ Reveja no Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 251): Mapa da Evolução da Ocupação e Mancha Urbana de Belo Horizonte (1918-95) / Fonte: SMPL/ Prefeitura de Belo Horizonte.

pela Avenida do Contorno, ainda que o espaço se mantivesse hierarquizado e segregado em suas funções e tipo de população (COSTA, 1994).

Nos anos 40, inicia-se a formação de uma metrópole belo-horizontina, expandindo grandemente os serviços urbanos, sobretudo, aqueles vinculados às atividades comerciais e financeiras. A cidade foi irreversivelmente guiada para o norte, pela implantação da Avenida Antônio Carlos e a criação da região da Pampulha⁴⁸, e para oeste, através da Avenida Amazonas e a criação da Cidade Industrial⁴⁹, associada à industrialização nacional, acelerando o desenvolvimento local e estadual (COSTA, 1994).

Em detrimento do investimento público em vários problemas urbanos, a construção da barragem da Pampulha e seu complexo arquitetônico tornou-se um marco expressivo do moderno na cultura mineira e nacional. Volta-se por um instante ao passado, à época da fundação da cidade, e a arquitetura recupera sua missão de simbolizar o progresso e o desenvolvimento mineiros (LEMOS, 1994).

Na década de 50, a expansão econômica da cidade também é uma expansão da produção de loteamentos. No entanto, a produção do espaço comercializado através do mercado não significa sua ocupação: existiam 2,5 lotes vagos para cada lote ocupado ao final da década de 50, enquanto que a população favelada em 1955 já atingia a elevada proporção de 10% do total (PLAMBEL, 1980 apud COSTA, 1994).

Na década de 60, o crescente processo de favelização aparece como a principal manifestação da carência habitacional em áreas centrais e periféricas da cidade, agravada pelo aumento dos preços da terra e da intensidade das imigrações, sobretudo, contingentes populacionais significativos de cidades menores e regiões rurais. Ao mesmo tempo, por volta da metade da década, políticas de remoção de favelas começam a ocorrer com grande vulto em todo o país.

Apesar da difícil quantificação de dados sobre favelas, devido à própria informalidade e transitoriedade de algumas ocupações, entre 1964 e 1965, já haviam 79 favelas na Região Metropolitana de Belo Horizonte⁵⁰, o que correspondia à cerca de 25 mil domicílios ou 120 mil pessoas. A ausência de políticas habitacionais com resultados expressivos, voltadas a

⁴⁸ O Complexo da Pampulha, formado pela Igreja de São Francisco de Assis, o Iate Clube, o Cassino e a Casa do Baile, foi construído no início da década 40, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, na administração do então prefeito Juscelino Kubitschek, seguido pela urbanização da área contígua à Lagoa (LEMOS, 1994).

⁴⁹ Projeto datado da década de 40, baseado na expansão da Avenida Amazonas, partindo do centro de Belo Horizonte, até a Cidade Industrial do atual município de Contagem ocupado por uma área de 4 km². No entanto, apenas em meados da década de 50, com a resolução de problemas de infra-estrutura por meio de investimentos do Estado é que indústrias de grande porte começaram a se estabelecer na área, proporcionando uma enorme expansão do setor até a década de 60 (COSTA, 1994).

⁵⁰ Veja no Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 253): Mapa da Região Metropolitana de Belo Horizonte – RMBH.

camadas mais baixas da população⁵¹, capazes de determinar novas tendências de crescimento urbano, condiciona o acesso à cidade tanto à atuação do setor imobiliário, quanto às variações de preço da terra urbana. Os padrões de segregação da população expressos por formas de acesso diferenciado ao espaço da cidade, e pela produção de espaços urbanos qualitativamente diferentes são reforçados ao longo dos anos 70. Refirma-se uma elitização dos espaços centrais e mais bem estruturados da cidade (COSTA, 1994).

Ao final da década, o Censo de 1980⁵² registra, para a Região Metropolitana de Belo Horizonte, uma população superior a 190 mil pessoas vivendo em favelas, sendo que a maioria se situava na capital mineira, sob a proporção de um morador de favela a cada quatro habitantes. (PLAMBEL, 1989).

Podes-se dizer, que os anos 70 e o início dos 80, foram de produção do espaço metropolitano de Belo Horizonte⁵³. A partir da segunda metade dos anos 80, a expansão metropolitana vai refluir enormemente, e os anos 90 se caracterizaram pela apropriação desses espaços, por meio de atividades urbanas ou pela ocupação por moradias, rumo a um redesenho da espacialidade da cidade.

De todo forma, dados do Censo de 1991, em Belo Horizonte, apontam para um aumento da população moradora de favelas na cidade, que passa para 263.000 habitantes, com 60.193 domicílios. Ao longo da década de 90, o crescimento de habitantes em favelas continua na mesma proporção. Comparando informações do Censo 1991 com dados da Contagem Populacional de 1996, percebe-se um aumento bastante expressivo, que salta para 312.000 habitantes de favelas, correspondendo a 75.190 domicílios, atingindo a proporção de 20% do total da população da cidade (COSTA, 1994). Este aumento, pode ser explicado, além da ausência de políticas de habitação para segmentos de baixa renda, pelo processo de adensamento e ocupação das áreas ainda disponíveis nas 139 favelas existentes na cidade nesse período.

⁵¹ Ao longo da existência do Banco Nacional de Habitação (BNH), entre as 4,5 milhões de unidades habitacionais, 48,8% foram destinados aos setores médios, e apenas 33,5% foram formalmente destinados aos setores populares, mas ainda assim tais programas de habitação popular absorviam apenas uma pequena parte da clientela alvo, fundamentalmente aquela de mais alto rendimento (AZEVEDO, 1996). A título de exemplo, no período de 1967-72, das moradias construídas em Belo Horizonte, 13,6% do total foram produzidas pelo Sistema Financeiro de Habitação, enquanto as construídas pelo próprio morador representavam mais de 70% do total de moradias existentes (PLAMBEL, 1980 apud COSTA, 1994).

⁵² Apesar de constituir muitas vezes as únicas informações disponíveis, é importante considerarmos a imprecisão dos dados sobre favelas elaboradas pela metodologia do Censo. O IBGE classifica as favelas como Aglomerado Subnormal, conceito que considera um setor censitário como favelizado quando nele existem pelo menos cinquenta ou mais casas faveladas contíguas. A área de uma favela pode corresponder a vários setores censitários com menos de cinquenta casas, e dessa forma, não ser considerada uma favela nos termos do Censo (GUIMARÃES, 2000).

⁵³ Perceba a crescimento da cidade no Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 251): Mapa da Evolução da Ocupação e Mancha Urbana de Belo Horizonte (1918-95) Fonte: SMPL / Prefeitura de Belo Horizonte.

Uma das principais consequências do processo de adensamento das favelas tem sido a piora na qualidade de vida da população, especialmente no que se refere aos serviços públicos, mesmo nas áreas que já foram objeto de programas de melhorias urbanas, como é o caso, principalmente, das favelas da regional centro-sul (onde se localiza a ocupação urbana estudada nesta pesquisa), as primeiras a receber intervenções dessa natureza. (GUIMARÃES, 2000).

Desde a segunda metade dos anos 70, programas de urbanização e regularização fundiária pioneiras têm sido desenvolvidos em favelas de Belo Horizonte. Se inicialmente tais políticas eram baseadas em melhorias pontuais e na mera distribuição de títulos de propriedade, ao longo da década de 90, desenvolveram-se e consolidaram-se políticas progressistas baseadas em ampliadas políticas municipais de assistência e urbanização de favelas⁵⁴.

Atualmente, a cidade de Belo Horizonte possui cerca de 180 favelas⁵⁵. Dentre as nove regiões administrativas da cidade⁵⁶, as regionais nordeste, noroeste e oeste são as que concentram o maior número de favelas, seguidas pelas regionais Leste e Venda Nova, dado que remonta, de certa forma, o processo histórico de ocupação do espaço da cidade e da própria dinâmica de crescimento de cada área⁵⁷.

Por fim, analisando a produção do espaço urbano e da habitação de Belo Horizonte, identificam-se momentos alternados de expansão, como as décadas de 50 e 70, em geral, combinados à expansão econômica e metropolitana, com momentos intercalados por períodos de retração e / ou adensamento, como as décadas de 60 e 80, esta última, com continuidade pela década de 90 até os anos atuais, levando em conta que há vários anos, o município de Belo Horizonte não apresenta mais áreas de expansão urbana para a cidade.

Na segunda metade do século XX, Belo Horizonte teve seu espaço urbano imensamente transformado, integrando regiões e criando novas, por meio de uma expansão urbana desorganizada e heterogênea, processo que se agregou ao êxodo rural e à urbanização em escala nacional. Pode-se dizer que, contrastada à cidade racionalista de seu projeto inicial,

⁵⁴ Desde 1993, a Prefeitura de Belo Horizonte tem sido administrada por sucessivas gestões públicas petistas comprometidas com políticas de urbanização e melhorias em favelas, bem como, de produção de habitação social, fundadas, sobretudo, no modelo de gestão do Orçamento Participativo, condições que têm permitido, ainda que com grandes variações, a continuidade e o aprimoramento das políticas;

⁵⁵ Veja no Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 254): Áreas de favela de Belo Horizonte – MG, onde as favelas aparecem em manchas escuras no mapa da cidade - Fonte: URBEL / PBH.

⁵⁶ Veja no Anexo de Mapas do Cap. 2 (p. 255): mapa das nove regiões administrativas da cidade;

⁵⁷ Não obtive acesso a dados mais atualizados sobre as Vilas e favelas de Belo Horizonte, tanto em órgãos municipais quanto centros de pesquisa acadêmicos, sobretudo pela exígua produção de informações a respeito, que ainda dependem do processo de adequação e sistematização de dados do Censo 2000;

Belo Horizonte, à revelia da ordem geométrica, tem *“um passado, uma história descentralizada, uma soma de experiências próprias, de práticas cotidianas”* (MATOS, 1989, apud LEMOS, 1994).

De todo modo, uma mesma questão que se colocara ao analisarmos o Plano da cidade, concebido por Aarão Reis, passando pela ocupação e expansão da cidade, ainda permanece: Belo Horizonte, **cidade para quem?** O plano já não mais responde essa questão. A cidade nunca foi somente dos funcionários do Estado, nem consolidou e expandiu sua área urbana agregando apenas uma população considerada adequada ao modelo moderno e higiênico de cidade que ali se pretendia implantar. As cafuas, barracos e favelas, tiveram papel fundamental em todas as fases de formação da cidade, sem, no entanto, serem reconhecidas como parte intrínseca da mesma, porque não interessavam como parte socialmente reconhecida da capital mineira.

2.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os primórdios da cidade de Belo Horizonte as favelas estabeleceram-se como parte útil, mas indesejável, do processo de construção do plano da nova capital de Minas. As favelas eram úteis ao servirem como locais de moradia para operários que construía a idealizada capital mas, no esquema funcionalista do plano da cidade, sua população não era reconhecida como necessária à vida de uma cidade administrativa.

Durante as primeiras décadas de ocupação da cidade planejada, operários e suas favelas também foram necessários para o término da construção da cidade. Mas, por fim, foram forçados a construírem o seu lugar fora da cidade, ao mesmo tempo em que lotes ficavam vazios à espera da “população adequada” para a cidade que se pretendia consolidar.

Décadas mais tarde, a cidade “já pronta” expandia-se, metropolizava-se, para muito além dos limites e formatos estabelecidos pelo plano original e continuava a (re)produzir favelas, já que, a cidade continuava a necessitar das favelas, ainda que como parte renegada, de seu próprio crescimento e desenvolvimento econômico e social. Ainda assim, por muito tempo, as favelas permaneceriam fora da cidade ou como uma parte não oficialmente reconhecida do espaço urbano. Mas, mesmo antes de qualquer reconhecimento pelas políticas públicas, as favelas sempre foram parte inexorável da história de Belo Horizonte, ainda que não previstas, segmentadas e segregadas da cidade planejada.

Márcia Maria⁵⁸ tem um texto que fala da idéia de que existe a cidade, e existem as bolhas.... a impressão que a gente tem que as favelas não são coladas na cidade, e nem são outras cidades. Que não têm estruturas de cidades, são bolhas que ficam voando no processo da cidade.

Depoimento de Nil César, ator e diretor teatral do Grupo do Beco (NOGUEIRA, 2004);

⁵⁸ Márcia Maria, jornalista, moradora nascida e criada no Aglomerado Sta. Lúcia com significativa experiência comunitária e profissional na mídia impressa local da cidade;

CAPÍTULO 3

UMA FAVELA, UMA CIDADE: O AGLOMERADO SANTA LÚCIA

3.1 – ESTRUTURA SÓCIO-ESPACIAL DO AGLOMERADO SANTA LÚCIA

A favela tomada nesta Dissertação como campo de análise, corresponde a uma ocupação urbana denominada oficialmente, e de forma generalizada, como Aglomerado Santa Lúcia, e informalmente como Morro do Papagaio⁵⁹. É a segunda maior favela de Belo Horizonte, com cerca de 30 a 40.000 habitantes, dividida em quatro comunidades ou vilas, como costumam ser nomeados as divisões internas das favelas na cidade.

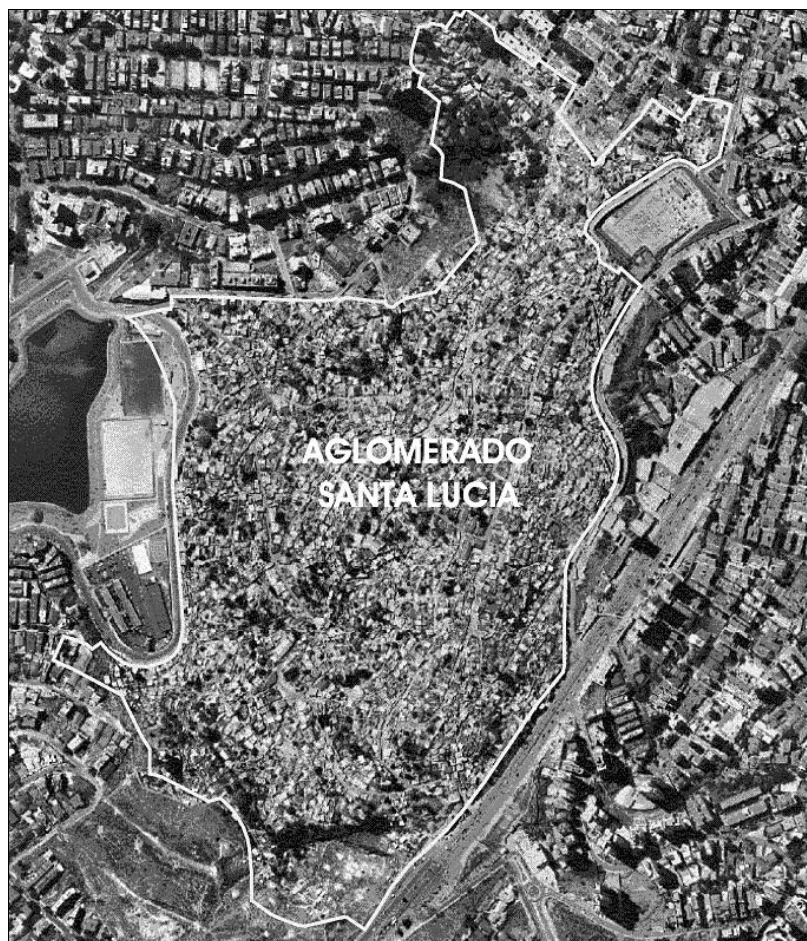


Ilustração 3 - Delimitação do Aglomerado Sta. Lúcia Fonte: PGE, Urbel / PBH - 2002.

⁵⁹ Termos generalistas que representam, de certa maneira, a simplificação da realidade social e espacial da favela desconsiderando a complexidade de seus processos internos (gênese e evolução), que serão mais detalhados ao longo deste capítulo; O termo Aglomerado tem origem na denominação Aglomerado Subnormal, utilizado pelo IBGE para fazer referência às áreas faveladas nas divisões censitárias e adotado localmente pelo Poder Público.

O Aglomerado Santa Lúcia⁶⁰ localiza-se na região Centro-Sul da cidade de Belo Horizonte, cerca de 3 km da área original planejada da cidade. Encontra-se envolvido por vários bairros de classe média e média alta, sendo circunscrita pela Avenida Nossa Senhora do Carmo, início da rodovia de ligação com o Rio de Janeiro (BR-040), e outras vias de acesso aos bairros, além da Avenida Raja Gabaglia, anel de ligação da rodovia com a Avenida do Contorno. Na base do Aglomerado, existe uma barragem, reconstruída e reurbanizada na década de 90, com a implantação do Parque Eduardo Couri, mais conhecido pelo nome de Barragem Sta. Lúcia, composto de áreas de lazer, pista de caminhada e quiosques comerciais.

3.1.1 – Características sócio-demográficas

A ocupação do morro inicia-se por volta dos anos 20 do século passado, permanecendo esparsa até o início da década de 60, quando começa a ser mais povoada, sobretudo ao longo dos anos 70 e 80. Ao mesmo tempo, toda a região é transformada a partir da década de 60, com a expansão da cidade, associada à completa canalização do Córrego do Leitão e a implantação da Avenida Prudente de Moraes, ligando a área até Avenida do Contorno. Esta expansão gerou a expulsão e substituição de parte da favela que ali havia se instalado, sobretudo, pela configuração de bairros de classe média e média alta que dominam a maior parte da região até hoje.

Atualmente, as quatro vilas⁶¹ que compõem o Aglomerado Sta. Lúcia são: Vila Estrela, Vila Santa Rita de Cássia, Vila Barragem da Sta. Lúcia, e a Vila Esperança ou Bicão, com delimitações espaciais e características comunitárias específicas. No entanto, fora da favela, as divisões internas do Aglomerado são pouco conhecidas, mesmo pelos moradores dos bairros do em torno.

O Aglomerado Sta. Lúcia já é bastante urbanizado, possui a absoluta maioria de suas casas em alvenaria⁶². Destas, mais de 90% são servidas de abastecimento de água e iluminação domiciliar e pública. Segundo os dados disponíveis, apenas o esgotamento

⁶⁰ A área apresenta relevo bastante acidentado, com 70% de sua ocupação em terrenos públicos (BAPTISTA, 2000).

⁶¹ Veja mapa no Anexo do Cap. 3 (p. 257) com a delimitação das Vilas do Aglomerado Sta. Lúcia. Além das quatro Vilas mencionadas, ainda existem outras Vilas, a Vila do Carrapato e a Vila São Bento, que, mesmo compondo as divisões acionadas pelos moradores, não aparecem nos registros técnicos da prefeitura. Acredito que este fato decorra da razão de que estas áreas têm poucas conexões sociais e comunitárias com o restante da favela, além de que a segunda, seja uma ocupação mais recente que dispõe de poucos vínculos espaciais com o Aglomerado.

⁶² Casas em alvenaria, sem revestimento, e em mais da metade dos casos com apenas um pavimento (BAPTISTA, 2000);

sanitário e a coleta de lixo domiciliar são insuficientes⁶³. O Aglomerado ainda dispõe de ônibus interno, centro de saúde, instituições assistenciais, associações de moradores, creches comunitárias, escolas estaduais, igrejas católicas e evangélicas⁶⁴. Desde 1995, o Aglomerado Sta. Lúcia tem recebido obras do Orçamento Participativo da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte⁶⁵. No em torno do Aglomerado, existe a infra-estrutura urbana que um conjunto de bairros valorizados na cidade oferecem, ainda que submetida ao convívio social que caracteriza os espaços de habitação dos moradores de classe média.

No entanto, faltam dados sobre as diferenças sociais internas ao Aglomerado, visíveis em alguns pontos da favela, seja entre uma vila mais consolidada e outra de ocupação mais recente, como é o caso do Bicão ou Vila Esperança, ou entre moradores de uma mesma vila.

Em todo caso, se compararmos as condições de vida da população do Aglomerado Santa Lúcia e dos bairros de classe média⁶⁶ de seu em torno notaremos um claro contraste que representa bem as diferenças sociais na cidade. Segundo o Índice de Qualidade de Vida Urbana - IQVU⁶⁷, enquanto os bairros da região situam-se entre as vinte com melhor qualidade de vida da cidade, o Aglomerado Sta. Lúcia ocupa a última posição na hierarquia de áreas, ou seja, apresenta comparativamente um dos mais baixos níveis de qualidade de vida de toda a cidade.

Outro indicador, o Índice de Vulnerabilidade Social - IVS, atesta este mesmo contraste social, levando em conta outros fatores sociais, tais como: moradia, educação, ocupação e renda⁶⁸. O Aglomerado Sta. Lúcia contrasta no mapa apresentado a seguir como uma mancha

⁶³ O esgoto sanitário é coletado em 65% da Vila Sta. Rita de Cássia. No restante do Aglomerado ele corre a céu aberto ou é conduzido a rede de drenagem existente – URBEL / Prefeitura de BH, 1993.

⁶⁴ O Aglomerado Sta. Lúcia possui um centro de saúde, duas instituições assistenciais, cinco igrejas católicas e quinze igrejas evangélicas, quatro creches comunitárias e duas escolas estaduais. Dentre os equipamentos públicos do em torno do Aglomerado, existem três centros de saúde, um Batalhão da Polícia Militar, uma Delegacia da Polícia Civil, seis escolas estaduais e uma municipal e duas igrejas católicas inseridas na comunidade; (Fonte: PGE, URBEL / PBH - 2002.)

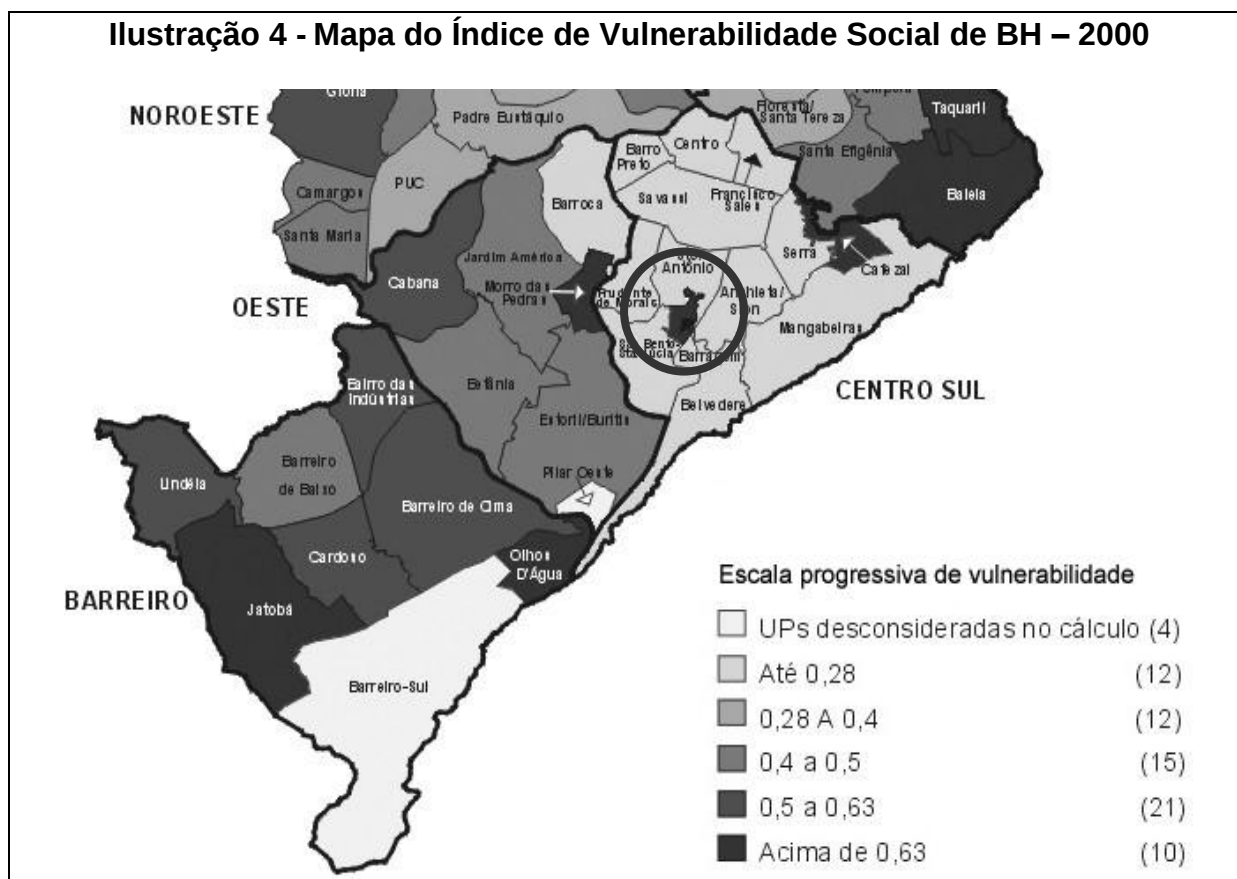
⁶⁵ O Orçamento Participativo de Belo Horizonte, existente desde 1993, destina parte do orçamento bianual para um procedimento de decisão que envolve a participação dos cidadãos na definição das prioridades que orientarão a distribuição de investimentos públicos no território do município. Através do OP, setores tradicionalmente excluídos podem participar diretamente da disputa pelos investimentos públicos (PIRES, 2003).

⁶⁶ Bairros do Sto. Antônio, São Pedro, Sion, Sta. Lúcia, São Bento, Vila Paris e Luxemburgo.

⁶⁷ O Índice de Qualidade de Vida Urbana – IQVU - é um instrumento utilizado pela Prefeitura de Belo Horizonte para medir a qualidade de vida em toda a cidade, dividida em Unidades de Planejamento, sendo que cada favela corresponde a uma Unidade de Planejamento. Trata-se de um indicador que agrega as variáveis: abastecimento, assistência social, educação, esportes, cultura, habitação, infra-estrutura urbana, meio ambiente, serviços urbanos e segurança pública; Fonte: IQVU-1994, Prefeitura de BH.

⁶⁸ O IVS – Índice de Vulnerabilidade Social, é calculado considerando-se as seguintes dimensões: Ambiental (acesso a uma moradia urbana com qualidade); Cultural (educação formal com inserção em processos políticos, sociais e econômicos de caráter mais global); Econômica (acesso à ocupação e renda, preferencialmente formal); Jurídica (assistência jurídica de qualidade); e Segurança de Sobrevivência (serviços de saúde, garantia de segurança alimentar e acesso aos benefícios da previdência social) - Fonte: IVS-2000, PUC-Minas / Prefeitura de BH.

escura (circulada) de acordo com escala de vulnerabilidade social, ao mesmo tempo em que o redor em cor clara indica a baixa vulnerabilidade da região.



Fonte: Pesquisa do mapa de exclusão social - PUC Minas / PBH / FAPEMIG – 2000

Obs: o mapa original foi recortado para dar enfoque à Regional Centro-Sul

Se compararmos a renda média no Aglomerado Sta. Lúcia com a dos bairros que o envolvem, o contraste social adquire extraordinária nitidez socioeconômica, como demonstrado pela tabela a seguir.

Renda Média em Dólar por Unidade de Planejamento

Unidades de Planejamento	Renda Média (Dólar)
Santo Antônio	1263,00
Anchieta / Sion	1517,17
São Bento / Sta. Lúcia	2140,85
Belvedere	3994,46
<i>Barragem (favela)</i>	<i>147,00</i>

Fonte: Plano Global Específico Aglomerado Sta. Lúcia (2000)

Como conseqüências desta localização urbana, os habitantes do Aglomerado Sta. Lúcia cotidianamente vivenciam uma situação social contrastante, o que do ponto de vista da cidade como um todo, acaba por ser marcante na formação e cristalização de representações sociais estigmatizadas do lugar.

3.1.2 – Fronteiras Urbanas entre a favela e os bairros

Como antes afirmado, o Aglomerado Sta. Lúcia faz fronteira com vários bairros de uma região de classe média e média alta da zona sul de Belo Horizonte. Essas fronteiras se expressam de diferentes formas, demarcando de forma clara, ainda que muitas vezes implícita, as diferenças sociais que marcam o cotidiano urbano.

No bairro Sta. Lúcia, por exemplo, dominado por casas e mansões de classe média alta, as fronteiras são expressas por espaços vazios, terrenos baldios e casas desvalorizadas pela dinâmica do mercado imobiliário.

Outro exemplo é uma área de uso público, na base de uma das faces do Aglomerado Santa Lúcia, com quadras esportivas, ciclovias, e pista de caminhada percorrendo a borda da lagoa conhecida, pelos moradores da cidade, como Barragem Sta. Lúcia, criada originalmente para reter água das enchentes que ocorriam na região no início da década de 60. Esta lagoa depois do seu assoreamento, foi reconstruída e reurbanizada na década de 90, com a implantação do Parque Eduardo Couri. Trata-se de uma área de uso compartilhado pelos moradores dos bairros e da favela, construída pela Prefeitura de Belo Horizonte. O projeto⁶⁹ da prefeitura baseava-se na importância atribuída a *“um espaço democrático de contato, intermediação e integração entre bairros e o Aglomerado, requerindo além da infra-estrutura demandada, medidas que garantissem a segurança de todos e criassem possibilidades de expansão das relações de confiança”* (BAPTISTA, 2000).

No entanto, ao contrário do pretendido pelo projeto urbanístico, no espaço do parque as fronteiras são expressas de uma maneira muito própria, já que sendo um espaço público de uso comum, as diferenças sociais reproduzem-se através das diferentes formas de uso e apropriação do lugar entre as classes populares da favela e as classes médias dos bairros. Desse modo, durante os dias de semana, o parque é predominantemente utilizado no início da manhã, fins de tarde e início da noite pela classe média e alta praticante de caminhada. Nestes

⁶⁹ Este projeto, implantado em 1996, foi premiado, em dezembro do mesmo ano, com o Prêmio IAB-MG (Instituto dos Arquitetos do Brasil) - de Gentileza Urbana, com as seguintes considerações: “A reabilitação de espaços públicos é não só a gentileza urbana em si, como potencializadora de gentilezas. É um exemplo das áreas de fronteira, espaços para a cidadania e a harmonização das tensões sociais” (BAPTISTA, 2000).

períodos, a “boa convivência” entre as classes é garantida por policiais militares do 22º Batalhão, localizado em uma das pontas do parque e aos pés do Morro. Nestes períodos, os moradores do Aglomerado utilizam predominantemente o campo de futebol do parque, que é apropriado quase exclusivamente para jogos ou torneios em que participam os moradores da favela⁷⁰. Já nos fins de semana, com exceção dos sábados pela manhã, quando a classe média ainda ocupa a área, associado ainda ao fato dos moradores da favela estarem fora do trabalho e mais presentes em suas casas neste período da semana, a pista do parque é ocupada pelos habitantes do Aglomerado, que por vezes, promovem eventos festivos ou comunitários. Dessa forma, a Barragem Sta. Lúcia constitui-se numa fronteira reconstruída diariamente pelas práticas de convívio das classes sociais, de forma que, tanto favelados como moradores dos bairros do em torno, utilizam estes espaços diariamente, mas de formas distintas, em horários diferenciados e através de usos desiguais dos recursos disponíveis (BAPTISTA, 2000).



Ilustração 5 - Foto do parque da Barragem Santa Lúcia, destacando na paisagem o contraste do encontro do Aglomerado com o bairro de classe média do Santo Antônio – Foto: Hayato Hiroshima (Apud COSTA & BAPTISTA, 1998).

⁷⁰ Alguns poucos moradores do Aglomerado, “mais bem apresentados” dentro dos padrões estéticos da classe média, também praticam esporadicamente caminhada na pista durante os dias de semana, além das crianças que por vezes nadam nas águas, nem sempre saudáveis da lagoa do parque. Por outro lado, há lugares localizados em áreas da divisa entre a favela e o parque, como o Posto Municipal de Saúde e o Programa Municipal Abastecer, que oferece hortifrutigranjeiros de qualidade a preços acessíveis para população de baixa renda, que são constantemente freqüentados por moradores de classe média dos bairros do em torno (BAPTISTA, 2000);

Outro momento marcante na utilização do parque acontece apenas uma vez ao ano, com o evento “Reveillon da Barragem Santa Lúcia – Gente é pra brilhar”, que ocorre desde 1999, estando, agora, portanto em sua 8ª edição realizada. Trata-se de uma atividade social da região, financiado pela Prefeitura e por empresas e comerciantes do em torno, e que conta com o apoio da imprensa local e da Polícia Militar. Esta atividade envolve apresentações musicais e queima de fogos, com show pirotécnico. Curiosamente, o evento surgiu por iniciativa dos moradores do Aglomerado, com o objetivo de congregá-los com uma opção de evento comunitário de fim de ano, o que antes ficava restrito às festas familiares. Até os dias de hoje, o evento é organizado pela associação União Comunitária Barragem Sta. Lúcia⁷¹, mas, tem atraído há cerca de quatro anos, gradativamente, maior presença de moradores dos bairros do em torno e até de outras regiões da cidade, ainda que mantidas as diferenças sociais, fazendo com que o evento se torne, cada vez mais, um evento da cidade como um todo⁷².

Por outro lado, existem exemplos mais emblemáticos das fronteiras existentes entre o Aglomerado Sta. Lúcia e os bairros do em torno. Estas fronteiras podem ser percebidas, de forma diferenciada, em outro bairro de classe média limítrofe, o Santo Antônio, onde ruas próximas uma da outra eram consideradas sem saída porque terminavam em uma das Vilas do Aglomerado, a Vila Estrela. Uma delas é a Rua Aníbal de Mattos, onde, há cerca de dois anos uma obra da Prefeitura, aprovada pelo Orçamento Participativo, urbanizou a área prolongando a rua que, agora, passa por dentro da favela, oficializando uma ligação da Vila com o bairro e construindo um acesso alternativo do bairro Sto. Antônio a outro vizinho, o bairro São Pedro. A outra rua, a Deputado Álvaro Sales, paralela e localizada cerca de duas quadras abaixo da primeira, continua sendo sem saída. Por iniciativa de alguns moradores da rua, foi construído um muro, claramente com objetivo de impedir a passagem de moradores da favela, sobretudo da Vila Estrela, em direção à Avenida Prudente de Moraes, uma das principais vias de acesso à Avenida do Contorno⁷³.

⁷¹ Organizados por meio da Comissão de Organização do Reveillon do Aglomerado Sta. Lúcia - CORES

⁷² No ano de 2004 a edição do “Reveillon da Barragem Santa Lúcia – Gente é pra brilhar” atraiu cerca de 15.000 pessoas no Parque da Barragem Sta. Lúcia, já sendo considerado o segundo reveillon público da cidade, depois da queima de fogos promovida na região da Lagoa da Pampulha.

⁷³ Veja foto aérea das ruas citadas no Anexo do capítulo 3 (p. 258);



Ilustração 6 - Rua Aníbal de Mattos prolongada em direção ao Aglomerado Sta. Lúcia.



Ilustração 7 - Final da Rua Deputado Álvaro Sales, murada no limite com o Aglomerado Sta. Lúcia.

As fronteiras urbanas construídas mas, sobretudo, os usos, costumes e práticas coletivas dos moradores dos bairros nas áreas limítrofes com o Aglomerado Sta. Lúcia são a expressão silenciosa das imagens e representações, por vezes negativas, associadas à

criminalidade, violência e tráfico de drogas, da favela na cidade de Belo Horizonte⁷⁴. Estas representações não acarretam apenas aspectos negativos que levam a uma estigmatização de seus moradores, mas estimulam também, na maior parte das vezes, um completo desconhecimento e/ou afastamento de determinados segmentos sociais da vida cotidiana e comunitária da favela. A estigmatização⁷⁵ acrescenta-se às práticas, já historicamente consolidadas, que visam a garantir a distinção social, das classes mais abastadas com relação às classes populares.

Dessa forma, seria interessante indagar, porque o estigma é mais forte com relação à favela do que os bairros populares periféricos⁷⁶, também associados à violência e ao tráfico de drogas? Porque a favela não pode ser considerada como um bairro popular como qualquer outro na cidade? Essa questão talvez não possa ser respondida apenas através de uma comparação entre formas de acesso e uso da terra urbana. A estigmatização inclui a localização relativa da habitação popular na estrutura espacial da cidade. Nesse sentido, a face relacional (proximidade-distância) produz representações distintas de cada lugar na trama de imagens da vida urbana. Se não são apenas as diferenças sócio-econômicas entre as classes médias e as classes populares da cidade os fatores responsáveis pelas imagens e representações da favela na cidade, o que faz da favela, na experiência urbana, uma cidade tão específica dentro da cidade?⁷⁷

3.2 – ATRAVESSANDO FRONTEIRAS, DESCOBRINDO UMA CIDADE

Inspirado nas experiências de campo, vou contar uma história, como toda boa narrativa literária permite, de um viajante fascinado por cidades, sobretudo aquelas

⁷⁴ É importante esclarecer que a violência relacionada ao tráfico de drogas no Aglomerado Sta. Lúcia acontece de maneira restrita ao seu espaço social e praticamente não tem repercussões nos bairros de classe média de seu entorno;

⁷⁵ O processo de construção de um estigma ou estigmatização é entendido aqui como práticas de associação ou identificação por outrem, de um determinado grupo ou classe social, com um comportamento considerado infrator das regras do controle social, de forma a adquirir a dimensão de uma enunciação pública. Isto, por sua vez, gera um processo de rotulação deste grupo ou classe social com o estereótipo de desviante ou marginal. O processo de estigmatização será tratado com mais especificidades para o caso estudado no quinto capítulo desta Dissertação, sobretudo, no trecho sobre as imagens do Aglomerado Sta. Lúcia (re)produzidas pela imprensa;

⁷⁶ Devido aos altos preços das terras urbanas inseridas na cidade, ligadas na maior parte das vezes à especulação imobiliária, condição social existente desde o início da formação das favelas até os dias de hoje, as classes populares têm apenas como opção para construírem suas moradias na cidade, a favela ou a periferia urbana. Assim, levam em conta muitas vezes que residir na favela é mais vantajoso do que na periferia, devido a uma maior proximidade com o local de trabalho, e uma melhor oferta de infra-estrutura e serviços na cidade.

⁷⁷ É importante ressaltar que a orientação analítica desta Dissertação dota-se de um afastamento claro com relação a teorias da marginalidade no entendimento do espaço urbano da favela, valorizando mais a face relacional da experiência urbana e a representação da diferença a partir da mesma;

desconhecidas, e seu encontro, estranhamento e reencontro, com uma cidade dentro de sua própria cidade, muito parecida com uma favela, o que o leva a redescobrir o lugar onde vive.

Um viajante em busca de cidades, volta para sua casa com novos olhos, e descobre dentro de Horizon, sua cidade natal, uma cidade desconhecida, familiar à distância, mas desconhecida por dentro. Dezenas, centenas e milhares de casas aglomeradas, sem caminhos aparentes que levassem uma a outra, construídas sobre um monte, vítimas do relevo, ao mesmo tempo em que o acompanham respeitosamente. Diferente do restante da cidade de Horizon, na qual cada construção parecia disputar com a outra o topo mais alto do céu em milhares de espigões e torres construídos na planície ou nos montes. Destaca-se ainda naquela cidade desconhecida, como praticamente cada casa tinha uma antena parabólica apontando para o céu, decidida a captar o que estaria fora dali. Desde criança o viajante havia sido ensinado a manter-se à distância daquele lugar, olhar e não ver, porque aquele não era o seu lugar. Mas decidido a conhecê-lo, o viajante adentra aquela cidade, pela primeira vez, acompanhado pela conhecida de uma amiga como guia.



Ilustração 8 - Visão do panorama do Aglomerado Sta. Lúcia a partir do Parque da Barragem Sta. Lúcia

Uma cidade desconhecida não poderia ficar sem nome, senão jamais seria realmente conhecida. Ela se chamava Alevaf. No dia em que descobre o nome daquela cidade, o viajante conhece uma das Vilas de Alevaf, denominada Barragem Sta. Lúcia, pela proximidade com a

lagoa que há aos pés do monte. Caminhando pelas ruas, também asfaltadas como todas as ruas de Horizon, chama-lhe a atenção como as pessoas se cumprimentam mais, e de uma forma distinta, igualmente urbana, mas de modo diferente dos costumes aceitos em Horizon. As ruas tortuosas pareciam traçadas pelo próprio caminhar dos passantes, que na maior parte do trajeto tomam as ruas, seja pela quase ausência de calçadas ou pela estreiteza das ruas. As portas e janelas das casas sempre abertas, e crianças correm na rua ou sobem agarradas atrás do micro-ônibus que de tempo em tempo toma a rua dos passantes.

Aceitando o convite da Guia para conhecer sua casa, a viagem muda um pouco de trajeto. Após escalam a rua principal para adentrarem a Vila, descem um pouco, primeiro por uma rua secundária, depois por um beco, onde a casa estava exatamente no fim. Lá ele é apresentado a sua mãe, com quem conversa por algum tempo. Chama a atenção do viajante, como a porta da rua se abria, de tempo em tempo, sem o soar de uma companhia ou o abrir de trancas, e uma nova pessoa chegava, as sobrinhas, a irmã, a vizinha, um conhecido.

Ao sair de novo na rua, destaca-se num ponto alto da Vila da Barragem, uma casa ampla, com uma janela envidraçada tomando toda a parede frontal. O que seria? A casa do prefeito local? A Guia explica que se trata da Paróquia Nossa Senhora do Morro. Como a paróquia estava em construção, sua torre com o sino não se destacava o bastante para que fosse possível identificá-la como uma igreja. Tudo parecia muito novo, diferente da Horizon que conhecia. Entrando na Paróquia, o viajante descobre o porque da parede envidraçada. Uma vista que só os moradores daquele lugar possuíam, a vista de todo restante daquela região de Horizon, que a ampla janela parecia procurar emoldurar por completo.

Fascinado por aquele lugar, conversando com as pessoas da Vila, ele descobre ao fim do dia que existiam várias outras Vilas diferentes daquela, na mesma Alevaf, agregadas, aglomeradas, naquele mesmo espaço, que visto lá de baixo parecia tão homogêneo. Uma visita não seria o bastante, ainda havia muitos lugares e pessoas para conhecer. Alevaf era muito maior e complexa do que imaginava. O viajante decide voltar à Alevaf até conhecer o maior número possível de meandros, esquinas, caminhos e histórias daquele lugar, como fazia em cada cidade que conhecia em suas viagens. Como pôde viver tanto tempo em Horizon sem conhecer Alevaf? Logo ali ao lado, tão perto e tão longe?



Ilustração 9 - Vista do Parque da Barragem e região do em torno

No dia seguinte, sua guia o leva para conhecer outra vila de Alevaf, a Vila Sta. Rita de Cássia, mais uma com nome de santa, numa área também conhecida como Morro do Papagaio. Chega-se até ela subindo por um labirinto de becos e escadas, sempre procurando a antena que mais se destaca no alto do monte. Uma antena que passa ali apenas para levar energia elétrica para outra região de Horizon, mas que ali marca o sentido de um lugar ou uma referência de lugar naquele espaço. No caminho, novamente chama a sua atenção como as pessoas se cumprimentam mais naquele lugar. Encontra-se com um e com outro, mais ou menos conhecidos, leva-se recados: *“Avisa lá no mercado que eu tô esperando ele aqui”*, trazem-se fofocas: *“Sabe o que aconteceu?”*, pára-se para conversar. O viajante foi surpreendido em um momento pela pergunta de um dos conhecidos da Guia como que tentando explicar sua presença constante ao lado dela: *“Ele é seu namorado?”*. Será impossível permanecer anônimo em Alevaf?

Chegando na antena da Vila Sta. Rita de Cássia, atinge-se o topo de Alevaf, já plano, de onde se pode ver a cidade de Horizon aos pés, mas agora não se vê apenas a cidade de um dos lados, como na primeira Vila, mas pode-se ver Horizon a toda volta, envolvendo Alevaf. Ao mesmo tempo em que Alevaf tinha Horizon aos pés, ela parecia ilhada por Horizon a sua volta. Ao longe, mais alta do que Alevaf, via-se apenas as montanhas que emolduram Horizon.



Ilustração 10 - Visão da Serra do Curral no alto da Vila Sta. Rita de Cássia ou Morro do Papagaio

Caminhando um pouco, chegam a uma rua com nome de santo, uma das principais daquela vila, a rua São Tomás de Aquino. Mais à frente, a Guia mostra a oficina de um artista local, pintor de quadros e painéis. Na parede, chama a atenção do viajante um de seus quadros, que parecia procurar representar os detalhes de cada uma das casas do aglomerado de Alevaf, como se tentasse contê-lo, sintetizá-lo numa única tela. O viajante sentiu que existia algo ali, naquele quadro e naquele pintor, que poderiam ajudá-lo em sua busca na cidade de Alevaf.

Mesmo conhecendo uma nova Vila, e ficando intrigado com o trabalho daquele artista, ainda restavam duas outras Vilas e muitas pessoas a conhecer. Porém, no dia seguinte, o viajante decide encontrar sozinho seu caminho nos sentidos da cidade de Alevaf, livre para se perder, e se achar, com mais independência. Ele agradece a Guia, que agora já se tornara sua amiga, e pede apenas a ajuda dela para procurar um lugar para passar a noite. Em todo caso, ele sabia que a casa da Guia seria sempre um porto seguro na cidade de Alevaf, tão próxima e tão distante.

Ao cair da noite, o viajante nota como o movimento em Alevaf muda de natureza. Se, por um lado a iluminação pública prolonga o movimento que parecia característico do dia, com a presença de donas de casa, crianças e pais de família, com a noite adentro há menos pessoas nas ruas. As poucas que ainda transitam passam com roupas de aparência mais nova, mulheres decotadas, de mini-saia e salto, homens com roupas e bonés largos, e correntes no

pescoço. Parece que todos se encaminham para uma das festas da rua com nome de santo. A festa não desperta o interesse do viajante, amanhã será um longo dia, e à meia-noite o viajante decide dormir. Vai até o quarto alugado por uma noite, na casa de uma senhora conhecida da Guia. No entanto, a porta não está destrancada, como parecia ser costume de Alevaf, pelo menos durante o dia. Só depois da terceira batida, a porta é destrancada e aberta com uma momentânea desconfiança. Ao entrar, o viajante nota que além da tranca, a moradora coloca uma barra de ferro para bloquear a abertura da porta. Os costumes da noite em Alevaf realmente pareciam bem diferentes dos costumes do dia.

No silêncio da noite, o viajante dorme profundamente até o momento em que acorda assustado com o barulho de um estrondo. Parecia um tiro. Sem saber o que tinha acontecido, levanta, vai até a janela, mas como a senhora parecia nem ter-se levantado, volta a dormir.

Na manhã do dia seguinte, o primeiro dia do fim de semana, havia mais pessoas nas ruas do que no dia anterior, mais movimento, mais donas de casa, mais crianças brincando na rua. Sem a presença da dona da casa, o viajante encoraja-se e procura a primeira venda que encontra para tomar um café. Encontra um boteco, onde havia apenas homens, com seus copos de bebida na mão, alguns comendo peixe grelhado. Misturando-se aos clientes, depois de um momento, pergunta: o que houve aqui ontem de madrugada? Ninguém sabia responder, ninguém havia visto ou ouvido nada. Ao sair em busca da outra Vila mais próxima, o viajante percebe manchas de sangue na calçada. Mais distante, vê o pintor que continua a pintar seus quadros, deixando a sensação de que seu trabalho, tanto quanto o cotidiano dos habitantes de Alevaf, independente do que tenha acontecido, era mais forte do que qualquer ocorrência.

Caminhando por Alevaf naquele dia, o viajante nota, além de mais pessoas andando pelas ruas, mais pessoas nas janelas, sentadas nos bares, ou dentro das igrejas. E quantas igrejas haviam pelo caminho! Pequenas, grandes, confundindo-se com as casas de comércio, em sua maioria evangélicas. Cantando, aplaudindo, produzindo um alvoroço coletivo. Misturado aos sons das igrejas, Alevaf parecia ter uma trilha sonora em cada casa, cada beco, cada rua, de forma que, passando pelos lugares, podia-se ouvir vários ritmos e músicas: axé, rock, pagode, funk, rap, samba, de forma que cada instante da caminhada era compassada (ou descompassada) por um ritmo distinto.

Ao andar sozinho por Alevaf, algumas vezes o viajante era capturado por olhares de interrogação: o que ele faz aqui? Olhares questionadores, mas não inquisidores, e que assim, não exigiam uma resposta. No entanto, em outros momentos, a representação do viajante era construída por respostas prontas, que na aparência, mas apenas na aparência, podiam se encaixar em seu perfil: “Lá vai mais um consumidor de drogas...” ou “Ele tá vendendo, você

quer?”. Existiam ainda outras possibilidades de resposta, mas estas implicavam noutra pergunta: “Você é jornalista?”. Em Alevaf, o viajante não era nem um nem o outro. Assim, era necessário inventar ou reinventar o sentido social do estar ali, ser um novo “outro”, diferente daquele que parecia simplesmente se encontrar fora de seu lugar por um instante.

Em alguns momentos, era possível camuflar-se, para os olhos desatentos, no movimento dos passantes. No entanto, estar em Alevaf não apenas como viajante, mas sozinho, como indivíduo de outra classe de Horizon, tecendo relações com as pessoas e seus lugares em Alevaf, não o defendia da possibilidade de ser identificado como o “outro”, num espaço estranho que não lhe pertencia.

Às vezes, o viajante se sentia estrangeiro em sua própria cidade. Como? A cidade de Alevaf não era parte de Horizon? Alevaf não parecia um gueto. Conversando com seus moradores, tomando conhecimento de seus trajetos diários, o viajante percebia que eles caminhavam diariamente por Horizon. Conheciam seus lugares, espaços, referenciais e símbolos. A partir desse momento, o viajante começou a suspeitar da razão de Alevaf ser tão desconhecida por muitos que moram em Horizon. Parecia que Horizon é que não fazia parte de Alevaf.

Para descobrir o caminho para a próxima Vila, o viajante foi utilizando sua familiaridade com os referenciais e sinais dos bairros mais próximos: um edifício alto, a torre de um mosteiro, uma antena de comunicação, para aos poucos, sem saber quantos dias levaria, e com a ajuda de solícitos desconhecidos no caminho, ir se perdendo e se achando, familiarizando-se com o labirinto, não apenas através de vias principais, mas por meio dos atalhos em becos, montando e remontando, gradativamente, o espaço e seus lugares, até que eles fizessem sentido nas relações espaciais entre si. Alevaf não poderia ser lida de uma forma impessoal e uniforme como as quadras geométricas, números das casas e apartamentos de uma rua do restante de Horizon, mas sim, por meio das práticas e relações sociais estabelecidas entre: as pessoas de um lugar, uma vizinhança, um espaço de uso comunitário e a casa de uma dada pessoa.

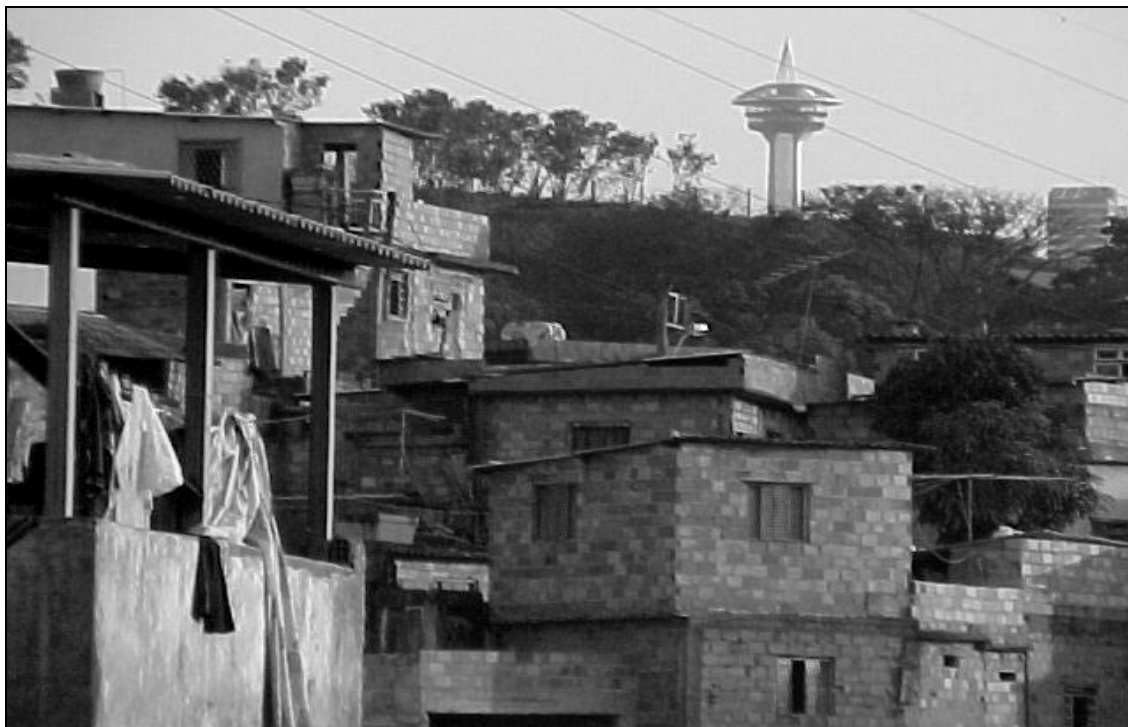


Ilustração 11 - Imagem de contraste entre a Vila da Barragem e o mais novo empreendimento imobiliário da região, um shopping com torre panorâmica.

O espaço de Alevaf, que inicialmente à distância aparecia para o viajante cheio como um bloco, ou vazio como um mapa em branco, foi tomando forma, caminhos, esquinas, referenciais, ganhando o sentido de lugar ou lugares. Pouco a pouco, o viajante construiu um mapa daquilo que parecia um labirinto com a cidade de Horizon aos pés, articulando mentalmente o espaço da Alevaf da forma como os lugares e referenciais são conhecidos pelos seus moradores, com seus limites, delimitações, imagens, significados, ainda que jamais totalmente por ele dominados. Assim, na medida em que esse mapa mental era concebido, o viajante “encaixava” a lógica geométrica do restante da cidade com a lógica labiríntica de Alevaf, criando pontes imaginárias.

Chegando na terceira e última vila que visitaria naquela viagem, a Vila Estrela, o viajante nota como, ao caminhar por Alevaf, a cada vila por que passava, em cada casa que entrava, Horizon aparecia com uma forma diferente, de um novo ângulo, com um novo efeito de luz, um novo horizonte. E Horizon, vista da Vila Estrela parecia mais próxima, limítrofe, ainda que familiar, não era a mesma cidade que conhecia. O viajante percebera que, ao contrapor suas leituras pré-concebidas da cidade de Alevaf às leituras e representações de seus moradores descobria um novo olhar sobre todo o restante da cidade. A partir daquele momento, para o viajante, Horizon já não existiria mais sem Alevaf. “Encaixes imaginários” e práticas haviam sido construídas, experimentados.



Ilustração 12 - Contraste do Aglomerado Sta. Lúcia com o panorama de bairros de classe média.

Caminhando mais pela Vila Estrela, o viajante pôde encontrar a saída de Alevaf, ou, a entrada do restante da cidade Horizon, a partir de onde caminhando mais um pouco, reencontra sua própria casa, em sua própria rua, ainda considerada sem saída, como a placa no poste indicava, porque a geometria da rua não encontra contigüidade com o labirinto de Alevaf.

3.3 – HISTÓRIA(S) DO AGLOMERADO SANTA LÚCIA: VISÕES, VERSÕES E PERSPECTIVAS.

A percepção do viajante na favela, estranhada como Alevaf, e dentro da cidade de Belo Horizonte, estranhada como Horizon, foi mudando à medida que conhecia e reconhecia os lugares e referenciais próprios de seu espaço, ou seja, as pessoas e suas relações, vínculos, histórias e memórias com os lugares do Aglomerado Sta. Lúcia: Fazendinha, Bar do Kaley, Centro Catequético, Paróquia Nossa Senhora do Morro, Praça do Boi, Oficina do Pelé, Igreja Sta. Rita de Cássia, Bar Iraquiano. Ainda que pareça aleatória essa enumeração, para os moradores do Aglomerado corresponde a um determinado trajeto, uma leitura do espaço da favela que percorre três das quatro Vilas daquela cidade, dentre os muitos trajetos e leituras que os caminhos da favela permitem.

Dentre os muitos relatos dos moradores da favela sobre a história de seu lugar, este tópico da Dissertação visa não apenas registrar alguns trechos da história do Aglomerado Sta. Lúcia, como, sobretudo, ressaltar como os moradores representam a história local para si mesmos⁷⁸, algo que, indubitavelmente, é parte constituinte do imaginário urbano do lugar e de suas representações da cidade, que constituem, de forma mais ampla e atual, o objeto desta pesquisa.

Para isso, ao longo das entrevistas realizadas em campo, solicitei aos entrevistados que contassem um pouco da história que conheciam do Aglomerado Sta. Lúcia, questionando: é assim que você me contaria a história do Aglomerado? Os relatos da(s) história(s) do Aglomerado, apresentados a seguir, baseiam-se numa classificação das informações obtidas, e, portanto, não esgotam suas possibilidades e perspectivas, lembrando que estão restritos às delimitações do trabalho de campo.

Primeiramente, farei referência à memória familiar dos moradores mais antigos do Aglomerado, que já habitavam a região antes de 1950⁷⁹. Estes relatos ressaltam, sobretudo, os aspectos rurais (ou de não-cidade) da região:

Era maravilhoso, só tinha mato, a gente corria atrás daqueles passarinho, tinha aquelas frutinhas como a gabirola, o araçá... A gente corria nesse monte, era muito capim no morro, então esses donos de colchoaria vinha cortá o capim pra fazê colchão. Esse morro serviu muito pra fazê colchão de pobre. Eu lembro com muita saudade daquele campo que nós tínhamos... cê andava livremente, sem medo, saía de casa de madrugada, não tinha problema (moradora antiga).

E em outro momento, fazendo referência ao crescimento do Aglomerado Sta. Lúcia:

As casinhas foi amontoando uma em cima da outra. Eu imagino aqueles pobre lá no interior... lá a coisa é assim e assim... vão bora pra lá que sua vida vai melhorá. Eu acho que era isso aí, eu não tive essa oportunidade, imagino que eles faziam isso.... porque de repente esse Morro encheu!!!....

Trata-se de um relato que, assim podemos dizer, percorre o trajeto do “morro ao Morro”. O morro, em minúscula, representação meramente geográfica da topografia do lugar, e o Morro, em maiúscula, representação social e cultural de uma ocupação urbana favelada. Além disso, essa forma de memória caracteriza-se por ressaltar, junto com as transformações da favela, as transformações urbanas dos bairros do em torno:

⁷⁸ Para maiores detalhamentos da metodologia utilizada nesta parte da pesquisa, veja o roteiro de questões no Anexo Metodológico (p. 288);

⁷⁹ Trata-se de uma maneira menos comum de se contar a história do Aglomerado, e de certa maneira, uma memória mais específica das primeiras famílias a ocupar a área onde hoje existe o Aglomerado Sta. Lúcia;

Nessa época não havia o São Bento nem a Vila Paris, o Santo Antônio existia apenas na região mais próxima da Contorno (Avenida). São Pedro e Sto. Antônio era um bairrozinho pobre, meu pai morava no Sto. Antônio, apesar de ser esse bairro famoso hoje, mas era pobre....da Padaria Sto. Antônio era casinha até o Minas Tênis⁸⁰, depois daquela rua Tomé de Souza é que as casinha começavam a melhorar.

De todo modo, em geral, a mais recorrente e marcante representação do Aglomerado nas falas dos entrevistados, inclui o processo de evolução da favela, associado, sobretudo, às gradativas dotações de infra-estrutura ao longo dos últimos 30 anos. Esta forma de contar a história inicia-se com o próprio registro da ausência de infra-estrutura e a descrição de práticas comunitárias para obtenção de água e energia elétrica, como na fala do mais antigo “retratista” (fotógrafo) da comunidade:

... a gente tinha uma água, que era dividida em alguns pontos do Morro.... todo mundo daquela região pegava água naquele lugar... você levantava cinco horas da manhã, porque era a hora que água chegava, e lá pelas nove horas ela acabava....formava uma fila de lata mais ou menos daqui pra baixo da igreja. Aí você punha lata lá, e ia pra fila de madrugada, porque na hora que sua lata chegasse lá você já tava com sua outra lá na rabeira da fila... levava aquela lata lá até sua casa... quando você chegava, sua outra lata já tava chegando lá denovo. Aí você enchia os dois tambores pra sua casa até nove hora, pro cê tê água o dia todo.

E gradativamente, as melhorias urbanas foram chegando, primeiro a energia elétrica, ainda que precariamente:

... tinha o ponto de luz, nos postes de luz, o qual, o que nós chamamos de gambiarra. Ali uma pessoa que tinha um relógio, dava luz pro cê, você pagava... Da sua casa, você levava luz pra outra casa do vizinho, pra outro barracão e ele pagava pro cê a luz, e por aí adiante... isso seria ramo de negócio, de repente a CEMIG (Companhia Energética de Minas Gerais) não cobrava aquele X que ele cobrava das pessoas, então sempre sobrava um pouco.

Outro aspecto ressaltado são as atividades coletivas envolvidas na construção de áreas de lazer:

... eles fizeram o campo (de futebol), cá onde é o Batalhão hoje.... o campo também enchia na época da água, pedaço de lixo, latinha de refrigerante, e o pessoal pegava enxada pra raspá.... então aquele punhado de rapazinho, rapando lixo, colocando no carrinho, jogando lá pra grota pra nós joga bola às 4 da tarde.

⁸⁰ Minas Tênis Clube, tradicional clube de lazer de classe média e alta, fundado em 1935 e existente até os dias de hoje.

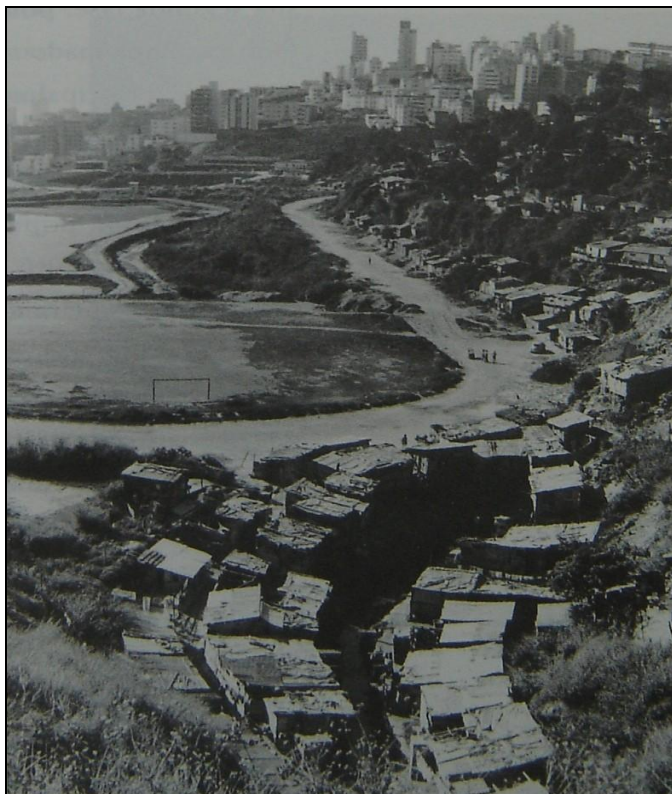


Ilustração 13 - Foto do Aglomerado Sta. Lúcia antes da urbanização - Fonte: Acervo Sudecap / PBH.

Por outro lado, praticamente não foram mencionados aspectos da invasão da área e as ameaças de remoção, talvez por se tratar de um período anterior à experiência dos entrevistados, ou por estes fatos estarem menos presentes na atual organização comunitária do Aglomerado. No entanto, quando questionada sobre o tema, uma das antigas líderes comunitárias entrevistadas comenta:

Eram meus parentes que moravam aqui nessa época... no início da formação da favela é que teve muita confusão, não queria deixar que o povo invadissem....nós somos invasores, né!.... e não tiveram força pra dá continuidade e povo acabou invadindo mesmo.... construíam o barraquinho à noite, de manhã a cavalaria vinha e derrubava tudo... ahaha... aqui tem história..., tem uma semente muito profunda nesse Aglomerado, tem suor e sangue de muitos mártires aqui...

Uma outra fase da evolução do Aglomerado corresponde ao adensamento da ocupação do Morro, sobretudo com a gradativa urbanização da favela. Na fala da antiga liderança comunitária: *“Compravam uma área e ia dividindo, vendendo ou dando, mas uma área assim não se encontra mais...”*. E segundo um dos jovens artistas, cantor de rap, do Aglomerado: *“...veio a urbanização, veio mais gente, chegando muita gente, hoje em dia você vê que não tem mais espaço na favela, pra construí uma casa, um campo de futebol...”*.

A última fase deste processo expressa a completa dotação de infra-estrutura (asfalto, água, luz, telefone, escolas, centros comunitários, comércio diversificado, iluminação de becos). Porém, ao mesmo tempo em que este período é comemorado, também registra-se a sua face negativa, marcada pela chamada “guerra” entre gangues juvenis e o tráfico de drogas, enfraquecendo iniciativas comunitárias e eventos coletivos.

Desse modo, segundo uma antiga líder comunitária: *“Há quanto tempo a gente não pisa na lama aqui... parece que é sonho olhando hoje e a situação que a gente encontrou aqui, não tinha nada, luz, água.... Hoje isso é um progresso... parece pra nós hoje uma minicidadinha”*. Mas essa não é uma posição unânime entre os moradores antigos: *“eu gostava do morro quando era pobre, e hoje já não é mais pobre. O Morro hoje é rico, o Morro hoje tem tudo. Tem tudo que na época não tinha, um crescimento que trouxe muito aborrecimento, muita lágrima”*.

A violência é muitas vezes associada, pelos moradores, ao crescimento do Aglomerado, e explicada pelo processo de evolução da favela. Na opinião de dois cantores de rap, jovens artistas do Aglomerado:

... quando o Morro foi urbanizando veio muita gente, misturando muita gente, Bahia, São Paulo, Rio, Espírito Santo, Malacacheta, então... foi acontecendo muita violência, porque vieram pessoas com o pensamento completamente diferente, uns com pensamento de crescê, outros com inveja, ganância, isso atrapalhou muito o Morro.

Se os moradores antigos dizem que aqui virou uma cidade, dizendo que a vida melhorou muito, eles não estão vendo os lados negativos das mudanças. E tudo tem o seu preço. Vivíamos um mundo à parte, marginal, e isso é o que tínhamos de mais valor. A cidade não chegava aqui. Agora você vê a violência que existe e gente vive numa de ficar ligado o tempo todo, que algo pode acontecer a qualquer momento, mesmo vendo essa vida que existe no Morro, as pessoas têm isso na cabeça.

Também para uma antiga moradora, os responsáveis pela violência vieram de fora do Aglomerado:

“E tudo isso, foi quando surgiu esses marginais, que veio de outros lugares.... Veio muito marginal ali da Pedreira (Favela Pedreira Prado Lopes), ela sempre foi muito marginalizada, muito perigosa... veio o uso da droga e trouxeram aí com eles, que é uma coisa que gente não conseguiu controlá até hoje”.

No entanto, para o antigo “retratista” da comunidade, não foi apenas o Aglomerado que mudou, mas a natureza da violência:

Toda vida teve violência, só que... não tinha aqueles tiroteio que tem hoje. Às vezes você ouvia um tiro. Você podia ter certeza que tinha morrido alguém, porque não tinha aquele negócio de dá tiro, que cê vê 10, 20 tiros e às vezes atinge uma pessoa que não tem nada a vê. Então, isso piorou na comunidade.

De toda maneira, outra forma de crescimento debitada à evolução do morro relaciona-se a multiplicação de práticas culturais entre os moradores. Segundo um ator teatral, outro dos jovens artistas do Aglomerado: *“mesmo havendo outras questões importantes como a violência... graças à conquista de tudo que temos hoje, graças à conquista das lideranças, só assim podemos pensá em cultura!!”*.

Assim, os jovens de 20 a 30 anos - que são artistas, lideranças, pais de família – por vezes dialogando com as representações dos mais velhos, apóiam-se em sua própria vivência da favela para relatar uma história local. Dessa forma, destacam eventos e atividades coletivas marcantes na vida social e comunitária do Aglomerado, tais como festas, gincanas, eventos culturais e manifestações coletivas, enquanto que os moradores mais velhos e lideranças destacam as conquistas sociais e mudanças físicas. De toda a maneira, para as diferentes gerações, a violência aparece como uma forma marcante de destacar as diferenças entre o passado e presente na favela.

Outra maneira de representar a história do Aglomerado corresponde à ocupação e à construção de cada Vila. Na fala da liderança comunitária e pároco local: *“Cada Vila do Aglomerado conta a história de um jeito, cada uma conta sua versão. Existe a versão da Barragem, da Vila Estrela e da Vila Sta. Rita de Cássia”*.

A versão da Vila da Barragem Sta. Lúcia conta a história de uma fazenda que existia antes mesmo da construção de Belo Horizonte. Na região da Vila, hoje conhecida como fazendinha, no início do século XX, havia uma antiga olaria, produtora de tijolos e telhas para a construção da cidade, e seus operários constituíram uma colônia de trabalhadores, sendo os primeiros a habitar o morro onde hoje existe a favela. Existe ainda, na região da fazendinha, o antigo casarão⁸¹, datado de mais de cerca de cem anos, originário da Fazenda do Cercadinho, habitado há mais de trinta anos por Dona Isabel e sua família. Um dos maridos de Dona Isabel chegou a trabalhador na olaria. Como uma das mais antigas moradoras da favela, Dona Isabel e sua família dizem ter comprado o casarão de uma tia, herdeira da família proprietária da fazenda.

⁸¹ Trata-se provavelmente da sede da antiga Fazenda do Cercadinho, cuja área tinha aproximadamente duzentos alqueires, cuja casa tem dezenove cômodos, porta e janelas largas, piso de assoalho, varanda e originariamente telhados coloniais. No início do século XX, parte dessas terras foram desapropriadas para a demarcação da antiga “Colônia Afonso Pena”, que tinha por objetivo formar o cinturão verde da capital recém-criada (BAPTISTA, 2000).

Apesar de tombado⁸² pelo município, e das reformas empreendidas mesmo com restrições financeiras por Dona Isabel, o casarão encontra-se extremamente mal conservado. Destaca-se, no conjunto do Aglomerado, por suas janelas largas, varanda e árvores frondosas. Ironicamente, a algumas quadras da favela, está o Museu Histórico Abílio Barreto, instituição municipal instalada noutro casarão tombado, originário do Arraial Curral Del' Rei, localidade sobre a qual Belo Horizonte foi construída. Este casarão é valorizado como símbolo pela história oficial da cidade, já que seria o único exemplar remanescente do povoado. Parece, evidente, que o fato do casarão da antiga fazenda estar inserido na favela, impede o seu destaque como representativo da história de Belo Horizonte.

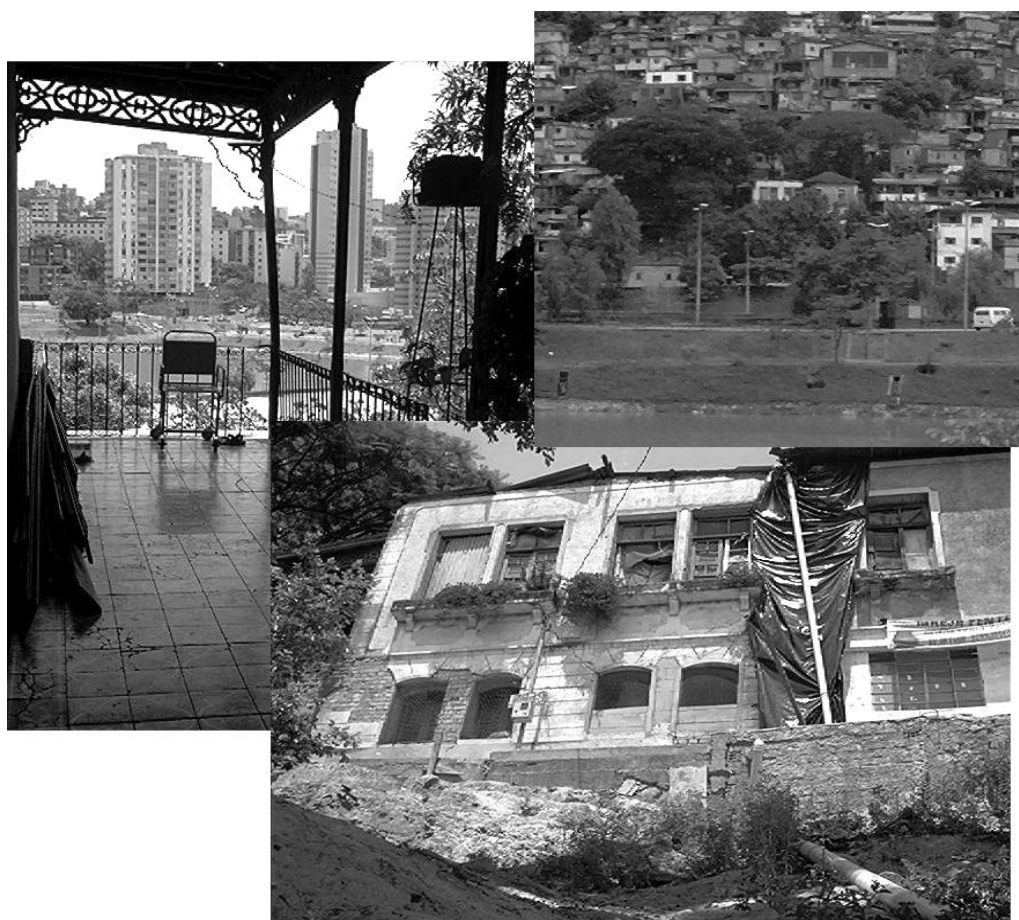


Ilustração 14 - Fotos do casarão da Fazendinha, no conjunto do Aglomerado, visão da varanda e fachada da casa.

Além desta versão local, existe aquela contada a partir da Vila Estrela, apresentando como moradora mais antiga do Aglomerado, a família da Dona Nenê, parente de Dona Isabel,

⁸² O casarão foi tombado em 1992 pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio do Patrimônio Cultural a pedido da própria comunidade do Aglomerado Sta. Lúcia, por meio da associação União Comunitária da Barragem Sta. Lúcia, que solicitou além do tombamento a instalação de um centro cultural com bibliotecas, oficinas e cursos de formação cultural. Recentemente (Maio de 2006) o casarão foi atingido pela queda de uma árvore próxima, destruindo parte do seu telhado e desalojando a família que nele reside, o que, por outro lado, reacendeu a mobilização e o debate comunitário em torno da preservação do imóvel;

moradora do casarão. Com base nesta história, o nome da vila, conhecida como Estrela, é explicado pelo fato de que, antes do adensamento do Morro, as casas na região eram bem distantes uma das outras. À noite, quando se acendiam os lampiões, as casas, vistas ao longe, pareciam estrelas.

E a última versão, a da Vila Sta. Rita de Cássia, é contada a partir da história da primeira família a ocupar a região do topo do morro, conhecido como Morro do Papagaio, que, como já visto, por vezes, também dá nome à vila. Sua denominação é explicada pelo fato de que, devido aos fortes ventos, as crianças subiam o morro para melhor empinar suas pipas ou papagaios, produzindo à distância a imagem no céu de vários papagaios advindos do morro.

Sobre a quarta vila, conhecida como Vila Esperança ou Bicão, de ocupação mais recente e com menos infra-estrutura, não foi possível identificar nenhum relato específico sobre o início da ocupação do Morro.

Todas estas versões guardam, por vezes, uma disputa em torno de qual seria a vila mais antiga, ou sobre qual teria sido a primeira família a ocupar o Morro. Este processo expressa, de certa forma, as divisões internas do Aglomerado, fragmentando a história da favela em várias histórias localistas que remontam às divisões e diferenciações existentes entre seus segmentos. Desse modo, tão construídas social e historicamente quanto os modos de contar a história de um lugar, são as suas nomeações e delimitações, naturalizadas para cada espaço diferenciado da favela, ou até mesmo, para todo o Aglomerado.

Assim, o termo Aglomerado⁸³ Sta. Lúcia, por exemplo, hoje reconhecido pelos moradores, parece não ter sido originalmente criado por suas práticas mas sim, através de políticas públicas, que reconheciam a ocupação favelada como uma, dando menor importância às suas diferenças e divisões internas, que continuam a ter sentido somente para os próprios moradores. Por outro lado, observa-se que, sobretudo na imprensa, o termo Aglomerado Sta. Lúcia é mais utilizado quando se trata de referências positivas à favela: projetos sociais, e manifestações políticas e culturais, dentre outros. Já o termo Morro do Papagaio é mais recorrentemente citado de forma negativa, em reportagens policiais sobre criminalidade, violência e tráfico de drogas, o que corresponde à extensão da denominação de uma área específica a toda a favela⁸⁴.

⁸³ Outro exemplo de aplicação generalista do termo refere-se à citação do Aglomerado da Serra, a maior favela de Belo Horizonte, conhecida também como Favela do Cafezal, do mesmo modo dividida em várias Vilas, localizada em uma região próxima à área urbana aqui estudada.

⁸⁴ O discurso da imprensa sobre O Aglomerado Sta. Lúcia é analisado mais profundamente no quinto capítulo desta Dissertação;

Visando reconhecer as denominações internas e externas construídas ao longo da história do Aglomerado Sta. Lúcia, através das diferenças entre lugar e espaço, favela e restante da cidade, ainda perguntei aos moradores como preferiam denominar o lugar onde habitam: Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papagaio? Segundo uma moradora antiga da Vila da Barragem, ex-líder comunitária: *“Pra mim eu prefiro chamar Aglomerado Sta. Lúcia, porque a base de toda história é a Sta. Lúcia, ficaram com vergonha de Morro do Papagaio, mas pra mim continua sendo Morro do Papagaio”*.

Já dois moradores do Morro do Papagaio ou Vila Sta. Rita de Cássia - o primeiro, morador antigo, o segundo, jovem artista - não existe consenso na nomeação da favela, e nem mesmo na nomeação de sua vila:

Eu prefiro chamar Aglomerado Sta. Lúcia. Porque Morro do Papagaio... não é querendo mudar a estatura da coisa. Porque o nome que puseram aqui é Vila Sta. Rita de Cássia. Sta. Lúcia é mais lá em baixo. Eu prefiro Sta. Rita de Cássia, porque Papagaio, Morro do Papagaio, não tem nenhum sentido, a não ser da tradição antes de começá, tinha muito papagaio, e umas coisas assim.

Prefiro Morro do Papagaio, porque já identifica mesmo o nosso Morro aqui, e bem dizer, Morro do Papagaio é o cartão postal mesmo. Aglomerado Sta. Lúcia, a gente identifica mais o pessoal lá de baixo.... (Vila Barragem Sta. Lúcia)... globalizaram tudo como pra Aglomerado, mas existe diferença pra Vila Estrela, Morro do Papagaio e Aglomerado Sta. Lúcia.

Com esta busca pelas formas de nomear os lugares obtive as mais variadas respostas. Algumas remontam à história e às diferenciações, mas, também, às rivalidades entre as Vilas. Segundo um jovem artista, morador do Morro Papagaio ou Vila Sta. Rita de Cássia: *“... aqui nessa rua com a São Tomás de Aquino já tiveram mais de 15 gangues em briga com outras partes da favela...”*. Este relato foi confirmado por uma antiga moradora da Vila da Barragem Sta. Lucia: *“... nós tínhamos uma rivalidade tão grande, que o Morro do Papagaio não podia desce na Sta. Lúcia, e a Sta. Lúcia não podia subi no Morro do Papagaio”*.

Por outro lado, muitos moradores reconhecem o termo Aglomerado Sta. Lúcia para se referir a totalidade da favela, como demonstra à fala de uma antiga líder comunitária: *“Pra mim não tem esse negocio de Vila Estrela, Papagaio, pra mim o Aglomerado é uma coisa só.... O Aglomerado aqui é minha família, e sei que tudo que eu lutei está muito bem empregado”*. De toda forma, a totalidade também pode ser referida através do termo Morro do Papagaio. Segundo um dos jovens artistas do Morro: *“suponhamos, se você tiver preso na cadeia, pode ser um neguinho lá da Barragem: você é da onde? Morro do Papagaio. Seja da Barragem, da Vila, o Morro do Papagaio é o Morro todo, de ponta à ponta”*.

As favelas em Belo Horizonte, como tratamos no segundo capítulo, são tão antigas quanto a própria cidade planejada. A favela foi a primeira cidade da nova capital, ainda em construção. No entanto, independente da forma como são nomeadas -Aglomerados, Morros ou Vilas - até pouco tempo atrás as favelas não constavam nos mapas oficiais de Belo Horizonte, aliás, até hoje as favelas não estão incluídas na história oficial da cidade.

Mesmo assim, de uma certa forma, todos os relatos ressaltam a importância da construção do espaço na história da favela, seus lugares, diferenças e delimitações. É este fato que permite afirmar a importância da prática social e o significado histórico dos lugares para a leitura espacial e simbólica das cidades, o que pode ser melhor apreendido através da citação de Calvino (1990), em “As Cidades Invisíveis”:

Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos... A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do passado. A cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas... cada seguimento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfouladas. (CALVINO, 1990, p. 14 e 15).

A relação entre história e espaço parece possuir formas e sentidos distintos na favela. Em função da constante transformação, improvisação, adaptação, o espaço da favela parece conter mais densidade de relatos e memórias do que o restante da própria cidade, isto é, mais densidade histórica, mais histórias pra contar. Tal densidade diferenciada emerge quando pensamos numa cidade planejada como Belo Horizonte, concebida como cidade do futuro, porém, sem passado. A favela é ocupada enquanto é construída, e construída enquanto é ocupada. A medida em que é vivida, intensamente vivida, continua a ser construída e transformada como uma obra sempre inacabada. O restante da cidade é mais lenta em sua transformação do que a favela. A cidade, por vezes projetada, é usada, reutilizada, (re)significada, às vezes abandonada, e até mesmo, precisa por vezes, ser revitalizada⁸⁵, para só então ser transformada. Em contraste, a história ou as histórias da favela permitem a (re)construção de várias cidades num mesmo lugar, num mesmo espaço, umas sobre as outras, sobretudo, pela complexidade e intensidade de “*relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado*” (Calvino, 1990). Esta percepção fica ainda mais clara quando recordamos a densidade física e demográfica da favela e seu emaranhado sobreposto de existências e experiências individuais e coletivas. Por outro lado, na perspectiva da história

⁸⁵ O termo revitalização refere-se aqui à revitalização de áreas abandonadas, sem uso na cidade, e não a Políticas de Revitalização Urbana, agora mais comumente chamadas pelo termo requalificação, que muitas vezes produzem a limpeza social ou a gentrificação em áreas centrais e / ou reconhecidas como patrimônio histórico.

urbana, esta noção talvez permita recontar a história de Belo Horizonte, com uma leitura diferente da oficialmente conhecida e contada, escancarando suas tensões entre a racionalidade geométrica de sua forma planejada e as imprevisíveis práticas sociais que dela se apropriaram.

“Você quer se divertir, você vai para a favela... aqui você vê de tudo...”

Pelé – Artista Plástico do Aglomerado Sta. Lúcia.

“Se cê sabê vivê na favela você vive a vida toda. Saber quem você é, e saber do outro e não dizer. A história aqui é ver e não ver, saber e não saber, tudo na vida acaba virando uma história”. Seu Osório – morador antigo / dono de Boteco

CAPÍTULO 4

UMA FAVELA, UMA ILHA IMAGINÁRIA

Num sábado, ao fazer uma nova viagem por Alevaf, o viajante decide trazer consigo uma máquina fotográfica, para registrar, não apenas na memória, aquelas imagens, ângulos e visões dos lugares que descobria. Ao olhar Alevaf pela primeira vez à distância, depois da experiência de conhecer aquela cidade de perto, aquela aglomeração humana parecia, no seu todo, uma complexa colcha de retalhos emendados, remendados, tridimensionais, sobrepostos, às vezes cor de tijolo, às vezes multicoloridos, escondendo e mostrando uma nova face e um referencial conhecido em cada ângulo.

Assim, para registrar aquele olhar, o viajante escolhe um primeiro ângulo para tirar uma foto da paisagem de Alevaf. Parado no Parque da Barragem Sta. Lúcia, ao enquadrar Alevaf através da câmera, o viajante é interrompido pela fala de um praticante de caminhada em tom de alerta: *“Oh! Meu amigo, não chega muito perto lá não que eles vão arrochá sua câmera!!!”*. O viajante dissimula um sorriso e, meio desconcertado, concorda com a cabeça. Aquele caminhante não imaginava o quão perto o viajante pretendia chegar de Alevaf. Com a distância construída por fronteiras, às vezes imaginárias, e outras físicas, criadas entre Alevaf e Horizon, a cidade de Alevaf parecia poder ser representada como uma ilha imaginária, cercada não por água, esta seria facilmente transponível, mas por uma barreira social, também imaginária. Assim, ao aproximar-se da entrada do Morro, o viajante sente, por alguns instantes, uma certa resistência ao lugar, mas ao lembrar das pessoas que conheceu, dos caminhos que percorreu, dos lugares que descobriu, o fascínio por Alevaf substitui seus temores.

Ao seguir caminhando pela rua principal de Alevaf, o viajante nota, na entrada da cidade, um painel pintado, mesclando representações bíblicas com imagens da cidade em Alevaf. Caminhando mais um pouco, subindo mais ao alto, descobre outro painel, com outra cena bíblica contrastada com o que pareciam ser cenas típicas de Alevaf: uma fila no posto de saúde, uma revista policial, um corpo baleado. No canto esquerdo do painel, aparece a assinatura: Pelé, acompanhada pela data. Enquanto o viajante admirava a pintura e sua riqueza de detalhes, os moradores de Alevaf pareciam continuar a caminhar sem notar a pintura. Será que aquela imagem do lugar onde vivem não lhes despertava interesse? Ou, como cotidianamente passam por ali, não havia mais nada a ser observado naquela imagem? Estas

são questões que ficavam sem resposta. O viajante decide, então, fotografar o painel. Neste momento, uma criança pára e pergunta: *“Porque você tá tirando foto disso?”*. Senão havia motivo para destacar o painel do em torno, então por que fotografá-lo? Afinal o que representariam para os moradores de Alevaf aqueles painéis?



Ilustração 15 - Imagem de painel pintado por Pelé em uma das principais entradas de Alevaf, no muro da Associação comunitária da Vila da Barragem

Seguindo seu caminho, o viajante observa que praticamente todos os letreiros do comércio local, salões de beleza, sorveterias, bares e supermercados e até igrejas são também do mesmo pintor dos painéis: Pelé. Mais adiante, o viajante decide fazer uma visita à sua antiga Guia, agora sua amiga, que tanto o ajudou no início daquela viagem. Mesmo não lembrando totalmente como chegar à sua casa na Vila da Barragem, encontra moradores que, gentilmente, o encaminham até a porta da sua casa. A Guia demonstra simpatia ao reencontrá-lo, sua mãe sempre atenciosa e hospitaleira oferece-lhe café e biscoitos. O viajante discorre sobre os lugares que visitou, as pessoas que conheceu, as histórias que ouviu, já demonstrando certa familiaridade com os lugares de Alevaf. Depois de algum tempo de conversa, entra na casa o tio da Guia, que, sem perceber a presença da visita, relata que haviam encontrado o corpo de uma mulher conhecida, que até então estava desaparecida, em uma das grotas da Vila vizinha. A mãe da Guia demonstra interesse em saber mais sobre aquele acontecimento.

Os dois trocam palavras por algum tempo, até que, num determinado momento, a mãe da Guia vira-se com sinceridade para o viajante e diz, um tanto constrangida: *“Agora você já sabe como as coisas acontecem aqui”*. A situação parecia colocar o viajante diante de um momento de intimidade, como frente à confissão de um segredo familiar, ou mesmo comunitário, envolto não simplesmente por medo, mas também por um certo pudor, que gerava um cuidado na exposição da violência ocorrida na cidade de Alevaf.

Depois de mais algum tempo de conversa, o viajante despede-se da Guia e de sua família e continua subindo o Morro, lendo e relendo o espaço, às vezes familiar, às vezes estranho. Tendo como referência a antena de alta tensão, alcança, por meio de becos desconhecidos, a Vila Sta. Rita de Cássia, ou o topo do Morro do Papagaio. Ao atingir o fim do beco, reencontra, para sua surpresa, um ponto conhecido da rua São Tomás de Aquino. Mesmo reencontrando o espaço e os lugares de Alevaf, andar por aquela cidade continuava sendo um jogo de se perder e achar, descobrir e reencontrar.

Seguindo mais à frente o viajante vê no letreiro pintado de uma das casas da rua: *“Associação dos Artistas do Morro do Papagaio”*. Seria então ali que se reuniam os artistas, como aquele pintor de quadros? Seguindo mais adiante pela rua principal da Vila, o viajante encontra a oficina daquele pintor, um espaço reduzido, mas repleto de imagens irradiadas por quadros, acompanhadas pelo som de rap que tocava ao fundo. Conversando com o pintor, o viajante descobre ser ele o autor dos painéis descobertos na Vila da Barragem. Era ele quem assinava *“Pelé”*. Incrível! Além de quadros, aquele artista também pintava painéis! Visto mais de perto, um quadro com detalhes de cada uma das casas de Alevaf, a cidade surge envolvida por uma silhueta materna, de forma que o seio e a barriga também parecem se levantar no alto, como montanhas ao fundo. Além deste, havia outro quadro, menos visível para quem passa na rua. Um homem negro e uma mulher loira sobre o telhado de uma das casas de Alevaf ou apenas tendo Alevaf ao fundo, com uma expressão silenciosa, pensativa. Tanto os quadros quanto os painéis pareciam tentar transmitir uma mensagem a quem os observasse, como se comunicassem um segredo inaudível, algo da intimidade do cotidiano de Alevaf.

Conversando com o viajante, ao mesmo tempo em que pintava, Pelé fala de seus quadros. Nesse momento, moradores entram na oficina, observam atentamente a feitura de seu trabalho, palpitam sobre os detalhes. Em outros momentos, passantes cumprimentam o artista, gritam-lhe anedotas, que este responde com outras brincadeiras. Independente do que o artista pudesse dizer sobre seus quadros e painéis, sua fala não desvendava tudo que aquelas imagens pareciam dizer ou significar. Afinal, o que os moradores de Alevaf pensam e comentam sobre aquelas imagens da cidade onde vivem? Como refletem aquelas

representações de si mesmos? Intrigado, o viajante fotografa os quadros na oficina de Pelé e leva consigo aquelas imagens que pareciam dizer mais sobre Alevaf do que a melhor foto que poderia conseguir daquela cidade.

Na porta da oficina, os amigos do Pelé pegam tinta branca emprestada e brincam de pintar, toscamente, metade do velho automóvel de outro amigo. O Chevette azul vai se tornando aos poucos branco, mantendo ainda um tom escuro, por ser rala a tinta que usavam.

Ao sair da oficina de Pelé, o viajante nota um movimento diferente de pessoas na rua. Naquele momento, surge, ao longe, o som de tambores e chocalhos, que tornavam-se cada vez mais próximos. Até que, num dado instante, aponta numa das esquinas da rua São Tomás de Aquino um cortejo de pessoas vestidas de branco e faixas brilhantes azuis na cabeça, alguns com tambores enlaçados ao corpo, outros com chocalhos amarrados aos pés. Cantando e dançando ao som dos tambores e chocalhos passam carregando um pedestal com a imagem da Virgem Maria. Tratava-se da manifestação do grupo local de congado. Após o grupo, seguido pela figura de um homem de meia idade com megafone nas mãos, surge um conjunto de pessoas também de branco, carregando faixas e cartazes, com as palavras “Fé” e “Paz”. Outras pessoas, vestidas com as suas roupas do dia-a-dia, seguem o grupo. O viajante, curioso, decide fazer o mesmo.



Ilustração 16 - Grupo de Congado durante a Caminhada pela paz

Seguindo o cortejo pelas ruas de Alevaf, o viajante observa uma faixa presa ao poste de luz dizendo: “Festa de Nossa Senhora Aparecida – 6ª Caminhada pela Paz⁸⁶ – Aglomerado Sta. Lúcia / Morro do Papagaio”. No caminho do cortejo, em muitas casas de Alevaf os moradores estão na janela e na porta de casa. Outros colocam, sobre uma mesa, a imagem de Nossa Senhora Aparecida na porta de casa, esperando a passagem do cortejo.



Ilustração 17 - Moradores esperando na porta de casa a passagem da Caminhada pela Paz

Caminhando mais um pouco, o cortejo pára numa área aberta, mais plana, em frente a um palco ou altar. A cantoria e a dança param. O homem que tinha o megafone nas mãos sobe ao altar, já com outra vestimenta, dá início a um ritual: “*Vamos nos colocar em posição de relaxamento, paz, conversar pouco agora, se preparando para a missa... Peguem o folheto da Campanha da Fraternidade 2005*”. O viajante descobre que aquele era o pároco local, conhecido como Padre Mauro. A missa prossegue, com cantos religiosos acompanhados por um violão. O padre proclama: “*Vocês estão prontos para lutar contra a violência? Vou fazer a chamada das comunidades: Vila da Barragem! Vila Sta. Rita de Cássia!...*”. No momento do sermão, Padre Mauro continua: “*Nós não queremos mais a violência, nós não queremos mais os tiroteios. A paz pode reinar em nossa comunidade. Deixa eu fazer uma pergunta. A*

⁸⁶ A Caminhada pela PAZ é uma manifestação comunitária contra violência criada pela Paróquia Nossa Senhora do Morro em 2001. Organizada em forma de procissão pelas principais vias, becos e Vilas do Aglomerado Sta. Lúcia, a manifestação termina com uma missa proferida pelo pároco local ao ar livre. Atualmente ela se encontra em sua 6ª edição.

*maioria das pessoas está pensando em responder o que no dia 23, sim ou não?*⁸⁷ Então uma salva de palmas para quem vota sim no dia 23”. Padre Mauro chama a atenção do viajante por sua figura destacada, com uma posição bastante incisiva em defesa de suas propostas para a vida comunitária.

Antes do fim da missa, o viajante retorna à Vila da Barragem, descendo através da rua Principal. O restante da cidade parecia estar em seu fluxo normal, até, o momento em que aparece subindo a rua, uma caminhonete com pessoas que pareciam ser figurantes de uma peça de teatro, acenando e brincando com os moradores. Enquanto alguns acompanham o trajeto do carro, outros saem de suas casas, apinham-se na janela para saber o que estava acontecendo. Atrás da caminhonete, outros personagens, em perna de pau, sobem o Morro com a ajuda dos moradores. A caminhonete passa pelo viajante despertando sua curiosidade, o que o obriga a dar meia volta e subir o Morro novamente. O viajante aproxima-se como espectador, no meio da aglomeração de pessoas. O carro pára no lugar conhecido como Bar do Kaley, e os personagens descem da carroceria da caminhonete: um velho representado por um jovem, e uma senhora representada por uma jovem. O viajante então indaga sobre o que estava acontecendo, um morador diz: *“Ele tá indo embora, tá fazendo papel de alguém que tá indo embora do Morro... e tá pedindo pros moradores contarem histórias e darem objetos de lembrança pra ele levar.”* E quem são eles? *“É o Grupo do Beco, grupo de teatro aqui do Morro”*. O velho, o personagem que saía do Morro, senta-se com uma senhora moradora e pergunta: *“Tinha uma bica d’água aqui na época que não tinha água na comunidade? Me conta essa história”*. Enquanto isso, uma lavadeira com uma lata d’água na cabeça, outra personagem, coloca sua lata na fila de latas formada pelo grupo de teatro no local onde havia a bica de água e começa a lavar sua roupa. A princípio, aquela cena parecia estranha para o restante dos moradores: será que ela não tem água em casa como todos já têm? De toda forma, a cena parecia provocar a memória dos moradores, através da recriação do cotidiano e de situações do passado, características de uma cidade sem infra-estrutura. Ao longo da conversa do velho com a moradora, o viajante percebe que aquela era uma antiga líder comunitária, responsável por várias conquistas de infra-estrutura na cidade de Alevaf. Portanto, ela deveria ter muitas histórias para contar sobre aquela cidade. Depois de algum tempo o carro continua subindo. No caminho, o viajante vê uma faixa amarrada em um poste:

⁸⁷ Dia 23 de Outubro foi a data da votação do Referendo ocorrido em 2005 pela “proibição da venda de armas e munição de fogo no Brasil”. Anteriormente, a Confederação Nacional de Bispos do Brasil divulgou uma carta em defesa da votação pelo “sim”, recomendando ainda que as paróquias e igrejas católicas adotassem a mesma posição.

“Cortejo da Memória - Venha contar e escutar histórias da comunidade, teatro, música, cinema e muita diversão”.



Ilustração 18 - Cena de entrevista de moradora antiga durante o Cortejo da memória

Além das entrevistas, em algumas paradas do Cortejo, o Grupo do Beco encenava, nas ruas da cidade, uma intervenção teatral. Um dos personagens, em perna de pau e capa azul brilhante, diz: *“O que pode acontecer quando um grupo de universitários se reúne com moradores do Aglomerado para contar a história do Morro?...”*. A encenação, além de informar sobre o projeto Conexão dos Saberes⁸⁸, do qual o grupo de teatro participava, realiza uma enquête teatral entre uma noiva e sua mãe, ambas também em pernas de pau. Nesta enquête, surgem falas que explicitam diferenças de costumes entre gerações de moradores mais velhos e moradores mais jovens da cidade de Alevaf. O personagem com capa azul declara: *“A senhora já deve ter carregado muita lata d’água na cabeça...”*. E a mãe responde: *“Ahhh! Nossa, não tem nem como contar... Era uma peleja...”*. E a filha complementa: *“Eu, graças a Deus, nunca precisei fazer isso!!!... Mãe, eu já te falei, hoje as*

⁸⁸ O Projeto Conexão dos Saberes, no Aglomerado Sta. Lúcia, visa a construção e a promoção da memória coletiva do lugar, sendo realizado em Belo Horizonte pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, em parceria com estudantes universitários da própria favela e artistas do Grupo do Beco. O Projeto Conexão dos Saberes encontra-se ligado a um projeto maior, sob a orientação do Ministério da Educação - MEC, promovendo a atuação de universidades federais em comunidades populares de várias cidades do Brasil.

coisas estão modernas!!!”. E a mãe retruca: *“Modernas e mais caras!!!”*. No meio da aglomeração de pessoas, o viajante ouve um comentário entre adolescentes: *“Minha avó fala parecido comigo... Você tem que crescê e cê um bom trabalhador que eu já carreguei muita lata d’água na cabeça...”*. Até que, num dado momento, um dos personagens afirma: *“Nós temos um morador aqui do Morro que tá indo embora... mas ele quer levar junto com ele lembranças boas... Convido a vocês todos a participar da última caminhada do seu Zé no Morro.”* Em seguida, todos os personagens cantam: *“Ahhhhh!!!... Eu tô contigo eu tô... o tempo todo todo tô contigo... sigo nessa estrada, deixo meu abraço e vou subindo o Morro pela última vez...”*, e saíam caminhando pelas ruas de Alevaf, levando uma parte da aglomeração de pessoas consigo.



Ilustração 19 - Atores do Grupo do Beco durante o Cortejo da Memória

O “Cortejo da Memória” continua seu trajeto, levando os personagens por outros lugares e conversando com outros moradores. Lugares como a praça do Boi, onde o viajante fica sabendo que um comerciante do lugar, vindo da região rural, criava bois soltos. Outros lugares como o “Ladrão”, próximo à antena de alta tensão da Vila Sta. Rita de Cássia, por onde passava um cano que abastecia o restante da cidade de Horizon. Deste cano, de tempo em tempo, jorrava a água utilizada pelos moradores, quando ainda não havia abastecimento

em Alevaf. O Cortejo também envolvia a dona da casa da Fazendinha; Marcos Guimarães, presidente da Associação Comunitária de uma das Vilas; Padre Mauro, o pároco local, dentre outras que compunham um verdadeiro mapa de referências sociais, espaciais e comunitárias na memória e no cotidiano de Alevaf.



Ilustração 20 - Entrevista de antigo comerciante local durante o Cortejo da Memória

O viajante, fascinado por aquela experiência, continua seguindo o cortejo por todo o seu trajeto em Alevaf, apenas irrompido pelo trânsito de alguns veículos e do micro-ônibus local, chamado pelos moradores de “Kinder-ovo”⁸⁹. Esta era uma oportunidade única de percorrer aquela cidade conhecendo memórias e histórias vividas e contadas por seus moradores, sobretudo, quando incitados por um grupo de teatro local com tanta capacidade de expressá-las e sintetizá-las. Assim, ao longo do “Cortejo da memória”, representação,

⁸⁹ Kinder-ovo é a forma como curiosamente são chamados os micro-ônibus que sobem a favela, uma referência a um produto comercial que consiste em um pequeno ovo de chocolate que contém surpresas infantis, normalmente pequeninos brinquedos montáveis. Esta associação com o Micro-ônibus é explicada pelos moradores tanto pelo tamanho reduzido do veículo, compatível com as ruas estreitas da favela, quanto pelo fato de se constituir num espaço coletivo, ainda que transitório, de encontros e surpresas no mundo social da favela, o que é sintetizado pela frase: “Kinder-ovo, cada dia uma surpresa”.

memória e presente cruzavam-se a todo instante, seja pelo cotidiano rememorado nas falas dos moradores entrevistados ou pelas intervenções do Grupo do Beco.

Se a rua em Alevaf, no dia-a-dia, já aparece como o lugar do jogo social, do encontro, da troca, do lúdico - no caminho do trabalho para casa ou nos espaços comunitários e comerciais da favela - esta característica é exaltada pela forma e pela linguagem do Cortejo. Desse modo, a linguagem do Congado, no evento da Caminhada pela Paz, e o Cortejo da Memória são instrumentos comunitários bastante utilizados para chamar a atenção das pessoas de Alevaf, para a mobilização comunitária e para a difusão de ações políticas e culturais daquela cidade.

Por outro lado, o viajante percebe que determinadas situações de violência podem inibir iniciativas e manifestações sociais e culturais. Acompanhando o Cortejo, presenciou uma situação bastante concreta. Num dado momento do trajeto, o Cortejo da Memória pára, não para conversar com mais moradores num lugar de referência, mas porque encontra uma batida policial, cercando uma das casas da Alevaf. Parecia que, a qualquer momento, poderia acontecer uma troca de tiros. Parados, os atores do grupo de teatro procuram decidir a forma de prosseguir com o Cortejo. Então, um dos policiais, percebendo que algumas pessoas que seguiam a aglomeração do cortejo aparentavam não morar em Alevaf, como os universitários do Projeto Conexões, aconselha a busca de um caminho alternativo. No entanto, o viajante observa que, junto aos policiais armados, havia mulheres e crianças, vizinhas à casa cercada, também em situação de evidente perigo. Porque nós temos que nos proteger se há crianças diante do mesmo perigo? Assim, o Cortejo insiste em passar. Os atores do grupo e as pessoas que o acompanhavam passam sem maiores problemas e o Cortejo segue seu trajeto.

Ao fim do Cortejo, no cair da tarde, os assistentes param num espaço montado para a exibição de filmes, em uma das ruas de Alevaf. O viajante, ansioso por saber que filmes seriam exibidos em Alevaf, uma cidade que não tem cinema, junta-se às pessoas sentadas em bancos de igreja retirados da capela próxima. Depois de alguns contratempos técnicos e da dificuldade⁹⁰ enfrentada no fechamento da rua recém-aberta na divisa com os bairros Sto. Antônio e São Pedro, vizinhos à Vila Estrela, são exibidos filmes⁹¹, curtas-metragens e documentários realizados na cidade de Alevaf por moradores de Horizon, pessoas que também viajaram por aquela cidade. Um deles foi montado com depoimentos. Os outros

⁹⁰ Houve dificuldade em fechar a rua na divisa com os bairros, mesmo havendo um pedido de prévia autorização aprovado pela BHTRANS - Companhia de trânsito de Belo Horizonte, que não dispôs, para organização do evento, nenhuma estrutura de apoio.

⁹¹ Os filmes exibidos foram: “Macarrão com Cachaça” (1998) – Dir.: Pablo Lobato; “Liberdade ainda que Tardia” (2002) – Dir.: Denis Curi; e “Papagaio” (2005) – Dir. Bernard Belisário e Daniel Pulga.

contam histórias, uma cômica, outra mais estigmatizante da imagem de Alevaf frente o restante da cidade. Ao olhar do viajante, todos tinham em comum o fato de mostrarem, de alguma forma, uns mais outros menos, a imagem de uma Alevaf associada à violência. No fim do evento, com a estrutura já desmontada, para confundir ainda mais representação social e a realidade vivida, a polícia militar aparece com uma viatura, possivelmente em decorrência de um chamado de moradores dos bairros do em torno. Os policiais indagaram sobre a razão da rua ter sido fechada para a passagem de carros. Como o evento já tinha terminado, os policiais foram embora sem maiores problemas.

Ao fim de tudo, o viajante teve a oportunidade de conversar com os atores do Grupo do Beco sobre o Cortejo e seu trabalho teatral na cidade de Alevaf. Depois de terem percorrido quase toda a Alevaf e estando tão cansados quanto o viajante, os atores ainda o convidam para participar da festa junina que promoveriam naquela noite.

Adentrando Alevaf com o grupo teatral, ao cruzarem a Vila Estrela encontram pelo caminho vários homens e adolescentes carregando tambores, tamborins e panderos. Percebendo o interesse do viajante, um dos atores esclarece: *“Estes são os Invasores do Sto. Antônio... escola de samba aqui da Vila... Eles estão indo para um ensaio na Praça Cairo em frente a sua sede”*. A denominação de Invasores do Sto. Antônio⁹² soou de forma sugestiva para o viajante, sobretudo, por se tratar de uma escola de samba de favela cuja sede fica na divisa com o bairro de classe média do Sto. Antônio.

Mais adiante, na rua São Tomás de Aquino, já tomada pelo movimento típico de pessoas à noite, chama a atenção uma festa realizada num pequeno espaço, como de uma pequena loja comercial. Música alta e pulsante, falada o tempo todo, luz piscante e uma aglomeração significativa de jovens. A letra da música declarava no ritmo das batidas:

... Nós da favela é que somo discriminado... / Então meu irmão / raciocine comigo / quem são os verdadeiros bandidos? / aqueles que vivem nos morros? / Ou aqueles que se escondem atrás das fardas? / O povo da favela tem medo / é do bandido / fardado / e não do malandro maneiro, que fica no morro, camarada tranqüilo... / não é como a polícia, que cometem os crimes sem deixá vestígio, e acusam a gente... / falam que nos morros é pura malandragem / colocam inocentes atrás das grades...

Então um dos atores do grupo de teatro elucida: *“Essa é a festa da Sexta Rap, mas como não aconteceu ontem resolveram fazer no sábado... Quem tá cantando é o Todo Feio”*⁹³,

⁹² A Invasores do Santo Antônio é uma tradicional escola de samba do Aglomerado Sta. Lúcia, que desfila todo ano, ainda que sem muita infra-estrutura, no carnaval promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte.

⁹³ Júlio ou Todo Feio (TDF), como é mais conhecido, é cantor e compositor de Rap, inclusive com um CD gravado, ex-presidiário e morador da Vila Sta. Rita ou Morro do Papagaio;

cantor e compositor de rap do Morro do Papagaio". O tom de denúncia e protesto da música era explícito, sobretudo ao tratar da violência policial, que parece ocorrer com frequência em Alevaf.

Ao chegar na "Festa Junina do Grupo do Beco", o viajante ouve outro tipo de música, bem diferente da situação urbana denunciada pelo rap. Uma música que, em Alevaf, parecia remontar a alguma herança rural. Além das comidas e bebidas típicas de uma festa junina - milho verde, quentão, canjica - ainda haveria a apresentação de quadrilhas. Primeiro, uma quadrilha menos conhecida, bem trajada e ensaiada, em cada um de seus passos. Mas, pelo comentário geral, a quadrilha realmente esperada naquela noite era a "Quadrilha Arraial do Sabuco Duro"⁹⁴, que garantia um grande afluxo de pessoas ao local. Além daquela festa junina, outra de mesmo estilo acontecia noutro ponto da Vila da Barragem, organizada por um traficante local, que convidou a esperada quadrilha para se apresentar também em sua festa. Todos aparentavam saber o motivo do atraso, mas procuravam evitar a demonstração de qualquer descontentamento, sobretudo, porque a violência estava presente, como possibilidade, em uma festa comunitária de outra natureza, realizada não muito distante dali.

Depois de um longo período de espera, a quadrilha chegou e se apresentou. Mesmo havendo a prática da festa junina também em alguns bairros de Horizon, os olhos do viajante nunca tinham visto uma quadrilha tão bonita, bem trajada e harmoniosa. Entre os integrantes da quadrilha, o viajante reconhece um dos integrantes do Grupo do Beco, o personagem de capa azul, agora assumindo outro papel comunitário. A festa termina com o estouro de fogos.

Depois de um dia inesquecível, em contato com toda a efervescência⁹⁵ cultural e comunitária de Alevaf, o viajante olha à distância para aquela cidade e vê, sobreposto à sua paisagem, o quadro de Pelé: uma cidade colorida, protegida pelo corpo materno da mãe ou de uma comunidade.

O viajante decide voltar a cada dia, para conversar com seus moradores antigos, lideranças e artistas, até desvendar as representações e imagens da cidade de Alevaf, sobretudo, aquelas produzidas e sintetizadas na arte produzida no lugar.

⁹⁴ A Quadrilha "Arraial do Sabuco Duro", fundada há 25 anos como atividade social inicialmente para combater situações de violência, ao longo do tempo passou a ser uma atividade comunitária tradicional dentro do Aglomerado Sta. Lúcia, chegando a ter 180 pessoas participando de sua equipe. A Quadrilha, foi premiada em 2004 com o 5º Lugar no Arraial de Belô e o Pentacampeonato na Regional Centro-Sul, atividade promovida pela Prefeitura de Belo Horizonte.

⁹⁵ É importante ressaltar que os eventos e atividades sociais e comunitárias destacados ao longo do texto deste capítulo não ocorrem durante um único dia de sábado, mas sim ao longo de diferentes períodos do ano. Este recurso foi utilizado apenas como efeito literário para demonstrar a efervescência cultural e comunitária do Aglomerado Sta. Lúcia.

De todo modo, para o viajante, entre os momentos vividos em Alevaf, o melhor deles foi andar pelas ruas daquela cidade e ser reconhecido, por alguém com quem teve contato ou conversou, e sentir que não apenas levava aquela experiência dentro de si, mas, que de alguma forma, já pertencia àquele espaço.

4.1 - A EXPRESSÃO CULTURAL NA EXPERIÊNCIA URBANA DA FAVELA

Ao buscar apreender as expressões culturais da favela, esta pesquisa procura perceber, na articulação com o imaginário da cidade, que lugar social e espacial a favela ocupa hoje em Belo Horizonte. Um espaço urbano cujas necessidades não são mais relacionadas à carência de infra-estrutura, já que se trata de uma favela que vem sendo urbanizada, pouco a pouco, há cerca de 20 anos.

Refletir as expressões culturais da favela significa reconhecer a favela, não como o lugar da carência, mas como o lugar da produção de uma riqueza social própria. As expressões culturais resultam da simbiose criativa, de determinados artistas, com a vida social da favela, inserida na experiência de um espaço marginalizado e estigmatizado da cidade.

Desse modo, este capítulo procura destacar a importância da organização comunitária e da formação de uma identidade de lugar da favela em sua produção artística e, de certa maneira, reconhecer a importância desta mesma produção na consolidação comunitária, buscando na construção de leituras e representações do lugar, a expressão de seu mundo social. Tais representações articulam a favela ao restante da cidade, podendo assumir ainda, nesse sentido, a forma de um discurso alternativo ou de um contra-discurso, que resiste ao processo de estigmatização da favela e de seus habitantes.

No entanto, não falamos de uma cultura isolada, que seria fruto da marginalidade do lugar, como denotam termos como “cultura da favela” ou “artistas do morro”, utilizados pela mídia ou em determinados projetos sociais. Estes termos criam a idéia enganosa da vida cultural da favela como uma “ilha de cultura”. É importante levar em conta que a identidade sócio-cultural da favela, representada na produção artística local, não resulta apenas de relações sociais e comunitárias da favela. Esta produção também expressa a interação e reciprocidade de seus grupos e atividades com grupos e instituições culturais do restante da cidade.

Por outro lado, as expressões culturais dos artistas, aqui considerados, fogem, de alguma forma, às representações usuais da arte realizada na favela, como o samba, o pagode, o rap, o funk e a capoeira. A primeira expressão cultural que aqui trataremos, tem um caráter

mais individual e subjetivo. Trata-se dos trabalhos do artista plástico Fabiano Valentino, mais conhecido como Pelé, autor de painéis e quadros que, como vimos, tem a vida na favela como tema. A segunda atividade tem um cunho mais coletivo, o Grupo do Beco, que produz peças de teatro encenando personagens e histórias inspiradas no cotidiano coletivo e familiar da favela.

Assim, este trabalho destaca atividades artísticas distintas, tendo em comum a representação da vida na favela, ainda que por diferentes caminhos, por meio da expressão da vida cotidiana, familiar e comunitária do lugar, sintetizando sentimentos, acontecimentos, costumes e práticas sociais, bem como leituras e interpretações do seu passado coletivo, do presente experienciado ou do futuro esperado.

Além disso, ambas expressões artísticas têm em comum o fato de contarem com uma expressiva popularidade entre os moradores, sendo socialmente representativos, ainda que de formas diferentes. Ao mesmo tempo, estas mesmas atividades artísticas, por terem alcançado um certo reconhecimento no campo da arte e na mídia local, são tomadas como representantes da atividade cultural da favela também no restante da cidade.

4.2 – UM ARTISTA COLORINDO O MORRO: PELÉ E A FAVELA IMAGINADA

O artista plástico, ou simplesmente pintor ou desenhista, Pelé⁹⁶ é um dos personagens mais marcantes do Aglomerado Sta. Lúcia, sempre com suas roupas de malha respingadas e manchadas de tinta, boné na cabeça e mochila nas costas. Ainda jovem, com seus 28 anos, negro, casado, pai de dois filhos, seu nome, seu estilo e sua assinatura estão impressos nos letreiros cuidadosamente pintados do comércio local, que por vezes, combinam letras convencionais com seus desenhos e representações da favela, em igrejas e entidades assistenciais, em quase todo o Aglomerado Sta. Lúcia. Além dos letreiros, os painéis de Pelé com motivos religiosos destacam-se nos muros e paredes dos caminhos de ruas estreitas das vias principais da Vila da Barragem e Vila Sta. Rita de Cássia. Assim, andando pela favela, de tempo em tempo, pode-se encontrar um desenho desconhecido, às vezes antigo e já desbotado, outras vezes novo, com cores vivas, que contrastam com os muros e paredes sem reboco da maioria das casas. Além desses, ainda há outros painéis mais ocultos, em entidades

⁹⁶ O artista plástico, mais conhecido como Pelé, vem buscando utilizar um nome que represente melhor a identidade de seu trabalho, um nome que não se confunda com o do jogador de futebol. Assim, atualmente assina, em suas pinturas, o seu sobrenome: Valentino. Em todo caso, neste trabalho, utilizaremos o nome Pelé, porque esta é a forma como é chamado e conhecido por todos, dentro e fora do Aglomerado Sta. Lúcia.

assistenciais, creches e centros comunitários, com figuras infantis, como o Mickey e a Branca de Neve, e outros com imagens da favela.



Ilustração 109 - Letreiros e desenhos de Pelé na entrada da Mercearia Nossa Senhora do Morro

Sua oficina no alto do Morro, na Vila Sta. Rita de Cássia - uma espécie de atelier, oficina de pintura e loja - é o local onde Pelé recebe encomendas e faz faixas com anúncios e mensagens. Alguns dos quadros de Pelé lá estão expostos, para admiração de oportunos clientes e dos conhecidos da rua. Entre estes, os quadros *Gestação* e *Encontro* destacam-se. No entanto, algumas vezes as portas da oficina estão fechadas, indicando que Pelé está fazendo algum trabalho no Morro: painéis encomendados de Nossa Senhora para moradores devotos, paisagens naturais em Igrejas Evangélicas ou entidades assistenciais ou, esporadicamente, pintura comum de casas. Assim, o trabalho de Pelé acaba sendo, em sua maioria, fruto da vida na favela, de forma que raras vezes, o artista se desloca para o restante da cidade. Mesmo quando falta algum material, motoboys rapidamente trazem aquilo de que precisa para o seu trabalho.

4.2.1 – Vocação e percepção artística de Pelé

Depois de acompanhar durante um longo período o trabalho de Pelé, a pintura de uma paisagem na entidade assistencial Casa da Acolhida⁹⁷, pegamos o Kinder-ovo (Micro-ônibus) na rua Bolívia, descemos pela rua Principal e seguimos andando até o Parque da Barragem. Sugeri que ficássemos num lugar que parecia tranquilo, próximo ao campo, mas Pelé insistiu que sentássemos num dos quiosques do parque administrado por um conhecido, morador do Morro (praticamente um boteco da favela).

Quando olhei para a paisagem do Aglomerado, que se tinha dali, percebi porque ele havia insistido que sentássemos naquele lugar. Daquela ponta do parque, podia-se ver quase todo o Aglomerado, com a Igreja Sta. Rita de Cássia no alto, destacada. Parecia que dali podia-se reconhecer algumas das pinturas e painéis que Pelé fez do Morro.

Ao ser indagado sobre a sua trajetória com a pintura, Pelé declara que não aprendeu seu ofício com ninguém, pois nunca fez um curso de formação. Mas, na medida em que relata encontros, influências pessoais e profissionais que o incentivaram e desenvolveram sua vocação, revela-se uma vontade constante em aprender com cada um que domina uma técnica por ele até então desconhecida, seja um mestre pintor de paredes da favela, um aluno de Belas Artes, uma colecionadora de artes ou um renomado artista plástico.

A vocação artística de Pelé manifesta-se, inicialmente, por seu fascínio pelas revistas em quadrinho da Turma da Mônica e Batman, a que tinha acesso na casa de sua madrinha, patroa e amiga de sua mãe, Dona Madalena. Ele descreve a casa como um mundo onde havia duas pessoas que gostavam de Belas Artes.

Depois de passar pelos livros de desenho, onde sempre gostou de rabiscar alguma coisa, sempre desenhando e escrevendo, Pelé recebe a influência de amigos do Morro, com quem aprende a misturar tintas, permitindo que, pela primeira vez, pinte em muros e paredes da favela. Seus amigos pintavam uma parede da rua H, onde moravam, e competiam pra ver quem pintava melhor. Formaram então um grupo, de três amigos, chamado POJ – Pelé, Osmir e Joel. Outros moradores começaram a incentivar a brincadeira, trazendo até pessoas de outras Vilas para ver os desenhos. Após algum tempo, uma brincadeira entre adolescentes transforma-se em ofício, quando o trio começa a pintar letreiros para o comércio local e, ainda, desenhos infantis, encomendados pela creche da rua onde moravam.

⁹⁷ A Casa da Acolhida é uma entidade assistencial católica ligada aos Maristas, localizada em uma casa de um dos bairros do em torno do Aglomerado Sta. Lúcia, que atende crianças e adolescentes da favela com atividades diárias recreativas e de acompanhamento extra-escolar. Tem por objetivo retirá-las das situações de risco social, enquanto seus pais trabalham.

Outra pessoa importante no desenvolvimento do trabalho de Pelé foi o pintor de paredes do Morro conhecido como Zacarias, lembrado como mentor no trabalho de vários antigos pintores de paredes do Aglomerado, como Seu Zé Pedro, antiga liderança comunitária. Pelé relata como foi marcante o seu primeiro contato com o pintor. Zacarias convidou Pelé e um de seus amigos do trio para fazerem um desenho no muro de sua casa. Zacarias cercou a área e a rua encheu para ver Pelé e Osmir pintarem, todos olhando, o que os teria deixado até envergonhados. Quando terminaram o desenho, todos elogiavam, mas Zacarias dizia não ter gostado, mas que, mesmo assim, iria pagá-los. Pelé diz ter lamentado a atitude de Zacarias, já que ele poderia ter dito isso antes do término do trabalho. Num momento em que estavam distraídos, Zacarias pega o que parecia ser um balde de tinta branca e cobre o desenho. Pelé relata que ficou enfurecido, mas se conteve com o alerta do amigo. Zacarias tinha fama de “homi mal do Morro”, pois seus filhos estavam na vida do crime. Desconsolado, Pelé já ia embora quando Zacarias chamou-o afetuosamente para ver alguma coisa no lugar do desenho. Quando chegou o desenho estava lá, mas se destacava sobre ele uma película brilhante, assim explicada por Zacarias: *“esse é o Liquibrilho, passa que conserva mais seu desenho”*. Na verdade, aquele experiente pintor de paredes tinha adorado o desenho que haviam feito. Segundo Pelé, Zacarias foi seu mentor no aprendizado de várias técnicas no uso de tintas, tornando-se, desde esse momento, um amigo, com quem diz ter aprendido muitas coisas sem jamais ter trabalhado com ele diretamente. No futuro, Pelé ainda pretende homenageá-lo com a pintura de um painel.

Quando o trio se desfez, apenas Pelé continuou fazendo desenhos. Os outros dois seguiram trabalhando com pintura comum, serviço que ele mesmo admite ser mais rentável do que seu próprio trabalho. De toda forma, Pelé diz ter superado seus amigos do trio por ter aceito as críticas e as sugestões de outros, independentemente de quem fossem, mesmo que preciso, com persistência e perfeccionismo, recomeçar tudo de novo, apagando a pintura quando percebia um erro.

De toda forma, a pintura de painéis já havia se tornado, para um rapaz originalmente tímido, a sua forma de expressão pessoal, e maneira de expressão de idéias coletivas e de participação nas atividades comunitárias da favela. Assim, Pelé relata um momento em que fez um desenho num muro da rua com uma mensagem para sua noiva, com quem havia brigado, escrevendo no fim do texto “1ª parte”. No dia seguinte, crianças vindo da escola copiavam sua mensagem, e pessoas perguntavam a ele quando faria a “2ª parte”. Nesse momento, ele percebeu o interesse que a linguagem do painel de rua despertava nos moradores da favela.

Outra situação, agora ligada a uma atividade comunitária, também foi marcante para Pelé: a gincana de jovens em que era um dos artistas da equipe. Uma das atividades da gincana consistia na pintura de um painel educativo contra as drogas, Pelé teve a idéia de criar um painel pintado no muro contando a história dos adolescentes que entram no tráfico, desde a primeira vez que experimentam a droga, passando pela primeira overdose, o momento em que são presos, fechando com sua morte. Quando terminaram o desenho no muro, uma mãe, que participava da gincana, deu a ele a idéia de acrescentar uma frase que havia visto e anotado: *“cuide de seu filho antes que um traficante o adote”*. Na época, alguns moradores ficaram temerosos de que os meninos do tráfico não gostassem da frase, mas, no dia seguinte, aqueles que todos temiam, ao passarem pela rua, diziam em tom de ironia: *“Cuida mêmo do seu filho que senão nós vamo adotá esse menino”*.

Dessa forma, parece que aos poucos, em cada nova experiência, Pelé percebia a capacidade de expressão e comunicação de seus desenhos e mensagens pintados na forma de painéis nas ruas e lugares da favela, tanto por seu conteúdo cotidiano quanto pela linguagem utilizada do espaço da rua. Pelé encontra, para si, não apenas um papel social, mas uma função comunitária para sua vocação artística. Assim, Pelé defende que a arte é um tipo de voz, denunciando, mostrando alguma coisa: *“A pintura é um protesto, uma forma do cê atingi a pessoa, com a arte, com a palavra. Depois que a pessoa passa a confiá em você a sua palavra passa a vale até mais, porque a pessoa acha que o que cê tá escrevendo é tão verdadeiro!”*.

Além dos desenhos, em suas pinturas, Pelé costumava associar às imagens, mensagens escritas, procurando ser cuidadoso com o que escreve, incluindo falar de política, do que o governo fazia ou não fazia pelo Aglomerado e mensagens para a coletividade da favela. Com esta atividade, Pelé compara seu trabalho com uma rádio, só que as pessoas, ao passarem pela rua, iam lendo, ao invés de ouvindo as mensagens. No entanto, esta prática que começou na adolescência, desenhar e escrever, aos poucos foi sendo alterada, com a predominância das imagens nos painéis, sobretudo, quando o artista observa que, em seus painéis, algumas mensagens não estavam relacionadas com o desenho, sendo apresentados de forma independente, via-se o desenho e depois lia-se a mensagem.

Assim, segundo Pelé, seu trabalho hoje em dia é diferente, porque passa uma percepção, uma idéia, de modo não totalmente explícito, como um enigma. Não se trataria de algo abstrato, mas com o objetivo de expressar, comunicar, um sentido às pessoas.



Ilustração 22 - Detalhe de painel pintado por Pelé mesclando uma cena bíblica com o cenário da favela

Outra figura de influência constante, porém posterior, e mais madura na formação de Pelé, é o pároco local da Igreja Nossa Senhora do Morro, Padre Mauro. Pelé diz ter uma grande admiração por ele, com quem, mesmo não freqüentando a igreja, conversa sobre cristianismo e problemas da comunidade, antes e depois da realização de suas pinturas. Foi com Padre Mauro que Pelé diz ter passado a conhecer mais a Deus e se interessado por estudar religião. O artista chegou até a dedicar um quadro à Padre Mauro, com a figura do Padre abraçando a favela. Além disso, Padre Mauro também conhece técnicas de pinturas e pinta quadros, mas sem recorrer à temática da favela.

Além destas experiências pessoais e comunitárias, outras referências, como a música, parecem ter uma influência constante nos trabalhos de Pelé. Quando questionado a respeito, o artista afirma ouvir todo tipo de música, privilegiando as letras mais expressivas, de forma que quando pinta, procura adaptar cada quadro a um estilo de música. Assim, a música traria uma luz a mais no processo de criação, criando uma atmosfera de criação conjunta. Para a criação de um quadro com tom de denúncia e protesto, Pelé ouve cantores de rap, como Celso Athaíde e MVBill; para um quadro que representa uma paisagem, da favela ou não, uma música mais calma e para pintar um quadro do cotidiano simples da favela, ouve Bezerra da Silva, cujas letras reconhece uma capacidade de representação do estilo de vida de qualquer favela. Outra influência que Pelé reconhece, agora na forma de imagem, sobretudo na relação

entre representação e discurso, é a linguagem do Grafite⁹⁸, marcada por uma postura de protesto, o que, de alguma forma, ainda que com traços distintos, tenta reproduzir na sua obra, algo que aparece somado à mesma postura que adota na relação com o rap.

De toda forma, seria simples demais reduzir as inspirações e motivações das pinturas de Pelé a uma postura de denúncia e protesto, pois emerge em diferentes quadros e painéis um olhar poético sobre o cotidiano, os costumes e as práticas sociais da favela, que revela uma perspectiva muito mais diversificada e complexa de sua vivência comunitária.

Nesse sentido, Pelé também encontra inspiração no movimento cotidiano da favela, seus personagens, suas histórias, seus encontros e trocas diárias: *“Quando eu quero pintá um quadro, subo o Morro a pé, vou andando, conversando com as pessoas, vejo como as pessoas falam. Quando não tô olhando isso, eu sento num lugar, fico olhando o Morro, entendeu? Eu crio muito... é um estado, um momento que cê tá passando...”*

Neste momento da entrevista, Pelé é interrompido pelo cumprimento de alguém que parecia ser mais um conhecido qualquer. O rapaz, com os olhos esbugalhados de felicidade, numa mistura de êxtase com alegria, parecia querer dividir a sua felicidade com todos os conhecidos que estavam a sua volta. Pelé anuncia: *“Ele acabou de ser solto”*. O rapaz se senta e olha para a favela daquele ponto da Barragem e anuncia... *“Que favela linda, que saudade dela...”*. Pelé complementa: *“É uma das favelas mais lindas da cidade... nada melhor do que a liberdade, né?”*. O rapaz continua: *“Cara, os juizes não aliviam mais, me condenaram a três anos no 12, e sou réu primário, tem três anos que não venho aqui... Agora tô aqui, na minha favela... fumando um cigarro e tomando uma cerveja... Eu nem acredito”*. Depois de algum tempo, o rapaz, ainda atônito, declara: *“Cara, não me leve a mal, mas eu tenho que ir ver a minha favela... acabei de chegar...”* e sai carregando a lata de cerveja e um único saco plástico que tinha em mãos quando chegou. Alguns metros mais, vemos que ele pára para conversar com outro conhecido. Depois de algum tempo, Pelé diz: *“Isso é favela, pois você vê... ele vai parar não sei quantas vezes até chegar em casa, as pessoas não esquecem de você”*.

Depois da cena, Pelé relata que quando viaja por três dias para fora da cidade, no terceiro já sente saudade, sente falta das pessoas, das diversões. Mesmo com seus aspectos ruins, ele reafirma as coisas boas que tem dentro de uma favela, que o fazem ter vontade de reencontrar o seu lugar. Assim, Pelé diz encontrar inspiração nas coisas que já viveu dentro do

⁹⁸ O Grafite é uma linguagem de apropriação de espaços e cenários urbanos por meio da pintura com spray de tinta, expressando em ricos desenhos mensagens dentro do código interno de um grupo e/ou explícitas para os passantes na rua.

Morro, seus amigos, e agora, seus filhos, que são a sua grande inspiração atual. *“Acho que a arte é botá tudo isso que você qué num quadro... São coisas que hoje eu tô fazendo, a maioria das coisas que eu quero eu vou botando em tela. A maioria das coisas que vão acontecendo eu vou botando em tela.”*

Não somente as telas de Pelé inspiram-se no cotidiano da favela. O processo de pintura de um painel na rua pode provocar situações que proporcionam desde o reconhecimento de moradores e lugares da favela representados nas pinturas, até intervenções e diálogos com o artista e a obra. Pelé diz que nos seus desenhos realizados na rua, ele começa com uma idéia e deixa os moradores palpitem, ao mesmo tempo em que pergunta porque cada um está dando aquela opinião. Se esta for convincente, ele acrescenta ou modifica o desenho. Essa interação é tão forte que Pelé parece até se espantar com a liberdade com que as pessoas se aproximam quando está pintando:

Eu gosto de trabalhá no Morro porque aqui eu me sinto como um sobrinho das pessoas, as pessoas te tratam com intimidade. Você tá na rua as pessoas passam brincam, isso é o gostoso, parecem que te conhece a mil anos, desde pequeno... pegam uma cadeira sentam perto, conversam, e às vezes olho pra pessoa e eu nunca vi, mas ele te conhece, começa a conversa com você.

Pelé cita, como exemplo dessa vivência, a pintura do painel no muro da Associação de Artistas do Morro do Papagaio. Quando idealizou o painel, planejava pintar apenas a rua São Tomás de Aquino, sem nenhum personagem, mas as pessoas foram chegando e perguntando se ele iria fazer só a rua, se não iria ter pessoas: *“Como ele não ia fazê as pessoas se a rua tava sempre cheia?”* E Pelé retrucava: *“Mas se vou fazê as pessoas vai enchê o desenho.”*. Até que um dos palpiteiros sugeriu: *“Desenha apenas as pessoa mais representativa”*. Pelé incorporou a idéia e desenhou o pessoal do setor da Zoonose da Prefeitura, que vive procurando ratos na rua. Depois sugeriram que desenhasse Dona Valdete, a vendedora de verduras do ponto, que acabou sendo chamada em sua casa para ver o desenho. Em seguida, sugeriram Dona Nenê, a louca da rua, e assim por diante.

Desse modo, além de pintar uma representação do cotidiano, Pelé intervém no cotidiano, dialogando de uma forma criativa e lúdica com os moradores da favela ao longo do processo de criação de suas obras.

Outro exemplo de diálogo com os moradores do Aglomerado Sta. Lúcia acontece com a chamada “bandidagem”. Para expressar esta experiência, Pelé conta duas histórias. A primeira mais antiga, quando ainda começava a pintar seus painéis. Ele pretendia pintar um

gavião exatamente numa esquina que funcionava como boca do tráfico. Os “meninos do tráfico” não queriam permitir o desenho e vieram conversar com ele:

Pelé, se você pintá aqui, os policiais vão usa seu desenho como ponto de referência na hora de marcar a nossa boca... Lá em baixo tem seu desenho com aquela mãe, no outro ponto você desenhou o micro-ônibus... então os policiais vão falá que o ponto dele é aquele perto do gavião...

Pelé entendeu a objeção e recuou em sua intenção inicial. A partir do diálogo com o traficante, Pelé pode perceber, pela primeira vez, que seus desenhos, além de transmitirem mensagens e colorirem a rua, também funcionavam como marcas no tecido labiríntico da favela.

A segunda história diz respeito à encomenda por um dos “meninos do tráfico” da pintura de uma paisagem em sua casa, dentro de seu quarto. Como o volume de trabalho é sempre grande no Morro, o próprio Pelé diz que não costuma dar conta de atender todos os pedidos. Assim, mesmo sendo no caso, a encomenda de um bandido temido, Pelé “enrola” a situação por algumas semanas como faria com qualquer cliente comum. Depois de algumas semanas, o traficante pacientemente envia um ajudante para buscar o artista para que concretize a prometida pintura. O ajudante ainda espera Pelé por horas na oficina para, só no fim do dia, cumprir sua tarefa. Trata-se de uma demonstração de respeito em relação ao trabalho de Pelé, mesmo por parte de quem dispõe de um poder de coerção em mãos.

Desse modo, Pelé diz que sempre pintou tudo que queria em toda favela, e nunca teve reprovação de ninguém. Do mesmo modo, nunca teve problemas com bandidos ou traficantes, com quem sempre preservou o diálogo. Sabendo que não consome drogas, quando contratam seu trabalho, oferecem-lhe apenas o vinho gelado que costuma beber quando termina alguma de suas pinturas.

Nesse momento da entrevista, Pelé levanta, pede licença, e vai até a beira da lagoa do parque da Barragem e pega as roupas do sobrinho, que nadava na lagoa e volta dizendo: *“Ele mentiu pra mãe, disse que ia pra outro lugar, agora vai tê que voltá de cueca pra casa... se você deixa o menino solto, o traficante coloca ele pra vendê pra ele, fazê coisa errada, começa a roubá dentro de casa. Tem que corrigi agora porque depoooooooois”*.

Assim, mesmo mantendo um certo distanciamento das gangues locais, parece haver, entre Pelé e os traficantes, um diálogo baseado em respeito mútuo, cada um fazendo “seu trabalho”, ainda que, ao mesmo tempo, os traficantes normalmente permaneçam, na maior parte das vezes, à margem das atividades sociais e comunitárias do Aglomerado.

Por fim, devemos salientar o fato de que um dos diálogos mais importantes na pintura de Pelé é aquele que mantém com Padre Mauro. Pelé cita o exemplo do painel interno pintado a pedido do padre no Centro Social Padre Danilo. No dia da “Libertação Racial contra o Racismo”, Padre Mauro propôs a Pelé que fizesse um trabalho sobre os quilombos, mostrando um livro com símbolos africanos. Então como um desafio, assim, Padre Mauro pediu que criasse um desenho que representasse uma ligação entre as quatro comunidades, ou Vilas do Aglomerado Sta. Lúcia. Pelé então desceu até o Parque da Barragem para pensar a respeito e percebeu que nada melhor para representar uma ligação entre as comunidades do que cada uma de suas quatro igrejas, uma em cada comunidade. Então, Pelé, como ele mesmo diz, desenhou “a comunidade”, o Aglomerado como uma grande comunidade, de forma que as quatro igrejas, das quatro Vilas, pudessem ser vistas juntas numa única visada, cada uma tendo em volta casas de uma favela rebocada e colorida. O pintor ainda teve a preocupação de desenhar as escadarias dos becos de forma que uma se encontrasse com a outra. Quando mostrou o desenho, Padre Mauro disse ao artista que havia atingido o que ele pretendia, mas, conversando, ambos notaram que faltava vida ao desenho, faltavam as pessoas da comunidade. Então foram acrescentando vida ao desenho, colocaram uma roda de capoeira, uma senhora segurando uma criança, um churrasco em cima da laje, um menino aprendendo a tocar cavaquinho, o carteiro, que bateu à porta no momento da pintura, que sugeriu que colocassem Dona Mariinha, uma senhora falecida que freqüentemente varria a frente de uma das igrejas.



Ilustração 23 - Painel pintado por Pelé no Centro Social Padre Danilo no “Dia da Libertação Racial contra o Racismo”

A partir desse diálogo, também a pedido do padre Mauro, foram produzidos, ainda que de forma independente pelo artista, dois painéis de rua da Via-Sacra, a 1ª e 3ª Estações, que misturam cenas bíblicas com cenas do cotidiano da favela. Estes painéis serão enfocados nesta pesquisa e tratados, mais detalhadamente, no tópico a seguir.

4.2.2 – Painéis e quadros selecionados

Dois dos painéis selecionados e utilizados na pesquisa com os moradores do Aglomerado são os painéis da 1ª e 3ª Estações, inspirados nas encenações religiosas da Via-Sacra na Semana Santa, que acontecem todo ano no Aglomerado.

Segundo Padre Mauro, que de alguma forma também idealizou os painéis, Pelé tinha o sonho de pintar as 14 Estações tradicionais dos últimos passos de Jesus, usando como cenário de fundo a favela. Então, Padre Mauro propôs que ele não usasse a favela só como cenário, mas que o lugar fosse realmente o tema da Via-sacra, fundindo, em certos momentos, a passagem bíblica com o sofrimento do favelado: Jesus sendo condenado representaria a condenação diária dos favelados na cidade. Além disso, Padre Mauro sugeriu que fosse acrescentada a 15ª Estação, a ressurreição de Cristo. O projeto de pinturas da Via-Sacra previa que, ao longo de um ano, entre 2000 e 2001, todas as quinze Estações estariam prontas, de forma que a inauguração das pinturas coincidissem com a encenação da Via-sacra na Semana Santa. No entanto, segundo Padre Mauro, por uma questão de falta de recursos, foram feitas apenas duas. Pelé chegou até a rebocar alguns muros para realizar as pinturas, mas sem conseguir realizá-las. Pelé, até hoje, afirma sua vontade de concluir este trabalho.

No painel da **1ª Estação**, Pelé representa Pilatos perguntando ao povo: Cristo ou Barrabaz? No entanto, ao invés de desenhar o povo na cena, o artista preferiu desenhar a favela, com o que chama dos “pontos turísticos do Morro”: a Igreja Sta. Rita de Cássia, a Escola Dona Augusta, o micro-ônibus, a rua Raimundo Tinte, onde, na sequência, já aparece um trecho da Vila Estrela, misturando lugares, referenciais distantes e espaços distintos num mesmo desenho.



Ilustração 24 - Imagem do painel da 1ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé.

Quando indagado sobre a escolha da favela e não do povo sendo questionado por Pilatos, Pelé explica dizendo que a idéia era representar as escolhas que muitas vezes a comunidade tem que realizar. Como exemplo, cita o Orçamento Participativo, em que a prefeitura oferece à comunidade algumas opções de projetos e obras reivindicadas, propondo que a comunidade escolha apenas uma a ser realizada, aquela que considera mais importante. Outro exemplo de escolha seria a religiosa: evangélica, católica ou umbandista, que ele não especifica se trataria-se de uma escolha individual ou coletiva. Para Pelé, da mesma forma que na cena da Estação, a comunidade tem que escolher: Barrabaz ou Cristo? Colocada ao fundo, a favela dialogaria com a cena bíblica como uma força, uma resistência. Nesse sentido, a cena, tomada por uma pergunta, não representa um impasse ou uma dúvida, mas, sim, uma escolha, na qual sempre há a opção entre Cristo e Barrabaz⁹⁹.

Já o painel da **3ª Estação** corresponde à cena em que Cristo cai pela primeira vez, representando também a queda do homem, quando se droga, enquanto que, no lado oposto, estaria a mulher mãe, indo em socorro do filho, representada aqui na figura de Maria Madalena, talvez, não por acaso, nome da mãe do artista. Note também a existência de um painel de fundo a cena principal, marcado na figura a seguir e tratado com mais detalhes adiante no texto¹⁰⁰.

⁹⁹ Para ver imagem ampliada e colorida do painel da 1ª Estação consulte Anexo do Cap. 4 – Pelé (p. 260).

¹⁰⁰ Para imagem ampliada e colorida do painel da 3ª Estação consulte Anexo do Cap. 4 – Pelé (p. 261).



Ilustração 25 - Imagem do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé.

No muro onde a pintura deste painel foi realizada, Pelé diz que havia um outro desenho, desfeito para a realização deste, com a representação de uma mãe segurando seu filho todo ensangüentado. Esta cena representava a história de um jovem que entra para o tráfico porque queria ser herói, mas no final, resta apenas a mãe. Deste antigo desenho, ficou apenas a mensagem escrita pelo artista, que ainda se mantém no muro ao lado¹⁰¹.

Segundo Pelé, existe uma certa contigüidade entre este desenho e a 3ª Estação pintada sobre o anterior porque “a história de Cristo é baseada na história de quem vive na favela”. O artista relata que, quando um jovem entra no tráfico e vira um bandido temido, ganha prestígio e amigos, mas quando “cai a primeira vez” e vai para a cadeia, perde dinheiro, aqueles amigos o abandonam, até o momento em que morre em confronto com a polícia ou com outras gangues. Do mesmo modo como na Bíblia, em que Pedro nega três vezes Cristo, no mundo do tráfico, quando o bandido morre, seus colegas o negam, desconhecem-no, mesmo que tenham sido seus melhores amigos. Outros traem aquele que o considerava seu braço direito, entregando-o à polícia. Resta apenas sua mãe a chorar com seu filho no colo.

Além dessa cena principal, há, no fundo do painel, um outro painel, dando profundidade e criando um contraste evidente com a cena bíblica.

¹⁰¹ A mensagem do antigo desenho que ainda se encontra no muro ao lado está no Anexo do Cap. 4 – Pelé (p. 265), para maiores detalhamentos. Em todo caso, sua relação com o Painel da 3ª Estação é apenas complementar à obra, por isso não foi considerada, do mesmo modo, nesta pesquisa. Durante a pesquisa de campo, não tive acesso a nenhum registro visual do desenho anterior citado por Pelé.

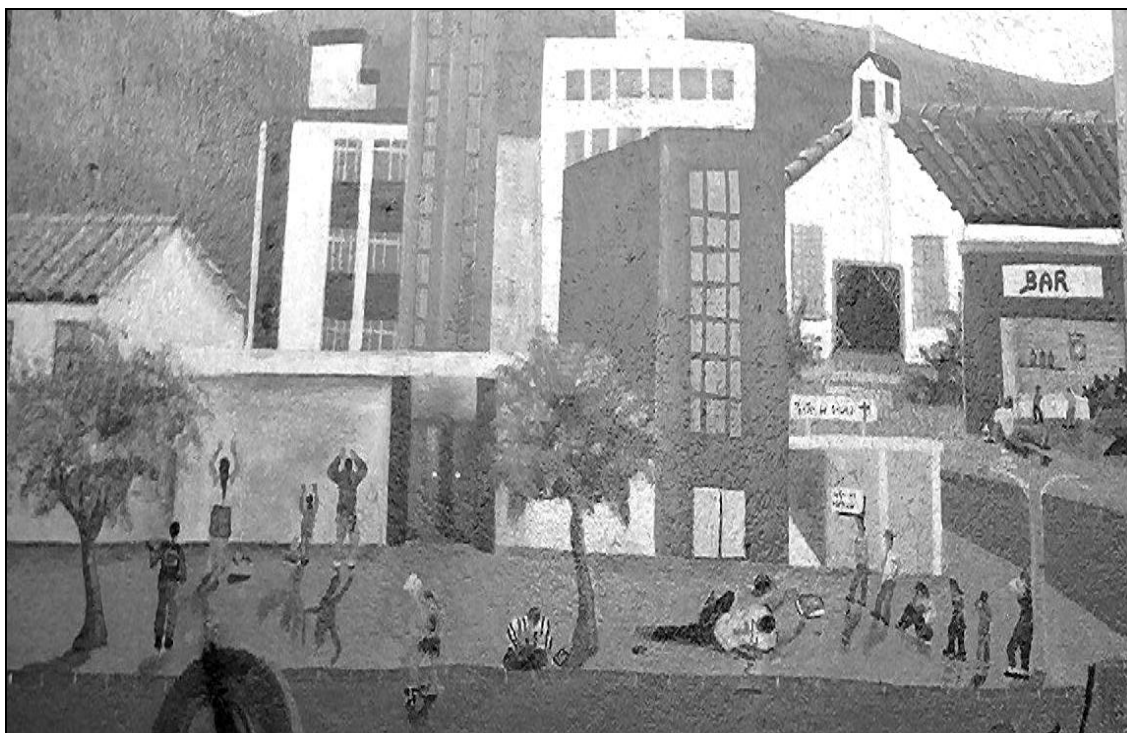


Ilustração 26 - Ampliação de pintura de fundo do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé.

Pelé descreve o painel de fundo como contendo cenas de discriminação e humilhação na favela, como o policial que coloca trabalhadores, operários com marmita, e crianças de escola, prostrados contra a parede. Outra figura do painel corresponderia a um adolescente fumando maconha, próximo a outro já com overdose de heroína, sem que a polícia tomasse conhecimento. A seguir, Pelé aponta para o que chama de “mais uma queda”: uma criança, vindo da escola, é atingida por uma bala perdida. Em sequência, surge uma fila no posto de saúde, com uma placa na porta: “Não há médicos”. Pessoas estão sentadas no chão, cansadas da espera. Mais ao fundo, Pelé destaca a igreja vazia, com teias de aranha, em contraste com o bar lotado de homens bêbados. Neste painel de fundo, o artista ressalta que não há ninguém indo em socorro às pessoas em situações críticas. Cada personagem cai porque, na favela, não há ninguém que venha ao socorro dela. São os próprios moradores que assumem esse papel. Por fim, Pelé conclui falando da obra em seu conjunto: *“Essa é a primeira queda do ser humano, baseada na vida de Cristo”*.

Do mesmo modo que em outros painéis de rua de Pelé, a produção deste painel ocorreu em diálogo com as intervenções e palpites de moradores do Aglomerado, atentos e incontidos diante dos traços do artista. Assim, Pelé relata que, quando pintou o posto de saúde, tinha colocado apenas duas pessoas na fila, mas, os que procuravam participar da

criação do desenho, aproximavam-se e contavam as suas experiências com o posto : “...o posto de saúde fica lotado, tem gente que passa mal, Pelé tem que colocá mais gente na fila”. Já quando pintou a porta do bar e colocou um bêbado, um morador fez questão de ressaltar: “A garrafa pode cair, mas o que tá no copo, bêbado não deixa caí jamais” ¹⁰².

As interações construídas pelo artista, no processo de elaboração desse painel, não se limitaram aos moradores. Assim, Pelé conta que, quando pintava o policial da cena, detalhista como é, perguntou aos curiosos próximos o que havia atrás do colete à prova de balas utilizado pela polícia. Alguns responderam que devia ser: “*Polícia Militar, com uma faixa vermelha e branca*”. No momento seguinte, Pelé nota um carro grande parando às suas costas, mas, sem dar importância, continua a conversar com as pessoas a sua volta: “*Cês tem certeza mesmo que o colete tem essa parte branca?*”. No entanto, dessa vez, todos permanecem calados. Então ele ouve uma voz grossa, vinda de trás: “*É Polícia Militar, pode colocá aí, e tem uma faixa branca, vermelha e preta.*” Percebendo que desconhecia a voz, Pelé se vira e vê o camburão da polícia militar estacionado. A voz que havia respondido à pergunta era de um dos policiais. Pelé, mesmo um tanto apreensivo com a situação, que envolvia realizar uma crítica da atuação policial tendo policiais como espectadores, ainda teve a segurança de pensar: “*Eu tenho... com aquela lei da livre expressão, a Márcia*¹⁰³ *já tinha me dado esse toque, como o jornalista tem... liberdade de expressão.*”

De toda forma, para surpresa de Pelé, os policiais gostaram do painel e, além disto, já haviam prestado atenção em suas pinturas espalhadas pelo Morro. À vontade na situação, os policiais começaram até fazer ironias entre si: “*Você é que gosta de colocá mulher na parede*”. Enquanto o outro respondia: “*Não, você é que gosta de revistá marmita de trabalhador*”, chegando até a sugerir que ele colocasse mais um policial na cena. Pelé tratou a situação em tom de brincadeira, e respondeu, cuidadosamente, que um já estava bom demais para passar a idéia. Depois de algum tempo, o superior responsável, lembrando que estavam em horário de trabalho, convocou os policiais para seguirem caminho, continuando a subir o Morro.

¹⁰² Além disso, pode-se notar a correspondência entre a obra do artista e a percepção dos moradores através das pichações feitas posteriormente sobre o painel, uma com a palavra “paz” e outra que se assemelha ao “símbolo hippie” (veja foto ampliada do painel no Anexo do Cap. 4 – Pelé - p. 262), representando de alguma forma, a apropriação coletiva dos significados do painel. No entanto, Pelé pessoalmente não aprovou esta iniciativa, já que se tratou de uma intervenção na obra sem o diálogo direto ou o consentimento do artista.

¹⁰³ Márcia Maria, amiga de Pelé, é uma jornalista nascida, criada e residente no Aglomerado Sta. Lúcia, com atuação profissional em grandes jornais da cidade, ao mesmo tempo em que sempre teve uma atuação engajada nos movimentos comunitários de jovens na favela, como a chamada Comissão de Direitos Humanos; Atualmente, Márcia Maria cursa o Mestrado em Comunicação Social da UFMG.



Ilustração 27 - Local onde foi pintado pelo artista plástico Pelé, o painel da 3ª Estação em uma das principais ruas da Vila da Barragem

No cotidiano vivido, as representações sociais e as pinturas de Pelé podem se confundir a todo o momento, algo que aparece no processo de pintura pela recriação da rotina da favela, ao mesmo tempo em que o artista aproveita-se de falas e experiências como matéria de criação.

Na continuação da entrevista, trouxemos, para o artista, uma das observações dos moradores entrevistados na pesquisa. Estes indagavam porque as situações de violência, drogas e de descaso social, mais características da favela, estão colocadas na cena de fundo, onde aparece o restante da cidade e, não, na cena principal, onde um beco parece marcar mais claramente o espaço da favela. Pelé então responde afirmando que, onde a polícia o consideraria mais suspeito - ele, negro da favela - seria no bairro, e confessa:

Eu vou te falá, tenho medo é de andá em bairro... sabe o que é pior... a pessoa pode tá vindo na sua direção, se tivé um espaço a pessoa atravessa, mas se tivé muito em cima, ela passa, mas você sente aquele medo vindo antes da pessoa... vai me roubá... Vai muito pela cor também, acham que todo negro tem que sê assaltante. Eu me sinto mal pra caramba. Às vezes eu tenho medo de passá perto da pessoa pra não passá esse mal...

Em seguida, Pelé questiona: se ele tivesse desenhando todas as situações de violência na favela, seu painel teria o mesmo impacto? Afinal não apresentaria nenhuma novidade, já que estas cenas se repetem na favela. Em todo caso, segundo o artista, no painel de fundo, o

espaço da favela ainda aparece, porque a cena aconteceria na divisa entre a favela e o restante da cidade. Como há sempre uma avenida separando todo o Aglomerado do restante da cidade, o posto de saúde estaria na divisa do Parque da Barragem, enquanto o bar aparece tendo em seguida a igreja, representada pela antiga construção da Paróquia Nossa Senhora do Morro, e aí já começaria a favela.

Por fim, Pelé ressalta que não gosta muito de explicar seus desenhos e pinturas porque as pessoas precisam fazer sua própria leitura do desenho, notando e observando seus detalhes. Porém, de toda forma, reconhece a sua satisfação quando as pessoas entendem as mensagens que procurou transmitir com um painel ou quadro.

Assim, levando em conta que, segundo o artista, os painéis da 1ª e 3ª Estações apresentam mensagens, ao mesmo tempo explícitas e implícitas, e portanto abertas à interpretação, podemos percebê-los claramente como uma obra que, em seu conjunto, mescla uma postura de denúncia e protesto com o olhar poético e subjetivo do artista sobre a favela, num jogo de cores e contrastes não apenas dos tempos bíblicos com o presente, mas também da favela com o restante da cidade.

Por outro lado, Pelé também pinta quadros, como *Gestação* e *Encontro*, enfocados nesta pesquisa, que parecem ter motivações mais pessoais e particulares do que seus painéis, expressando, mais diretamente, sua subjetividade, valores e vivência íntima da favela. Estas duas obras são tratadas, mais especificadamente, a seguir.

O quadro denominado **Gestação** apresenta em detalhes um conjunto de casas do Aglomerado, diversas delas identificáveis por aqueles que conhecem o lugar. Destaca-se, ao fundo, uma silhueta com seio e barriga de gestante. Nas palavras do artista, este quadro é o seu predileto, e tem, como inspiração, sua primeira filha, Ana Cristina¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Para ver imagem ampliada e colorida do quadro *Gestação* consulte Anexo do Cap. 4 – Pelé p. 263.

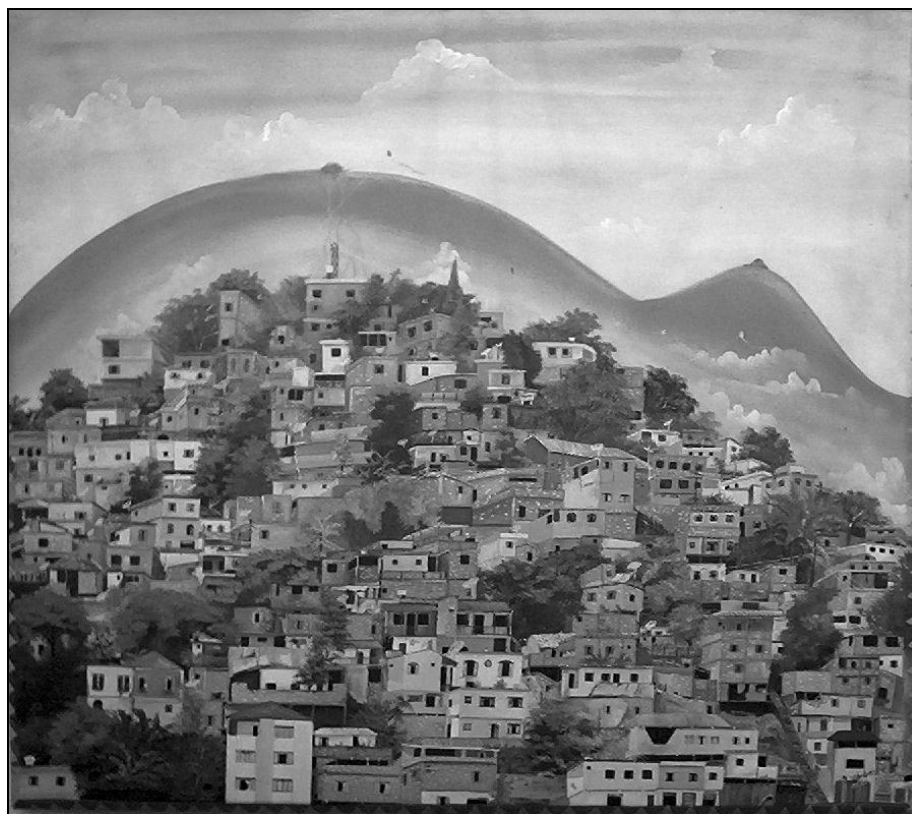


Ilustração 28 - Imagem do quadro *Gestação* pintado pelo artista plástico Pelé.

Contando o processo de criação do quadro, Pelé relata que estava sedento para pintar um quadro, mas não tinha condições de montar uma tela. Dispondo apenas de uma moldura velha, teve a idéia de esticar e grampear um pano na própria moldura. Por isso, o quadro tem um formato meio arredondado nas pontas, diferente dos quadros convencionais. Então, Pelé levou a tela improvisada para sua casa e começou a desenhar a lápis, riscou um ponto, começando perto da escola, na casa de Dona Geraldinha, desenhando sobre a casa uma árvore que fica na frente da mesma. Segundo o artista, esse processo durou duas semanas, riscando casa por casa. Inicialmente seriam poucas casas, mas, assumindo o desafio, decidiu desenhar dezenas de casas. Quando foi pintar a tela percebeu que faltava alguma coisa. Então, olhou para a mãe de sua primeira filha, grávida, deitada. Percebeu uma linda barriga gestante, redonda, e a utilizou como modelo. Acompanhou o desenho e foi riscando uma barriga sob a favela.

O processo de pintura foi bem mais lento, pintava duas, três casas, e se continha para pintar mais só no dia seguinte, num processo em que Pelé, ao mesmo tempo em que pintava, tinha a preocupação de escrever uma espécie de relatório dos estágios do trabalho associado a seus sentimentos e sensações. Havia semanas em que o artista não pintava, ficava só admirando, imaginando como o quadro ficaria quando pronto. Todo este processo durou,

coincidentemente ou não, cerca de nove meses, mas, segundo o artista, poderia ter sido feito em um único dia, mas não qualquer dia, porque para pintar o Morro em quadros como esse, Pelé diz que precisa estar feliz consigo mesmo.

O artista cita, como figura importante para o alcance de certas orientações técnicas necessárias a esse quadro, o artista plástico José Otávio Cavalcanti¹⁰⁵, com quem havia feito um curso em que desenvolveu uma técnica que não dominava: *“Fazê uma casa pequena e fazê todas acompanhá o mesmo tamanho”*, ou seja, o desenvolvimento da perspectiva.

Quando indagado sobre a decisão de incluir uma barriga gestante junto à pintura da favela, Pelé declara que a pintura representa uma idéia que defende com outros jovens do Morro, a de fazer da favela um local bem visto. Dessa forma, a barriga expressaria a gestação de uma coisa boa, capaz de dar origem a uma criança feliz, melhor, com novos recursos, uma nova favela, pronta para nascer, por isso o nome Gestação. Assim, esta nova favela esperaria uma nova geração que viria para mudar o Morro, possibilitando uma favela mais justa, menos violenta, onde cada um respeite o espaço do outro, de forma que haja diálogo antes da ação. Pelé aponta como a grande máxima de uma favela: *“Eu faço primeiro, depois eu vejo se tô errado”*, de forma que, sem diálogo, muitas vezes ocorre a violência. Em todo caso, o fato de atualmente as disputas entre as gangues do tráfico terem diminuído, a chamada “guerra”¹⁰⁶, demonstraria que alguma coisa já estaria mudando.

Outros dois aspectos são apontados na obra pelo artista como expressão dessa nova favela, imaginando a representação da pintura na relação com a cena real do Aglomerado. O colorido das casas que descreve vislumbrando uma nova paisagem: *“Imagina se o Morro fosse pintado como tá aqui? As pessoas agora tão preocupadas em rebocá a casa, e agora vão começa a pintá, usam muito o amarelo, mas quando tivé pessoas corajosas pra pintá a casa de rosa, laranja, vermelho, aí você vai vê....”*. E a paisagem verde da favela, ressaltando que o Aglomerado aparece no quadro com árvores que deveriam ser mantidas, mas que na paisagem real vão diminuindo com o tempo, porque os moradores, ao não terem mais espaço para ampliar suas casas, são obrigados a cortar a vegetação próxima. Em síntese, o quadro Gestação representaria, para Pelé, uma nova favela a ser construída.

¹⁰⁵ José Otávio Cavalcanti é um reconhecido artista plástico e arquiteto, que tem, entre seus trabalhos, imagens de Belo Horizonte. Pelé foi aluno do artista em uma oficina que realizou no Aglomerado Sta. Lúcia, tornando-se, desde então, uma referência profissional e uma influência pessoal para o artista.

¹⁰⁶ “Guerra” é o termo utilizado pelos moradores do Aglomerado Sta. Lúcia para se referir às disputas entre gangues do tráfico.

O quadro denominado **Encontro** apresenta uma jovem branca de olhos claros, cabelos loiros, e um jovem negro, sob um telhado que parece ser da favela. Segundo Pelé, este quadro é baseado numa história pessoal que viveu quando tinha 10 anos de idade. Sua mãe, empregada doméstica, costumava levá-lo para a casa de sua patroa, que também era sua madrinha. No começo, ocorreu uma certa rejeição por parte da família da patroa, que não aceitava um afilhado negro, pois já havia, como afilhado, Igor, filho de uma prima. Mesmo assim, a patroa se afirmava independente e dizia que não dever satisfações a ninguém.

Como Pelé permanecia muito tempo no prédio, por iniciativa da madrinha, acabou fazendo amizade com Igor, o outro afilhado, que também morava no edifício, tratando-os de forma igualitária. A família de Igor chegou até a brigar com sua madrinha, exigindo que os separasse, mas ela fez a família perceber as motivações discriminatórias de sua atitude. Depois disso, Igor e Pelé acabaram se tornando bons amigos.

Então, Pelé conta que Igor tinha uma prima que morava numa casa no bairro Sto. Antônio: *“O dia que eu fui lá eu olhei a prima dele, era aquela loira linda, foi aquela coisa. Todo dia eu queria ir pra lá pra mim vê ela. E ela era muito simples...”*. Quando conversavam, Pelé descrevia a favela, contava casos ocorridos. Tudo a entusiasmava, fazendo-a pedir que ele a levasse para conhecer a favela. Pelé ficava temeroso, pois se acontecesse alguma coisa a família dela o crucificaria. Até que num certo dia, Pelé, Igor e sua prima fizeram uma aposta. Se Pelé fosse o vencedor, ele ganharia uma sonhada mochila da Company¹⁰⁷, mas se ela ganhasse, ele teria que levá-la no Morro. Ela ganhou a aposta e Pelé, tentando fugir da obrigação, desviou-se do assunto por quase um ano. Um dia, para sua surpresa, ele a encontrou na saída de sua escola. Ela pediu insistentemente que a levasse na favela. Encorajado pela sua turma de colegas e pelo amigo com fama de malandrinho que os acompanharia, entraram na favela, levando a menina: *“Cê tem que vê a primeira vez que essa menina entrou na favela, eu tirando o maior barato com aquela lorona, ela nem prestava atenção. O negócio dela era a favela, ela era apaixonada”*. Eles a levaram até a casa de seu amigo, onde todo mundo tentava tratá-la da melhor forma que podiam: *“a gente com o copo plástico ela com copo de vidro, ela vinha trocava de copo com a gente. Tudo era novidade... Quando ela chegou aqui viu prato feito de lata de goiabada, caneca de lata...”*. Pelé diz que pensa que ela usualmente se sentia presa, parecia que havia nascido no lugar errado: *“Ela passou uma tarde tão livre, você via o olho da pessoa brilhando... a menina ficou assim:*

¹⁰⁷ As mochilas da Company representavam um símbolo de consumo e status entre as crianças e adolescentes, sobretudo de classe média, no final da década de 80 e início da 90 do séc. XX em Belo Horizonte.

quanto que eu te devo ocê por ter me dado esse momento feliz. Ela viveu uma coisa que ela queria, quem é os pais dela pra trazê ela numa favela”.

Quando os pais da menina ficaram sabendo, ele recebeu uma forte reprimenda da mãe, que havia sofrido, em consequência do seu gesto, uma enorme pressão da família da menina, temerosa de que tivesse acontecido alguma coisa. A família chegou até a dizer que a processariam, chegando a alegar um possível caso de seqüestro. Pelé ficou um bom período sem ir na casa de sua madrinha. Após algum tempo, como Pelé diz, cada um seguiu seu caminho, a menina foi para uma escola particular e mudou da casa. Por fim, Pelé afirma: *“É uma fase que eu sempre gostei lembrá. Ela é aquela menina que qué curtir a favela. Ela era louca por uma favela. Lembro dela demais. Aquele rico que nasceu no lugar errado. Apesar que custou meu lombo, valeu a pena”.*



Ilustração 29 - Imagem do quadro Encontro pintado pelo artista plástico Pelé.

Descrevendo o quadro, Pelé diz que o homem negro e a mulher branca estão num telhado, no alto do Morro, ela com seu desejo realizado de conhecer aquele lugar, se sentindo

segura para poder admirar a paisagem da favela, mesmo face ao contraste com os edifícios do em torno. E ele fascinado por ela, admirando-a¹⁰⁸.

Mesmo depois de contar uma história pessoal tão fascinante, que não costuma contar para muitas pessoas, Pelé afirma que pintou aquilo que todos vivem ou que outras pessoas da favela já viveram. Assim, quando vêem o quadro, as pessoas dizem que o negro assemelha-se ao artista. Porém, ele insiste em dizer que recorreu a um negro qualquer. Esta é uma história muito mais comum do que parece, pois muitos moradores contam histórias de momentos que passaram em casas de famílias de classe média, das amizades que fizeram, chegando até a gostar da filha da dona da casa. E, hoje em dia, mesmo que as patroas não mais permitam levar filhos para o local de trabalho, situações semelhantes ainda acontecem porque *“muita menina rica qué vim pra favela, mas a família bota medo... lá vão te matá, te roubá, te estuprá... e não é nada daquilo”*.

Além disso, para Pelé, o quadro ainda trata do preconceito contra um casal formado por um negro e uma branca, tanto do ponto de vista de quem mora nos bairros, quanto daquele que mora na favela, pois há preconceito de ambos os lados: *“...do mesmo jeito que o rico não gosta da mistura de um negro com eles, às vezes a favela também acha estranho”*.

Enfim, podemos reconhecer que Pelé mantém uma relação diferente, com estes quadros, daquela que estabelece com os painéis de rua. Trata-se de uma relação¹⁰⁹ mais marcadamente intimista com a pintura, que aparece não apenas nos temas representados, mas no próprio processo de pintura, desde a idealização até os últimos retoques, executados normalmente nas madrugadas, em casa, com a mulher e os filhos. Essa mesma relação intimista, fez com que trate cada quadro como uma realização não apenas de seu trabalho, mas uma expressão pessoal e íntima de sua vivência na favela e da favela: *“Quadro é igual filho, quando vendo fico com vontade de devolve o dinheiro e pegá de volta”*. Assim, quando Pelé vende¹¹⁰ um quadro, por muita insistência do comprador, o artista procura fazê-lo para pessoas que realmente valorizam sua pintura, colocando-a num lugar de destaque dentro do espaço.

Pelé idealiza dois novos quadros como representação de sua favela. O primeiro, seria seu quadro que representaria melhor a favela, numa tela com no mínimo dois metros, repleta de detalhes: *“...meu objetivo é retratá tudo que tem de bom, lata d’água, o cara fazendo um*

¹⁰⁸ Para ver imagem ampliada e colorida do quadro Encontro consulte o Anexo do Cap. 4 – Pelé (p. 264)

¹⁰⁹ No entanto, ainda existem outros quadros de Pelé com temáticas próximas a de seus painéis, que por vezes são pintados na oficina de trabalho do artista.

¹¹⁰ A única pintura que Pelé alega não vender de forma nenhuma é o quadro Gestação, pelo qual já ofereceram, segundo o artista, até quatro mil reais. Pensa, muitas vezes, nem levar a obra nas exposições de que participa, mas sente que as pessoas gostam de vê-la.

gato de luz, os grupinho de pagode, o campo de futebol, a época da gincana, um quadro que as pessoas vão tê que entrá na fila pra podê ficá admirando horas e horas". O segundo, seria uma Santa Ceia na favela. Uma cena que aconteceria na laje de um barraco, tendo a favela ao fundo: "... todos os apóstolos sentados em caixotes, a ceia com comidas brasileiras, arroz, feijão, frango. Penso em também fazer Jesus Negro, mas aí você já viu é sentar e esperar a polêmica."

Ultimamente, Pelé tem se dedicado mais à pintura de quadros do que a de painéis. Já há um certo tempo não pinta um painel, mas diz sentir a necessidade de voltar a fazê-lo, pois são importantes para a comunidade. De toda forma, quadros como Gestação e Encontro demonstram um momento de amadurecimento pessoal e profissional do artista, no processo contínuo de aperfeiçoamento da sua arte, que encontra cada vez mais reconhecimento e legitimidade no meio cultural e artístico da cidade.

No fim de nossa conversa no parque da Barragem, algumas poucas gotas de chuva começavam a cair, mas algumas gotas pesadas indicavam a intensidade da chuva que estava por vir. Na busca de refúgio da chuva, observamos a favela já no início da noite. Chamei a atenção de Pelé para a iluminação oposta do campo de futebol do parque, que destacava as fachadas de casas que desapareciam, durante o dia, no emaranhado de casas. Ele concordou, falando da forma da favela: *"Ela tem três montanhas, você está vendo? Uma mais baixa, outra lá no alto e outra mais a esquerda"*.



Ilustração 30 - Imagem do artista plástico Pelé misturando tintas antes de realizar uma pintura

4.2.3 – Pelé e a comunidade: um artista pintando o Morro na cidade

O reconhecimento alcançado pelo trabalho de Pelé no restante da cidade não tem, como ponto de partida, unicamente a exposição de suas obras como representante da favela em eventos e atividades da cidade, mas está intimamente ligado ao reconhecimento social e comunitário de suas atividades na favela. Desse modo, não há como falarmos sobre o alcance do trabalho artístico de Pelé no restante da cidade, sem discorrermos mais sobre o reconhecimento do seu trabalho no Aglomerado Sta. Lúcia.

Na favela, podemos dizer que Pelé é considerado, não apenas um personagem, mas uma “personalidade do Morro”, conhecido e reconhecido na favela tanto pelas pinturas que faz¹¹¹ quanto pela pessoa que é, de forma que obras e artista se confundem na identificação da pessoa. Assim, podemos dizer que Pelé é o que pinta e pinta o que é¹¹².

Pelé é identificado em sua figura e obra tanto pela dona de casa, quanto pelas crianças, moradores antigos, jovens estudantes e artistas, lideranças comunitárias e religiosas, traficantes e comerciantes. Podemos considerar que poucos atores sociais, mesmo ligados a instituições comunitárias e religiosas, conseguem ter um trânsito entre os mundos sociais tão diversificados da favela como Pelé, seja nas igrejas católicas e evangélicas, nas creches, entidades assistenciais ou mesmo entre aqueles envolvidos na criminalidade. Um trânsito que decorre da sua personalidade aberta e, sobretudo, através do seu ofício, da linguagem de seu trabalho, sua pintura, seus desenhos.

Ao se referir aos moradores do Aglomerado, Pelé reconhece: *“Hoje em dia que o pessoal tá aprendendo a olhá quadro, e não é só olha e dizê: Oh! Que bonito! Mas presta atenção no que o quadro tem a dizê... as pessoas vêem o quadro, mas só algumas realmente observam, olham os detalhes, vêem se tem alguma coisa escrita.”*

Fora do Aglomerado Sta. Lúcia, Pelé dispõe de um expressivo reconhecimento e apoio de entidades religiosas, assistenciais e escolas públicas, sobretudo, aquelas que atendem crianças e jovens do Aglomerado Sta. Lúcia. Estas instituições eventualmente o contratam para realizar desenhos e painéis, assim como para desenvolver oficinas infantis de arte, trabalho que o artista considera bastante gratificante. Esporadicamente, Pelé também é convidado para expor seus quadros em exposições de artesanato e bazares organizados pela

¹¹¹ Pelé tem mais de 15 painéis pintados espalhados por ruas, becos ou espaços fechados de casas ou entidades do Aglomerado Sta. Lúcia;

¹¹² A experiência de perguntar por Pelé na favela tentando encontrá-lo, quando não estava em sua oficina de trabalho, demonstrou que as pessoas podiam desconhecer sua figura, mas conheciam sua pintura, ou, de outro lado, podiam conhecer sua figura de pintor, mas conheciam muito pouco as suas pinturas.

Prefeitura de Belo Horizonte. Há pouco tempo, em uma das exposições, Pelé contou que aprendeu, com uma colecionadora de arte, que insistia em comprar um de seus quadros, que seu estilo artístico poderia ser considerado naïf, o que o artista identificou como uma forma de arte popular¹¹³.

Deixando as classificações à parte, um fato que demonstra bem o reconhecimento do trabalho do artista na cidade é o prêmio recebido no VIII Prêmio IAB de Gentileza Urbana¹¹⁴. Pelé recebeu, em 2000, a premiação pelo conjunto de suas obras artísticas no Aglomerado Sta. Lúcia. Ele relata esta experiência como um momento não apenas de reconhecimento pessoal, mas de reconhecimento dos talentos que existem na favela.

Por outro lado, Pelé ainda tem o apoio da ONG Instituto Centro CAPE¹¹⁵, uma iniciativa que tem por objetivo o desenvolvimento e a divulgação de obras artísticas como, por exemplo, na XVI Feira Nacional de Artesanato – o Brasil feito à mão¹¹⁶.

Assim, na visão da vice-presidente da ONG, Claudia Moura, que não esconde sua admiração pelo artista: *“Pelé é um pintor de parede, mas faz muito mais do que isso... ele está num outro nível, é um artista, e é muito bom no que ele faz”*. Claudia relata que ouviu uma pessoa criticar seu desenho porque não tinha a correta perspectiva de profundidade entre os objetos, então ela teria retrucado, dizendo: *“... essa é a perspectiva dele... se a igreja está maior é porque é assim que ele vê. Ele retrata o morro como ele gostaria de vê, então ele pinta o Morro com mais verde e mais colorido.”*

Alguns trabalhos de Pelé são realmente feitos sem perspectiva na forma e composição das edificações, independente dele dominar ou não a técnica no momento de realização da obra. Porém, o interessante é notar que, na sua visão, a pintura faz sentido como representação da realidade. Desse modo, podemos especular que, se a noção de perspectiva pressupõe o olhar sobre um ponto fixo, dentro de um ângulo fixo, isso significa que o ser que olha não se

¹¹³ O adjetivo naïf é o mais empregado para o gênero de pintura chamado também de ingênuo e às vezes primitiva (no Brasil). Os naïfs, em geral, são autodidatas e sua pintura não é ligada a nenhuma escola ou tendência. Ser naïf é um estado de espírito que leva a uma maneira toda pessoal de pintar. Há pintores naïfs entre sapateiros, carteiros, donas de casa, médicos, jornalistas e diplomatas. A arte naïf transcende o que se convencionou chamar de arte popular. - Fonte: Site do Museu Internacional de Arte naïf no Brasil.

¹¹⁴ O Prêmio IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil - de Gentileza Urbana - 2000, criado em 1993 com o objetivo de destacar ações, projetos e intervenções positivas na cidade de Belo Horizonte, escolheu de forma unânime através de um júri eclético de pessoas ligadas à cidade - escritores, poetas, filósofos, fotógrafos, jornalistas, músicos, arquitetos - premiar Pelé, juntamente com outros projetos culturais, arquitetônicos e urbanísticos de interesse público.

¹¹⁵ Instituto Centro CAPE – Instituto Centro de Capacitação e Apoio ao Empreendedor é uma ONG, surgida dentro da Associação de Artesãos Mãos de Minas, e ligada a outras entidades, que tem como foco o apoio e a parceria com artesãos através do treinamento, capacitação, pesquisa de materiais, mercado e design, visando adaptar seus produtos para o mercado nacional e internacional;

¹¹⁶ XVI Feira Nacional de Artesanato – o Brasil feito à mão, ocorrida de 22 a 27 de Novembro de 2005 no Expominas em Belo Horizonte – MG, reunia os mais diversos tipos de artesanato, desde materiais indígenas, produtos culinários, roupas, até peças e quadros.

movimenta, não explora outros ângulos¹¹⁷. Assim, a ausência de perspectiva pode representar, de alguma forma, a complexidade de sua leitura de realidade vivida na / da favela.

Por outro lado, se nas pinturas de Pelé, o Morro aparece mais colorido e com mais árvores do que realmente tem, este fato assim deveria ser compreendido, segundo a entrevistada: *“Se você notar, o morro é colorido, o morro tem muita árvore. Pelé vê mais colorido, vê com mais árvores. Pelé busca mostrar nas pinturas dele coisas que as pessoas não vêem”*.



Ilustração 31 - Exposição de quadros de Pelé durante a XVI Feira Nacional de Artesanato

Não por acaso, Pelé idealiza, há alguns anos, um projeto de rebocar e pintar as casas do Aglomerado, hoje em desenvolvimento de forma independente pela Associação de Artistas do Morro do Papagaio, em parceria com o Instituto Centro CAPE. Trata-se do projeto denominado “Só quero ver meu Morro Feliz¹¹⁸”, que utiliza um desenho de Pelé como logomarca. Além disso, o projeto possibilitou a Pelé a realização de oficinas infantis de arte

¹¹⁷ Concepção retirada de depoimento da artista plástica Fayga Ostrower contido no filme documentário: “Janela da Alma” - Direção: João Jardim e Walter Carvalho – 73 min. (2002).

¹¹⁸ O Projeto denominado “Só quero Ver meu Morro Feliz”, inicialmente idealizado por Pelé ainda em 2001, está sendo desenvolvido desde 2005, de forma independente, pela Associação de Artistas do Morro do Papagaio, em parceria com o Instituto Centro CAPE, Central Mãos de Minas e Minas Solidária, financiado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura e Fundação Newton Paiva, tendo como objetivos principais, além de rebocar e pintar todas as casas do Aglomerado, divulgar uma imagem positiva da favela na cidade, por meio da criação de uma grife de roupas e produtos artesanais com a marca da associação de artistas, visando o desenvolvimento social e a geração de renda para uma parcela esperada de mil habitantes na comunidade.

durante os fins de semana em uma das escolas do Aglomerado Sta. Lúcia. Mesmo que o projeto esteja ocorrendo de forma independente, Pelé demonstra satisfação com a sua realização, mas defende que este é um trabalho que deveria acontecer pouco a pouco, como um movimento comunitário, dentro de um processo que começaria pintando cerca de umas quinze casas do que chamou de “miolo do Morro”. Isto provocaria os vizinhos a começarem também a rebocar e querer pintar suas casas, envolvendo, aos poucos, a todos no trabalho, como uma febre coletiva.

Na fala da vice-presidente do Instituto Centro CAPE, Claudia Moura, assim como Pelé procura defender em suas opiniões e obras, o objetivo do projeto é mostrar uma favela bonita que, sem negar os problemas, procure valorizar a identidade do Morro, o seu lugar na cidade.

Se as opiniões de Pelé, de uma certa forma, coincidem com as do projeto em realização, por outro lado, a atuação do artista não se dá como uma liderança, mas como uma referência comunitária, permanecendo envolvido mais diretamente em seus projetos individuais, artísticos e culturais para a favela, mantendo uma postura própria na valorização do seu trabalho na comunidade, como ponto de partida para valorização de seu trabalho no restante da cidade. O depoimento de Claudia Moura confirma esta postura: *“Vejo Pelé muito mais lá dentro (na favela), acho que qué mostrá (seu trabalho) de lá pra cá...”*.



Ilustração 32 - Pelé pintando um painel em casa assistencial católica num bairro próximo ao Aglomerado

4.3 – UM GRUPO ENCENANDO A FAVELA: GRUPO DO BECO - GRUPO DE TEATRO DO AGLOMERADO STA. LÚCIA

O Grupo do Beco - grupo de teatro do Aglomerado Santa Lúcia, como é formalmente nomeado por seus integrantes, já existe há dez anos, com uma história de quase uma dezena de peças teatrais montadas. Atualmente, os integrantes¹¹⁹ do grupo são nove jovens entre 20 e 30 anos, escolarizados, todos originários do Aglomerado Sta. Lúcia, reunidos pelo objetivo comum de construir, encenar e produzir peças teatrais que procurem falar, de alguma forma, sobre a vida na favela.

O Grupo do Beco é o mais representativo grupo cênico do Aglomerado Sta. Lúcia, dotado de uma sensibilidade intensa e visceral, tanto na expressão do cotidiano e das histórias do universo social que seus integrantes vivenciam, quanto na comunicação com o público do lugar, que sempre são os primeiros espectadores de suas peças. Por vezes, andando pela favela, podemos encontrar um cartaz de divulgação de espetáculos do grupo, como no Bar do Kaley ou na Merceria Nossa Senhora do Morro.

Já há alguns anos, o grupo possui uma sede própria localizada na divisa entre a Vila da Barragem e o Parque da Barragem Sta. Lúcia, aos pés do Morro, denominada Casa do Beco, um espaço ainda em construção e pouco estruturado, mas que serve como referência para o trabalho do grupo. Lá podemos encontrá-los diariamente, ensaiando e construindo suas montagens, por vezes, com a supervisão de algum profissional do meio teatral de Belo Horizonte.

4.3.1 – História(s) do Grupo do Beco

A grande maioria das peças montadas pelo grupo, ao longo destes dez anos de existência, são de autoria própria e contaram com a participação intensa de seu fundador, o diretor e ator Nilton César, conhecido como Nil César, constituindo, sobretudo, o resultado de um trabalho de montagem teatral extremamente coletivo.

Como o próprio Nil César afirma, por muito tempo ele resistiu em contar a história do Grupo centralizada em sua pessoa, mas, depois de algum tempo, como dizem os próprios

¹¹⁹ O Grupo do Beco é composto de nove integrantes, sendo um ator, Maicon Cipriano, quatro atrizes, Suzana Cruz, Cris Côrrea, Célia Rodrigues e Ivanete Guedes, um diretor e ator, Nil César, e três produtoras teatrais, Josemeire Alves, Graziane Gonçalves e Janete Maia, sendo que esta última também atua eventualmente.

integrantes do grupo, sua história de vida tornou-se indissociável da história do Grupo do Beco¹²⁰.

Encontrei Nil César para realização desta entrevista numa manhã de domingo em sua casa na Vila Sta. Rita de Cássia, no alto do Morro. Conversamos sentados em seu quarto, cercados de obras literárias e elementos que remetiam ao teatro, como exemplifica uma máscara presa à parede.

Nil César, um jovem de 29 anos, como ele mesmo fala, não é um “favelado típico”, ou aquele que melhor se encaixa no estereótipo. Nil, como descendente de italianos, é branco de olhos claros e diz parecer muito mais um “boyzinho”¹²¹ do que um favelado, mas, nem por isso deixa de assumir a sua identidade com a favela.

Desse maneira, o ator e diretor teatral do grupo começa relatando suas primeiras experiências com o teatro na escola estadual onde estudava, que funcionava numa instituição católica. De um determinado ponto de vista, Nil destaca que gostava de freqüentar a escola porque: *“era a oportunidade de comer, porque na minha casa a gente comia muito pouco e mal, e também não podia sair de casa, minha mãe e meu pai me prendiam muito em casa, era a oportunidade que eu tinha de sair”*. Nil sempre teve uma relação conflitiva com seu pai, alcoólatra, marcadamente autoritário e violento, como explora em mais detalhes a Dissertação de Maria Luísa Nogueira, dedicada à história de vida de Nil César¹²². Assim, desde os nove anos, ele já fazia apresentações teatrais na escola, a pedido dos professores que, preocupados com a didática, criavam encenações históricas e literárias com os alunos. Nil era sempre o aluno chamado para a tarefa, pois tinha facilidade de decorar e recitar os textos, mas, sendo muito tímido e introvertido, cumpria este papel por obrigação.

A partir de um momento, a escola passou a oferecer aulas de teatro para os alunos. Inicialmente, Nil não se interessou, pois associava o teatro com a obrigação de fazer a vontade dos professores. Assim, faltou até a quarta semana de aulas, quando o professor mandou-lhe um recado dizendo que, se continuasse ausente, teria zero como nota no fim do semestre.

¹²⁰ Nil César foi o único integrante propriamente entrevistado do grupo ao longo da pesquisa, primeiro devido ao enfoque metodológico centrado na visão dos moradores sobre os artistas estudados, ao invés da visão dos próprios artistas sobre seu trabalho. Em segundo lugar, Nil é o fundador do Grupo do Beco e a pessoa que coordena toda sua organização desde o princípio, ainda que ocorra uma divisão de tarefas. No entanto, nem por isso deixou de acontecer, ao longo da pesquisa, a construção de relações e uma troca aproximada de idéias com os outros integrantes do Grupo do Beco;

¹²¹ “Boyzinho” é o termo utilizado pelos moradores da favela para referir-se aos jovens de classe média dos bairros vizinhos de sua mesma faixa etária, identificados pela cor, em geral branca, e sua maneira de vestir, com roupas de marcas valorizadas no mercado de consumo;

¹²² A história de vida de Nilton César foi estudada por: NOGUEIRA, Maria Luísa. Mobilidade Psicossocial: a história de Nil na cidade vivida. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social – Universidade Federal de Minas Gerais / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Dep. de Psicologia – Fev. de 2004.

Ainda que contrariado, começou a participar das aulas: *“Cheguei lá o professor, que trabalhava com várias turmas, não lembrava quem era o ator principal, ele tinha faltado. Meus amigos me empurraram no meio pra me deixá envergonhado. Fiquei com medo do professor, e também pra podê respondê esses amigos decidi fazer o papel”*.

Naquele dia, Nil representou o papel de forma improvisada, encantando o professor que disse que sua atuação estava bem melhor do que nos outros dias. Nil então confessou que ele não era o protagonista dos outros dias. O professor respondeu que sabia disso, mas que agora passaria a ser. Ele respondeu que não queria fazer teatro. O professor retrucou, afirmando que ele não precisaria fazer o papel se não queria. Nil então se surpreendeu com o fato de poder fazer a escolha e conta: *“Então eu posso escolhê !?!... Então decidi fazê. A partir daí eu passei a gostá de teatro”*. Ele conta que estreou em Julho de 1988, no Congresso Internacional da Congregação Santa Dorotéia: *“eu ouvi os aplausos, vinha pessoa de todo canto do mundo me parabenizando, aí eu pensei eu não quero saí mais desse negócio não...”*.

Podemos perceber que, com a possibilidade de escolha, ainda que naquilo que parecia apenas uma obrigação, Nil encontrou a sua vocação. Em depoimento para a Dissertação de Mestrado de Maria Luisa Nogueira, ainda relata: *“E aí com onze anos, eu descobri o teatro... o teatro me salvou... foi só descobrir o teatro que eu me encaminhei na vida!”*. Este depoimento remete, como demonstrado no trabalho citado, aos conflitos que Nil vivia dentro de casa com seu pai, situação que, depois de sua experiência com o teatro, o artista afirma ter aprendido a lidar melhor: *“...o teatro me ajudou muito porque comecei a usar a linguagem do teatro dentro da minha casa também... eu comecei mesmo a querer mudar minha família... o teatro trabalha muito o ser humano em contato com outro ser humano”*¹²³.

Em 1992, com dezessete anos, Nil começou a trabalhar meio horário na Casa Sta. Paula, instituição assistencial católica envolvida com acompanhamento escolar. Batendo de porta em porta, de escola em escola da comunidade, Nil convidou adolescentes para participarem da instituição que, na época, ainda era bastante incipiente. Ao longo de cinco anos, o artista deu aulas de teatro para os alunos da entidade, que hoje em dia é uma referência de trabalho comunitário na favela. Nil se envolveu, depois, em outras atividades

¹²³Por mais pessoal que este relato possa parecer, ele demonstra, ainda que de maneira não generalizável, o possível significado do teatro na vida de cada um dos integrantes do grupo, algo que não foi explorado devido ao enfoque específico desta pesquisa, além do período reduzido para o trabalho de campo desta Dissertação, que não permitia o aprofundamento de outras experiências individuais.

comunitárias e projetos sociais, como o Agente Jovem¹²⁴. Sobre esta última experiência, ele relata um episódio ocorrido durante a divulgação do projeto na comunidade:

“... a gente tava divulgando com os meninos e os bandidos parados na rua me chamaram, eles armados, uns cinco ou seis, cada um com três armas, uma na cintura e duas na mão. Eu fui cagando na calça... o chefão deles perguntou o que eu tava fazendo. Falei que estava divulgando vagas para o Agente Jovem. Ele respondeu: aquele curso que você dá aula? Então ele falou: É verdade! Como é que faz pra eu entrar? Então pensei, se esse cara armado começá a frequentá a escola os outros bandidos que tão em guerra com ele vão entrá e saí dando tiro em todo mundo... Então respondi: você precisa levar seus documentos e tem que estar freqüentando a escola. Ele falou: Pô, véio, eu não tô na escola... Aí disse que não tinha problema, porque a gente encaminhava ele pra uma. Então ele lamentou: ... se eu fizê inscrição nesse curso vou trazê complicação procêis, a polícia vai começar a ir lá, os bandidos a dá tiro lá... Eu não quero atrapalhá ocês não... Se eu tivesse tido oportunidade de fazê esse curso que cê dá, não taria nesse vida não...”

Ainda na Dissertação citada, Nil relata que ficava pensando numa forma de incluí-los, sem prejudicar ninguém, usando o trânsito que tinha nas comunidades e o respeito alcançado por seu trabalho: *“Eu não sei quem eles são, mas eles sabem quem eu sou... pra mim isso tem um significado tão grande... ter esse respaldo da comunidade...”*. Com a sua participação na instrução e coordenação de diversos trabalhos comunitários com crianças e adolescentes do Aglomerado, o artista é conhecido e reconhecido por muitos jovens da favela, e inclusive por pais de alunos ou ex-alunos que o param na rua para dizer que ele ajudou muito seu filho quando estava “desencaminhado”, e que hoje este filho estaria empregado.

Por outro lado, Nil César desejava também continuar investindo na sua formação de ator, fazendo cursos também fora das oportunidades oferecidas dentro da comunidade. O artista inclusive, por muito tempo, atuou como Jesus Cristo nas encenações da Semana Santa, representadas por Pelé em seus painéis da Via-Sacra. Através de uma amiga, Nil realiza um curso pago de teatro, de um mês, com Fernando Limoeiro¹²⁵. A convite do professor, faz

¹²⁴ O Agente Jovem é um programa de origem federal executado pelas Secretarias de Assistência Social dos municípios, visando a assistência e o acompanhamento de adolescentes e jovens em situação de risco social;

¹²⁵ Fernando Limoeiro é dramaturgo e professor do Teatro Universitário da UFMG.

outro curso pago de construção coletiva de espetáculos no Festival de Inverno da UFMG¹²⁶, que resultaria na montagem de um espetáculo em vinte dias. O artista, ainda que sem condições financeiras, chega a pedir dinheiro emprestado para realizar o curso que descreve como uma experiência inicial marcante na sua formação teatral, com oficinas teatrais durante todo o dia, seguidas por apresentações e atividades culturais à noite.

Quando volta seus olhos para o Aglomerado Sta. Lúcia, tendo como base sua experiência comunitária e os cursos que participou, Nil decide repassar o seu aprendizado numa oficina para jovens da comunidade. Aos fins de semana, durante seis meses. Em paralelo a esse processo, Nil continuava dando aulas de teatro na Casa Sta. Paula e, todo final de semestre, montava uma peça com seus alunos. O processo de construção coletiva desta oficina local, que o artista descreve como um processo colaborativo, resultou, em 1996, na montagem do espetáculo “**Consumidores a Beira de um Ataque de Nervos**”. Apesar de se tratar de uma comédia pastelão, a peça já tratava, de alguma forma, das diferenças sociais no contexto de uma festa de aniversário de uma família rica, dividida entre o núcleo pobre e o núcleo rico de personagens, com a intenção de produzir uma crítica ao consumismo exacerbado.

Depois dessa experiência coletiva, os participantes da oficina desenvolvida por Nil decidiram se reunir e montar um grupo teatral, que tinha como referência o trabalho do grupo de teatro profissional Galpão¹²⁷. O artista descreve o fascínio que tinham por este grupo na época:

... desde que ficava sabendo que o grupo ia fazê uma apresentação gratuita na Praça do Papa (Bairro Mangabeiras), a gente saía chamando o pessoal... eram 25 pessoas subindo a pé até lá. Quando chegava lá tava lotada a praça, a gente via galpão do tamanho do meu dedo mindinho, mas tinha noção do que era ver Galpão.

O grupo teatral ganhou o nome de **Grupo Armação**. Depois da tentativa frustrada de remontar a antiga peça, o grupo ficou dois anos tentando se organizar, em sucessivas reuniões, com o objetivo de ter acesso a cursos e recursos, mas como Nil afirma: “*A gente era amador ao extremo*”. Até que, em 1998, cansados de reuniões, percebem que precisavam realmente fazer teatro, mas restavam apenas três pessoas no grupo: “*...eu e mais dois que nem estão mais. A gente achava que precisava de 13 pessoas, como o Galpão... Hoje com três pessoas a*

¹²⁶ O Festival de Inverno da UFMG acontece há mais de 30 anos durante o mês de julho, oferecendo atividades culturais e cursos pagos de artes cênicas e visuais como atividades de extensão acadêmica. Atualmente, o festival não mais acontece em Outro Preto, mas na cidade de Diamantina.

¹²⁷ O Grupo Galpão é um grupo teatral mineiro com mais de 20 anos de existência e reconhecimento nacional e internacional de seu trabalho artístico. Para maiores informações e detalhes, consulte: www.grupogalpao.com.br

gente já fazia uma peça muito boa”. O grupo então decide fazer uma nova peça para convidar novas pessoas da comunidade a participarem do grupo. A peça, escrita por Nil, chamava-se “**O Casal**”. O ator relata que pela falta de uma equipe, multiplicava-se no desempenho das funções de direção, produção e ainda fazia o figurino e o cenário do espetáculo, além de atuar em um dos papéis. Resumidamente, a peça contava a história de um casal que, pela falta de diálogo, acabava gerando maus entendidos um sobre o outro, decidindo escrever para uma espécie de “Programa do Ratinho”¹²⁸ que, na época do espetáculo, estava em seu auge, para discutir e esclarecer a relação amorosa. O objetivo da peça era fazer uma crítica à contradição entre a vergonha de verbalizar a crise da relação amorosa na vida privada e a sua exposição pública pela televisão, tendo a frente um provocativo auditório. Mesmo que a peça não trate diretamente de questões da favela, de alguma forma compunha uma sátira popular tendo como base uma postura crítica do autor em relação à absorção das mensagens de mídia televisiva típica das classes populares.

Quando perguntei ao Nil se as duas peças haviam sido apresentadas fora da favela, ele respondeu negativamente, se justificando através de uma visão compartilhada pelo grupo na época baseada na preservação de uma distância com relação ao restante da cidade, sobretudo, com os bairros do em torno, porque esperavam uma costumeira relação entre patrões e empregados. Ou seja, parecia que até então o grupo não vislumbrava a possibilidade de subir num palco fora da favela.

Em todo caso, esta última peça era um espetáculo-convite para que novas pessoas do Aglomerado entrassem no grupo. Cerca de doze pessoas passaram a compor o grupo, mas, depois de algum tempo, restaram efetivamente apenas cinco. O grupo decidiu, então, mudar seu nome, para desvinculá-lo da montagem da primeira peça. O novo nome escolhido seria **Grupo EMcenAção**, escrito de forma a transmitir a idéia de que o grupo estava “*em cena e em ação*”, segundo Nil César.

Em 1998, quando Nil deixa de trabalhar na Casa Sta. Paula, alguns dos seus alunos, que completaram a idade limite para participar da entidade, pediram que ele organizasse algum projeto teatral coletivo em que pudessem se inserir. Dessa iniciativa, teve origem um dos atuais projetos comunitários do grupo, o **Adolescer ou Não**.

Em 1999, como um grupo teatral à parte, o Adolescer ou Não monta coletivamente dois espetáculos, tendo na direção, como figura centralizadora, Nil César. O primeiro, baseado nas histórias de revistas em quadrinho de Maurício de Souza, tratava das diferenças

¹²⁸ O Programa do Ratinho, normalmente criticado como “programa de baixarias”, foi ao ar nesse formato entre 1998 e 2005, até sua veiculação ser suspensa por determinação legal.

sociais por meio das diferenças das condições de vida de uma criança rica e outra pobre. O segundo, apresentado uma única vez, tinha como base uma pesquisa da poesia brasileira sobre o tema da morte, criando uma sátira com a história de um roceiro que negociava a vida do filho com a morte. A peça não apresentava ligações aparentes com o tema da favela. Ainda no mesmo ano, em trabalho paralelo ao projeto *Adolescer ou Não*, utilizando parte de seus atores, montam a peça: “Casamento e Bronca na Roça”. Esta peça foi apresentada em um festival no interior do Estado, sendo indicada para premiação em várias categorias e ganhando o prêmio de comunicação com o público¹²⁹. Com isso, o “Grupo *Adolescer ou Não*” acabou assumindo o centro das atividades do Grupo EMcenAção, fazendo com que seus integrantes se dedicassem mais a uma atividade paralela com adolescentes do que ao próprio grupo.

Uma atividade cênica interessante, que envolveu o Grupo *Adolescer ou Não* com motivações comunitárias, foi uma intervenção teatral montada para uma passeata em protesto contra a paralisação das obras do Orçamento Participativo¹³⁰ no Aglomerado. Organizada por Padre Mauro, juntamente com outras organizações comunitárias locais, a passeata percorreria as três principais Vilas, convocando os moradores do Aglomerado, e fecharia a pista da Avenida Nossa Senhora do Carmo ou BR-040, na divisa com a favela. Padre Mauro propôs ao grupo que organizasse uma encenação baseada num enterro simbólico do OP, demonstrando que a comunidade não acreditava mais em seu projeto político. Então, sob a coordenação de Nil César, o Grupo *Adolescer ou Não* criou uma encenação-protesto que ocorreria no momento em que a passeata chegasse no local de fechamento da pista, como o artista mesmo descreve:

Na BR apareceu o caixão comigo dentro e o teatro. Os meninos carregavam o caixão e as meninas faziam as viúvas do OP e rezavam: vai com Deus Orçamento Participativo, já que você não nos vale mais, a sua morte foi até melhor... Só 2% de tudo que você poderia tê não nos vale tanto... Você de tanto não cumprir suas promessas, que perdeu as forças e morreu. A gente carregava o caixão fechado, de repente eu saía do caixão e dava um susto no pessoal e saía falando, eu só morro se a comunidade deixá!!! Sei que foi super interessante... Essa é a força da comunidade mesmo.

De todo modo, a mobilização e a polêmica gerada pela passeata possibilitaram uma resposta concreta para as reivindicações e, dentro de algum tempo, as obras do OP entraram

¹²⁹ A peça “Casamento e Bronca na Roça” foi indicada nas categorias de atriz, ator coadjuvante, direção, figurino, comunicação com o público, sendo premiada com o último.

¹³⁰ O Orçamento Participativo é uma política municipal da Prefeitura de Belo Horizonte criada em 1994 que repassa, à decisão pública, a destinação de 2% do orçamento anual da cidade.

em execução ou foram retomadas¹³¹. Padre Mauro, lembrando o trabalho do grupo na passeata, relata com satisfação: “... *eles são a alma da comunidade... conseguem ser o resumo do que a gente tá sentindo... a atuação deles como grupo teatral e a mobilização que eles podem fazer, eles usam isso com uma plenitude*”.

No entanto, três atividades que aconteceram no decorrer dos anos de 1999 e 2000 parecem ter sido de fundamental importância para a formação do perfil técnico, artístico e social do atual Grupo do Beco. A primeira delas permite ao chamado Grupo EMcenAção, na época, a oportunidade de suprir parte de suas deficiências técnicas através do Projeto Arena da Cultura¹³², atividade anual da Secretaria de Cultura do município, que oferecia oficinas gratuitas de técnica vocal, musicalização, interpretação e figurino. O grupo se dividiu, então, entre as oficinas, de acordo com a maior aptidão de cada um.

A segunda atividade importante para a formação do grupo teatral neste período, mas com conteúdo político-comunitário, foi sua inserção na Comissão de Direitos Humanos¹³³, participando de reuniões semanais com militantes locais de movimentos da juventude, assim como, do Movimento Negro, como Márcia Maria e Silvia Lourenço¹³⁴. A inserção do grupo na Comissão ocorreu motivada por um contexto de dois acontecimentos em escalas distintas, levando a uma intensa participação de seus integrantes. Um deles, de caráter mais local e cotidiano, referia-se à violência e ao abuso de policiais na favela, que se intensificaram no final dos anos 2000 após o assassinato de um tenente da Polícia Militar de Minas Gerais, durante uma ação policial no Aglomerado, motivando a ocupação da favela com mega operações policiais. Outro acontecimento, já de natureza nacional, sem evitar as posteriores vinculações políticas com acontecimento local, foi constituído pelo contexto de “Comemorações dos 500 anos de Descobrimento do Brasil”. Na Comissão de Direitos Humanos, as discussões ocorridas problematizaram o cenário festivo das Comemorações, questionando, como relata o artista: “*Quem é que tava comemorando 500 anos, são os*

¹³¹ As obras não executadas ou paralisadas do Orçamento Participativo, reivindicadas na passeata, foram a reabertura e a reforma de uma escolinha infantil, a construção de uma passarela sobre a avenida e de um centro comunitário na Vila Sta. Rita de Cássia, estando as duas primeiras executadas e a terceira em conclusão.

¹³² O Projeto Arena da Cultura, parte integrante do Projeto de Descentralização Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte, implementado em 1998, concentra-se na formação, capacitação e difusão cultural. A atividade acontece já há oito anos, sendo, a partir de 2006, realizado pela recém-criada Fundação Municipal de Cultura;

¹³³ A chamada Comissão de Direitos Humanos existiu no período entre 1995 e 2000 como instância comunitária que reunia, sobretudo jovens, em torno do debate e sensibilização dos moradores do Aglomerado Sta. Lúcia com relação à defesa de seus direitos de cidadão.

¹³⁴ Silvia Lourenço, juntamente com outras figuras, como Márcia Maria, é uma importante referência comunitária na divulgação e defesa dos direitos de cidadão de moradores contra a discriminação racial e a violência policial no Aglomerado Sta. Lúcia. Atualmente, Silvia Lourenço cursa o Mestrado em Linguística e Semiótica na Universidade de São Paulo, beneficiada pelo Programa Internacional de Bolsas da Fundação Ford e realiza intercâmbio nos EUA como Bolsista da Fundação Fulbright - CELOP/Boston University - 2006.

negros? Que foram seqüestrados da África... são os índios que tiveram suas terras invadidas ou continuam sendo os portugueses no mundo de hoje?”

Motivado por esta discussão sobre os 500 anos do Brasil, Nil realiza pesquisas sobre a escravidão de índios e negros, das quais resulta um texto militante que dá origem a uma nova peça, montada pelo Grupo EMcenAção e Adolescer ou Não conjuntamente, denominada QUI(E)S 500. Resumidamente, um espetáculo, criado com base em representações dos chamados: “Brasil branco”, “Brasil negro” e “Brasil Índio”, que constituía uma crítica à comemoração dos 500 anos do país, buscando uma leitura alternativa da História do Brasil.

Como resultado da participação do grupo teatral na Comissão de Direitos Humanos, Nil César descreve a nova visão incorporada ao grupo nesse momento: *“A partir daí a gente passou ter uma visão mais política, uma visão mais social, de transformação social através da arte.”* Por outro lado, certos dilemas da representação da favela nas construções teatrais do grupo tornavam-se mais claros, como o artista comenta:

A Silvia Lourenço dizia que se a gente pegasse o teatro e falasse da nossa realidade seria muito legal, mas a gente achava que de desgraça já basta a que tá na mídia toda hora. Eu vejo vários grupos de favela que não querem trabalhá com o tema favela, querem trabalhá com outra coisa.

No entanto, a leitura que o grupo fazia da realidade social da favela foi aos poucos se tornando mais complexa, de forma que o artista afirma que: *“Hoje eu tenho essa visão, acho que a nossa realidade traz tantos conflitos, então que não seja só conflito de tráfico de droga e violência, mas ninguém toca nesse assunto”*. Este depoimento já traz uma nova concepção da ação teatral, que se torna mais clara na peça seguinte montada pelo grupo.

Por fim, a terceira e última atividade fundamental para a formação, assim como para o amadurecimento, do grupo entre 1999 e 2000, foi o “Curso de Administração para Grupos Teatrais¹³⁵”, oferecido gratuitamente pela Secretaria Municipal de Cultura para onze grupos de teatro selecionados, que atuassem em comunidades carentes ou periferias. Como o curso era sobre administração de grupos, seria interessante que todos os integrantes participassem. No entanto, só quando souberam que o Grupo Galpão faria parte da organização do curso, todos se interessaram em participar. Ninguém melhor do que Nil tinha idéia da importância que deveria ser atribuída a uma melhor administração do grupo, porque era ele quem fazia de tudo, escrevia, dirigia e atuava. Além disto, a sede do Grupo ficava em sua casa: *“A gente*

¹³⁵ O Curso de Administração para Grupos Teatrais abrangia temáticas como administração, estruturação, gestão e produção. Foi oferecido de agosto a dezembro de 2000, envolvendo diversos profissionais reconhecidos do meio cultural de Belo Horizonte, como o Grupo Galpão, sob a coordenação do Produtor Cultural Rômulo Avelar.

pegava no guarda-roupa de cada um o figurino do Grupo e não podia reclamar... aí ficava tudo dentro de meu guarda-roupa, não sabia onde começava o grupo, onde começava meu quarto”.

O grupo inteiro se dedicou muito ao curso. Nil chegou a abandonar o 2º Grau, que cursava a noite, para acompanhar o curso, mas como ele mesmo diz: *“Foi a melhor saída da escola que eu fiz... A gente discutia de tudo, foi lá que a gente foi conhece Leis de Incentivo, Assessoria de imprensa... foi lá que a gente soube que podia recebê pra atuá. Porque, até então, a gente ia com a maior boa vontade...”*. Nil conta que outros grupos teatrais mais experientes, que participavam do curso, chegavam a zombar das óbvias e bobas perguntas que faziam, mas, segundo o coordenador do curso, o produtor cultural Rômulo Avelar, entrevistado nesta pesquisa: *“Fiquei impressionado com as contribuições do grupo... muito novos, mas sempre muito participantes”*.

Como trabalho final, o curso exigia a elaboração de um projeto pelo grupo, assessorado pelos professores. Tratava-se de um exercício que forjava a situação do envio de um projeto para Leis de Incentivo. Este exercício seria avaliado pela comissão do curso. Nil César relata que o grupo, empolgado com a possibilidade de contar com a assessoria de profissionais pelos quais não poderia pagar, decidiu que fariam um novo espetáculo. Surgiu, então, a idéia de: *“...um espetáculo sobre a visão da mulher da favela, como elas pensam o Morro... O menino faz uma coisa errada você ouve: O filho sem mãe!. Se o Homem engravida a mulher quem é que fica com a bagagem. Tem muita ‘Pãe’ no Morro... mãe que faz papel de pai e mãe...”*.

O grupo, ainda com o nome de EMcenAção, elaborou um projeto chamado “Mãos de Mulher”, verdadeiro resultado do seu acúmulo de conhecimentos e vivências: *“... a gente veio carregando tudo isso, a Comissão (de Direitos Humanos), os cursos que a gente fazia, foi acumulando essa bagagem.”*. O projeto tinha como objetivo, além da realização de oficinas técnicas com os atores, a montagem do novo espetáculo do grupo, tendo como base a visão da mulher favelada, reconhecida através de uma pesquisa com moradoras do Aglomerado.

No entanto, Rômulo Avelar, com quem já haviam criado uma proximidade, não pôde assessorá-los no projeto até o fim do curso e combinou um encontro com o grupo. Nil conta que o produtor cultural declarava que há muito tempo não via um projeto cultural tão bonito associado à preocupação de um trabalho profissional, e dava a impressão de querer participar de todo o processo como integrante da equipe. Nesse momento, o grupo encontraria um dos parceiros mais importantes para a organização e o amadurecimento de sua atividade teatral.

Rômulo Avelar¹³⁶ foi assessorando o trabalho aos poucos. O Grupo EMcenAção ficou boquiaberto com as novas possibilidades: *“Ele oferecia profissionais que poderiam trabalhá, que a gente nem imaginava trabalhá, ou nem conhecia. Enquanto a gente pensava em pessoas do Morro com algum trabalho cultural, ele pensava em pessoas¹³⁷ de referência artística na cidade”*.

Uma das propostas decorrentes da assessoria dada por Rômulo Avelar ao grupo foi a necessária mudança do seu nome, que não tinha nenhuma identificação com o seu projeto. Na fala de Nil César:

EMcenAção, parece que um grupo do Belvedere (bairro nobre da região) veio aqui, fez a pesquisa e montou a peça... o nome tinha que dizê da identidade do grupo. Qualquer grupo de teatro poderia chamá EMcenAção, éramos um grupo de favela e não tínhamos nada no nome que dissesse a respeito disso.

A decisão de um novo nome deveria ser tomada através de consenso. Apesar de Nil César ser uma figura centralizadora, todas as decisões importantes eram tomadas coletivamente. Depois de intermináveis reuniões e após algumas semanas, o grupo decidiu realmente mudar seu nome. Nil relata que, dentre as propostas, surgiram: Grupo Quilombola, Nós do Morro, Arte da Favela, Favela Nosso Orgulho, FavelOrgulho e Grupo do Beco, que ele mesmo havia sugerido. No entanto, Grupo do Beco foi o primeiro a ser excluído da lista. O argumento de uma das atrizes do grupo convenceu a todos, como Nil esclarece:

Becos na favela, que na época ainda não tinham iluminação pública, eram pra estuprá as mulheres, sê ponto de tráfico, violentá as pessoas, pra polícia batê em pai de família. Ninguém concordava, por quê? A gente iria disseminá isso? Beco é uma coisa ruim, e a gente vai levá um nome ruim.

Depois de eliminados alguns dos outros nomes propostos, na semana seguinte, uma nova reunião foi marcada para discutir os nomes restantes e cada um trazer novas denominações. Nil, insistentemente, usando toda a sua capacidade de argumentação, ainda defendia o nome Grupo do Beco: *“Tem nome que fala mais da favela do que Beco?... a gente tá remetendo a que? À favela. O que encanta o Rômulo tá trabalhando com a gente é o fato da gente sê favelado e do projeto remetê a isso...”*. Nil conta, ainda, que defendia que o nome expressasse os objetivos de transformação social do grupo: *“A gente não qué quebra um*

¹³⁶ Rômulo Avelar é um produtor cultural experiente, e atua também como assessor de planejamento do Grupo Galpão. Seu papel no Grupo do Beco corresponde à figura de grande apoiador e incentivador, sobretudo no momento em que abriu uma rede de contatos artísticos e institucionais de grande importância para o crescimento e o reconhecimento artístico e profissional dos integrantes do grupo. Atualmente Rômulo Avelar ocupa cargo na Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.

¹³⁷ Nil César cita, na entrevista, profissionais reconhecidos do meio teatral de Belo Horizonte, como: Dudute Herrmann – preparação corporal, Babaya – preparação vocal, Léo Pilo – Cenário e figurino.

estigma que um favelado leva? Quando esperam um favelado para dar palestra num colégio particular eles esperam um negro, banguelo, de camiseta, short de futebol e chinelo havaiana com um grampozinho segurando a alça do chinelo...” Assim, com o detalhismo de um figurinista, Nil César tentava esclarecer a importância de uma identidade de lugar para o grupo que marcasse efetivamente o seu papel, não apenas no trabalho artístico, mas na relação de um grupo teatral da favela com o restante da cidade, e continua: *“Porque que a gente não pode quebrá esse estigma de favela? Porque a gente não pode quebrá esse estigma de beco? Porque não? É uma missão, a gente tem que conduzi isso. Onde a gente for não precisa falar que o grupo EMcenAção é um grupo de favelados...”*.

Ao fim da discussão coletiva, Nil consegue convencer os demais integrantes a recolocarem o nome Grupo do Beco na lista. Restavam apenas os nomes Grupo Quilombola e Grupo do Beco. Por fim, Nil conta como argumentou em defesa de sua proposta, desta vez apelando para as maiores possibilidades cênicas do nome que defendia: *“Se a gente montá um espetáculo de amor... Imagina: Grupo Quilombola apresenta Amor à meia noite... agora vejam, Grupo do beco apresenta Amor à meia noite.”*. Ele relata que todos votaram por Grupo do Beco, não porque acreditavam no nome como ele acreditava, mas porque não tinham outra opção, tanto que quando apresentaram o novo nome para Rômulo, todos os integrantes pareciam receosos em assumi-lo. O artista, então, toma a iniciativa e declara: *“Agora nós somos o Grupo do Beco”*, fazendo os olhos do produtor cultural brilharem, defendendo, em seguida, os mesmos argumentos que Nil havia defendido.

Ao longo do processo de escolha do nome atual do grupo, podemos perceber claramente como o nome Grupo do Beco realmente explicita dimensões interessantes, não apenas do perfil do grupo teatral, mas também das suas representações da favela. Tratava-se da apropriação de um nome estigmatizado, dentro e fora da favela, para resignificá-lo, com um novo sentido, um novo conteúdo, uma nova interpretação criada por seu trabalho artístico.

A partir desse momento, com um projeto em mãos e um novo nome, o agora Grupo do Beco, sob a orientação de Rômulo, decide concentrar suas atividades na concepção da nova peça. Convidam, então, o grupo Adolescer ou Não a participar das oficinas de montagem do futuro espetáculo, que inicialmente não participariam da montagem teatral, apenas das oficinas, mas, segundo Nil, o processo foi tão intenso que os jovens acabaram se inserindo na peça e se integrando ao grupo. Desta integração entre dois grupos muito próximos, origina-se a atual formação do Grupo do Beco, com um ator e três atrizes, além de uma produtora

teatral¹³⁸. Em todo caso, o *Adolescer ou Não* continuaria a pertencer ao grupo, como um projeto social de extensão da atividade teatral.

Resta dizer que o projeto “Mãos de Mulher”, desenvolvido ao longo do curso, foi aprovado pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura. Faltava, apenas, um patrocínio. Através do contato de um dos integrantes do grupo com a presidente de uma indústria local de forjados¹³⁹, que por acaso fazia aulas de capoeira na escola que existia ao pé do Aglomerado, eles conseguiram o patrocínio integral do espetáculo idealizado. Nil relata o espanto do grupo com as suas novas possibilidades, comparando os custos da peça teatral anterior com a peça patrocinada: *“O QUI(E)S 500 custou cinquenta reais pra gente, que cada um tirou do bolso, e o Projeto “Mãos de Mulher” custou cinquenta mil reais na época.”*.

Desse modo, como resultado final do desenvolvimento do projeto “Mãos de Mulher”, o grupo montou a peça intitulada “Bendita a voz entre as mulheres”, tratada, com maior nível de detalhamento, no tópico a seguir.

4.3.2 – A peça teatral estudada: “Bendita a voz entre as mulheres”

Esta pesquisa tem como foco de estudo específico, dentre os diversos espetáculos do Grupo do Beco, a análise das representações de favela associadas e decorrentes da peça “Bendita a voz entre as mulheres”.

Este novo espetáculo foi produzido através de um processo, como previsto pelo Projeto “Mãos de Mulher”, que se inicia em 2002, com a realização de entrevistas abertas, filmadas e gravadas em vídeo, com vinte mulheres do Aglomerado Sta. Lúcia, das mais diversas idades e perfis individuais e familiares. Como relata Josemeire Pereira¹⁴⁰, integrante do Grupo do Beco e participante do processo de entrevistas: *“O intuito dos entrevistadores era possibilitar maior liberdade para as entrevistadas, e poder extrair informações diversas a partir das histórias de vida destas mulheres, que pudessem ser inspiradoras para a produção artística.”* (Pereira, 2002). Entretanto, como ela ainda relata, foram eleitos alguns temas em torno dos quais as entrevistadas construiriam seus relatos: infância, trabalho, relações de

¹³⁸ Os integrantes originários do Grupo *Adolescer ou Não* que entraram no Grupo do Beco nessa época são Cris Corrêa, Célia Rodrigues, Maicon Cipriano, Janete Maia e Ivanete Guedes.

¹³⁹ A empresa Açoforja – Indústria de Forjados S.A.– foi a patrocinadora do projeto “Mãos de Mulher”, que resultou na montagem da nova peça do Grupo do Beco.

¹⁴⁰ Josemeire Alves Pereira, moradora do Aglomerado Sta. Lúcia e estudante de História da UFMG, participa do Grupo do Beco como produtora teatral. Este relato foi retirado de monografia realizada pela pesquisadora intitulada: *Aglomerado Santa Lúcia – Para Além do Horizonte Planejado. Representações do trabalho feminino nas histórias de vida de mulheres da periferia - Programa de Aprimoramento Discente – PAD/2002 - Orientação: Profa. Maria Eliza Linhares Borges.*

amizade, relações familiares, religiosidade, atuação na comunidade, principais problemas, casamento, impressões sobre o lugar e sonhos.

Além disso, é importante ressaltar que as entrevistas realizadas pelos atores do grupo foram elaboradas sob orientação de uma socióloga¹⁴¹ que, trabalhando de forma voluntária no Projeto “Mãos de Mulher”, ofereceu treinamento para os entrevistadores, acompanhando todo processo de pesquisa. Coincidentemente ou não, o maior resultado desta pesquisa, o próprio espetáculo, é foco agora de um novo estudo sociológico / antropológico, através desta Dissertação.

Pelo processo adotado, construiu-se um perfil detalhado das mulheres entrevistadas pelo projeto¹⁴². Segundo Josemeire Pereira, estes dados são relevantes porque estão relacionados à forma como as mulheres cultivam seus hábitos e costumes para lidar com os diversos acontecimentos da vida na favela e, mais especialmente, com os problemas materiais e o cuidado com os filhos (Pereira, 2002), um tema recorrente tratado no texto da peça teatral.

Assim, tendo como matéria essencial as entrevistas filmadas, o Grupo do Beco, com a assessoria de um profissional do teatro, começou a elaborar as idéias, elementos e histórias do texto do espetáculo a ser montado.

Como relatou Nil César durante seu depoimento, o Grupo do Beco começou a construir a peça, tendo como diretor Amaury Borges¹⁴³, buscando costurar os pontos comuns às entrevistas para compor possíveis histórias para o texto da peça. Em determinado momento, o artista conta que Amaury propôs a montagem das entrevistas tendo como base a peça “Gota d’água¹⁴⁴”, de Chico Buarque. Inicialmente, os atores do grupo não aceitaram a proposta, mas, como se sentiam um grupo iniciante naquela nova experiência, acabaram cedendo. Nil conta que Amaury fez um trabalho de interpretação fenomenal com o grupo, mas, ao longo do processo de montagem, o diretor, pouco a pouco, passou a se concentrar

¹⁴¹ Professora Luciana Teixeira de Andrade, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Doutora em Sociologia pelo Instituto de Pesquisas Universitárias do Rio de Janeiro – IUPERJ.

¹⁴² As entrevistadas tinham idades variando entre 21 e 70 anos, todas de cor negra, dentre casadas, viúvas, separadas, amasiadas e uma solteira. Apenas duas não tinham filhos e somente três moravam na comunidade há menos de 20 anos, sendo que três moravam há mais de 50 anos. Dentre as profissões, a preponderante era a de doméstica, também ocorrendo: pastora de igreja evangélica, comerciante, aposentada e desempregada. Havia um grande número de analfabetas ou semi-analfabetas, sendo que metade delas sustenta a família total ou parcialmente. Quanto à religiosidade, a maioria se declarava católica e, uma menor parcela, evangélica (Pereira, 2002).

¹⁴³ Amaury Borges é ator, diretor e consultor cultural no meio teatral de Belo Horizonte, atualmente participa do grupo teatral: “Maldita Companhia de Investigação Teatral”.

¹⁴⁴ A Peça teatral “Gota d’água” (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, retoma uma obra clássica da dramaturgia grega, a Medéia de Eurípedes (escrita em 43/ a.C.), trazendo sua ação para um conjunto residencial operário de um subúrbio do Rio de Janeiro - Fonte: Peixoto, Fernando (1975). Apresentação para Gota d’água (trecho retirado da Internet: www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_tragedia_nacional.htm).

mais na dramaturgia de “Gota d’água” do que na utilização das entrevistas realizadas, como pretendia o projeto “Mãos de Mulher”.

Até que, num certo dia, Nil encontra a patrocinadora do projeto e conta como estava o andamento da peça. A patrocinadora opõe-se à idéia da montagem utilizada, alegando que não havia sido esse o trabalho que havia decidido patrocinar. Como relata Nil, a patrocinadora declarou que: *“Se a montagem fosse ‘Gota d’água’, eu patrocinaria um grupo que eu sei que tem uma voz boa, uma qualidade artística boa pra montá essa peça. Eu patrocinei o grupo porque vocês fariam uma peça com entrevistas das mulheres do Morro!!”*. A patrocinadora exigiu, então, a marcação de uma reunião com o grupo para discutir a questão, argüindo que se o grupo não trabalhasse dentro da temática do projeto apresentado, ela exigiria seu dinheiro de volta.

O processo de trabalho do grupo entrou em crise com a situação. O Grupo do Beco já havia utilizado parte dos recursos do patrocínio cobrindo gastos com a pesquisa e os profissionais das oficinas de montagem. A questão gerou um debate que dividiu, de um lado, os atores do grupo e o produtor Rômulo Avelar e, de outro, o diretor da peça, Amaury Borges. Enquanto os primeiros defendiam que se acatasse a solicitação da patrocinadora, o segundo argumentava que o artista deveria avançar, porque não poderia ficar nas mãos do patrocinador, e defender sua liberdade de criação. Nil contra-argumentava que a patrocinadora já havia garantido a liberdade de criação, e que o projeto que o grupo havia vendido era uma peça resultante de um projeto de pesquisa com as mulheres do Morro e, não, “Gota d’água”. Até que num momento da polêmica, o diretor declarou que, se o grupo não montasse “Gota d’água”, ele abandonaria a direção. Os integrantes do grupo, preocupados com a situação, pediram a ajuda de Rômulo, que propôs que dispensassem o diretor. O produtor encarregou-se de procurar um novo diretor para assumir a montagem. No entanto, havia pouco tempo. Todo esse conflito aconteceu em outubro e a montagem já tinha sua estréia agendada para dezembro.

Estes fatos refletem não apenas as escolhas e as formas de trabalho do Grupo do Beco diante das condições de patrocínio, mas, também, dão uma idéia clara das motivações e limites atuais de valorização do trabalho artístico da favela. Uma situação que coloca em conflito as condições de liberdade artística na favela e a afirmação das identidades faveladas.

Depois desse acontecimento, Rômulo convidou Júlio Maciel e Ana Domitila¹⁴⁵ para dirigirem, num trabalho conjunto, a montagem do grupo, ambos integrantes do sonhado Grupo Galpão. Como para recompor a auto-confiança do grupo no processo de montagem, o Grupo do Beco passou a realizar os seus ensaios na sede do Grupo Galpão durante seu período de recesso. Nil conta que *“a gente achava aquilo o máximo... A gente ficava eufórico, enchia nosso ego”*. De certa forma, a aura deste grupo profissional, direta ou indiretamente, parecia pairar sobre o grupo de teatro da favela desde o início de sua trajetória.

O trabalho de montagem da peça começou do período posterior às entrevistas, com diálogos e trocas constantes entre os atores e os diretores da peça. Nil conta que uma das primeiras perguntas que fez aos novos diretores foi se eles haviam assistido ao filme *“Cidade de Deus”*¹⁴⁶ que, na época, estava em cartaz nos cinemas. Com a resposta positiva dos diretores, o artista conta que o grupo fez questão de ressaltar uma vontade coletiva: *“Uma coisa que gente tem certeza que não quer fazer é montar um Cidade de Deus, porque nenhuma das mulheres deu depoimento daquele jeito. A visão da mulher não é essa visão do filme, era uma outra visão.”*.

Em entrevista à pesquisa, o diretor Júlio Maciel relata como a temática da violência foi tratada na construção da peça: *“A gente não podia maquiá a realidade, mas ao mesmo tempo a gente não queria fazer um manifesto sobre a violência, a gente chegou num acordo que a violência ficaria em segundo plano. A forma de tratá disso foi com humor, que dá recado e não fica pesado”*.

Ao longo do processo de análise e apropriação das entrevistas, diretores e atores perceberam que a visão da vida da mulher do Morro tinha muita poesia e ironia, por mais situações e acontecimentos ruins que tivessem vivido. Com as palavras de Nil: *“... com tudo que ela passou de ruim, ainda tinha poesia, a visão dela da família, dos filhos, do patrão, dela como empregada. Tudo ela via como um romance”*.

O Grupo do Beco solicitou a prorrogação da data de estréia então agendada na Lei Estadual de Incentivo à Cultura, de dezembro para março, mais precisamente para 8 de março, Dia Internacional da Mulher, utilizando, sobretudo, o argumento de que o espetáculo falava da situação vivida pela mulher. A prorrogação da estréia deu mais tempo para a criação do texto e a construção do trabalho cênico do Grupo.

¹⁴⁵ Júlio Maciel e Ana Domitila são atores e diretores profissionais experientes que compõem a equipe técnica do Grupo Galpão, o primeiro como integrante do corpo de atores, e a segunda como instrutora de cursos do Galpão Cine Horto.

¹⁴⁶ Longa-Metragem Cidade de Deus (2001) – Dir: Fernando Meireles, já citado e analisado no primeiro capítulo desta Dissertação;

Depois de um período de trabalho intenso, os novos diretores solicitaram aos atores do grupo, que elaborassem durante um mês, um período em que estariam fora da cidade, no mínimo trinta cenas teatrais, a partir das entrevistas com mulheres do Aglomerado. Nil relata que o grupo conseguiu criar dezoito cenas, tentando prezar a qualidade das cenas ao invés da quantidade. No entanto, as cenas criadas pelo grupo não tinham nenhuma conexão entre si, continuavam sendo histórias singulares. Havia histórias pessoais fascinantes contadas pelas mulheres entrevistadas, mas faltava um fio aglutinador das experiências vividas. Até que, num certo momento, os diretores, com o auxílio de uma dramaturga¹⁴⁷ convidada, propuseram a idéia de inserir, como fio condutor das histórias, a história de uma mulher do Morro, do nascimento até um determinado momento de sua vida. Daí pra frente, como o grupo tinha um tempo reduzido até a estréia do espetáculo e não possuía qualidade técnica para inventar diferentes soluções, Nil relata que os diretores tiveram a sabedoria de explorar, como base para a criação coletiva dos personagens, as características, histórias e vivências pessoais de cada integrante do Grupo do Beco em sua própria favela.

Deste processo de trabalho, foi construído cenicamente um texto¹⁴⁸ que relata a trajetória de vida de uma mulher negra, nascida e criada no Morro, chamada Bendita, filha de José Maria e Maria José, que encontra em sua vida simples, no caminho do sonho de ser cantora, o racismo, o abuso sexual, a violência familiar, o machismo. Mesmo sem perspectivas, ela continua a acreditar em seu sonho, representado pelo rádio que sempre tinha ao lado. Depois da notícia de que estaria grávida, um ato de violência entre genro e sogro acaba por reunir novamente sua família. Bendita encontra um novo amor na persistência do sonho de cantar, com quem se casa, mais madura, independente e confiante de si mesma.

A peça traduz, com sensibilidade e ironia, cenas, costumes familiares e episódios característicos da vida social da favela: o pai que vivia no boteco, a mãe dedicada dona de casa, a fofoqueira da rua, a rádio comunitária, contrapondo sonhos e ilusões pessoais às situações de discriminação racial, sexual, crise familiar e violência contra a mulher.

¹⁴⁷ Letícia Andrade atuou como dramaturga na peça em colaboração com o Grupo do Beco e a convite dos diretores, Júlio Maciel e Ana Domitila.

¹⁴⁸ Veja texto e fotos da peça “Bendita a voz entre as mulheres” no Anexo do Cap. 4 – Grupo do Beco (p. 267.)



Ilustração 33 - Cena final da peça tendo em destaque a protagonista Bendita (Suzana Cruz)
Fotógrafo: Guto Muniz

A partir desse ponto, desenvolverei, com mais detalhes, o processo de construção de cada personagem da peça através da vivência dos atores do grupo, além da inspiração social de determinadas cenas, de acordo com a entrevista realizada com Nil César. Neste momento, é importante esclarecer que, para o perfeito entendimento de certas colocações, é recomendada a prévia leitura do texto da peça em anexo.

Segundo o ator, a idéia inicial para construção da história de Bendita era um espetáculo de rua, baseado no fato de que teria acontecido uma enchente que havia levado todas as casas da favela, fazendo os personagens ocuparem uma praça. Esta idéia não deu certo, mas, segundo o artista, que tem o papel duplo de “Seu Zé” e “Jonny Cat” na peça, essa experiência inicial proporcionou a criação de vários personagens e situações de conflito, baseados em histórias pessoais que foram essenciais para o desenvolvimento da história: *“Eu por exemplo, tava fazendo meu pai, que era um bêbado. Se você vê meu pai você vai vê o Zé! Aquele cara amargo, mandão, hoje até que nem tanto porque ele depende de todo mundo, mas você vai vê o Zé cuspidor e escarrado”*. Além disso, Nil conta sobre uma das cenas do início do espetáculo, em que o marido bêbado e sua esposa encenam a história do banho: *“Essa história é da minha mãe... meu pai não gostava de tomar banho e minha mãe quando queria transar com ele dava banho nele...”*.



Ilustração 34 - Cena entre os pais de Bendita, Dona Maria José e Seu Zé Maria (Cris Corrêa e Nil César) - Fotógrafo: Guto Muniz

Por outro lado, a protagonista da peça (uma mulher que era sempre reprimida a quem ninguém dava a palavra, até o momento em que resolve gritar por sua independência) foi vivida por uma atriz que teve uma adolescência muito similar, subserviente e obrigada a calar-se em todas as situações. Além disso, foi ela quem emprestou seu sonho de cantar, que antes de ser da personagem, era um sonho pessoal. Do mesmo modo, o ator que fazia o vilão da história, seu Caixeta, já havia sido menino de rua, fazendo com que se inspirasse nas malandragens decorrentes desta experiência para compor um personagem manipulador das situações retratadas na peça.



Ilustração 35 - Cena entre a protagonista Bendita, o malandro Caixeta e a fofoqueira Anunciação (Suzana Cruz, Bruno Silva e Ivanete Guedes – Fotógrafo: Guto Muniz).

O artista ainda ressalta que os diretores Júlio e Ana ouviam o grupo o tempo inteiro, de forma que, quando faziam um intervalo, prestavam atenção nas conversas e acontecimentos cotidianos da favela contadas pelos integrantes do grupo. Quando retornava o ensaio, propunham a improvisação da história contada pelo ator, integrando-a ou não a peça. Por exemplo, a situação do barbante preso na mão do pai morto é baseada em história contada, por acaso, por um dos atores do grupo, que havia visto uma foto do enterro do avô e notou um barbante amarrado em sua mão. Perguntando a sua mãe o porque daquilo, soube que: “... *no interior tinha disso mesmo, amarravam um barbante na mão da pessoa pra alma ir direto pro céu.*”. A história acabou servindo como solução cênica para a retirada do corpo do pai morto sem que fosse preciso carregá-lo, dando muito mais leveza e alguma poesia a um momento inevitavelmente dramático.

O diretor Júlio Maciel detalha outra situação de incorporação da vivência pessoal dos atores na construção da peça: “... *a gente tinha discussões assim: tinha um tiro na cena, eu propunha vamos dá um tiro assim, eles chegavam e falavam: quando o cara dá um tiro, ele não dá um tiro e pronto, ele descarrega a arma... tinha coisas que eles é que mostraram como fazê, a gente não tinha essa vivência do Morro*”.

Assim, com leituras e apropriações, a biografia dos atores confundia-se tanto com a encenação e as falas de seus personagens quanto com a vivência relatada pelas mulheres do

Aglomerado: *“As dezoito cenas montadas da peça tinham histórias da gente e tinham histórias das entrevistadas”* (Nil César).

Dentre a história das mulheres entrevistadas, uma das mais utilizadas foi a de uma senhora cujo marido, como na peça teatral, levava a amante para dentro de sua própria casa: *“Ela conta que o cara chegava com a amante, levava pro quarto, ela na cozinha cozinhando, de repente o marido gritava traga a comida, os dois pelados, ela tinha que colocá a comida entre os dois e eles ficavam rindo, e depois sai.”* (Nil César).

Outra situação utilizada na peça, originada da história de outra entrevistada, é a cena em que o racismo é expresso numa brincadeira de crianças chamando a protagonista Bendita de “macaco, macaco, preto fedorento...”. Esta cena é baseada na situação de *“... uma entrevista da mãe que chora na frente da câmera porque chamam o filho de macaco na escola e ela não sabe o que ela faz.”* (Nil César).

Além disso, mesmo contando com a diversidade das histórias oferecidas e a exploração de dimensões da experiência pessoal dos atores, o trabalho de construção dos personagens não dispensava a pesquisa de sujeitos da favela como modelo. Por exemplo, na construção do papel da fofoqueira, Dona Anunciação, a atriz se inspirou numa mulher do Morro que, da sua janela, tinha o costume de vigiar a vida de todos que moravam em sua rua, acrescentando apenas as intrigas da personagem. Já a atriz do papel de Dona Consolação, mãe de Caixeta, tinha como modelo duas irmãs entrevistadas durante a pesquisa, uma delas era meio caduca e dizia ter tido sete namorados, como consta na peça.

Por outro lado, Nil César ainda acrescenta que muitas das construções de personagens e cenas do espetáculo criaram representações mais amplas de valores, papéis sociais e acontecimentos típicos da favela. Como exemplo, a personagem da mãe de Bendita representaria praticamente todas as mães do Morro. A situação em que o genro briga com a esposa e mata o sogro que agia em defesa da filha é um fato muito comum nos conflitos familiares e, ainda, o sonho de cantar de Bendita remeteria ao sonho de todas as mulheres entrevistadas: *“...uma tinha o sonho de colocá chuveiro na casa dela, a minha mãe tinha o sonho de passá pano dentro de casa, porque o chão era grosso (terra batida), outra tinha o sonho de sê caminhoneira, outra de casá de véu e grinalda...”* (Nil César).



Ilustração 36 - Cena entre irmão e mãe de Bendita (Maicon Cipriano e Cris Corrêa) - Fotógrafo: Guto Muniz

Nesse momento, o artista destaca o fato do espetáculo ser feito *“com muita verdade”*, o que representaria verdade na atuação¹⁴⁹ e verdade em suas histórias. De encontro a esta fala, o ator cita o depoimento do diretor da peça Júlio Maciel, em entrevista à imprensa na época da montagem: *“Se eu fizesse esse trabalho com atores de fora, teria que fazê um laboratório muito grande no Morro, e com eles foi mais fácil, porque eles têm o Morro dentro deles”¹⁵⁰*. Para complementar, Nil comenta: *“Tanto que o André que entrou substituindo Bruno”¹⁵¹ no personagem do Caixeta, ele é que tem menos verdade... Então a gente fala que o espetáculo é 100% baseado em fatos reais. Não tem nenhuma história que não tenha acontecido”*, atribuindo ainda à verdade do espetáculo uma capacidade de transformação social diante de leituras estereotipadas da favela.

O processo de montagem das cenas do espetáculo durou do dia 6 de janeiro ao dia 6 de março de 2003, quando o grupo finalmente estreou a peça *“Bendita a Voz entre as Mulheres”* no Centro Social da Vila da Barragem, ligado à Paróquia Nossa Senhora do Morro, com a

¹⁴⁹ A “verdade de uma atuação” é um termo utilizado no meio teatral para expressar não necessariamente que os personagens são baseados em fatos reais, mas a qualidade da atuação no convencimento do público que assiste a encenação de uma verdade no palco. Por mais que tenham ciência que se trata de uma encenação, a peça provoca-lhes sentimentos reais de empatia, felicidade, revolta ou culpa.

¹⁵⁰ Laboratório é uma técnica teatral de construção de personagens que toma como base a convivência do ator com um sujeito ou grupo que equivale ou se aproxima ao perfil do personagem estudado. Um processo que, de certa forma, tem semelhança com a técnica de pesquisa antropológica no trabalho de campo.

¹⁵¹ O ator Bruno Silva não faz parte mais do Grupo do Beco, sendo substituído, nas apresentações atuais da peça, por um ator externo, não morador da favela. Mesmo sendo um ator excelente, Nil César não esconde a vontade de substituí-lo por um ator oriundo da favela.

presença de parte das mulheres da comunidade entrevistadas. No dia 8 de março, propositalmente o Dia Internacional da Mulher, o grupo estreou a peça no restante da cidade, em apresentação no Colégio Santa Dorotéia¹⁵².

O Grupo do Beco tem o compromisso de sempre estreiar suas peças na favela, para depois estreá-la no restante da cidade. Nil César descreve o momento da estréia na comunidade: *“Estreamos o espetáculo no Centro Social... Foi um boom! Nunca aconteceu de nosso espetáculo tê a cobertura da mídia e a gente estreou com oito emissoras de TV cobrindo nosso espetáculo, todos os jornais impressos, reportagens de capa do caderno de cultura”*. Segundo o artista, um dos grandes sonhos do grupo era que o nome e a imagem do Morro não aparecessem apenas nas páginas policiais dos jornais. Assim, a estréia representou uma grande conquista coletiva dos principais motivos porque sempre quiseram aparecer nas agendas culturais da televisão e nas páginas de cultura dos jornais.



Ilustração 37 - Caderno de Cultura do Jornal Hoje em Dia – 7 de março de 2003

Nos meses seguintes, o Grupo do Beco circulou¹⁵³ pela cidade, realizando apresentações da peça em várias escolas, públicas e particulares, no Galpão Cine Horto, Teatro Marília e Centro Cultural da UFMG.

¹⁵² Veja mais fotos da peça “Bendita” no Anexo fotográfico do Cap. 4 (Pág. 285).

¹⁵³ A circulação da Peça “Bendita a Voz entre as Mulheres” pela cidade de Belo Horizonte foi financiada com outro projeto aprovado na Lei Estadual de Incentivo à Cultura.

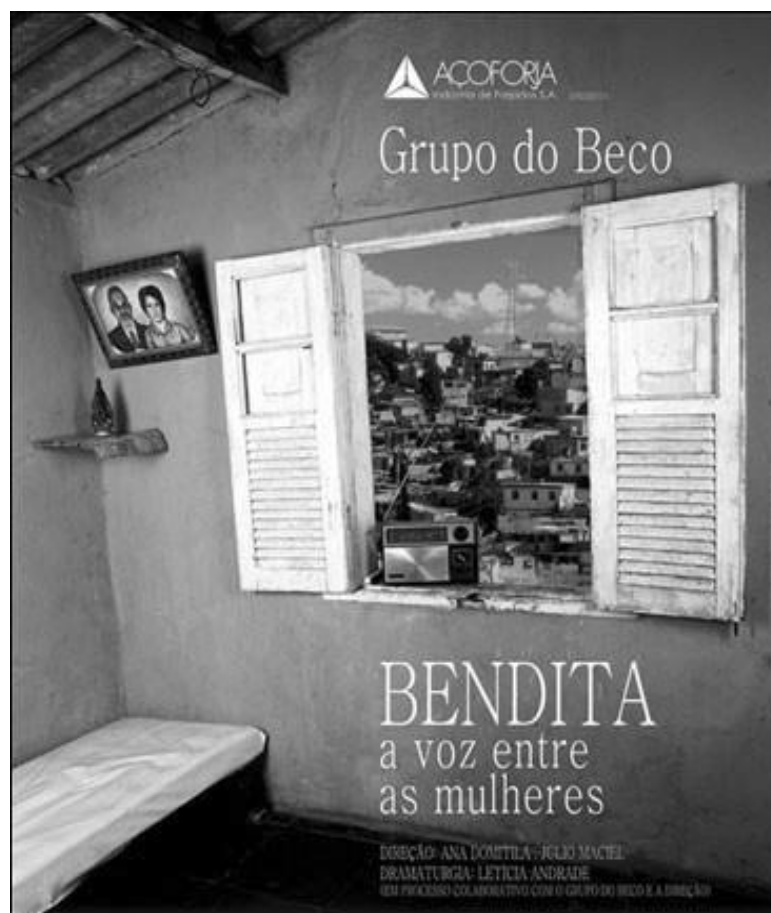


Ilustração 38 - Cartaz de divulgação da peça: “Bendita a voz entre as mulheres” Criação: Cognitiva Publicidade e Design

4.3.3 – O Grupo do Beco e a comunidade: um grupo de teatro entre a favela e o resto da cidade.

Vamos agora assistir à apresentação da peça Bendita a Voz entre as Mulheres com o Grupo do Beco... O Grupo do Beco foi criado em 1995 e é composto de moradores da própria comunidade do Aglomerado Sta. Lúcia, também conhecido como Morro do Papagaio... O Grupo do Beco contribui para mudar a realidade de muitas pessoas através de projetos que tem a arte e a cultura como ferramentas de formação cidadã e inserção social. Faz além disso uma pesquisa intensiva da arte de atuar e prima pela qualidade artística de seu trabalho... Vamos assistir com o Grupo do Beco a peça Bendita a Voz entre as Mulheres (aplausos)¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Apresentação do Grupo do Beco proferida pelo Gerente de Relações Públicas da Companhia Estadual de Saneamento do Estado de Minas Gerais – COPASA, elaborado com base no material de divulgação do grupo, em encenação da peça durante o I Seminário de Responsabilidade Social e Ambiental na sede da empresa - 30 de novembro de 2005.

A apresentação e divulgação da peça teatral “Bendita a voz entre as mulheres” em diversos espaços institucionais e culturais de Belo Horizonte representou a consagração do Grupo do Beco na cidade, como atividade artística e cultural do Aglomerado Sta. Lúcia.

De todo modo, o trabalho do grupo no Aglomerado Sta. Lúcia, desde os tempos em que se denominava EMcenAção, sobretudo pela figura popular de Nil César, que se confunde com a imagem do próprio Grupo do Beco, é reconhecido não apenas pelo seu trabalho teatral, mas também social e comunitário na favela.

O grupo ainda mantém, fora dos períodos de montagem de novas peças, o **Projeto Adolescer ou Não**, que oferece iniciação teatral para adolescentes entre quinze e vinte anos, durante um ano e seis meses, resultando numa montagem teatral¹⁵⁵ no fim do curso. Além deste, ainda existe o projeto **Jogos Teatrais**, que consiste na intervenção sócio-cultural em escolas e instituições locais, utilizando a linguagem do teatro com crianças e adolescentes entre nove e quinze anos.

No entanto, a atividade comunitária mais interessante promovida pelo Projeto Conexões dos Saberes¹⁵⁶, em parceria com o Grupo do Beco, foi o **Cortejo da Memória**¹⁵⁷, com duração de todo o dia. Planejada durante meses, esta intervenção teatral foi descrita no trecho de etnografia deste capítulo. A linguagem do cortejo, além de chamar a atenção dos moradores pela exploração da face lúdica da rua, realizando nas paradas uma encenação teatral criada com personagens inspirados na peça “Bendita a voz entre as Mulheres”, estimulava diálogos entre os personagens e moradores que são verdadeiras referências na memória comunitária e no cotidiano da favela. Nil César relata sua satisfação em participar do evento: *“Foi uma das melhores coisas que eu já participei na comunidade... porque perna de pau dentro do Morro nunca teve, já tiveram sessões de filme no Morro, que eu me lembre nunca filmes sobre a comunidade...”*. E ressalta a experiência de encarnar o personagem Seu Zé, numa outra situação e com um perfil diferente daquele originário da peça: *“O Seu Zé criou uma liberdade que as pessoas falavam com ele: você tá indo embora mesmo?... A gente volta na casa das pessoas que deram entrevista ou que assistiu, elas estão com as portas abertas pra gente, perguntam quando é que vai saí o livro (da memória comunitária), querem ver as fotos...”*.

¹⁵⁵ A última montagem realizada resultou, em 2005, na peça: “Em que Mundo você vive?” - Direção: Nil César e Suzana Cruz – Patrocínio: Visão Mundial.

¹⁵⁶ Veja explicação sobre o projeto Conexão dos saberes - Idem nº 88 – Pág. 101.

¹⁵⁷ O Cortejo da Memória foi uma atividade comunitária organizada e promovida pelo Grupo do Beco e o Projeto Conexão dos Saberes – UFMG, como parte do processo de promoção da memória coletiva do Aglomerado Sta. Lúcia.

Por outro lado, ao longo do cortejo, não apenas o Grupo do Beco oferecia algo para a vida comunitária do lugar, mas seu trabalho, improvisado em grande parte, também se moldava no contato com cada morador com quem dialogava, em cada momento do dia. Um exemplo claro dessa transformação do trabalho do Grupo aparece quando Nil César relata sua reflexão no momento de remaquiagem do personagem: “...se seu Zé foi amigo do Sabino e do Seu Zé Maria¹⁵⁸, ele tem que sê mais velho, então coloquei mais rugas nele, rugas de experiência, participação, não de velhice... essa pessoa que vai embora e vai fazê falta pra comunidade”.

Desse modo, a atuação do Grupo do Beco no Cortejo da Memória parece demonstrar, de maneira exemplar, através da auto-identificação dos moradores com os personagens criados, a capacidade de síntese do trabalho teatral diante do imaginário social e comunitário da favela.

De todo modo, como condição fundamental para a continuidade do desenvolvimento teatral e comunitário do Grupo do Beco, no ano seguinte à estréia da peça “Bendita”, foi comprada, através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, uma sede de dois andares aos pés da favela, na divisa com o parque da Barragem, denominada Casa do Beco, que tem servido como local de reuniões, ensaios e para o desenvolvimento de projetos comunitários¹⁵⁹. O grupo ainda tem a meta de utilizar a casa como um centro cultural que atenda tanto moradores do Aglomerado quanto dos bairros, com um teatro com capacidade para 100 espectadores, uma biblioteca e salas destinadas a ensaios e cursos, mas ainda faltam recursos para a concretização da reforma do espaço (Avelar, 2004).

Segundo o produtor cultural Rômulo Avelar, grande incentivador do grupo, o desenvolvimento de um Planejamento Estratégico¹⁶⁰ para o Grupo do Beco teve um papel importante na organização e estruturação administrativa do trabalho coletivo do grupo, definindo objetivos e metas em seu ramo de atuação: “...a decisão foi deles... eles estão no ramo da transformação social. Outro grupo pode fazer arte pela arte. A arte é uma ferramenta que tem que sê boa, de qualidade, fazendo investimentos na formação de cada um, mas o que tá lá na frente é a transformação social”. O produtor cultural ainda ressalta que

¹⁵⁸ Zé Sabino e Zé Maria são considerados referências como moradores antigos pelos outros moradores do Aglomerado Sta. Lúcia;

¹⁵⁹ A Casa do Beco, sede do Grupo do Beco, foi comprada através do financiamento via incentivo fiscal da empresa de telefonia celular local, Telemig Celular. A empresa mantém um instituto com o mesmo nome, que reúne, na chamada “Rede Telemig Celular de Arte e Cidadania”, grupos artísticos que desenvolvem trabalhos na área sócio-cultural, muitos deles originários de favelas e periferias de Belo Horizonte.

¹⁶⁰ O Planejamento Estratégico do Grupo do Beco foi desenvolvido, com a assessoria de Rômulo Avelar, como aplicação da ferramenta na área cultural, Trabalho elaborado pelo mesmo em 2004 para o Curso de Administração com Habilitação em Marketing da Faculdade Promove.

não trabalha com o grupo pela qualidade técnica de seu trabalho, já que, nesse aspecto, o grupo ainda tem muito a desenvolver, mas, sim, pelo fato de que *“eles vivem nas condições em que vivem, um dia a dia tão difícil, e quando eu os conheci eles já tinham o hábito de dividir, de multiplicar com o Grupo Adolescer... é isso que eu quero, vamos trocar conhecimentos, realizar algo juntos”*. Ele ainda explicita que sua expectativa com relação ao trabalho do grupo está pautada nesse objetivo, do mesmo modo que:

...o que leva o público ao espetáculo deles... o que leva uma série de pessoas trabalharem, com preços lá em baixo, com o grupo... certamente não é a arte, a arte é vista como um veículo, uma ferramenta, o que atrai, o que chama a atenção no grupo é promover uma transformação na sociedade.

O depoimento do produtor cultural, dentro de uma visão administrativa¹⁶¹, marca claramente um papel, uma função social para o trabalho artístico do grupo na cidade e, sobretudo, na relação de seu trabalho, advindo da favela, com o restante da cidade: *“...o público do Grupo do Beco não é apenas o público do Aglomerado, é o público da cidade. O Aglomerado é o público prioritário, mas tem uma gama da sociedade que tá atenta ao trabalho deles, tem uma série de colaboradores, inclusive eu, que esperam algo deles”*.

Em entrevista conjunta com os diretores da peça “Bendita a voz entre as mulheres”, Júlio Maciel e Ana Domitila, o diretor destacou que o que mais os surpreendeu na atuação do grupo, sobretudo, no momento mais intenso da montagem, foi sua capacidade de trabalho mesmo sem muita instrumentalização teatral, em que a sua dedicação e energia de criação foram fundamentais para a estréia da peça no prazo previsto. Além disso, a construção de um trabalho coletivo durante o processo da montagem também foram destacados através da postura profissional adotada pelos próprios diretores: *“A gente não podia falar... vamos fazer lá da mesma forma que a gente faz aqui (no restante da cidade)... se você impor fica só na sua visão de mundo. E não dá pra partir pensando, eles não são formados, o olhar tem que ser de troca...”*. Trata-se de uma postura igualitária, independente da experiência profissional do artista, calcada na troca de conhecimentos e visões de mundo como matéria para construção de um trabalho conjunto.

Por outro lado, os diretores de “Bendita” têm um ponto de vista mais complexo na relação entre a função social de seu trabalho e o contínuo aperfeiçoamento artístico do grupo: *“Acho que eles se utilizam do teatro pra passar uma mensagem, e tem um olhar sobre a formação artística, independente deles serem do Morro... Isso é um grande diferencial, eles*

¹⁶¹ As posições defendidas por Rômulo Avelar vão de encontro às declaradas pelo artista Nil César, mas o artista, em momento nenhum de sua entrevista, ressaltou o papel desempenhado pelo Planejamento Estratégico, como o produtor cultural afirma.

olham os dois lados, um está extremamente ligado ao outro.... além deles serem um grupo da favela, eles são um grupo de teatro....” (Júlio Maciel). Ou seja, a postura de aperfeiçoamento artístico do grupo é tão fundamental para o seu amadurecimento quanto sua meta de transformação social da imagem da favela na cidade, de forma que um objetivo completa ao outro.



Ilustração 39 - Debate do Grupo do Beco com o público após apresentação da peça “Bendita” na Companhia Estadual de Saneamento do Estado de Minas Gerais.

Nesse sentido, o Grupo do Beco atualmente tem um trabalho em vias de profissionalização, dotado de reconhecimento por sua qualidade artística e papel social¹⁶². Atualmente é um grupo prestigiado no meio teatral e cultural da cidade, ainda que apenas dois de seus atores sejam profissionalizados¹⁶³, envolvendo técnicos de vocalização, instrumentalização e atuação entre os melhores dos grupos teatrais da cidade, que oferecem seu trabalho de forma voluntária ou a preços módicos para o grupo.

¹⁶² Foram as seguintes, as premiações recebidas pelo Grupo do Beco: a) Prêmio Waldir de Luna Carneiro - melhor espetáculo infantil: “Coisa de Criança”; b) Prêmio Quilombo do Papagaio (2003), pelo trabalho comunitário desenvolvido; c) Recentemente, a atriz principal de Bendita foi indicada como Atriz Revelação - SIMPARC-MG, pela sua atuação na peça do Oficinão do Grupo Galpão.

¹⁶³ Apenas os atores Nil César e Suzana Alves são atores profissionais. Um ator, para ser considerado profissional, precisa realizar um curso profissionalizante reconhecido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos de Diversão - SATED ou ser aprovado em avaliação realizada pela entidade.

Além disso, dois dos integrantes do grupo foram recentemente aprovados no concorridíssimo concurso da Escola de Artes Cênicas do Palácio das Artes, instituição estadual de referência regional e nacional como espaço cultural e artístico na cidade¹⁶⁴.

Atualmente, o grupo trabalha diariamente na montagem do novo espetáculo, agora na forma de teatro de rua: “Se não morro de amores, Morro!”, uma história de amor e metalinguagem do teatro. A nova peça teatral, juntamente com “Bendita”, já tem aprovação na Lei Estadual de Incentivo à Cultura para circular com apresentações no interior do Estado.

Além disso, o grupo pretende, no futuro próximo, divulgar seus espetáculos ao nível regional, através de uma provável aprovação na Lei Federal de Incentivo à Cultura. Tem, assim, o objetivo de apresentar a peça em favelas do Rio de Janeiro e São Paulo, assim como em espaços culturais e artísticos destas cidades.

¹⁶⁴ Os atores do Grupo do Beco, Suzana Alves e Maicon Cipriano, foram aprovados como alunos bolsistas no curso profissionalizante de teatro do Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado, órgão da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Mais informações sobre a instituição em www.fcs.mg.gov.br.

“As cidades também acreditam ser obra do espírito ou do acaso, mas nem um, nem o outro bastam para sustentar suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá a nossas perguntas”

“Ninguém sabe melhor do que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação entre ambos”

Calvino, Ítalo. *As Cidades Invisíveis* (1990).

CAPÍTULO 5

A IMAGEM E O IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DA FAVELA NA CIDADE

Depois de conhecermos a formação e o desenvolvimento artístico e comunitário do artista plástico Pelé e do grupo teatral Grupo do Beco, podemos perceber como a vida na favela é representada por estes artistas locais e como suas vivências e biografias individuais, associadas a experiências comunitárias, inspiram a criação artística, em diálogo com um imaginário coletivo pulsante, inserido no emaranhado de existências humanas do Aglomerado Sta. Lúcia.

Assim, como resultado, seus trabalhos não simplesmente reproduzem experiências individuais e coletivas da favela, mas constroem, muitas vezes além das intenções artísticas, leituras e interpretações culturais do espaço social da favela. Estas interpretações interferem no imaginário local, no que concerne ao entendimento de seu mundo social ou na relação urbana com o restante da cidade, sintetizando ainda, de alguma forma, os elementos mais marcantes da identidade comunitária da favela na cidade.

No entanto, no âmbito desta pesquisa, interessa-nos perceber não apenas como a favela é representada nas obras e discursos destes artistas locais, mas também como estas representações, com todo o significado social e comunitário detido pelo trabalho destes artistas, são percebidas e interpretadas por diferentes moradores, que aqui se encontram classificados em artistas locais, lideranças comunitárias ou moradores antigos¹⁶⁵.

5.1 – O IMAGINÁRIO SOCIAL E CULTURAL DA FAVELA: DIFERENTES PERSPECTIVAS DE LEITURA

Esta análise é fruto de entrevistas em profundidade que realizei com os moradores selecionados, divididas em dois conjuntos de questões. Primeiramente, formulei um roteiro de questões que exploravam as histórias de vida; a história oral do Aglomerado; a leitura do espaço urbano da favela; e as relações da favela com o restante da cidade, de forma a

¹⁶⁵ Esta classificação teve como objetivo a sistematização das entrevistas ao longo do trabalho de campo, construindo um perfil diversificado de entrevistados, em diferentes faixas de idade, projetos de vida e vivências da favela. No entanto, em capítulos mais analíticos, esta divisão serviu apenas para identificar os depoimentos ao longo do desenvolvimento do texto, sem grandes desdobramentos analíticos.

estimular os entrevistados a assumirem uma fala sobre a ótica de sua própria vivência da favela¹⁶⁶.

Já num segundo momento, que será o mais diretamente explorado neste capítulo, formulei questões específicas sobre a percepção das obras estudadas pro meio de fotografias ampliadas das mesmas. Também solicitei a opinião, dos entrevistados, sobre o papel do trabalho destes artistas na favela¹⁶⁷. Primeiro tratando as pinturas de Pelé selecionadas e, depois, a peça teatral do Grupo do beco, estas questões visavam explorar as interpretações dos moradores entrevistados acerca das representações da favela produzidas, provocando ou estimulando, por sua vez, leituras e discursos expressivos do imaginário social e urbano dos moradores do Aglomerado Sta. Lúcia.

A seguir, o leitor terá acesso a uma diversidade de percepções articuladas através de um texto corrido, montado com inspiração na edição de filmes documentários, de forma a expor, tratar e sistematizar os depoimentos, analiticamente, através de constantes citações. Desse modo, compõe-se uma polifonia de perspectivas, visões, opiniões e subjetividades em torno das obras artísticas estudadas, que, por sua vez, convergem e divergem entre si dentro de um imaginário compartilhado, expressando um complexo e diversificado processo de construção não apenas do imaginário social e cultural da favela, mas da própria realidade local.

5.1.1 - Interpretando painéis e quadros de Pelé

Como já destacado no capítulo anterior, as obras de Pelé, utilizadas nas entrevistas, foram os painéis da 1ª e 3ª Estações¹⁶⁸ e os quadros Gestação e Encontro¹⁶⁹, nessa ordem de apresentação.

Antes de continuarmos esta exposição, é importante destacar que, ao longo das entrevistas, as leituras individuais dos painéis e quadros produziram interpretações diversificadas através de distintas relações e enfoques das pinturas. No entanto, especialmente as leituras do painel da 3ª Estação e o quadro Gestação produziram não apenas interpretações

¹⁶⁶ Os depoimentos associados a estas questões foram explorados mais diretamente no desenvolvimento dos capítulos 3 e 4 desta dissertação. Seu roteiro de questões encontra-se no Anexo Metodológico – pág 288;

¹⁶⁷ Para maiores detalhes, veja o roteiro de questões específicas sobre as obras artísticas no Anexo Metodológico - pág 288;

¹⁶⁸ Os painéis das duas Estações da Via-Sacra, foram reconhecidos por muitos moradores entrevistados. Outros, porém, pareciam conhecer mais a figura do artista plástico Pelé do que estes painéis, talvez por uma certa falta de costume de parar e observar seus detalhes e mensagens.

¹⁶⁹ O quadro Gestação é a obra, dentre os quadros, mais reconhecida pelos entrevistados. O quadro Encontro, até mesmo por ser uma obra mais recente, foi a menos reconhecida pelos entrevistados.

diversificadas, mas, também, formas distintas de entendimento de cada obra, seja pela relação anterior do entrevistado com as obras, seja através dos elementos do cotidiano e situações sociais que cada obra se refere. De todo modo, acredito que estes distintos pontos de vista de leitura não se justificam apenas por diferenças subjetivas, permitindo sua classificação e avaliação em diferentes maneiras de interpretação e entendimento de uma mesma imagem, já que ocorreram leituras mais aprofundadas de uma dada pintura do que de outras.

A Primeira das Estações

Quando apresentei o painel da **1ª Estação** aos entrevistados, foi comum, entre os moradores antigos, uma leitura da obra que envolvia a correspondência entre o desenho e a encenação da Via-Sacra que ocorre anualmente na comunidade, o que de certa forma remonta à origem da obra.

Por outro lado, houve casos em que a interpretação do desenho descolava-se de uma correspondência imediata ao evento comunitário anual e ganhava a dimensão do cotidiano a partir de uma analogia, menos óbvia, mas ainda ligada a uma leitura religiosa: a cruz de Cristo colocada na favela representando a cruz carregada diariamente pelo favelado na relação com o restante da cidade. Como declara uma antiga moradora da favela:

“Tem muita gente carregando cruzeiros aqui... tem que trabalha fora, dá pros ricos, deixando os filhos pra trás e quando os filhos chegam na adolescência tá no mundo das drogas. Quantas mães de coração partido. Enquanto isso só de falar lá fora que mora na favela já não é bem visto”.

De toda forma, os moradores antigos, sobretudo as ex-lideranças comunitárias, ao observarem a imagem do painel, também ressaltaram as sofridas conquistas do morador da favela, recordando, um pouco, a “evolução do Morro”¹⁷⁰: *“A comunidade aqui já tá mais evoluída, hoje tem uma diferença muito grande...”*. Essa leitura demonstra, de alguma forma, a importância do trabalho de Pelé na representação da memória comunitária, como demonstrado pela fala do retratista local: *“Pelé traz muitas lembranças para o Morro, as coisas vão mudando e ele sempre tem uma lembrança de como as coisas eram...”*.

¹⁷⁰ A “evolução do Morro” constitui uma das maneiras mais recorrentes de citar a história do Aglomerado Sta. Lúcia, tratada, mais especificamente, no capítulo 3;



Ilustração 40 - Imagem do painel da 1ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé.

A correspondência entre a cruz de Cristo e o sofrimento do favelado, na leitura do painel, também encontra rebatimentos na visão pessoal e comunitária de duas lideranças religiosas locais. No relato de Padre Mauro, pároco local e um dos idealizadores dos painéis:

“Jesus é condenado na cidade e lá onde ele vai ser crucificado... é a favela... quem está olhando pro painel está na cidade e olhando pra favela, é o olhar de fora (o painel se localiza em uma das entradas da favela). Quando eu vejo esse quadro eu me vejo como cidadão, mas aí eu me transporto pra igreja lá em cima (que aparece colocada no painel), faço o olhar inverso, e vejo a cidade que me condena à exclusão”.

Outro relato, que reconhece a experiência pessoal na leitura do painel, foi oferecido pela liderança evangélica, que lida principalmente com jovens: *“Eu sinto como se eu tivesse me vendo... Vejo Jesus aqui como um jovem que chamam de marginal, um jovem sem oportunidade, os policiais prendendo... Só briguei com Pelé na época porque falei que ele tinha que tê colocado minha igreja”.* A leitura religiosa é tão intrínseca à concepção do painel que se torna inevitavelmente recorrente na leitura desta obra, o que demonstra a forte presença da cultura religiosa cristã no imaginário coletivo da comunidade.

No entanto, esta influência ainda possibilita que nos depoimentos tanto de moradores antigos quanto de lideranças religiosas surja uma aproximação entre a cena bíblica do painel da 1ª Estação à crítica aos problemas atualmente enfrentados pela favela. Tais problemas podem aparecer relacionados às condições de vida, como na fala de um morador antigo, ex-liderança comunitária: “... *porém (o Morro) poderia estar muito melhor. Hoje poderia tá muito mais evoluído se as cabeças se unissem em prol da comunidade*”, o que é complementado pela fala de outro morador antigo: “*antes tinha mais violência, de um tempo pra cá, já melhorou muito.... as pessoas tem que conscientiza da paz, a violência não é o que nós queremos....*”. Outra forma de relacionar os problemas atuais ao painel aparece na crítica política à tradicional postura do Poder Público em relação às favelas. Na opinião do presidente da associação de universitários¹⁷¹: “*Esse painel é um retrato de conflitos... nesse momento Pilatos tá dizendo que lava as mãos em relação à Cristo, como as autoridades fazem até o dias de hoje em relação às favelas... é um quadro político muito forte...*”. A interpretação do painel como um quadro político emerge também na fala da liderança evangélica: “*Eu vejo aqui o Cristo, representando a minha comunidade, e as autoridades, o governante que não absolveu Jesus no momento que precisava. Se ele tivesse ouvido, não teria cometido uma injustiça*”.

Por outro lado, ainda na percepção do presidente da associação de universitários, delineia-se uma leitura da linguagem utilizada por Pelé na pintura, “*Pelé faz uma espécie de caricatura do Morro, uma forma de tornar a pintura interessante, não exatamente como é...*”. Este ponto de vista predominará na interpretação dos artistas entrevistados, que levam menos em conta a perspectiva religiosa e política, valorizando uma discussão em torno da linguagem da obra. Desse modo, Nil César, do Grupo do Beco, propõe que a linguagem religiosa do painel: “*não remete a uma religião específica, remete a uma religiosidade em si...*”, talvez por isso a obra, apesar de ligada a uma atividade comunitária católica, ofereça uma representação reconhecida tanto por segmentos católicos quanto evangélicos.

Já a leitura de outro artista¹⁷², o cantor de rap 2, propõe uma reflexão da escolha de Pelé em mesclar a cena bíblica com uma cena atual da favela, questionando, inclusive, a leitura religiosa da favela realizada pelo artista, a ponto de perceber uma desvinculação entre os dois momentos: “*Ele misturou a era dos romanos com a era moderna, será que nessa época um lugar como esse aqui era considerado uma favela? Ele tá perguntando o que ele*

¹⁷¹ Associação de Universitários do Morro – AUM.

¹⁷² Devido à existência de três artistas locais entrevistados como cantores de rap, com perfis aproximados e falas que podem se confundir no texto, optei por diferenciá-los neste capítulo numericamente como cantores de rap de 1 a 3;

vai fazê com Cristo, mas não foi o pessoal da favela que julgou Cristo...”. Quando questionado sobre como a favela aparece representada na obra, o mesmo artista percebe uma favela “urbanizada, colorida, com mais espaço... essa rua não é assim... então ele criou alguma coisa”, estranhando a representação criada por Pelé. Esta leitura surge no depoimento do cantor de rap 1: “a favela aparece vazia, toda colorida da forma como não é, parece uma cidade do interior”.

Enquanto os artistas citados questionavam a falta de correspondência do painel com a realidade, outros artistas entrevistados ressaltam exatamente a chamada “realidade da favela” reconhecida neste mesmo painel, sobretudo através das expressões do cotidiano: *“É a rotina do Morro, qué coisa mais representativa que o micro-ônibus passando, a quantidade de mãe que tá ali passando, que tá levando comida pro filho que tá na escola, pro marido que tá trabalhando...”* (Nil César).

Já o radialista da rádio comunitária local reforça o reconhecimento de um certo realismo na pintura: *“O desenho dele mostra a cara da comunidade... ele não sofisticou, os barraco são do mesmo jeito... Só o desenho dos apóstolo é que ele criou, mas o que ele viu ele desenha...”*. Este depoente ainda resalta a representação do cotidiano no painel através do paralelo criado entre as figuras bíblicas e situações violentas na favela:

...tá o César (Sic) como se tivesse olhando pra multidão em Roma... É o mesmo que você tá distraído aqui na comunidade enquanto o guarda prende uma pessoa na comunidade. Ele tá tão distraído admirando a comunidade que não percebe que Deus é que tá sendo preso atrás dele.

Uma percepção que encontra correspondência na leitura de um artista grafiteiro:

... os romanos são os soldados de hoje, antigamente haviam espadas, hoje 38, 12...(revólveres), Jesus Cristo representando uma pessoa passando na mão mais uma vez dos julgadores....

Outra fala marcante, relativa ao painel da 1ª Estação sintetiza a percepção da capacidade do artista em captar o imaginário social do lugar. Trata-se novamente do depoimento do radialista local entrevistado: *“Pelé faz aquilo que ele focaliza na mente da comunidade e expressa através do painel....”*.

Nas leituras do painel da 1ª Estação, podemos perceber, dentre as falas selecionadas, o predomínio de interpretações que correspondem, de certa forma, ao papel social de cada entrevistado, seja ele morador antigo, destacando a “evolução do Morro”, liderança comunitária, enfatizando as questões políticas e religiosas ou, por sua vez, o artista local, valorizando a forma e a representação criada pelo painel, enquanto linguagem ou verossimilhança.

A Terceira das Estações

No momento seguinte, as leituras dos entrevistados sobre o painel da **3ª Estação** automaticamente criavam continuidades com o painel da 1ª Estação, devido a uma evidente relação entre as obras, reforçada pela ordem de exposição adotada. Assim, um dos moradores antigos, reconhece a mesma correspondência bíblica no painel da 3ª Estação: *“Jesus tá subindo a favela carregando a cruz. Cristo sofreu as mesmas injustiças que os favelados de hoje”*, mas chama a atenção que, ao contrário da 1ª Estação, mesmo num momento bíblico posterior, a favela ali representada *“...tá bem atrasadinha. Dá pra lembra como as coisa começou no Morro, os barracão de pedaço de madeira, pedaço de tijolo...”*, fazendo referência novamente à denominada “evolução do Morro”.



Ilustração 41 - Imagem do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé.

Na leitura de um dos artistas locais, a diferença entre as representações da favela nos dois painéis aparece no fato de que, na 1ª Estação, a favela aparece bela, admirável, enquanto que na 3ª Estação *“a favela aparece com o semblante triste...”*. Esta percepção apóia-se na figura de Cristo que, na visão do entrevistado, deixa transparecer sua própria crise pessoal, de certa forma inserida em sua história de vida:

... dá a impressão que tem uma pessoa alcoolizada, aqui caída, jogada, e só tem uma porta de saída, e tem a mãe da pessoa pedindo: ou você entra aqui pra dentro ou você vai ficá aí. Aqui a gente vê pessoas caídas no chão bêbadas, é um pouco como a minha história.

Com uma leitura complementar, o ator Nil César, destaca o que chama de uma dimensão subjetiva e humana da figura de Cristo neste painel: “... é colocar Jesus Cristo como humano e colocar ele dentro da nossa realidade... dá pra vê que ele tem dor, não como mártir, mas como humano... Pelé consegue colocá Deus e o favelado, lado a lado sem diferenças. É colocar Jesus como parte da gente...”.

Por outro lado, a cena de fundo do painel, através de uma postura de denúncia, escancara problemas sociais e a violência conhecida pelos moradores, seja como acontecimento rotineiro ou através de determinados fatos:

... a fila do posto de saúde, que na época que ele fez era muito longa, pessoas bebendo no bar ao lado de uma igreja...” (Nil César). “Aqui é o caso do estudante que é confundido com traficante, isso acontece muito, o policial não olha a cara de ninguém e sai matando gente inocente” (Pres. da assoc. de universitários).

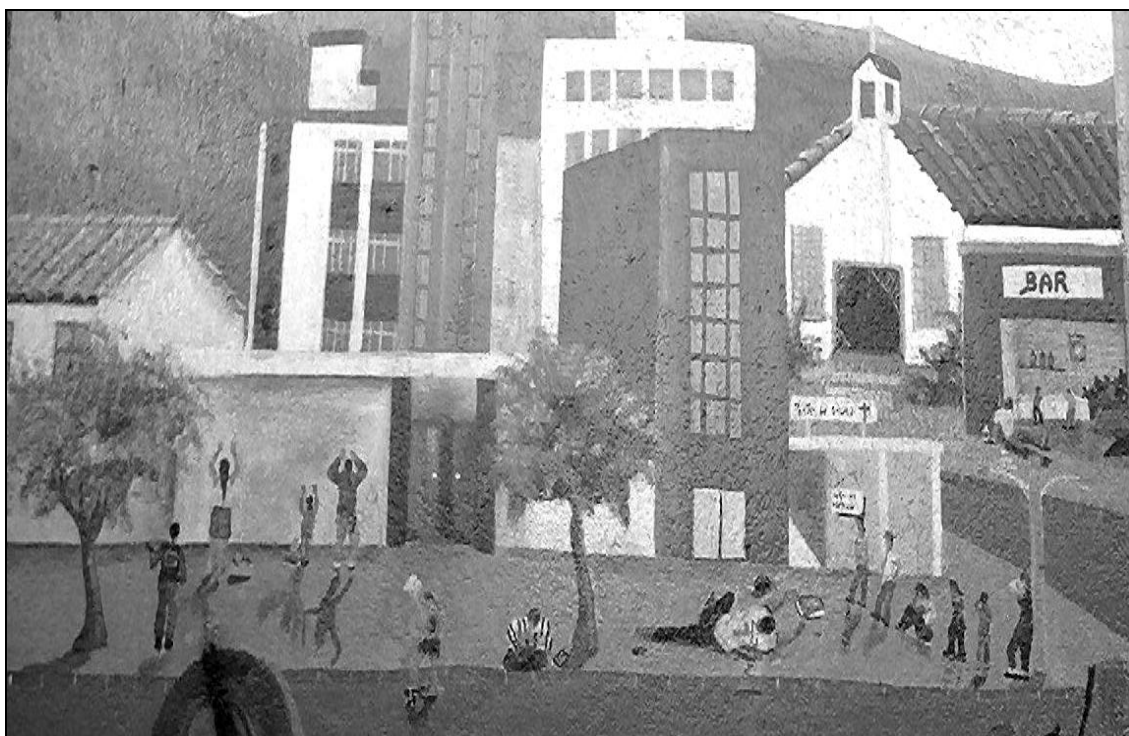


Ilustração 42 - Ampliação de pintura de fundo do painel da 3ª Estação da Via-Sacra pintado pelo artista plástico Pelé.

E, novamente com base na fala de alguns entrevistados, é atribuída à representação da favela o status de “realidade”: “isso é a realidade da comunidade, a realidade da favela, ele

expressou muito bem os fatos ocorridos, ele não inventou nem acrescentou nada, ele pôs aqui a realidade” (radialista local).

No entanto, entre moradores antigos e lideranças surge um fato interessante, que já demonstra os diferentes níveis de interpretação do painel. Mesmo com uma leitura atenta da imagem ampliada e a clara percepção de certos detalhes, ocorria, com frequência, uma leitura desta pintura de fundo que omitia as situações de violência estampadas no desenho, substituídas pela presença das pessoas em sentido completamente diferente do proposto por Pelé. Por exemplo, na percepção do retratista da comunidade, aparecem apenas situações positivas na cena: *“No fundo tô vendo as pessoas se divertindo na barragem... as pessoas tão jogando voleibol, basquete, esse tá andando de patinete, esses tão jogando peteca* (revista policial), *esse aqui tá ouvindo o jogo do Atlético* (jovem se drogando)...”. Há, ainda, depoimentos que citam situações positivas juntamente com negativas, revelando um nível adiante na interpretação, como por exemplo na fala da liderança evangélica: *“Aqui o pessoal jogando bola, um de patins, um lendo* (jovem se drogando), *o pessoal orando* (pessoas sendo revistadas). *Isso é um bar colado na igreja... essas duas coisas não combinam muito bem. A coisa que dói é a fila do posto...”*.

Uma explicação possível para que os entrevistados, mesmo quando instigados pelo entrevistador, não vislumbrem as situações de violência, ocorreria pela riqueza de detalhes do painel que dificulta uma leitura imediata da obra. Mas, esta omissão pode ser entendida também, levando em conta o conhecimento do entrevistado da violência no lugar, através de uma tendência a favorecer uma leitura positiva da favela. Esta tendência é explicada por Regina Silva (2001) em estudo similar numa favela de Belo Horizonte: *“... é a forma pela qual o morador... joga com aquilo que é familiar ao seu lugar, numa tentativa de desfamiliarizar uma tendência de marcação de seu ambiente: a favela na construção urbana”*.

De todo modo, outras interpretações da pintura de fundo estimularam percepções interessantes do espaço social da favela, como no depoimento casual de uma dona de casa, esposa de um líder comunitário entrevistado¹⁷³. Relata a época em que veio morar no Aglomerado, ao mesmo tempo em que identifica a mescla de pessoas e usos na cena de fundo do painel:

¹⁷³ As entrevistas realizadas com os segmentos sociais pesquisados não impediam a presença de eventuais membros da família do entrevistado, mantida a condição clara de quem era o sujeito entrevistado. De todo modo, quando os membros da família ofereciam novas interpretações das imagens mostradas, era realizada uma entrevista específica, mas tratada de forma complementar.

...tem igreja junto com o bar... A favela, na verdade é um furdunço (**confusão**). É tudo em cima de tudo. Antes deu morar aqui eu tinha medo, eu olhava lá em baixo parecia que as casas iam arriá tudo em cima de mim. Quando você está lá em baixo dá impressão que um mora em cima do outro, parece que o bar é no terreno da igreja. É tudo uma mistura. É como se fosse um almoço que se fizesse uma macarronada e servindo junto com angu e quiabo.

Por outro lado, o painel da 3ª Estação, ao mesmo tempo em que apresenta, para os entrevistados, uma exposição mais clara quando as cenas de frente e de fundo são observadas separadamente, ocorrem dúvidas de interpretação quando as duas cenas são inter-relacionadas. Por exemplo, na percepção de Padre Mauro, há uma confusão de espaços sociais na pintura:

... eles estão num beco com roupas de 2000 anos atrás... ele pinta no fundo a cidade, faz o olhar inverso, dentro da favela, olhando a cidade, o olhar do favelado. Mas aí ele pinta onde deveria ser a cidade, cenas de favela, ele põe a igreja da favela, prédios da cidade, pessoas da favela. Não consigo dizer o que é favela o que é cidade.

A dificuldade no entendimento da relação entre as duas cenas continua na percepção do cantor de rap 1 entrevistado: *“Não consigo entender como é que ele envolveu esses dois espaços, uma favela e uma cidade, num quadro que traz uma história bíblica...”*.

No entanto, na medida em que alguns entrevistados complexificavam a interpretação do painel, reconheciam diferenças e construíam paralelos entre as cenas de frente e a de fundo, tornando o panorama geral do painel mais claro. *“Acho que esse aqui (o fundo) é o mundo caindo em ganância... A favela tá dentro desse contexto, aqui é um bairro, ele taria crucificando Jesus por dentro da favela”* (cantor de rap 2). Esta percepção complementa-se pela fala do cantor de rap 1: *“...você olha as cenas de fundo, só tem violência, a favela não é assim. Mas isso não parece uma cidade? Não, mas é favela que aparece aqui”*.

Nessa mesma direção, surgem interpretações da pintura de fundo que valorizam as fronteiras e usos sociais do Aglomerado Sta. Lúcia, na relação com os bairros de classe média, sobretudo no Parque da Barragem Sta. Lúcia, afirmando os contrastes e diferenças sociais da região: *“Tô vendo umas casas pobres com uns prédios, isso aqui tá ligado à diferença de sociedade... Pelé fez uma divisão, aqui no fundo não é a favela, é a Barragem Sta. Lúcia (Parque)...”* (liderança evangélica), ou ainda, *“Acho que ele quis mostrar que a violência não tá só na favela... você vê isso em qualquer sociedade...”* (cantor de rap 2). No entanto, esta citação de diferenças não impede leituras positivas das fronteiras sociais, juntamente com leituras positivas da cena de fundo, como a do retratista local: *“nessa outra época (fundo) nós temos mais liberdade, podemos viver melhor, mais perto das pessoas de alto nível...”*.

A resposta de um morador antigo, ex-liderança comunitária, quando questionado sobre a representação da violência, que normalmente ocorria na favela num lugar que mais parecia um bairro, além de explorar as fronteiras físicas e sociais, critica a estigmatização do espaço da favela na cidade:

Aqui pode ser a violência na divisa da cidade com a favela... tá tentando mostrá o contraste da favela com a cidade. Isso aqui não mostra só coisas da favela, essas coisas (violência) não acontecem só na favela. Acontecem no centro da cidade, nos bairros, nos conjuntos habitacional. (e conclui sua fala, protestando contra a estigmatização do lugar)... tudo de ruim que acontece é colocado na favela, e não é verdade.

Noutro momento de entrevista, de certa forma incentivado pelo entrevistador, um dos artistas entrevistados, grafiteiro¹⁷⁴ e também cantor de rap, cria uma música de protesto inspirada na imagem de fundo do painel, aglutinando as duas cenas:

Na porta da escola / mais um mano / caído / do lado da árvore outro mano esquecido / vendo seu irmão / morrendo / é diferente / tristeza / lamento / aqui tem mais gente, encostado na parede / com demônio de farda / a sua mãe clamava seu nome na escada: Jesus / Jesus no chão de joelho / com a cruz no pescoço / nas costas / e o romano veio / não é pra dá segurança e sim pra julgá / Jesus subindo e a sua mãe / clamando / Morro do papagaio, sem sossego / assim eu vejo do outro lado, outra mãe no desespero....

No entanto, dentre os entrevistados, duas lideranças comunitárias ofereceram as leituras mais complexas¹⁷⁵ e aprofundadas das relações entre as distintas cenas do painel. Assim, primeiramente, na opinião de uma jovem liderança, o presidente da associação de universitários, a mensagem do painel é clara através de sua interpretação subjetiva da obra:

Jesus caído na escada, no beco....o que o soldado tá fazendo com Cristo é de uma perversidade tal, mas ele olha uma perversidade ainda maior, da própria cidade... um misto dos prédios com a favela... retrato de desigualdade social...viver na favela também é uma Paixão, as pessoas daqui vivem uma paixão constante...

Uma paixão que pode tanto ser uma Paixão no sentido cristão da palavra, quanto uma paixão pela própria favela. Trata-se da única leitura que, ao invés de criar um simples paralelo com a cena bíblica, sobrepõe, na percepção do olhar do soldado, a violência presente na favela à própria violência contra Cristo.

Por outro lado, a leitura do presidente da associação de universitários ainda guarda um olhar sensível e minucioso dirigido aos detalhes da obra, que se, por um lado, positiviza a

¹⁷⁴ Grafiteiro é o termo utilizado para designar os praticantes do Grafite (Sobre Grafite: Veja nº 98 - pág. 114).

¹⁷⁵ Considerar tais leituras as mais complexas entre os entrevistados levando em conta suas maneiras de interpretação do painel não significa julgá-las ou avaliá-las como melhores do que outras, mas apenas, diz que estas leituras permitem um maior entendimento da imagem, através da interpretação de um maior número de elementos e o estabelecimento de relações entre as cenas de frente e de fundo do painel;

favela, por outro, estabelece uma clara diferenciação da favela em relação ao restante da cidade:

...o Beco, lugar onde as pessoas querem sair¹⁷⁶...também tem flores... Jesus tá passando com um soldado, há desespero, mas as portas estão abertas... numa favela as portas estão sempre abertas. Então não é medo que faz com que as portas se fechem... No bairro (painel de fundo) a porta tá fechada....

O segundo entrevistado a oferecer uma leitura mais complexa do painel foi o ex-presidente da associação de moradores da Vila da Barragem, onde estão localizados os dois painéis da Via-Sacra de Pelé. Assim, o depoimento da liderança local, partindo de um ponto de vista mais prático associado ao discurso comunitário, afirma que como no painel “...a nossa vida na comunidade é uma escada, a gente sobe no primeiro degrau e não sabe quando vai chegá ao fim, mas nosso objetivo é chegá no topo da escada”. Sobre as situações de violência no fundo do painel ele ressalta que são “situações que aconteciam freqüentemente, a polícia fazendo uma geral, colocando mulheres e crianças na parede. E questiona: “Será que aqui nós enxergamos uma policial feminina? Ela tem o direito de sê revistada por uma policial feminina. Essa é uma situação que mudou porque a gente passou a cobrar nossos direitos¹⁷⁷”. Para concluir, a liderança continua sua leitura, relacionando tais situações de violência ao espaço social estigmatizado da favela:

O contraste da nossa comunidade, rodeada pelos bairros nobres da zona sul. Essas situações acontecem dentro da favela com a cidade ao fundo, porque a favela tem sua particularidade, você não toma uma revista (policial) na cidade como toma aqui dentro... Aí que tá questão da favela não fazê parte da cidade.

Nesse sentido, o ex-presidente da associação comunitária ressalta que os painéis de Pelé mostram não apenas situações verídicas, mas tem a preocupação de expor as condições e problemas que a denominada comunidade luta por transformar. Por sua vez, o presidente da associação de universitários destaca que Pelé consegue captar a alma do Morro, num determinado momento histórico, de forma que uma de suas pinturas pode ser lida depois de uma década, por exemplo, como representação de uma época do Morro.

As leituras do painel da 3ª Estação, em suas diferentes maneiras de interpretação, estimulam a expressão de elementos do imaginário coletivo local, começando pela presença da religiosidade cristã, que encontra continuidade na representação da favela como uma

¹⁷⁶ No mercado imobiliário das favelas, as casas com entrada direta para a rua são, em geral, mais valorizadas do que aquelas cuja entrada só se dá por meio de becos ou vielas, seja por uma questão de ambiência, acessibilidade ou acesso mais direto a serviços urbanos;.

¹⁷⁷ O entrevistado refere-se a uma ação comunitária ligada à antiga Comissão de Direitos Humanos do Aglomerado Sta. Lúcia, já citada noutros segmentos desta Dissertação;

comunidade; Na relação com a polícia ou com as políticas públicas em geral, tornam-se evidentes, também, formas de convivência com representações estigmatizadoras da favela, que encontram oposição nos discursos que valorizam a identidade favelada e a face positiva da sociabilidade que caracteriza o lugar.

A favela gestante

Na seqüência da entrevista, era exibida a imagem do quadro **Gestação**, o que representava na entrevista, uma evidente quebra da seqüência dada pelas imagens antes apresentadas, seja porque o quadro não carrega elementos religiosos tão destacados e explícitos, ou porque contrasta com as imagens fortes de violência do último painel, remetendo a representações positivas da favela.

De todo modo, o quadro Gestação, como o Painel da 3ª Estação, estimula variadas maneiras de interpretação através das distintas leituras. Assim, com o objetivo de analisar os depoimentos construídos, cujas características também não se limitaram à classificação entre moradores antigos, lideranças comunitárias e artistas locais, criei uma nova classificação, de acordo com a maneira de interpretação e o(s) elemento(s) mais marcante(s) da leitura da imagem pelo entrevistado. Mesmo assim, os entrevistados podem estar inseridos em mais de um dos tipos de leitura considerados, principalmente aqueles que construíram maneiras de interpretação mais complexas.

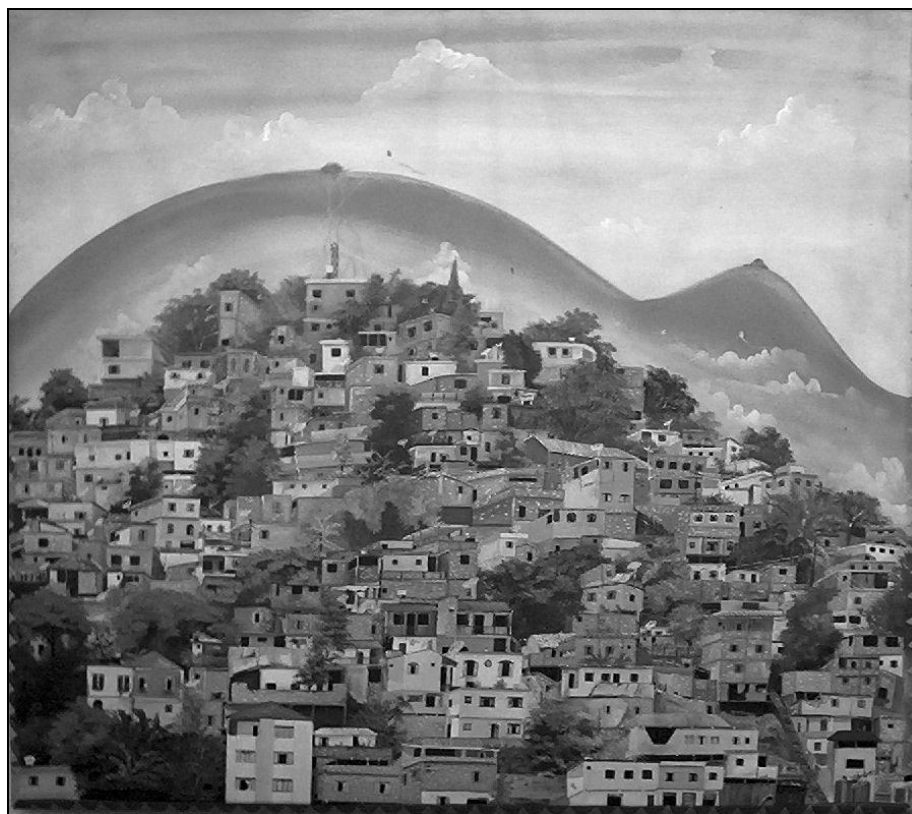


Ilustração 43 - Imagem do quadro *Gestação* pintado pelo artista plástico Pelé.

O primeiro tipo de leitura levado em conta corresponde à busca de uma representação da realidade imediata, tendência que já aparecia no caso dos painéis. Assim, alguns entrevistados descreviam o quadro como se olhassem para a própria favela, e o afirmavam claramente. De forma pragmática, o ex-presidente de associação comunitária declara: *“É um artista que retrata a realidade da comunidade, 80% dos barracos não tão pintados, o Morro íngreme, os barracos um em cima do outro...verticalizando, as janelas padronizadas... as antenas parabólicas...”*. Do mesmo modo, o artista grafiteiro reconhece: *“Vejo o retrato da nossa quebrada, mostra o conteúdo da gente, não tampa seus olhos com coisa linda não, mostra a real, a quebrada... A favela aparece com a cara dela. É como se fosse uma foto, do jeito como tá”*.

Por outro lado, uma segunda maneira de leitura reconhece, no quadro, uma representação da favela como se fosse uma paisagem a ser admirada, bem diferente da real: *“Olhando pra favela lá de baixo ela é muito feia, mas olhando pra dentro desse quadro ela é muito linda...”* – (esposa do ex-pres. de associação comunitária). A percepção da diferença entre a paisagem real e a representada no quadro geraria até um certo estranhamento para alguns entrevistados: *“Essa aqui é uma paisagem muito linda, essa aqui não é nosso Morro não. Sinto outro mundo, outro país, o paraíso. É o paraíso que não tivemos o poder de ver*

ainda” (moradora antiga). Um aspecto que chamou a atenção dos entrevistados é o fato do Aglomerado aparecer mais colorido do que realmente é, pelo efeito gerado por algumas casas rebocadas e coloridas juntamente com outras casas sem reboco ou “cor de tijolo”, e com mais árvores do que realmente as existentes.

De todo modo, esta noção de beleza do lugar lida através do quadro, não remetia apenas a paisagem física, como surge na percepção de Padre Mauro: *“A favela aparece mais bonita do que ela é na verdade, parece mais harmonioso. Não a arquitetura em si, mas a vida das pessoas, parece que a vida das pessoas lá é harmoniosa”*. No entanto, na interpretação do retratista local, a paisagem admirável da favela não elimina as diferenças sociais com o em torno de bairros de classe média: *“...o São Bento (bairro) vê o Morro e acha: esse pessoal aí mora bem..... Mas outros têm a ambição, se não tivesse essa favela aqui e a gente colocasse os prédio ia ficar muito mais bonito...”*.

Uma terceira possibilidade de leitura corresponde a uma representação do Aglomerado Sta. Lúcia, principalmente por parte dos moradores antigos, que novamente recorre à “evolução do Morro”, de forma que o quadro é lido como expressão de uma determinada fase dessa evolução. Esta fase poderia ser o momento atual da favela, em comparação com outros momentos marcados pela precariedade da ocupação: *“Esse é o morro de hoje, isso tudo era tauba, era raridade você vê uma casa de tijolo. Chegava aqui embaixo era tudo caixote, madeirite e buraco. Aí era a favela verdadeira, hoje é um bairro, o Morro é outro Morro hoje”* (morador antigo). O quadro, além de uma forma de contar a história do lugar, também pode estimular um sentimento de valorização e pertencimento à favela: *“Eu sinto maravilhoso, eu sinto orgulho. Porque achei que a favela expandiu, ela cresceu. Eu acho ela uma das favelas mais bonitas de toda Belo Horizonte”* (moradora antiga).

No entanto, a correspondência entre imagem e “evolução do Morro”, na visão de outro morador antigo e ex-liderança comunitária, representa uma fase do passado, o que transmite um certo saudosismo: *“Esse é um quadro da favela mais antiga...em evolução, as casas são todas inacabadas, tinha mais arboredos. A gente sente saudade daqueles tempos que a nossa favela era mais pacata, a comunidade era mais unida um bucadinho...”*.

Em todo caso, um depoimento que parece sintetizar bem a percepção da “evolução do Morro” foi dado não por um morador antigo, mas por um jovem artista local, o que demonstra a passagem desta representação de geração em geração. Ao comentar a pintura, falar da pintura do quadro, o cantor de rap 2 relata que *“... mesmo já formada, a favela continua evoluindo... quando a gente tá dentro da barriga a gente é protegido, depois que a gente se transforma em ser, a gente é responsável pelos próprios atos... uma favela sendo gerada, pra*

depois vivê a sua vida...”. Com base em sua noção da “evolução do Morro”, o artista conta que está criando uma música inspirada no quadro chamada, a “Evolução do Papagaio”, e continua seu depoimento deixando ainda mais clara a percepção de uma evolução da favela como um processo de constante transformação do lugar assim como da própria percepção do lugar: *“A evolução da favela não pára... essa é minha visão hoje.... amanhã essa favela pode mudá total... essas casas podem não tá aqui...”*.

Por outro lado, é curioso destacar que a maioria dos moradores antigos entrevistados, sobretudo, aqueles que percebiam no quadro a “evolução do Morro”, mesmo observando atentamente uma fotografia ampliada do quadro nos moldes da apresentada nos anexos, não reconheciam a forma da barriga gestante. Mesmo quando perguntados diretamente o que representariam as partes azul e amarela da imagem, estes entrevistados as descreviam como algo secundário, como uma representação da paisagem, montanhas ou um céu azul com pôr do sol amarelo, de fim de tarde, sobre a favela.

Nessa direção, uma quarta leitura da obra, mais complexa que as anteriores, foi fornecida, por alguns entrevistados, tendo como base exatamente uma analogia entre dois elementos centrais da composição do quadro, a favela e a figura da mãe. Relacionando o papel da mulher como mãe na vida social da favela à representação da própria favela descreviam: *“...Como se tivesse uma grande mãe guardando toda a favela... as próprias mulheres dentro da favela. Muitas trabalhando pra trazê o sustento, muitas não tem marido.”* (esposa do ex-pres. de associação comunitária). Ou ainda: *“A favela é como coração de mãe, sempre cabe mais um...”* (grafiteiro).

O depoimento de Nil César apresenta, mais profundamente, o significado da representação do papel da mulher na favela por meio do quadro *Gestação*: *“Sinto que Pelé conseguiu com esse quadro reproduzir a responsabilidade da mulher dentro da favela... O Morro...a favela é feminina...”*. Na leitura do ator teatral a representação da mulher no quadro é tão representativa que permite afirmar que: *“Vejo tanto essa presença da mulher no Morro que vejo a favela como pano de fundo... o céu, a mulher, o que tá por cima de tudo é a mulher...”*.

Uma impressão recorrente que, algumas vezes, causava a imagem, relaciona-se à percepção ambígua de que ao mesmo tempo em que a barriga gestante parecia conter a favela, para alguns entrevistados o corpo materno parecia se colocar atrás da favela, confundindo-se com montanhas ou um céu ao fundo, sendo este, talvez, um dos motivos porque alguns entrevistados não conseguiram notar a barriga gestante.

De todo modo, outra possibilidade de leitura do quadro, ainda associada ao papel da mulher na favela, apresenta a analogia entre favela e as representações sociais da gravidez, seja como uma gravidez não esperada, a gravidez como espera ou idealização de um projeto futuro.

A gravidez da favela, interpretada como uma gravidez não esperada, apareceu no depoimento de apenas um entrevistado, mas fazendo referência a uma situação bastante freqüente em muitas favelas. Segundo o radialista local, *“Pelé colocou por trás da comunidade uma gestante adolescente... muito menina nova que tá ficando grávida precocemente... ele quis expressá isso: não deixe isso acontecer com você... Tem muita gente que olha e não vê a gestante, às vezes as pessoas não observam isso....”*. Entendendo o quadro a partir da leitura de uma mensagem implícita à comunidade, um recurso muito utilizado por Pelé, o entrevistado afirma ser este o próprio significado da imagem. Mas, este é apenas um dos conteúdos possíveis.

Noutro ponto de vista, a gravidez da favela é interpretada como uma situação de espera, representada pelo momento da maternidade, sem a projeção de uma situação futura: *“Ele retratou uma mulher grávida da favela. Esperando o quê?”* (esposa do ex-pres. de associação comunitária). Ou, ainda de forma mais detalhada, no depoimento de Padre Mauro: *“...A antena que tá logo abaixo do umbigo, um papagaio saindo de lá também... A energia que a vida passa pelo cordão umbilical, a vida que tá sendo gestada, preparada. Quando eu olho eu não consigo imaginar o que vai nascer aqui”*.

Por outro lado, a gravidez da favela interpretada como a idealização de um futuro, ou o futuro da favela, parece ser mais marcante e recorrente do que os dois tipos anteriores. Isso pode ser constatado no fato de que mesmo uma leitura do quadro que não percebia a barriga gestante foi capaz de expressar a noção de projeto para o futuro da favela, identificando-o na representação do próprio lugar: *“Vejo um monte de casa sem terminá, um monte de gente em cima das outras, muita gente vê de fora e não sabe o que se passa lá dentro, cada um tem uma história, uma vida, um projeto, um sonho, e alguns tem sonhos que não foram realizados, e talvez nunca serão”* (liderança evangélica). No entanto, talvez tenha faltado otimismo ao depoente exatamente pela ausência da imagem da favela gestante.

De todo modo, o depoimento do presidente da associação de universitários sintetiza bem, numa leitura mais complexa, o futuro esperado por uma favela gestante:

A gente pode vê todas as janelas e portas tão abertas... o que é mais forte nessa imagem é receptividade o acolhimento... a casa da fazendinha, que tem uma coisa maternal em relação ao Morro...o Morro tá dentro da gente... Uma percepção dele (Pelé) que o Morro

tá nascendo pra alguma coisa boa... algo que tá sendo gestado e está aberto pro mundo... o céu tá azul esperando bons tempos pra esse Morro que tá nascendo...

Nas leituras da representação da favela do quadro *Gestação*, os entrevistados vislumbraram uma favela que lhes parecia tão real como a imagem da própria realidade; Uma favela bonita ou mais bonita do que é; A favela em evolução, no presente ou no passado; Uma favela mãe e uma favela grávida de um futuro. A favela pintada por Pelé nesta obra, independente de corresponder à realidade ou ao belo, ao passado ou ao presente, parece representar, na percepção das pessoas entrevistadas, o símbolo do que chamam de “comunidade”: a favela como mãe ou grávida de um futuro melhor.

Encontro na favela

Finalizando a exibição de obras de Pelé, o processo de entrevista incluiu o quadro **Encontro**. Uma obra que diferentemente do quadro *Gestação* possui elementos mais evidentes, marcados, sobretudo, pelos olhares de cada figura humana e as relações possíveis entre o jovem negro e a jovem branca no ambiente da favela.

Dentre as leituras da obra, três delas foram as mais recorrentes, sendo que cada uma representa uma interpretação possível da obra, sem que seja possível distinguir maneiras mais complexas de percepção.

Uma primeira leitura reconhece basicamente conflitos. Primeiro, estes conflitos são apreendidos em relação à diferença racial, podendo estimular tanto impressões racistas e discriminatórias quanto discursos de autovalorização e afirmação da identidade negra e favelada. Desse modo, na leitura de um morador antigo: “... *por ele ser negão pode ser um assaltante. Ela tá com jeito de ser madame... no momento ela tá assustada.... desconsolada, parecendo que foi espancada. Ela sofreu algum dano. Os olhos do Negão tá muito esquisito pro lado dela. Não tá com bons olhos não*”.

Enquanto neste primeiro depoimento existe a identificação de uma posição de coação do negro diante da mulher branca, na leitura de um dos cantores de rap é o negro que se encontra numa posição subjugada: “*A gente vê o negro com a mão suja de terra, com o cabelo mal penteado, vendo a moça branca, loira, com um olhar de alguém inferior. Vejo apesar da proximidade deles no quadro, uma distância enorme. Ela está com o olhar perdido, sem dar nenhuma atenção pra ele*”. Esta leitura encontra continuidade na percepção de Padre Mauro: “*Não gosto de vê o clichê do rapaz negro apaixonado pela mulher de olhos claros. Eu não colocaria esse quadro na minha parede, porque eu quero uma pintura*

socialmente engajada, e eu acho ele (o quadro) totalmente ingênuo...”. A leitura de Nil César complementa esta percepção subjugada da figura do negro: “É a visão de pagodeiro e jogador de futebol, o negro sempre admirando as loiras, ela como a mulher perfeita, ideal.... Ela olhando os prédios, já tendo planos lá na frente, lá fora, e ele com a visão interna, endeusando a menina branca loira...”.



Ilustração 44 - Imagem do quadro Encontro pintado pelo artista plástico Pelé.

Porém, mais adiante, num certo momento de sua entrevista, Padre Mauro pondera:

Mas pra falar do quadro, eu acho ele intrigante... ela não corresponde ao olhar dele, mas ao mesmo tempo ele pode tá consolando ela com esse olhar infinito por tristeza. Talvez ele (Pelé) tenha vivido um momento assim... ninguém consegue ficar engajado 24 horas. Talvez seja um casal de namorados em crise.

Nil César também percebe a imagem como uma situação de crise de um casal, mas aprofunda sua interpretação através da subjugação estética ao padrão de beleza feminino da mulher branca:

Ele (o quadro) retrata pra mim uma continuidade do que a mídia impõe pras pessoas gostarem....Ele (o negro) tá com a visão de ficá aqui dentro, ele tá tecendo planos de tê filhos com ela porque ela é linda, branca, tem olhos claros... e ela, que também é favelada,

dá as costas pra tudo que representa a favela... Ele nem existe pra ela nesse quadro, ela nem olha...já tá pensando em mora no exterior ou encontrá um menino rico que tope casá com ela, que tope assumi-la, porque ela é bonita... achá uma madrinha, uma patroa que banque os estudos dela, que leve ela pra fora daqui... o sonho dela é mora naquele prédio (no bairro) na frente...

Outro conflito social lido através do quadro, pelos entrevistados, ainda que permaneça associado à questão racial, é a possível diferença social entre um morador negro da favela e a moradora branca do bairro, aprofundando a distância social entre as dois personagens, como na visão da liderança evangélica entrevistada: *“Ela nem olhando pra ele tá, a divisão de raças, a forma como o pobre vê e o rico vê... Eles não estão juntos no mesmo lugar, ela tá num lugar e ele tá em outro. Ele tá de um telhado, olhando pra ela, onde ela está”* No entanto, em outro momento, a mesma entrevistada levanta a possível proximidade entre o negro e a branca: *“Mas essa menina não tá com cara de menina rica, por causa do penteado dela, o cabelo dela tá muito esgandaiado. Mas ela tá com sobrancelha definida, maquiada, muito bonita, a não ser que ela veio mora aqui, se relacionando com ele... aí ela esgandaiou”*. A esposa do ex-pres. de associação comunitária descreve o conflito social vivido pelo casal com mais detalhes:

Mulher branca, deve tê fugido de casa pra ficá com ele... uma moça bem tratada, batom claro, sobrancelhas feitas, nascida em berço de ouro. Vejo ele apaixonado com ela. E ela me parece sem sabe o que fazê, preocupada... Deve tá pensando: será que largo esse mundo de lá e pulo pra dentro?

Depois, a entrevistada responde com ironia à própria pergunta que imagina representada no quadro: *“Não vai não minha filha volta pra esse mundo de fora e cai dentro... (risos)”* e, depois, ressalva em dúvida: *“Falei que ela parece do asfalto, mas não é não, tá muito descabelada”*.

A liderança evangélica termina sua leitura da imagem com a reafirmação da distância social entre os dois personagens: *“...ele como rapaz simples, ela como menina rica, existe um desejo desse do lado de cá se igualá com o do lado de lá, mas nem olhando pra cá ela tá. Se ela conseguisse olhá pra ele talvez ela veria... por isso é praticamente impossível o relacionamento entre os dois...”*.

Observando atentamente estes dois depoimentos, ainda podemos perceber uma dúvida na leitura das entrevistadas: a figura feminina do quadro pertence ou não à favela? A sua cor branca e os olhos claros não bastam para colocá-la como externa àquele espaço e, sim, a associação destes elementos com uma combinação de itens como batom claro, maquiagem e

sobrancelhas definidas. São estes itens que a posicionam como alguém fora de seu lugar social de origem.

Por outro lado, outro aspecto sensível da cena, ressaltado pelos entrevistados, é o contraste da feição arrumada da mulher branca com seu cabelo despenteado e seu despojamento ao subir num telhado da favela, dando à cena um tom lúdico e ainda cotidiano, ao encontro de diferenças, o que aproximaria a imagem da própria diversidade social e racial da favela.

Na percepção de outros entrevistados, existe uma segunda possibilidade de leitura da imagem do quadro Encontro, marcadamente diferente da anterior pela ausência da percepção de conflito social na cena, o que não exclui a presença das diferenças sociais: *“Ele é negro, ela branca. Eles estão no Morro. Olhando pra longe. Parece uma relação entre amigos”* (moradora antiga). Esta ausência de conflitos ganha contornos de brincadeira de crianças na percepção do cantor de rap 2:

Aqui parece que são um menino de favela, com outra menina que não parece sê de favela, pode ser do interior. Ela tá admirada com a favela. Eles tão se conhecendo... tão olhando alguma coisa do telhado da favela... a menina observa alguma coisa e o menino observa ela, pensando o que ela tá olhando...

Nesse mesmo sentido, na leitura do ex-presidente de associação comunitária, o quadro exhibe a diversidade racial da favela: *“O interessante é a miscigenação de raça, quando fala favelado, fala preto e pobre, mas aqui tem de todo tipo”*. Esta representação é reforçada pela leitura do artista grafiteiro que, ao expressar a mescla racial, identifica a imagem do negro como mulato e a mulher branca como uma possível “moreninha”: *“É um mulato da veia, sangue bom, aqui não sei se é uma moreninha com cabelos adoráveis...”*, e continua associando a cena novamente com esta diversidade racial da favela: *“Aqui existe uma mistura de cor... representa que todos nós somos irmãos, hoje em dia a gente conquistou o espaço e tem vários tipos de populações. Não existe preconceito pra quem valoriza as coisas como são...”*.

Por outro lado, o mesmo artista grafiteiro entrevistado, motivado por sua leitura do quadro, aponta fatores de diferenciação sócio-econômica entre os próprios moradores da favela através de signos de consumo: *“Só que se aqui você tivé bem arrumado, com roupa da moda, as mulhé olha pro céu, se você não tivé nada ninguém olha”*, percebendo a imagem como expressão de uma conciliação também deste tipo de diferenças: *“Parece mais uma relação de ser humano um com o outro, uma boa relação um com outro, considerando o outro, independente do que você tem no bolso, sua cor”*.

O quadro Encontro, nas múltiplas visões dos entrevistados parece expressar alguma forma de diferenciação social, seja racial ou de classe. Isto, seja na relação com a classe média ou entre os moradores da própria favela, expressão da diversidade racial e social do lugar, simbolizando no todo, de alguma forma, todos os “encontros” de diferenças sociais possíveis, com a presença ou ausência de conflitos.

Por fim, há uma última forma de leitura do quadro, marcada pela ausência de conflito social, nitidamente diferente das leituras anteriores. Proposta por vários moradores antigos, esta leitura reforça a naturalização da diversidade racial na favela, de forma a reconhecer na cena não somente como uma situação cotidiana, mas intensamente familiar, entre marido e mulher na favela, sem acréscimos acerca da distinção de cor ou classe social. Assim, a partir dessa percepção, surgem leituras muito próximas, de forma que se pode lê-las em contigüidade:

Vejo eles como se fossem marido e mulher, pensando uma coisa assim....o que que vai fazê da vida...tão pensando que a vida financeira tá difícil....” (retratista local); “...tentando achá uma solução pra alguma coisa. Vem em mente a dificuldade, desemprego, alguma coisa que tá faltando. Tá parecendo que ele tá até com fome.” (morador antigo, ex-liderança) “Parece que já levantou com problema, o cabelo tá daquele jeito. O outro tá naquela auto-piedade danada, A cara dela tá mais aqui pra fome....como é que eu vou consegui a comida de hoje? Ele tá com olhar desconfiado, não tá conseguindo encontrá o que tá querendo ...Essa cena era verídica mesmo, cê via o casal olhando um pro outro... A janela era um local de referência pro casal tá discutindo. Será que a casa vai agüenta? Como é que nós vamos fazê? E a chuva caindo, e cê dialogando...a chuva e a janela seria o desabafo. (radialista local)

O aparente silêncio do quadro **Encontro** estimulou, nas diversificadas leituras dos entrevistados, a expressão de percepções, sentimentos e valores presentes no imaginário social da favela, como discursos racistas e anti-racistas, questões relativas aos limites e códigos que orientam a relação entre indivíduos de outras classes sociais, assim como noções sobre a própria constituição social e familiar da comunidade, incluindo a miscigenação racial e a diferenciação social interna.

5.1.2 - Interpretando a peça “Bendita” do Grupo do Beco

Após a exibição das obras de Pelé, a entrevista passava a estimular leituras da peça teatral do Grupo do Beco: “Bendita a Voz entre as Mulheres”. Na impossibilidade¹⁷⁸ de

¹⁷⁸ Esta impossibilidade se deve, além de questões práticas, ao fato do Grupo do Beco não encenar a peça no Aglomerado Sta. Lúcia desde o período de sua estréia em 2003, nem realizar a sua apresentação aberta ao público durante o desenvolvimento da pesquisa de campo;

reproduzir a encenação teatral para que os entrevistados a (re)vissem, elaborei como instrumento metodológico central, sem a pretensão de substituir a encenação teatral, um resumo dos momentos centrais do enredo com base em suas principais cenas¹⁷⁹ conforme apresentado abaixo:

**CENAS SELECIONADAS DA PEÇA:
“BENDITA A VOZ ENTRE AS MULHERES”**

Cena 2: José Maria Ferreira Da Silva e Maria José Ferreira Da Silva

José Maria, seu zé, o pai, trabalhava o dia inteirinho como pedreiro, carregando tijolo, chapiscando parede e fazendo massa... Tudo isso, debaixo de um sol de rachar. Quando chegava de tardinha e o sol já tava fraquinho, ele já ficava ansioso pra voltar pra casa. Quando chegava em casa, dava uma bitoca na esposa. Mas a voz do boteco era sempre mais alta.

Maria José, a mãe, ficava o dia inteiro lavando, cozinhando e costurando. E quando dava o finzinho da tarde... Aquele cansaço. E ela cedia, tomava seu banho à espera do marido que viria. Mas o Marido quando chegava saía pro boteco, tomava uma, duas, três... bebia até cair. Banho que era bão, nem pensar.

Maria dizia: “Ó Zé vão tomar banho!” **José respondia:** Ah, mulher, tomar banho desgasta a pele... **Maria retrucava:** Desgasta a pele... é uma vergonha cê vim do serviço cansado, suado, fedorento e ir pro buteco. Ô, meu bem, cê tem que tomar banho bem cheiroso...

Cena 8: Bendita e Caxeta

Bendita, filha de José e Maria encontra por acaso com Caxeta, sujeito malandro, dono do boteco onde o pai de Bendita bebia. **Caxeta diz:** Adivinha, eu tenho uma novidade pra você. **Bendita retruca:** Ih... lá vem você com suas histórias? **Caxeta diz** tocando um pandeiro que tem nas mãos: Do quê que você mais gosta? **Bendita responde:** De cantar ué! **Bendita** sempre sonhou em ser cantora um dia. **Caxeta** pára de tocar pandeiro e fala no seu ouvido: comprei um microfone. **Bendita** fica Eufórica, e Caxeta a convida para ir a casa dele. Mas já é tarde, Bendita tem muito medo seu pai descubra. **Caxeta** insiste, e **Bendita** ingênua e curiosa acaba cedendo.

Nesse momento, aparece na janela **Anunciação**, a fofqueira da rua, e **pergunta:** Bendita, e o que você tá fazendo na rua uma hora dessas? Cê viu o que aconteceu ontem: teve um tiroteio tão bravo que até acertaram um menino! A noite não tá brincadeira, não viu? Inda mais para você que é moça direita... **Bendita** tenta disfarçar dizendo que já tava indo embora. **Caxeta**, malicioso, a puxa pela mão. **Anunciação alerta:** Mas pelo que eu saiba sua casa é pra cá.

Caxeta entra em casa com **Bendita** e encontra sua mãe Consolação costurando na sala. Eles a cumprimentam e **Caxeta** mostra o som e o microfone. **Bendita** empolgada, pega o microfone e começa a cantar lindamente. **Caxeta** fica tentando seduzir **Bendita**. Sem sucesso, **Caxeta** tira a camisa e molha de clorofórmio, colocando no nariz de Bendita. Com ela desmaiada no chão, **Caxeta** levanta seu vestido e estupra **Bendita** desacordada.

¹⁷⁹ Apesar da perda de grande parte da riqueza teatral, proporcionada pela ausência das atuações, figurinos e cenografias, tentei manter, dentro do possível, a construção cênica original. Em todo caso, na pesquisa de campo, a leitura do resumo construído possibilitou aos entrevistados elaborarem ou relaborarem impressões e lembranças da percepção individual do enredo da peça, o que criou ao longo das entrevistas, um acesso direto às leituras dos entrevistados / espectadores da obra.

A fofoqueira **Anunciação** conta a **José**, o pai de Bendita, que ela está na casa de **Caxeta**. Chegando lá encontra **Caxeta** deitado em cima de **Bendita** nua desmaiada. Pegando os dois de surpresa. **Zé** diz: *A partir de hoje, Bendita. Cê vai poder cantar à vontade. Num é isso que cê sempre quis? A mulher é sua, agora!* **Bendita desesperada diz:** *não, pai, pelo amor de Deus, não me deixa aqui, não.* **Zé** retruca: *Cê fica aqui, com a roupa do corpo. Num precisa nem chegar perto de minha casa.*

Caxeta tenta resistir, mas **Zé** dá uma dura nele dizendo que ele não honrava a memória de seu próprio pai: *Ele era homem ocê é um rato, um merda. Cê num quis arrumar confusão, agora se vira e cuida da mulher!* **Zé** sai resmungando com a filha: *desonrada, vagabunda....* **Dona Consolação** aparece querendo saber o que estava acontecendo, mas **Caxeta** esconde a situação.

Cena 17: A morte do seu Zé

Após um ano, **Bendita**, contrária à vontade de sua mãe, e maltratada por **Caxeta**, continua a morar com ele e **Dona Consolação**. **Seu Zé**, ainda guardava rancor da desonra da filha, e cada vez passava mais tempo bebendo no boteco. Surge então o boato de que **Bendita** estaria grávida de **Caxeta**.

Caxeta encontra Seu Zé em seu boteco e acusa: *Sua filha me aprontou mais uma? Ela tá grávida, o senhor sabe o que eu vou fazer?* **Seu Zé Debocha:** *Se ocê que é o marido num sabe, eu que vou saber?!* **Caxeta** coloca-lhe o dedo no nariz. Seu Zé reage empurrando a mão de **Caxeta** e dando um tapa na cara que faz ele cair no chão. **Caxeta** vai até o “balcão”, pega a arma e aponta para **Seu Zé**. Zé zomba dele, duvidando de que ele seria capaz de atirar e sai ignorando a arma. **Caxeta** atira em Zé pelas costas. Ao se virar cambaleando **Seu Zé** leva mais um tiro no peito, caindo no chão. **Caxeta** corre em fuga pelo Morro.

O locutor da rádio comunitária anuncia: E ATENÇÃO: ESTÁ FORAGIDO O ASSASSINO DE JOSÉ MARIA FERREIRA DA SILVA. O SUSPEITO DO CRIME É O CONHECIDO CAXETA. MAIS NOTÍCIAS, A RÁDIO DO BECO VOLTA A QUALQUER MOMENTO...

Final da Peça (contado de forma geral):

Bendita mais madura e independente arruma um novo amor (locutor da rádio comunitária) ao ganhar o concurso de canto da **Rádio do Beco**. Eles se casam e ele a ajuda a criar sua filha.

Além deste resumo dos momentos centrais da história lido em voz alta pelo entrevistador, utilizei o material de divulgação e fotografias ampliadas de cenas da peça, fornecidos pelo próprio grupo teatral.

Por outro lado, levando em conta que as entrevistas abrangeram tanto moradores que assistiram, quanto aqueles que não assistiram a apresentação da peça¹⁸⁰, este material de síntese da história encenada representou, ao mesmo tempo, para alguns, um estímulo à memória de percepções e opiniões sobre a montagem e, para todos os entrevistados, uma incitação à reflexão de tipos e situações sociais da favela, representados na peça teatral. De

¹⁸⁰ Os moradores que já haviam assistido à peça a viram, em sua grande maioria, no momento de sua estréia em 2003 em apresentação no próprio Aglomerado Sta. Lúcia;

todo modo, é importante frisar que, ao longo do desenvolvimento das entrevistas, não foi percebida uma grande diferença na compreensão e percepção da história devido ao fato do entrevistado ter ou não ter assistido a encenação da peça.

Por fim, um fato importante a ser destacado é que duas mulheres haviam sido coincidentemente, entrevistadas pelo “Projeto Mãos de Mulher”, matéria-prima que resultou na construção da peça teatral “Bendita”, possibilitando, de alguma forma, um diálogo direto com a própria história de construção do espetáculo. Além disso, cerca de sete outros entrevistados, para a Dissertação, haviam sido entrevistados como referências comunitárias, durante o evento “Cortejo da Memória”, construindo outra forma de diálogo com a experiência desenvolvida pelo grupo teatral.

Bendita favela

A partir das percepções dos depoentes depois de ouvirem a leitura do resumo da peça surgiram interpretações convergentes e divergentes de temas como família, gênero, violência, em relação ao espaço e as práticas sociais da favela.

Nesse sentido, organizei analiticamente os discursos, primeiramente, em dois elementos estruturadores da percepção da peça, leituras sobre a mulher da favela e sobre o homem da favela, a imagem, o papel de cada um, bem como a relação de gênero no Aglomerado Sta. Lúcia, levando os entrevistados a expor valores sociais, práticas coletivas e familiares locais. Logo após, analiso os discursos e representações do lugar e do cotidiano da favela provocados pela leitura da peça.

A imagem da mulher da favela evocada pelos entrevistados coincide com a imagem da protagonista Bendita. Assim como na peça, a mulher aparece, ao mesmo tempo, como vítima e lutadora em condições adversas, como podemos notar no depoimento do ex-presidente de associação comunitária: *“Bendita foi umas dessas mulheres lutadoras, batalhadoras da comunidade que sofreu na mão de uma pessoa, numa época quando acontecia esse tipo de coisa a pessoa era discriminada, hoje de uma forma bem menos, antes de uma forma pior”*. Assim, Bendita é considerada vítima não apenas de abuso sexual, mas de sua própria ingenuidade: *“...o que aconteceu com a menina foi um caso de ingenuidade”* (cantor de rap 2) e, das condições familiares, sobretudo, o alcoolismo do pai, que será tratado mais especificamente na análise sobre o homem favelado.

Abrindo um parênteses, esta mesma imagem feminina de vítima e lutadora em condições adversas aparece, recorrentemente, associada a uma leitura que relaciona a mulher

favelada à própria representação da comunidade na vida social da favela. Assim, na percepção do radialista local:

Quando fala Bendita... é que teve uma Bendita aqui, que buscava água na cabeça, passava dificuldade pro cê tê uma água pra bebe e isso não foi fácil, foi uma luta que nós tivemos aqui. Bendita é aquela mulher que conseguiu sobreviver na comunidade até hoje. Então, eu creio que o teatro veio com esse nome identificando a própria comunidade, dificilmente teria outro nome pra identificá a comunidade.

Em entrevista realizada com Nil César, o ator e diretor teatral do Grupo do Beco reconhece a correspondência entre a comunidade imaginada e a representação da mulher favelada, expressa na montagem teatral, e ainda ressalta : *“Pelé faz no quadro Geração um pouco do que o Bendita faz”*, no sentido de que o quadro também representaria esse mesmo imaginário. Talvez, desse modo, possamos dizer que, no imaginário local, a favela ou a comunidade encontre sua melhor representação na figura feminina ou, dito de forma mais objetiva, a favela é mulher, não qualquer mulher, mas a mulher favelada. Acredito que esta não é uma questão secundária pois, corresponde a uma representação da favela, e da vida social e comunitária do lugar, baseada em práticas de distinção de gênero da própria favela.

Por outro lado, fechando o parênteses e retornando à construção da mulher favelada na peça, uma figura feminina também aparece associada, na leitura dos moradores, ao sofrimento de Bendita. Trata-se da personagem da fofoqueira (Anunciação). Um papel feminino de natureza diferente daquele da protagonista, citada, certas vezes, com ironia, por ser um personagem cômico: *“Todo mundo na sua rua tem uma fofoqueira que toma conta da sua vida... é o cotidiano que todo mundo se identifica. A anunciação é que faz a peça ficar engraçada, não deixa a peça ficar pesada”* (Pelé). E, outras vezes, em tom de crítica: *“Se a fofoqueira não tivesse falado isso com ele (pai de Bendita) talvez não tivesse acontecido.... (sua morte) de repente ele tinha descobrido com mais jeito e detalhadamente mais certo... Fofoca é muito ruim, a gente não perde nada por ficar calado, porque a língua é o chicote do corpo”* (retratista local). Esta nova figura feminina, ao mesmo tempo em que aparece como amenizadora de momentos pesados da peça, é identificado com um papel de opressão sobre a mulher-vítima da favela, uma causadora indireta de situações com desdobramentos violentos.

De toda forma, o principal agente responsável pela opressão à mulher na favela seria o homem favelado, cujo papel é percebido pelos entrevistados de diferentes formas. Assim, identificando a história da protagonista com recorrentes relações de gênero na favela, uma moradora antiga, inspirada na história pessoal da própria filha relata: *“... o moço era bandido e ela virou bandida também.. Até virar verdadeira mulher sofreu demais. Passou na banda*

podre, comeu o angu que o diabo não qué. É o tipo que você mais vê acontece hoje no Morro, mulher ser usada e ser jogada pra lá, mulher abandonada. Então isso me deixa muito pouco à vontade”.

Nesse sentido, o homem favelado é identificado na peça com o alcoolismo, na figura do pai ausente ou autoritário (Seu Zé), e com a violência contra a mulher na figura do malandro (Caixeta), ambos associados à violência da própria favela. No caso do pai, a crítica ao papel masculino inicia-se pela própria relação conjugal: *“...o marido que bebe, trabalha fora e ela fica em casa. Essa cena é real, você vê isso acontece aqui. Marido chega nem toma banho e vai direto pro Boteco, por isso que eu tenho birra de boteco....Quem vai querê transá com um homi desse jeito?”* (liderança evangélica). Este depoimento tem continuidade na visão pejorativa do espaço essencialmente masculino representado pelo boteco da favela, também marcante na leitura de outro evangélico: *“O marido se embriaga, não dá valor pra mulher e troca a família por um boteco...estragou a vida dele...”* (retratista local).

Para aqueles não-evangélicos, a crítica ao boteco mantém-se no contexto da história, com uma perspectiva menos radical: *“...a peça tenta mostra um pouco de algumas realidade que acontece nos Morro... irresponsabilidade de determinadas pessoas que acham que o boteco são os únicos meios de vida...”* (morador antigo, ex-liderança comunitária). Esta perspectiva menos radical é aprofundada, na visão relativista do artista local que, baseado em sua experiência pessoal com o alcoolismo, afirma: *“Essa é a maneira de mostrá que a pessoa tá desiludida da vida. Com a auto-estima pra baixo mesmo. Muitas das vezes, ele é cobrado pela própria mulher, e não consegue saí... O problema da bebida aí é a coisa mais comum dentro da comunidade.”*. Mas, também pondera que: *“A bebida é um fator que machuca muito as pessoas.... nós achamos que só a gente tá cansado, que nunca a mulher cansa por tá fazendo seus afazeres dentro de casa... achando que a bebida vai dá ele o descanso do qual ele necessita e acaba dando pra ele o desprezo da própria mulher, e o desprezo dele próprio”*.

Na seqüência, o alcoolismo e boteco na favela aparecem associados à figura de um pai ausente e autoritário, agravando uma condição de *“...irresponsabilidade de determinadas pessoas que... deixa seus filhos a mercê da sorte... não assumem o papel de pai. Ser pai é... sabê conduzi, não tanto ao sol, mas nem tanto à liberdade. Criei cinco filhos, graças a Deus, toda vida eu soube onde cada um tava andando...”* (morador antigo, ex-liderança comunitária). A fala do ex-pres. de associação comunitária formula sinteticamente a questão: *“foi certo seu Zé colocá ela pra fora de casa? É certo ou errado fazê isso?”*. Na opinião do artista grafiteiro: *“Se o pai tivesse paciência de ouvi a filha não teria acontecido essa*

situação, o pai não tinha morrido...”. Ponto de vista que vai de encontro à opinião do cantor de rap 2: “...ignorância do pai em tê julgado a filha sem procurá sabê o que tinha acontecido”. Mas, o retratista local tem uma posição um pouco diferente: “Seu Zé não tinha que renegá porque ele não soube a verdade. Ela não teve culpa do estupro. Mas ele tinha direito de pensa assim, ele viu, da maneira que ele viu ele tava certo, mas não viu a verdade”, o que, de certa maneira, relativiza a posição equivocada do pai, enganado diante da situação.

De todo jeito, um ponto de vista é marcante em relação à violência na favela. Trata-se da intolerância em relação ao estupro que, na opinião da maioria dos entrevistados que se pronunciaram a respeito, aparece como uma atitude inaceitável. Declara o ex-pres. de associação comunitária: *“Essa questão de estupro não é aceito aqui dentro da comunidade, tanto é que as próprias pessoas que se dizem malandros não aceitam esse tipo de relacionamento”*. E um dos artistas locais explicita: *“Na favela tem um decreto, estropador vive pouco, mas acontece”*.

Por sua vez, uma liderança comunitária descreve sua emoção em relação à cena de violência sexual vivida pela personagem Bendita: *“Ela (Bendita) foi criada aqui, isso que colocou aí é real aqui dentro, uma coisa que você vê a olho nu, foi por isso que eu chorei... E continua relatando sua percepção a respeito: “... é o que mais acontece... principalmente com as adolescentes, tá tudo novinho, bonitinho, emezinho, tem sempre um Caixeta querendo tirá proveito. Isso me revolta muito... Tenho uma sobrinha mesmo que foi estuprada no beco, ela indo pro serviço. Ela, muito bonita, o cara queria ela, não conseguiu, pegou ela a força e estuprou”*. Uma situação de violência que um morador antigo analisa como *“a irresponsabilidade de pessoas que se acham donas do mundo”*. A seguir, a liderança comunitária continua descrevendo sua vivência pessoal de uma situação de violência semelhante à encenada na peça:

Por sua vez, parente foi lá e matou, entendeu e aí?... Isso tava perto de mim, e as de longe? Tem um punhado de Caixeta tudo solto aí... eles não gostam de trabalhá, fica de casa em casa, de olho, esperando crescê, porque eles esperam crescê, pra podê tomá posse. E não é só pegá a pessoa a força não, é você seduzi a pessoa a ponto dela não vê o que tá fazendo e quando ela acorda ela tá grávida. A partir do momento que uma adolescente não tem consciência do que ela tá fazendo ela tá sendo estuprada. Depois larga e vai embora. Não tem responsabilidade. E o pai, por sua vez, põe pra fora, joga na rua, se vira... que é o que mais acontece também.

Este último depoimento, além de explicitar valores que integram a moralidade local com relação ao estupro, permite-nos registrar, com clareza, a marginalização da representação da figura masculina da favela em relação à mulher, expressa no próprio imaginário coletivo

do lugar, que encontra seu correspondente no personagem Caixeta, claramente associado à violência na peça.

Esta figura do homem favelado é problematizada de maneira característica no depoimento de Padre Mauro, a partir de sua percepção pessoal da peça teatral:

Eu vejo a figura feminina... sempre a heroína, a vítima, a iludida, sofredora, a martirizada, e o masculino como o alcoólatra, o bandido, o sujo, que não toma banho, que faz mal sexo. A mulher como perseguida, desejada, o homem como quem persegue, mata, agride.

Em seguida, o depoente registra que a história da peça é baseada em entrevistas com mulheres da favela cujo drama pessoal aparece sempre associado à figura do homem, o que, na verdade, constituiria formas de representação e auto-representação do Aglomerado Sta. Lúcia na cidade:

Quando eu vim pra cá, há 6 anos atrás¹⁸¹, vim meio que buscando essas mulheres idealizadas, a mulher favelada... uma mulher carregando uma trouxa na cabeça, pense num homem favelado... um bandido na porta do buteco com arma na cintura. E isso não é só para a Rede Globo, é também aqui. É mais uma forma de provar que está no imaginário de todo mundo aí, o favelado é uma coisa, a favelada é outra (grifo nosso).

Nesse sentido, na opinião do padre tanto a peça teatral do Grupo do Beco quanto o trabalho de Pelé (Quadro Gestação) reforçam estas representações no imaginário local, reproduzindo, de certa forma, um conflito de gênero presente na vida social da favela: *“Essa ausência da figura masculina, as mulheres mantenedoras da casa, os pais sempre desempregados ainda têm todos os pejorativos possíveis... seria uma comunidade sem pai....”*. E esta ausência do pai ocorreria não apenas pela ação dos homens mas, também, por uma escolha das mulheres: *“Prá chega ao ponto que um homem coloque o nome na certidão de nascimento, elas não querem... por orgulho... dou conta de sustentá-lo sozinha, não quero esses malandros... vai dizer que é meu marido”*. Assim, o padre percebe um forte poder feminino na favela, não apenas nas instâncias familiares, mas também comunitárias:

Quando eu cheguei há seis anos atrás, a comunidade religiosa era liderada só por mulheres, por exemplo, ministros da eucaristia, 27 pessoas, sendo 26 mulheres. Depois consegui colocar um homem. Na administração comunitária, coordenação de creches, só mulheres... na história da comunidade pouquíssimos homens com papel importante.

Dessa forma, ainda segundo o padre, o homem se sentiria impotente e se omitiria diante do poder da mulher na favela, tanto por um modelo familiar baseado em mães solteiras quanto pela postura opressiva da mulher: *“Vejo a mulher favelada como opressora, e o*

¹⁸¹ Padre Mauro, com formação influenciada pela Teologia da Libertação, mudou-se por escolha própria, a seis anos atrás, de uma paróquia no bairro de Classe Média do Gutierrez para a Paróquia Nossa Senhora do Morro.

homem favelado como o oprimido. Essa análise é dos meus seis anos de trabalho aqui....tô falando da situação que existe”. E complementa seu depoimento, afirmando um motivo para o papel exercido pelo homem na criminalidade, inserida no conflito de gêneros da favela: “Na estrutura familiar o homem não tem poder nunca, no trabalho não tem poder, na igreja não tem poder, na associação não tem poder, aí no tráfico os homens vão ter poder”.

No entanto, segundo padre Mauro, as mulheres ainda teriam outro papel na geração da criminalidade masculina como mães solteiras responsáveis pela criação familiar dos homens: *“Todo lugar que ele estava o pai não estava lá. Então quem criou esse bandido foi a mãe”*. E pondera, dizendo que poderá vir a mudar de opinião, mas que, atualmente, percebe a existência de uma lógica de conflito de gênero e segmentação familiar que continua se reproduzindo:

... as mulheres (mães solteiras) continuam gerando crianças e sendo responsáveis pela educação das crianças, reproduzindo... os traumas que tiveram com o pai, com o marido, o que ela sofreu com os homens que passaram pela vida dela, construindo os meninos pra serem os alcoólatras, os assassinos, os marginais, os traficantes para a próxima geração, e formando as meninas para serem as próximas sofredoras, martirizadas, trabalhadoras. Elas tem uma estratégia, ela vai cozinhando aquela criança pra fazer dos seus meninos bandidos e das suas meninas heroínas, porque ela tá na favela, o único jeito da filha dela sobreviver é sendo sofredora e o filho sendo bandido. As meninas tem onde se inspirar, reproduzindo a coisa, e os meninos não tem onde se inspirar, só vão repetir tudo de ruim que os pais foram.

Parece que a peça teatral “Bendita” seria a expressão visceral desta mesma estrutura familiar conflituosa, na qual os papéis sociais do homem e da mulher favelados não se complementariam, reproduzindo um conflito presente na própria estrutura e práticas sociais do lugar.

Partindo desse ponto de vista, a ligação da figura da mulher favelada com a violência reaparece através da leitura, realizada por outros entrevistados, das situações de violência da peça teatral. Dessa forma, ao mesmo tempo em que os entrevistados reconhecem na peça, situações familiares e a sua vivência da favela, estabelecem uma distinção entre as gerações de mulheres do passado, como a personagem Bendita e as mulheres faveladas de hoje: *“Essa peça foi feita dentro da realidade das mulheres que lutaram pra ter seus filhos, e hoje isso acontece com os filhos dessas pessoas... hoje a gravidez tá vindo com 11, 12 anos de idade, o índice de gravidez na comunidade é altíssimo”* (ex-pres. de associação comunitária). E o mesmo entrevistado ressalta uma diferença no comportamento feminino entre gerações, passando de uma situação de vítimas a agentes sociais: *“Hoje é totalmente diferente a gravidez na adolescência, hoje as meninas já engravidam sabendo que a avó vai cuidá”, o*

que encontra a concordância do artista Pelé: *“Hoje não tem mais aquelas menininha inocente (como Bendita). Quando elas vai é porque elas quê, sabe o que rola”*. E ainda acrescenta uma antiga moradora: *“... hoje em dia as meninas estão muito mais liberadas... Os pais têm que ter um controle porque com essas meninas não tem jeito”*. Nessa direção, a violência do estupro é lida com uma nova interpretação por outro artista local, evangélico:

A menina tava na rua. Ela deve tê vestido uma roupa curta, ficado até tarde nas festas, nos pagode. Acho que ela deu motivo. A violência seduz quando a pessoa dá motivo ... é muito fácil você se senti seduzido... então se a pessoa já tem a mente poluída e ela se veste dessa maneira...(grifo nosso).

Mesmo que através de um discurso por vezes moralista, estes depoimentos, em contraposição à imagem de vítima da mulher favelada, demonstram a complexidade de pontos de vista e valores que constroem o imaginário dos moradores da favela.

Por outro lado, também por meio do personagem Caixeta, a violência com armas de fogo entre figuras masculinas encontra sua correspondência diante dos valores, discursos e representações coletivas da realidade local. A cena em que o sogro bêbado (Seu Zé) discute com o genro (Caixeta), fazendo com que este reaja atirando no sogro, é comentada pelo radialista local entrevistado como uma lamentável realidade: *“... essa parte final dela (a peça) que é muito triste...Aí a violência já nasce com uma arma atirando no sogro, não dando ele a chance de discuti, de falá, dando um segundo tiro, colocando o sogro caído... uma das realidade do teatro é isso, infelizmente ainda acontece”* (grifo nosso). Por sua vez, o que mais chama a atenção na cena, para um dos antigos moradores entrevistados, é o fato do assassinato ter acontecido pelas costas, expressando a moralidade que cerca o próprio ato violento: *“Como é que o cara pode fazê isso? A vida toda tiro pelas costas é considerado covardia. Isso me comove muito. Cê não apontou a arma de frente porque você esperou virar as costas? Acontece com muitos que não tem coragem de fazê a covardia pela frente, vai fazê por trás”* (grifo nosso). Comparativamente, a percepção do radialista local surge com uma possibilidade de que a violência seja evitada: *“... são essas ingnorâncias o qual as pessoas às vezes não tem um raciocínio de tá dialogando, tá conversando... se tornou um assassino, e com certeza as conseqüências no fim da história ele teria que pagá elas”*.

No entanto, quando o mesmo antigo morador comovido com o tiro pelas costas, é indagado sobre a possibilidade de relatar algum fato ocorrido similar, num primeiro momento, ele reluta em dizer: *“As coisas que eu vejo mais procuro não vê, não sabê? Às vezes se você falá uma coisa comigo aqui hoje, fico sabendo disso a vida toda mas não falo pra ninguém.*

Essas coisas eu não gosto de falar”. Depois de algum tempo, em confiança, o morador conta um caso que lhe veio em mente:

Ceguei (na venda) tinha uma discussão com a mãe, a filha e o pai... Tava eu e uns rapazes, paguei a conta e falei vou sai daqui que esse negócio vai dá tiro... Ele passou correndo com o revólver na mão... Eu vi o começo, mas não vi o final. Então, são coisas do Morro... O cara ficou lá, foi testemunha, eu fui embora.

Surge, assim, uma outra orientação moral em relação à violência local, o cuidado ao verbalizar a violência. Em outra fala o mesmo morador antigo sintetiza bem essa questão: *“A história aqui é ver e não ver, saber e não saber, tudo na vida acaba virando uma história. Se cê sabê vivê na favela você vive a vida toda. Saber quem você é, e saber do outro e não dizer”*.

Finalmente, observando o final positivo da peça teatral, depois da trágica morte do pai, pude notar, na leitura dos entrevistados, uma correspondência entre a mulher favelada e a representação de comunidade, agora explicitada pelo paralelo entre uma imagem feminina vencedora, representada pela superação da protagonista de sua condição de vítima, e a noção de comunidade vencedora, seja pela conquista do lugar ou da urbanização. Para demonstrar essa relação implícita, cito novamente parte do depoimento do radialista local: *“Bendita... que buscava água na cabeça... é aquela mulher que conseguiu sobreviver na comunidade até hoje, foi uma luta que nós tivemos aqui...”*, idéia que se complementa no sonho da personagem em ser cantora: *“É um sonho que ela teve, e apesar dos pesares, ela conseguiu ser feliz”* (retratista local).

A favela da peça

Após o depoimento dos moradores sobre situações correntes da vida social do lugar presentes na peça, de forma mais geral, indaguei como a favela, na percepção dos entrevistados, aparece representada na montagem teatral. A partir dessa pergunta, surgiram as mais diversas expressões da relação subjetiva com o lugar.

Dessa forma, aparecem três tipos de leituras da representação da favela criada pela peça teatral. O primeiro seria a representação da favela de um tempo passado: *“A favela é uma favela antiga, a peça é uma peça prá relembraê mêmo”* (Pelé), servindo como representação da memória coletiva local: *“É a história das pessoas de lata d’água mesmo, aquela malandragem mesmo, malandro não de revólver, mas aquele malandro que conseguia ludibriá as pessoas... A fofqueira, antigamente tinha muito isso, as pessoas debruçavam na*

janela pra falá com a outra, hoje tem telefone... o pessoal foi muito feliz". Destacando-se, ainda, os costumes e relações do passado entre moradores: *"Isso me lembrou uma coisa que tinha aqui antigamente, você não passava fome, aquele costume do interior. Ah! Acabou o açúcar...você ia lá e pegava uma canequinha de açúcar, chegava no dia da compra pagava a canequinha"*. Lembranças que despertam a saudade de outras épocas: *"as pessoas ficavam muito na janela conversando, dava fim de tarde um grupo de jovens ficava até tarde da noite tocando música, conversando, hoje isso é mais difícil de acontecer. As pessoas ficam mais fechadas dentro de casa, a própria pessoa não tem tempo"* (ex-pres. de associação comunitária).

A peça teatral, no projeto do Grupo do Beco, realmente representa um período passado mas cabe a leitura dos moradores estabelecer as diferenças entre passado e presente, que aparecem marcadas não apenas por mudanças estruturais, como no cenário de madeirite da peça, mas por mudanças entre gerações, costumes sociais e até formas assumidas pela criminalidade, como na comparação entre o malandro ludibriador e o traficante armado, que marcam as diferentes épocas através de formas distintas de violência: *"Antigamente o Morro era assim, violento, não sei não é assim mais, não sei se é porque as mulher omite, fica com medo, ou porque tá acabando mêmô"* (cantor de rap). A transformação também é explicada pela mudança de costumes: *"No passado grande parte das coisas aconteciam com frequência, hoje dá pra diferencia bem como acontece. Hoje a questão do respeito da família tá acabando. A pessoas mais velhas ainda preservam, a hora de casá, a hora de tê filho"* (ex-pres. de associação comunitária).

No entanto, mesmo com alguma diferença entre épocas e costumes, é bastante recorrente a auto-identificação com a realidade construída teatralmente, criando uma segunda forma de leitura da representação da favela na peça, entendida como representação atemporal da própria vida dos moradores da favela: *"A favela aparece... a maneira que as pessoas fazem o uso da bebida, o estrupo... Isso são fatos da realidade do qual nós vivemos e foi transmitida através do teatro. A gente vê que aconteceu e acontece ainda"* (radialista local), o que pode ser percebido também na fala da liderança evangélica: *"Gostei demais da peça, porque aquilo eu via na realidade. Não era uma peça de Branca de Neve e Cinderela, porque você via a vida de seu povo..."*, e ainda, do morador antigo, dono de boteco: *"Tá contando praticamente tudo que acontece no Morro. Como a vida de um casal começa e às vezes acaba"*. Por fim, a atemporalidade da peça é sintetizada na análise do pres. da associação de universitários: *"A favela apresentada na peça é uma favela do passado e do presente. Não é do futuro porque ele aparece muito mais como uma esperança. Uma favela que já foi e ainda é..."*.

De todo modo, a representação da vida dos moradores na peça também encontra críticas como a de Padre Mauro: *“Eles retrataram a vida dos moradores de favela, não estou fazendo juízo de valor, usaram alguns chavões, algumas coisas que são do estereótipo do favelado, não sei se as pessoas queriam ver isso, mas eu que vi a peça gostei de ver”*. Nesse ponto de vista, uma terceira forma de leitura da representação geral da favela aparece em torno das situações de violência incluídas na peça e o processo de estigmatização do lugar. Ao mesmo tempo, admite-se situações violentas na favela: *“Eles contam um lado triste da favela que, às vezes acontece, às vezes”* (cantor de rap 3). De outra forma, surgem os discursos que tendem a uma desmarcação do território da favela, enfatizando a existência da violência também no restante da cidade:

É um peça voltada pros problemas sociais, coisas que a gente vê acontece não só aqui, mas a gente vê passá no jornal toda hora. Não é uma violência que acontece só aqui. (artista grafiteiro) ... acontece em qualquer lugar, um bairro... Ninguém pede pra isso acontecê, vai da cabeça da pessoa, demonstra sim que é um lugar perigoso (cantor de rap 2).

Outros entrevistados, com a mesma tendência de relativizar a referência ao lugar, por sua vez, propõe comparações instigantes da vida cotidiana da favela com a dos bairros de classe média do em torno, buscando, ao mesmo tempo, uma diferenciação em relação à criminalidade na favela:

... a diferença da favela e dos apartamentos é que na favela tem becos e nos apartamentos têm corredores... lá tem mais silêncio, o povo é mais civilizado, mas isso acontece lá também... nos prédios também tem conflitos, e muitas vezes falta liberdade de se expressar...eu vejo muito pouca diferença de conflitos, problemas de família.. mas tem muita gente civilizada na favela, muita família, mas por causa de meia dúzia que fica aí doidão, envenena toda a favela aí... e não é fácil não...” (moradora antiga, ex-liderança comunitária).

A mesma moradora busca na continuação de sua fala, explicar o processo de estigmatização do lugar e as causas da criminalidade inserida na vida cotidiana da favela: *“Só porque a favela é mais tumultuada aparece na mídia lá fora como uma chocadeira... as crianças vão crescer e virar marginal. Não fala do que vem de fora pra dentro da favela, só Deus e a gente que sabe, drogas, tráfico...”* (grifo nosso).

Por outro lado, as cenas fortes da peça, representadas não apenas pelas situações de violência, são interpretadas, na opinião do pres. da associação de universitários, como uma forma de denúncia das condições de vida da favela:

A peça faz um retrato da vida simples no Morro, aí a grande manifestação de denúncia, do preconceito, das condições de vida... das esperanças, a Bendita sonha em sê uma grande cantora... as aspirações que acabam sendo sufocada pela miséria, pela pobreza, pais não acreditando que os filhos terão sucesso porque eles não tiveram sucesso... o assassinato que fica impune, quem mora na periferia não é importante... O tiroteio, a questão da desordem, como fala (a fofoqueira), mostrando que é um lugar esquecido em alguns momentos...

Assim, no que diz respeito à forma como a violência aparece representada, o pres. da associação de universitários declara que a peça: *“... tá falando de alguns momentos da vida dentro de uma favela... não vejo problema algum, não exagera, nem suaviza, ela mostra um pouco como é. A violência na favela é exposta, todo mundo fica sabendo”*. Nesse sentido, o depoimento do morador antigo, dono de boteco, demonstra bem a exposição da violência no cotidiano da favela, sobretudo como uma possibilidade:

... o que tá citando aqui (na história da peça) não vem acontecendo, mas às vezes isso é coisa de instantes. Hoje pior, amanhã melhor, é sempre assim... no mesmo ritmo, violência às vezes, não violência, hoje violência, amanhã não, dois, três meses sem violência... Não fica só bom e não fica só ruim, divide as coisas ruins com as coisas boas.

Por outro lado, podemos notar uma leitura caracteristicamente mais marcante da violência na favela no depoimento de dois jovens artistas que tiveram sua experiência como traficantes: *“O lugar só não tem muitas opções de bom, aqui cê tem que tá correndo do perigo toda hora, a única opção que você tem aqui é de perigo...”*, o que aparece, de forma mais ponderada, na fala do outro: *“...favela é igual qualquer lugar, só que o jeito de vivê da favela é diferente. Tem que procede, tem que sê responsável, tem que sê sujeito homi, não pode sê vacilão”*.

De forma geral, tratando tanto dos trabalhos do Grupo do Beco quanto dos trabalhos de Pelé, esta exposição de depoimentos e percepções constrói uma polifonia de perspectivas, visões, opiniões e subjetividades, em diálogo com as obras estudadas, num complexo e diversificado processo de construção permanente do imaginário social e cultural do Aglomerado Sta. Lúcia, assim como das representações de sua realidade, vivenciada ou sonhada. Destas representações, vislumbraram-se não apenas paisagens subjetivas do lugar, mas todo um panorama de referências identitárias, valores, expectativas e práticas sociais, (re)produzidas e apropriadas pelos artistas locais, constituintes da existência daquilo que seus

moradores chamam (ou representam) como uma comunidade, com seus problemas, conflitos, contradições, diferenças e formas de agregação.

Desse modo, vai se tornando mais evidente que a favela, como ocupação inserida no restante da cidade, ainda que de forma estigmatizada, conforma, por sua vez, um espaço urbano próprio pleno representações sociais e culturais, através de práticas sociais e imagens identitárias estruturadoras de um imaginário social comunitário.

5.2 – ANÁLISE DA (RE)PRODUÇÃO DO IMAGINÁRIO SOCIAL SOBRE O AGLOMERADO STA. LÚCIA NA IMPRENSA

Retomando a noção de que o imaginário social e cultural do Aglomerado Sta. Lúcia não se constrói apenas com base na vida comunitária local, ou por uma relação simbiótica com os artistas locais, é importante considerar a relação do lugar com as representações construídas no restante da cidade. Nesse sentido, o objetivo deste novo tópico é aprofundar a pesquisa do imaginário social do Aglomerado Sta. Lúcia através de suas relações com o imaginário urbano mais amplo, o que pode ser realizado por meio das representações e discursos (re)produzidos pela mídia impressa local acerca desta favela.

Com este intuito, realizei um levantamento de matérias sobre o Aglomerado Sta. Lúcia a que tive acesso através do acervo, mesmo restrito, de instituições oficiais - como o Arquivo Público Municipal de Belo Horizonte e o Museu Histórico Abílio Barreto – mas, sobretudo, por meio de material arquivado pelo grupo teatral Grupo do Beco, o artista plástico Pelé, e pela liderança comunitária e pároco local, Padre Mauro¹⁸².

Ao fim desse processo, foram organizadas reportagens do período de 1997 a 2005, que abrangem, de forma geral, os temas relativos ao Aglomerado Sta. Lúcia, tais como: diferenças sociais entre favela e classe média, problemas urbanísticos, políticas públicas, manifestações comunitárias, projetos sociais e violência local¹⁸³. Como forma de estruturação analítica do material pesquisado organizei estes temas em cinco discursos fundamentais sobre o Aglomerado Sta. Lúcia: “A favela como problema tolerável”, “A favela como problema urbanístico”, “A favela como problema de violência”, “A favela comunidade” e “Alternativas ao problema da favela na favela”, desenvolvidos conforme suas contigüidades analíticas.

¹⁸² A disponibilidade deste material de imprensa esteve limitada não só pela seleção de material sobre o Aglomerado Sta. Lúcia arquivado pelas instituições públicas pesquisadas, mas também pelas condições de acesso e opções de arquivamento dos artistas pesquisados e lideranças colaboradoras.

¹⁸³ É importante destacar que a pesquisa deste material de imprensa sobre o Aglomerado Sta. Lúcia corresponde a uma abrangência temática significativa do período, mas não uma completa cobertura das reportagens do período, podendo ainda haver outras alternativas temáticas ;

A favela como problema tolerável

Uma favela localizada na zona sul tem mais visibilidade social porque está mais inserida espacialmente na cidade do que, por exemplo, um bairro popular periférico com as mesmas características socioeconômicas. Uma visibilidade social, por sua vez, como no caso do Aglomerado Sta. Lúcia, leva a uma situação de maior exposição dos contrastes sociais entre a favela e os bairros de classe média de seu entorno.

Nesse sentido, encontrei discursos de imprensa que expõem estes contrastes tratando as diferenças sociais com a sutileza do que denominam de uma “Convivência harmônica com vizinhos da favela”, ou com a declaração do tipo: “Bairro é exemplo de boa convivência social”, sem aprofundar como ocorreriam tais “relações harmônicas” ou indagar sobre as causas das diferenças sociais.



Ilustração 45 - Jornal O Tempo, 26 de maio de 2001



Ilustração 46- Jornal Hoje em Dia, 5 outubro de 1997

São reportagens que tratam, diretamente da relação do Aglomerado Sta. Lúcia com os bairros do em torno, mas registram as diferenças sociais da região apenas como elemento a

ser considerado na avaliação e na promoção imobiliária do bairro de classe média “Santa Lúcia”, limítrofe à favela, deixando implícita a estigmatização da favela. Assim, predominam, nestas reportagens, a descrição da região do bairro como caracterizada pelo clima ameno e áreas verdes, identificado com um dos espaços de fronteira com a favela, o Parque da Barragem Sta. Lúcia. Dessa maneira, a reportagem do jornal Hoje em Dia, de 05 outubro de 1997, propõe: *“Quem não quer ter na porta de casa um linda lagoa, uma pista para prática de cooper e bicicleta? Quadras de futebol e água de coco gelada? Os moradores do Santa Lúcia esperaram muito por isso (urbanização da área)... não escondem o orgulho de caminhar com tranqüilidade na praça...”*. Por outro lado, no momento em que a mesma reportagem acima citada trata do tema segurança, registra: *“... os moradores lembram que violência e ameaça de assaltos existem, mas o 22º Batalhão da Polícia Militar está instalado no coração do bairro e é feito um policiamento ostensivo...”* e, mais adiante, a reportagem ressalva: *“Embora (exista) o policiamento... muitos moradores ilustres e ricos, mais precavidos adotaram a segurança particular...”*.

De toda forma, prevalece, nas duas reportagens, o tom da “boa convivência social”, como aparece na citação do depoimento do presidente da Associação do Bairro Sta. Lúcia no jornal O Tempo, de 26 maio de 2001, que: *“garante que a chamada parte alta do bairro (das mansões) não tem o menor problema com a também chamada parte baixa (favela). A convivência é ótima e muitos moradores do Morro trabalham no comércio e residências...”*. Desse modo, nesse tipo de reportagem, poderíamos dizer que a favela aparece estigmatizada como um problema, mas um problema tolerável pela distinção social de classes da região, como claramente afirma a legenda da fotografia do Aglomerado Sta. Lúcia que acompanha a reportagem tendo ao lado a foto de uma mansão: *“Aglomerado não afeta a vida de quem vive na chamada parte alta”*.

A favela como problema urbanístico

Outra forma de representação do Aglomerado Sta. Lúcia enfatiza a favela como problema urbanístico, envolvendo relatos sobre áreas de risco e precariedade das construções. Por exemplo, a manchete: “Ameaça de desabamento ronda Barragem Santa Lúcia”, do jornal Hoje em Dia, de 30 de novembro de 2000, apresenta abaixo da manchete a fotografia de um barraco de madeirite num barranco, sustentado apenas por uma tora de madeira. No entanto, a reportagem, mesmo citando a área específica da favela reconhecida como de risco, devido à

ocupação mais recente, não procura distingui-la do restante da favela, transmitindo uma imagem generalizada de precariedade de todo o Aglomerado Sta. Lúcia.

BURACO DO BICÃO → Bombeiros recomendam retirada de moradores

Ameaça de desabamento ronda Barragem Santa Lúcia

CAISIO ETIENNE ARREGUY
LUCIANA

Moradores do Buraco do Bicão, na Barragem Santa Lúcia, Região Centro-Sul de Belo Horizonte, estão expostos ao perigo causado pela ameaça de deslizamento de encostas e desmoronamento de barrancos. O Aglomerado Santa Lúcia, formado por três favelas – Morro do Papagaio, Vila Estrela e Barragem Santa Lúcia – foi visitado ontem pela equipe do 1º Batalhão do Corpo de Bombeiros, que desde o último dia 27 está visitando os principais bairros de população de risco, a fim de alertar os moradores quanto aos cuidados para evitar acidentes.

No aglomerado vivem 16.914 habitantes, em uma área de 447.730 metros. O Buraco do Bicão é o ponto mais crítico, e vários barracos estão ameaçados de soterramento ou ameaça de soterramento pelas encostas. O trabalho dos bombeiros tem contado com a boa receptividade dos moradores. Na segunda-feira, eles estiveram no Jaquati e no dia seguinte percorreram o Aglomerado da Serra. O trabalho preventivo termina amanhã, quando a área visitada será o Morro das Pedras.

Entre os vários barracos do Bico que estão sob ameaça, o de dona de casa Andréa Oliveira Silveira, 26 anos, é um dos mais perigosos. Situado em um barranco, acima do córrego Beira-Rio, o "andrel" está preso ao solo por algumas árvores de madeira. Uma chuva mais forte pode derrubar o morro e levar a casa, onde ela mora com o marido e dois filhos. "Mais aqui há pouco tempo. Não conseguimos pagar onde ir, pois não temos dinheiro para comprar uma casa." O perigo assusta a moradora, mas não a convence a sair dali. "Meio, a gente tem, mas o que podemos fazer? Meu marido toma conta de carta e eu não trabalho".

O córrego Beira-Rio, que corta o Buraco do Bico, está sendo canalizado em um trecho. A Urbel aterrou uma parte e está implantando rede de esgoto. Por conta das obras, a casa de Sueli de Fátima Pereira, 35 anos, está totalmente rachada, com risco de desabar. Os bombeiros que estiveram no local fizeram de recomendação a Urbel a imediata remoção dos moradores. "O pessoal da Urbel já esteve aqui. Bcou de nos transferir, mas não podem, porque eles têm que nos dar uma nova casa", reclama Sueli. Acima da casa onde mora Sueli, um sobrado ameaça desabar sobre todos. Vários lutas também proteger o que restou do barranco, responsável por ainda manter o grande barraco de pé. Quem mora embaixo fica apressado. "É uma grande armadilha. O dia que desabar vai ser uma tragédia", alerta Dênis de Almeida Cezário, há 15 anos no local. "Minha casa ficou toda rachada por conta das obras de canalização. Consegui ser removida pela Defesa Civil, mas agora moro debaixo dessa armadilha", diz, apontando para o sobrado.

Outra moradora do Bico, Sílvia Maria Roberto Alves, 26 anos, vive com medo de que a casa onde mora caia junto com o barranco em que está situada. A construção de uma escadaria no Bico Santa Lúcia – onde fica a casa – aumentou ainda mais o risco. "Reclamei com a Urbel, que ficou de resolver o problema. Morro de medo de que aconteça alguma coisa. É perigoso demais. Deus nos livre de uma tragédia", desabafa.

Obra realizada desde 1997

A Urbel considera os problemas do Aglomerado Santa Lúcia similares aos das demais áreas de risco da cidade. Geralmente situadas em morros, várzeas e favelas, em época de chuva, convivem com o risco de deslizamentos e desabamentos. O trabalho da Urbel e da Defesa Civil é dobrado e graças às campanhas de prevenção, como a desenvolvida pelo Corpo de Bombeiros, muitas tragédias podem ser evitadas.

Segundo o Núcleo de Comunicação Social da Urbel, desde 1997, várias obras têm sido realizadas nas favelas do Santa Lúcia. Obras de urbanização, pavimentação de ruas e becos, além da contenção de encostas estão sendo realizadas com recursos contemplados pelo Orçamento Participativo. A diretoria de manutenção do órgão também efetuou várias

BURACO DO BICÃO



Andréa vive numa casa ameaçada com o marido e dois filhos, numa rotina diária de medo.

Ilustração 47 - Jornal Hoje em Dia - 30 de novembro de 2000

Diferente da reportagem anterior, a questão construtiva no Aglomerado Sta. Lúcia também pode ser tratada como na reportagem intitulada: "Arquitetura dos Excluídos", do jornal Diário da Tarde, de 29 de Abril de 2002. Esta matéria trata, de maneira mais próxima, a realidade da maioria dos moradores do Aglomerado, apesar da notícia de página inteira curiosamente estar inserida no "Caderno de Cidades – Polícia". De toda forma, a reportagem propõe a autoconstrução das casas não como um problema, mas como uma solução pela ausência de moradias para população de baixa renda. Apoiada numa entrevista com um arquiteto ex-presidente da autarquia municipal responsável pela urbanização de favelas¹⁸⁴, a notícia destaca, inclusive, as soluções construtivas adotadas na favela. Nesse sentido, o

¹⁸⁴ Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte - URBEL

subtítulo da reportagem afirma “Habitantes dos Aglomerados de Belo Horizonte usam criatividade para construir barracos altos, com espaço e segurança em plena Zona Sul”, e na legenda da foto principal identifica: “A arquitetura das favelas é marcada pela verticalização. Andares sobre andares, obras da criatividade e sabedoria popular dos construtores práticos”.



Ilustração 48 - Jornal Diário da Tarde - 29 de Abril de 2002

No entanto, outra reportagem, também apoiada na opinião de especialistas, do jornal Diário da Tarde, de 3 de Março de 2001, quando se refere aos investimentos públicos para urbanização de favelas na cidade, as trata como problema, afirmando o alto custo das intervenções urbanas nestas áreas: “A prefeitura tem intervindo nesses Aglomerados urbanos com uma concepção estrutural, que busca sua recuperação e inserção na cidade, mas cada intervenção com aspectos urbanos, sociais e jurídicos tem um custo que varia entre seis e dez mil reais por família”. No fim do texto da reportagem, a arquiteta entrevistada, também ligada à autarquia municipal responsável pela urbanização de favelas, apresenta instrumentos para coibir a expansão das favelas, entendida não como forma de improvisação construtiva

em condições restritas, mas como expressão de liberdade irrestrita: “...com a reforma da Lei de Uso e Ocupação, a prefeitura pode multar, embargar e até demolir ocupações irregulares, mas isso deve vir junto com um trabalho educativo com essa população que culturalmente aprendeu a fazer o que queria e como queria” (grifo nosso).

Independente dos diferentes pontos de vista, inclusive apoiados na opinião de especialistas, estas reportagens compõem, na verdade, diferentes e contraditórias formas de representação do processo de autoconstrução das favelas, expondo a favela como o lugar da precariedade urbana, como o lugar da improvisação criativa, ou ainda, como o lugar da expansão irregular.

A favela como problema de violência

Diferentemente da favela representada pelas reportagens anteriores, as notícias típicas de cadernos policiais apresentam o “problema da favela” através da violência, do tráfico de drogas e das ações policiais. Apoiam-se na solidificada imagem da relação entre crime e favela ou favela e tráfico, ou seja, a favela como o lugar da violência na cidade.

Belo Horizonte loteada pelo TRAFICO

AS SETE FAVELAS MAIS VIOLENTAS DA CAPITAL MINEIRA ESTÃO RATEADAS ENTRE TRAFICANTES, QUE DEFLAGRAM GUERRAS COM GRUPOS RIVALS. NA SERRA, AÇÃO CRIMINOSA PASSA DE PAI PARA FILHO

QUEM MANDA NAS FAVELAS

LOCAL	HOMICÍDIOS
Barragem Santa Lúcia	238,9
Aglomerado da Serra	121,5
Morro das Pedras	111,5
Pedreira Prado Lopes	76,4
Lacerdúpolis	58,3

CABANA DO PAI TOMÁS (Regional Oeste)
População: 70 mil habitantes
Dividida em quatro vilas: Praça dos Cachorros (ou Alto Vista Alegre) e Gópi da Lina (ou Monsenhor Prádo Lopes) dominadas por "Demi"; Rincão da Gópi (ou comunidade por "Bela", que morre e desce "Walden" como sucessor) e Independência (Cabeça Central), dominada por "Demi".

MORRO DAS PEDRAS (Regional Oeste)
População: 40 mil habitantes
Seis vilas: Casarão (na parte alta, perto da sede da Polícia Federal), Serrão (parte baixa, perto da 12ª Cia. do 12º BPM), Pedreira (na divisa com o bairro Jardim América, é dominada por "Men sem Terra"), Boca do Lobo (longe da rua Main, também no Jardim América), Lençóis (na divisa entre os bairros Esplanada e Nova Granada, dominada por "Bela" e "Sônia") e Pastoral (ou Crissolândia) que fica na parte alta, perto da Vila do Casarão, perto do Conjunto Santa Maria. É considerada pelas próprias moradores a área mais perigosa da aglomeração.

TEMA COMES
A capital mineira está loteada pelos traficantes de drogas, cuja crime é expandido como herança para as gerações. As áreas delatadas pela Polícia Militar como Zonas Quentes de Criminalidade (ZQK) mostram seus telhados de finidos pelos próprios criminosos, cada um com suas leis e regras estabelecidas. A tentativa de atacar sobre o território alheio é o que inevitavelmente dá origem às guerras entre os bandos, resultando em episódios como a ocupação da Cabana do Pai Tomás, na região Oeste, pela PM, em julho, para conter a disputa entre Ademir de Souza Rodrigues, o "Demi", e Adenir Lopes dos Reis, o "Demi".

No Morro das Pedras, também na região Oeste, a tentativa de Giovanni Aparecido de Oliveira, de dominar a Vila São Jorge, onde funciona a creche Tia Lucy, resultou no fechamento da escola por dois dias, no início deste mês. Ele quer proibir o acesso de uma funcionária à creche, alegando desde os fatos até o ser irmão do traficante Carlos Alexandre da Silva Juscelino, o "Tom Sem Terra", apontado como líder da rua da Pedreira, na parte alta do aglomerado.

A expansão do crime é passada como herança, de pai para filho, no Aglomerado da Serra, Centro-Sul de BH. Dividido em seis vilas, o local tem a Cabraldo, o "domínio do traficante" "Queiroz" e seus filhos "Merrinha" e "Pezinho", este último preso recentemente. As demais vilas tem o comércio de drogas dividido entre o traficante e homicida Marco Aurélio, o "Lequintão", que age sob o comando de "Alô", juntamente com o "Crustiano El Cavira", preso atualmente.

No Pedreira Prado Lopes, no Noroeste da capital, os fortes índices de ligação de detentos Rauli Palacios com o impagante cartista Fernando Boeira Mar têm sido motivo de preocupação para a população. Rauli cumpre pena hoje na Penitenciária Nelson Hungria, de Contagem, na região metropolitana, mas está previsto a ser colocado em liberdade.

Conhecida como uma das mais antigas favelas da capital, a Pedreira Prado Lopes é conhecida como território de venda de drogas por Wanderson da Silva Queiroz, o "Sou", que alega ter-se regenerado, mas é desmentido por militares que atuam no patrulhamento local. Ele tem como rival a gangue comandada por Maurício Magno Gomes da Silva, o "Mauricinho".

A Família da Ventosa, na região Oeste, considerada por muitos como parte integrante do Aglomerado do Morro das Pedras, é subdividida em duas vilas: a Cordeiros, apontada como área de atuação do traficante "Tiguaninho", e a Corroado, que tem "Machado" no domínio.

REPRESSÃO
Polícia Militar marca presença no Morro das Pedras, uma das regiões mais violentas da capital

Homicídios se igualam aos da Colômbia

Levantamentos da Polícia Civil e do Crisp/UFMG revelam que a Barragem Santa Lúcia, na região Centro-Sul de BH, e o Morro das Pedras, na Oeste, exibem taxas de homicídios equivalentes às da Colômbia, país marcado pelas guerrilhas de grupos extremistas, como as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), de esquerda, e do Exército de Libertação Nacional (ELN), de direita.

Em 2009, o número de as-

Nesse sentido, as reportagens policiais constroem um discurso duro e extremamente distanciado da realidade vivida pelos moradores, marcado por elementos fatalistas e trágicos, que se associam à exposição de imagens evidentemente estigmatizantes do lugar. Assim, a reportagem “Belo Horizonte Loteada pelo tráfico” do jornal Estado de Minas, de 28 de agosto de 2002, anuncia, em seu subtítulo: “As sete favelas mais violentas da capital mineira estão rateadas entre traficantes, que declaram guerras com grupos rivais”, dentre as quais o Aglomerado Sta. Lúcia, e logo abaixo destaca: “Homicídios se igualam aos da Colômbia”. Outra reportagem do jornal Estado de Minas de 21 de julho de 2002, no mesmo período, apresenta num mapa denominado “Os batalhões e suas favelas”, ou seja, as áreas de atuação da segurança pública, tomando as favelas, a priori, como locais da esperada criminalidade.

Uma das coberturas da imprensa local sobre o Aglomerado Sta. Lúcia, mais marcantes, nesse sentido, ocorreu entre o final de dezembro de 2000 e janeiro de 2001, período em que um tenente da Polícia Militar de Minas Gerais foi morto durante uma ação policial, motivando a ocupação da favela com mega operações¹⁸⁵.



Ilustração 50 - Jornal Estado de Minas - 11 de dezembro de 2000.

Em contraposição, durante uma das ocupações do Aglomerado pelos policiais, um jovem servente foi morto em uma troca de tiros, proporcionando, na cobertura da imprensa, a exposição de controvérsias sobre a criminalização da imagem do homem favelado. Assim,

¹⁸⁵ O Tenente Ruy Malta Rabello foi morto durante troca de tiros com traficantes no dia 10 de dezembro de 2000, fazendo com que a polícia, mais motivada por uma represália da corporação do que por uma ação de investigação do caso, cercasse a favela com mega operações policiais.

segundo depoimentos presentes na notícia do jornal Estado de Minas, de 27 de dezembro de 2000, enquanto os familiares do jovem morto afirmam a condição de inocência da vítima: *“ele não tinha passagem pela polícia... ele não estava armado... trabalhava como jardineiro para um paisagista, ele era trabalhador”*, o comandante do policiamento da capital na época, retruca que tinha informações de que o jovem estaria armado e que participaria de uma disputa entre gangues, que teria originado o chamado da polícia, tendo sido encontrados dois revólveres na casa da vítima. Já a irmã do jovem assassinado afirma, segundo a reportagem: *“A polícia não sabe quem é quem e vai atirando sem perguntar”*. Dessa forma, a reportagem estabelece amparada no discurso oficial, ainda que em contradição ao depoimento familiar, a representação do homem favelado como criminoso, articulada à origem social da vítima e ao comportamento criminoso esperado da mesma. Além disso, aparece de forma implícita, na notícia, uma certa cumplicidade presumida entre moradores e criminosos.

As mega operações no Aglomerado Sta. Lúcia, sobretudo após a morte do jovem servente, geraram reações e manifestações comunitárias, com sucessivas denúncias de lideranças locais na imprensa e junto aos órgãos de justiça. Denunciou-se a truculência e o abuso de autoridade na favela, fazendo com que a área fosse desocupada e reduzido o policiamento no Aglomerado. Abaixo a reportagem: “Comunidade relata cinco casos de arbitrariedade”, do jornal Estado de Minas, de 30 de dezembro de 2000, expõe a contradição entre a condenação do homem favelado através da divulgação na imprensa e a entrega de um relatório de denúncias a autoridades, intitulado: “Do tenente ao servente: 15 dias de luta contra a violência no Morro”, apresentando a fotografia de Padre Mauro com o relatório em mãos. Elaborado pela Comissão de Paz do Aglomerado Sta. Lúcia¹⁸⁶, o relatório relatava cinco casos de arbitrariedades cometidos pela Polícia Militar, descritos pela reportagem, a partir do documento, como violências contra “parentes de supostos traficantes” para extração de confissões, e revistas incessantes nas portas de suas casas.

¹⁸⁶ A Comissão de Paz do Aglomerado Sta. Lúcia foi organizada para denunciar e protestar, na imprensa, contra as situações de abuso policial ocorridas no período em que a favela foi ocupada pela Polícia Militar em represália ao assassinato do tenente. Esta comissão reunia a Comissão de Direitos Humanos e entidades locais, como o Grupo do Beco, Rádio União (comunitária), União Comunitária da Barragem Sta. Lúcia e Paróquia Nossa Senhora do Morro, além de outras entidades externas, como Movimento Nacional de Direitos Humanos, Movimento Tortura Nunca Mais e a Coordenadoria de Direitos Humanos da Prefeitura de Belo Horizonte. Posteriormente, esta comissão atuou na sensibilização dos moradores da favela com relação à defesa de seus direitos de cidadania, utilizando instrumentos como a cartilha criada pela comissão com o nome de “Kit de Sobrevivência para Tempo de Exclusão” (2001);



Ilustração 51 - Jornal Estado de Minas – 30 de dezembro de 2000

Em outra reportagem, publicada cerca de um mês após a entrega do referido relatório, podemos notar alguma alteração no discurso da imprensa sobre a violência no Aglomerado. A notícia do jornal O Tempo, de 13 de janeiro de 2001, distingue mais claramente, ainda que com um olhar distanciado que se expressa na fotografia, moradores e traficantes, no momento em que estes são presos em decorrência da denúncia de moradores. Desse modo, estampa a manchete: “Acaba lei do silêncio no Aglomerado”, complementada pelo subtítulo: “Depois de acusar a PM de abuso, moradores voltam a ajudar a prender traficantes que atuavam no Morro do Papagaio”. Além disso, a reportagem ainda noticia algum resultado das manifestações comunitárias locais anunciando em nota lateral: “PM admite mudanças em sua atuação”, mas sem consenso a respeito, já que em outro trecho o depoimento do chefe de operações do batalhão vizinho ao Aglomerado Sta. Lúcia afirma que muitas denúncias de abusos cometidos por policiais teriam sido feitas por pessoas ligadas ao tráfico, remontando de certa forma a criminalização generalizada da favela.

VIOLÊNCIA

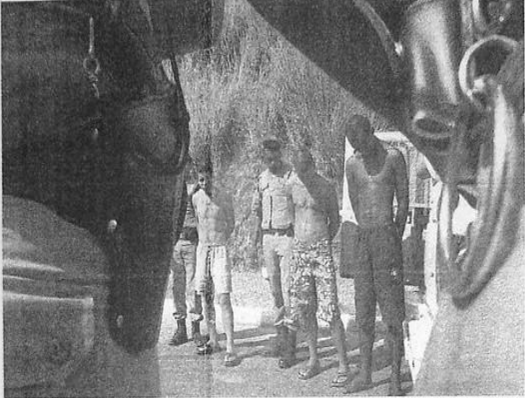
Acaba lei do silêncio em aglomerado

ÉLCIO PARADO

PM admite mudanças em sua atuação

O novo comandante geral da Polícia Militar, coronel Álvaro Nicolau, admitiu durante sua posse, na última quinta-feira, alterar a maneira de atuar da PM na Grande Belo Horizonte. A possibilidade de mudança foi levantada a partir das denúncias de abuso de autoridade que vem sendo feitas nos últimos dias na cidade, principalmente no aglomerado Santa Lúcia, região Centro-Sul de Belo Horizonte.

O capitão José Jacinto de Oliveira Neto, do gabinete do comandante geral da PM, disse ontem que, após o término das investigações sobre as acusações, a polícia vai fazer uma avaliação e pode mudar o seu "modus operandi". "O que tiver de ser corrigido, será feito", afirmou. "O serviço público tem que estar sendo sempre avaliado", completou o capitão.



Depois de acusar a PM de abuso, moradores voltam a ajudar a prender traficantes que atuavam no Morro do Papagaio

IGOR GUIMARÃES
ESPECIAL PARA O TEMPO

A Polícia Militar e os moradores do aglomerado Santa Lúcia, na região Centro-Sul de Belo Horizonte, estão voltando a se entender, depois de um período em que PMs receberam denúncias de abuso de autoridade e truculência. Ontem, por meio de denúncia anônima da comunidade, a PM prendeu Roberto Pereira Gonçalves, 23, conhecido como Téia, Ricardo Pereira Gonçalves, 21, o Cadinho, e Alexander Vieira dos Santos, 19. Segundo o tenente do 22º Batalhão, Cláudio Alves e Silva, eles são acusados de liderar o tráfico de drogas no bairro Vila Estrela, uma das três regiões que compõem o aglomerado.

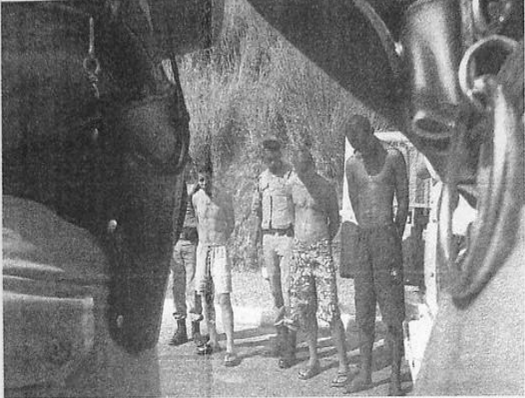
Os moradores e a PM estavam com as relações estremecidas desde o dia 10 de dezembro do ano passado, quando o tenente Ruy Malta Rabello foi assassinado no aglomerado Santa Lúcia, onde está localizado o Morro do Papagaio. O tenente participava de uma operação policial no local e foi morto durante troca de tiros.

Depois do assassinato do tenente, a PM começou um trabalho ostensivo no aglomerado, com a realização de megaoperações. A população local passou a acusar a polícia de truculência e abuso de autoridade. Segundo eles, essa seria uma forma de retaliação ao assassinato do tenente. Na véspera do Na-

Três homens acusados de tráfico no Morro do Papagaio, em Belo Horizonte, foram presos pela Polícia Militar ontem

Para tenente, traficantes ficaram sem líder

O tenente Cláudio Alves e Silva, do 22º Batalhão de Polícia Militar, disse ontem, após a prisão dos três acusados se encontravam foi invadida. De acordo com ele, as operações serão todas coordenadas baseadas em



cia apreendeu três revólveres calibre 38, munição e duas armas brancas.

Ilustração 52 - Jornal O Tempo, de 13 de janeiro de 2001

A favela comunidade

Outra forma de representação da favela a ser destacado, já mencionado em outras reportagens citadas, é o uso do termo comunidade como forma de representação do Aglomerado Santa Lúcia. Este termo é mais recorrentemente utilizado em notícias que se referem a atividades comunitárias locais, por vezes ainda publicadas no Caderno Policial, como, por exemplo, as manifestações pela paz nos meses seguintes às denúncias contra a atuação policial na favela.

Uma das principais manifestações nesse sentido, como já visto, é a Caminhada pela Paz, promovida pela Paróquia Nossa Senhora do Morro, divulgada pela reportagem do jornal Diário da Tarde de 3 de Março de 2001, como o prosseguimento das manifestações da comunidade contra a violência. Além disso, a reportagem destaca a inauguração do painel da 1ª Estação pintado por Pelé, anunciando em subtítulo: "Passos em procissão contra violência lembram a Paixão de Cristo".



Ilustração 53 - Jornal Diário da Tarde, de 3 de Março de 2001

Outro elemento, a ser ressaltado na reportagem, é o fato da foto principal retratar a procissão praticamente apenas com mulheres faveladas, tendo uma mais destacada em primeiro plano e as outras ao fundo, passando a noção de que não apenas a manifestação representa a comunidade, mas que é a mulher favelada que a sintetiza, representação também presente no imaginário da própria comunidade, como expresso e interpretado através das pinturas de Pelé e da peça teatral do Grupo do Beco.

Do mesmo modo que a Caminhada pela Paz, a representação da favela como comunidade aparece nas manifestações contra o atraso de obras do Orçamento Participativo. A manchete do jornal Estado de Minas 7 de setembro de 2002, anuncia: “População critica atraso das obras” e abaixo em subtítulo detalha: “Comunidade cobra a realização das intervenções aprovadas nos anos anteriores, mas que não saíram do papel”.



Ilustração 54 - Estado de Minas 7 de setembro de 2002

Observando a representação da favela como comunidade, utilizada pela imprensa local, perceberemos uma similitude com o uso do termo pelos próprios moradores do Aglomerado, sobretudo, para fazer referência ao espaço da favela ou ao conjunto de sua população. Trata-se, verdadeiramente, de um elemento do imaginário social e histórico da favela, como já demonstrado, nesta pesquisa, através das pinturas de Pelé, mas que, por sua vez, já foi de longa data apropriado pelo discurso da imprensa sobre a favela. No entanto, pode-se perceber que o termo comunidade é utilizado de forma simplificada pela imprensa, já que aparece, apenas, como remetimento a um processo de organização política ou social, sintetizado na figura dos representantes comunitários, enquanto que, para os moradores da favela, a noção de comunidade tem implicações não apenas políticas, mas cotidianas, identitárias e culturais, e, por que não, artísticas?

Alternativas ao problema da favela na favela

Outra representação do Aglomerado Sta. Lúcia, presente na imprensa, ainda não tratada nas reportagens citadas, é o que podemos chamar de alternativas aos problemas da favela na favela, produzindo vários discursos em contraposição às situações normalmente expostas na mídia. No entanto, estes discursos muitas vezes acabam (re)produzindo uma

estigmatização do lugar, principalmente através da referência à violência para exhibir, em contraponto, atitudes que positivam o lugar.

Uma das formas mais simples assumidas por esse discurso, mas bastante recorrente, destaca a favela como “o lugar do projeto social”. Baseia-se em iniciativas, geralmente externas, de indivíduos, ONG’s ou entidades assistenciais, que, em parcerias com entidades comunitárias, podem apoiar, financiar ou desenvolver ações e projetos existentes ou criar novos projetos.

Para citar um exemplo, a notícia de meia página do jornal Estado de Minas, de 13 de Abril de 2000, destaca em manchete: “Cidadania na ponta dos pés”, relatando, em seguida, no texto da notícia: *“Foi por causa de um antigo sonho que a professora de balé Andrea Erhardt foi parar na favela da Barragem Sta. Lúcia”,* estabelecendo implicitamente, que a professora, de classe média, encontrava-se fora do seu lugar social. De todo modo, a reportagem relata, positivamente, a iniciativa de uma professora que organizou e estruturou, com um projeto aprovado na Lei Municipal de Incentivo à Cultura, uma escola de dança para meninas do Aglomerado Sta. Lúcia, num espaço da associação comunitária local. Num trecho, a reportagem destaca o depoimento da professora: *“Não há nada melhor que se compare a ensinar essas meninas que não podem pagar... Além de ocupar o tempo delas com algo útil neste ambiente de violência e desamparo...”*.



Independentemente da qualidade do projeto desenvolvido¹⁸⁷, algo que não está sendo avaliada por esta pesquisa, a reportagem tende a legitimar a priori o projeto social, simplesmente pelo fato de que ele acontece num ambiente de favela, sobretudo uma favela localizada na zona sul, o que possibilita maior visibilidade social e midiática, compensando, de alguma forma “um ambiente de violência e desamparo”. Além disso, a reportagem superestima o alcance social do projeto, como demonstra o subtítulo da notícia: “Aulas de balé na Barragem Sta. Lúcia ajudam a integrar a comunidade”, sem explicar como uma atividade artística como o balé, sem tradição local, e distante dos costumes e da realidade do Aglomerado, pode ter esse papel comunitário tão amplo.

Uma outra forma apresentada pela imprensa como alternativa aos problemas da favela enfoca os chamados “artistas da favela”, produtores da chamada “cultura da favela”. Como exemplo, a reportagem do jornal Hoje em Dia, de 02 de maio de 2005, destaca em manchete: “Morro Feliz revela cultura da favela”, relatando o acontecimento da terceira edição do show beneficente “Morro Feliz” no Parque da Barragem Sta. Lúcia, com músicos do Aglomerado e outros externos organizado pela Associação de Artistas do Morro do Papagaio. Na sequência o texto da reportagem relata: *“Eles desceram o morro para se divertir, ouvir rap... os moradores não se sentiram discriminados e exibiram sua cultura inserida numa arte maior: sobreviver num dos aglomerados mais carentes e violentos...”*. A reportagem, claramente dirigida à valorização do evento, afirma uma representação da favela como um lugar de arte e cultura específicas, transmitindo a impressão de um espaço totalmente isolado do restante da cidade, como se os moradores do Aglomerado não descessem o Morro todos os dias para trabalhar, estudar, fazer compras, vivenciar a cidade.

A reboque da chamada “cultura da favela”, outra reportagem, com alguns dos cantores de rap¹⁸⁸ que se apresentaram no evento “Morro Feliz” e outros ligados à associação de artistas, explicita, com mais clareza, um discurso compensatório da violência através da chamada “arte da favela”. Nesse sentido, a reportagem de página inteira do jornal Hoje em Dia, de 4 de maio de 2005, destaca na manchete envolta por uma das alças de uma algema policial: “O crime fica para trás”, tendo, na outra alça, a montagem com a foto de um dos cantores de rap. Ao redor da algema, fotos com “caras de mau” dos outros entrevistados, junto à biografia de passagem pelo crime de cada um, relatando experiências de assaltos e com o

¹⁸⁷ O Projeto “Descendo o Morro na Ponta” já existe há seis anos no Aglomerado Sta. Lúcia, ensinando balé clássico a crianças de baixa renda. Em 1999, o projeto foi aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura e hoje conta com o apoio da Cia de Tecidos Santanense, atendendo 200 meninas.

¹⁸⁸ Três dos cantores de rap citados na reportagem foram entrevistados pela pesquisa de campo realizada junto aos moradores do Aglomerado Sta. Lúcia acerca das obras artísticas de Pelé e do Grupo do Beco;

tráfico de drogas até o momento em que escolhem “mudar de vida”, com a oportunidade de emprego, cursos e trabalho artístico na Associação de Artistas do Morro do Papagaio.



Ilustração 56 - Jornal Hoje em Dia, de 4 de maio de 2005

Independente da qualidade do projeto desenvolvido pela Associação de Artistas, é instigante notar como a reportagem joga com situações anteriores e imagens estigmatizadas dos entrevistados, através das fotos carregadas e associadas a biografias típicas dos cadernos policiais, para ao fim, contraditoriamente, tentar transmitir, ao leitor, uma imagem positiva dos atuais cantores de rap. Caberia aos leitores acreditar ou não na mudança de vida dos entrevistados?

Outro exemplo de reportagem também relaciona a chamada “cultura da favela” com um discurso compensatório dos estigmas sociais do lugar, mas com uma citação menos explícita da questão da criminalidade, mesmo contando com dois dos cantores de rap entrevistados na reportagem anterior. A matéria de página inteira do jornal Hoje em Dia, de

31 de janeiro de 2005, destaca em manchete: “Talento sobe o morro, e favela vira grife”, acompanhada pelo subtítulo: “Só quero ver meu Morro feliz. Artistas do Aglomerado estampam casas e barracos em camisetas e cerâmicas”. A reportagem relata o desenvolvimento de um projeto da Associação de Artistas do Morro do Papagaio, em parceria com a ONG Centro CAPE¹⁸⁹, que visa transformar a realidade das 35 mil pessoas que moram na região com a criação de uma “grife” de objetos artesanais com uma logomarca do Morro do Papagaio, como cerâmicas, panos de prato, canecas e roupas, empregando a mão de obra local. Ainda segundo a reportagem, a logomarca já havia sido criada a partir de um painel com uma representação da favela colorida desenvolvida pelo artista plástico Pelé, e os produtos já teriam distribuição e um espaço de venda garantidos em uma loja dos shoppings da região. Explicitando o tom compensatório, abaixo da manchete principal, a notícia ainda destaca: “Arte muda vida de ex-trafficante” descrevendo o envolvimento, no projeto, de um dos cantores de rap aqui já citados, contraposto, a sua experiência anterior na criminalidade.

minas@hojeemdia.com.br - HOJE EM DIA, BELO HORIZONTE, SEGUNDA-FEIRA, 31/1/2005

MINAS 7

“SÓ QUERO VER MEU MORRO FELIZ” Artistas do aglomerado estampam casas e barracos em camisetas e cerâmicas

Talento sobe o morro, e favela vira grife

ANA PAULA LIMA
REPORTER

A favela vai virar grife. Quem passa pela BR-040 e avista o Aglomerado Santa Lúcia sequer desconfia, mas em pouco tempo a paisagem de casas e barracos vai virar estampa de camisetas, panos de prato, canecas e vasos de cerâmica. Iniciativa da Associação de Artistas do

Morro do Papagaio, com o apoio do Instituto Centro Cape, quer transformar a realidade das 35 mil pessoas que moram na região em marca registrada. O lema já existe e dá o recado: “Só quero ver meu morro feliz”. Em si, a idéia não é inovadora. Trata-se de lançar uma linha de produtos com mão-de-obra da comunidade. Mas o diferencial é que os itens terão condi-

ções de disputar mercado e gerar renda para quem vive, com muito orgulho, nas ruas estreitas de uma das maiores favelas de Belo Horizonte.

“Queremos mostrar os talentos do morro. Muita gente não conhece a favela nem imagina que aqui é um lugar feliz, apesar da violência. Se a pessoa comprar um produto, vai levar isso para casa”, diz o artesão Fabiano

Ricardo da Silva, o “Tuca”, 28 anos. A princípio, vender a imagem do morro soa estranho, mas um rápido passeio pelas ruas da favela mostra que o rascunho do projeto já existe há algum tempo. Na parede da mercearia, o desenho de barracos coloridos é prova de que a beleza pode estar camuflada nos imóveis populares. “Nos painéis, a gente pinta a

favela em vários tons, como se fosse o Pelourinho (na cidade baiana de Salvador). Às pessoas vêm que o morro só é feito por fora”, explica Tuca.

A técnica que pretende transformar as paisagens em estampas é simples. Uma máquina fotográfica registra o cenário escolhido. Depois, mãos habilidosas como as do artista Fabiano Valentino,

o “Pelé”, 28 anos, “traduzem” a visão em um desenho preto e branco. Colorido no computador, cada “fragmento” da favela será a matriz que vai enfeitar uma variedade de produtos a serem vendidos. A impressão vai acontecer dentro do morro, com técnica de silk-screen. “Como os desenhos são diferentes, dá até para colecionar”, diz Tuca.

Arte muda vida de ex-trafficante

Tuca sabe que o projeto é ambicioso. Inclui fabricação da logomarca, produção em série dos artigos a serem vendidos, comercialização em pontos estratégicos fora da favela, e pagamento de salário. Mas avisa que não vai abrir mão da idéia que surgiu tímida, há seis anos, quando a associação de artistas local foi criada pelo irmão dele, Cristiano. “Começamos incen-

FOTOS FREDERICO HANHAL



Ilustração 57 - Jornal Hoje em Dia, de 31 de janeiro de 2005

¹⁸⁹ Instituto Centro CAPE – Instituto Centro de Capacitação e Apoio ao Empreendedor é uma ONG, surgida dentro da Associação de Artesãos Mãos de Minas. Ligada a outras entidades, tem como foco o apoio e a parceria com o trabalho destes artesãos, através do treinamento, capacitação, pesquisa de materiais, mercado e design, visando adaptar seus produtos para o mercado nacional e internacional;

Independente da qualidade do projeto em desenvolvimento, a reportagem, mais uma vez, superestima o alcance social do projeto, ao prever mudanças de vida para toda a população do Aglomerado. Desenvolve, com base no mesmo discurso compensatório dos estigmas sociais do lugar, a legitimidade da iniciativa, visivelmente localizada numa favela da zona sul, articulando sua imagem na composição de um misto positivado de projeto social e atividade artística da favela¹⁹⁰.

Percebemos, assim, que é comum, entre as reportagens compensatórias, a exposição de novas ações e iniciativas de origem interna ou externa consideradas positivas, mas ignorando, muitas vezes, a existência de iniciativas autônomas e práticas comunitárias antigas e consolidadas¹⁹¹, que desempenham o mesmo papel. Outro ponto a ser destacado é o fato de que tais reportagens procuram produzir ou promover uma imagem positiva da favela sempre em contraponto às imagens negativas dos cadernos policiais¹⁹². Mas, por que uma imagem positiva da favela não pode ser alcançada por ela mesma? O contraponto entre imagens positivas e negativas não (re)produziria, também, o estigma do lugar?

De todo modo, é importante ressaltar que a análise crítica das reportagens que tratam das alternativas aos problemas da favela na favela não constitui uma crítica ou avaliação dos projetos sociais e atividades culturais. Observamos analiticamente a forma e a linguagem como os mesmos são divulgados na mídia impressa local, e, sobretudo, como esta imprensa lida positivamente com a imagem da favela, especificamente, a do Aglomerado Sta. Lúcia na cidade.

Por fim, analisando de maneira mais ampla as representações e discursos da imprensa sobre a favela, pode-se destacar como o imaginário social e cultural do Aglomerado Sta. Lúcia articula-se com as representações urbanas do lugar da favela, seus sentidos e relações com o restante da cidade. Nesse sentido, pode ser afirmado que os moradores do Aglomerado Sta. Lúcia constroem e articulam representações de si mesmos não apenas através da

¹⁹⁰ Apenas para fazer breves comentários a respeito do projeto relatado pela reportagem, podemos dizer que fica a lacuna de como a transformação do estigma de um lugar numa grife de moda pode transformar uma imagem constantemente (re)produzida de forma negativa. Seria a salvação mercadológica da favela? Uma forma de planejamento estratégico para a favela?

¹⁹¹ Muitas dessas iniciativas e práticas comunitárias antigas e já consolidadas são desenvolvidas no Aglomerado Sta. Lúcia por associações comunitárias locais ou entidades religiosas, sobretudo católicas, como, por exemplo, a Casa Sta. Paula e o Centro Social Padre Danilo.

¹⁹² No discurso da imprensa, o termo Aglomerado Sta. Lúcia é normalmente mais utilizado para se referir positivamente à favela ou sua comunidade como um todo, seja através de projetos sociais, manifestações políticas e culturais. Já o termo Morro do Papagaio é mais recorrente na referência negativa ao lugar, sobretudo, em reportagens policiais sobre criminalidade, violência e tráfico de drogas.

organização comunitária e manifestações de seus artistas, mas também, através da interação e exposição das imagens do lugar na mídia local.

Por outro lado, a imprensa ao mesmo tempo em que (re)produz e se apropria de um discurso de estigmatização do lugar, também (re)produz e se apropria das representações que compõem o imaginário local, como, por exemplo, no usos e representações do termo comunidade, a imagem construída em torno da mulher favelada, e as manifestações artísticas locais. Em todo caso, podemos dizer que, mesmo apresentando um discurso diversificado e complexo da favela, o discurso da imprensa ainda é muito marcado pela histórica estigmatização do lugar na cidade.

5.3 – POSSIBILIDADES DE AUTONOMIA SOCIAL DOS ARTISTAS LOCAIS NA PRODUÇÃO DE IMAGENS ALTERNATIVAS DA FAVELA

Levando em conta toda a diversidade de representações sobre o Aglomerado Sta. Lúcia - com maior ou menor teor de estigmatização (re)produzidas pela mídia - este último tópico destaca a figura dos artistas entre as chamadas “alternativas ao problema da favela na favela”. Assim, percebe-se que, no discurso da imprensa, constrói-se uma imagem de “artista da favela” como sustentação de uma nova representação da própria favela, recorrentemente apresentada de maneira oposta e compensatória às imagens negativas do lugar. Dessa maneira, mesmo sendo apresentado como alternativa ao “problema da favela”, o artista da favela ainda carrega, em oposição ou complementaridade, estigmas relacionados ao seu lugar social, que, por sua vez, constroem uma imagem também estigmatizada do artista da favela.

Por outro lado, na medida em que a atividade artística do Aglomerado Sta. Lúcia é relacionada a imagem da favela como elemento identificador da natureza e da composição de seu trabalho, a favela já não é simplesmente um estigma, mas uma marca de distinção pessoal e artística, sobretudo, em relação a outros artistas da cidade com o mesmo tipo de atividade. Este é um recurso utilizado por muitos artistas da favela para impulsionar e dar destaque às atividades por eles desenvolvidas, o que atribuiria uma certa legitimidade a priori ao trabalho. No entanto, esta mesma representação positiva do artista da favela pode ser estigmatizada, no sentido de que aparece muitas vezes associada a um esperado amadorismo, ingenuidade ou baixa qualificação do sujeito ou do grupo. Isto acontece pela expectativa que associa o trabalho do artista a generalizadas carências existentes no ambiente da favela, de forma que a valorização do artista da favela apóia-se numa certa atitude assistencial, que secundariza a qualidade artística do próprio trabalho. Observada por esse ângulo, a representação

estigmatizada do artista da favela demonstra que a sua face positiva, origina-se do mesmo discurso compensatório (re)produzido pela imprensa.

Desse modo, quando já vislumbramos toda a capacidade de expressão artística da vida social, cultural e comunitária da favela através de artistas locais como Pelé e o Grupo do Beco, torna-se instigante questionar as possibilidades de transformação da imagem estigmatizada do artista da favela alcançadas por meio do trabalho destes artistas. Quais são as representações alternativas da favela estimuladas por suas obras?

5.3.1 - Papel dos intercâmbios culturais entre artistas de diferentes classes sociais

Podemos destacar que tanto na trajetória de Pelé quanto do Grupo do Beco existe, em comum, um processo de fundamental importância para a transformação de suas imagens como artistas da favela. Pelé e o Grupo do Beco vivenciam trocas de conhecimentos e intercâmbios com artistas e profissionais de fora da favela, ainda que cada um de sua forma¹⁹³. Tratam-se de artistas e profissionais de qualidade técnica reconhecida na cidade, mas com origem em geral na classe média.

Nesse sentido, a construção do artista envolve a experiência das diferenças sociais e culturais, exigindo diálogos que pressupõe a criação de um ponto de vista comum, igualitário, de trabalho conjunto, como relata o depoimento de Ana Domitila, diretora da peça “Bendita”:

“A primeira impressão que fica das pessoas do Morro é que eles tão sempre cobrando, você sempre deve pra eles... lembra até aquela crônica, O Cobrador¹⁹⁴... Até quando a gente vai fica nessa briga, o que mais a gente pode fazer? É mais simples... A gente é da mesma geração, como é que é pra você, como é que é pra mim? O que a gente pode trocar? Então eu não começo falando como eu posso contribuí, é como eu posso trocar... eu recebi deles material humano pra caramba... Acho que esses encontros artísticos são um bom pretexto pra se descobri outras formas de relação entre a favela e a cidade...”

¹⁹³ O artista plástico Pelé vivencia trocas e aprendizados com profissionais externos de maneira mais eventual, através de cursos e exposições de obras, enquanto o Grupo do Beco experimenta este intercâmbio de maneira mais constante, seja através de cursos ou através da prestação de serviços por profissionais reconhecidos nas montagens teatrais do grupo.

¹⁹⁴ Publicado em conto no livro de mesmo título: FONSECA, Rubem - O Cobrador - Companhia das Letras, São Paulo - SP (1989).

Nesse processo, o estabelecimento da troca entre os artistas da favela e aqueles “de fora” possibilita o intercâmbio de enriquecedores conhecimentos e perspectivas de trabalho, proporcionando também a construção de novas formas de relação entre a favela e o restante da cidade, que funcionam como canais de reconhecimento e legitimação da atividade do artista da favela.

Nesse sentido, para elucidar a importância de tais trocas culturais, cito, como exemplo, estudo do antropólogo Hermano Vianna (2004). Tomando como fato paradigmático o encontro, numa noite do Rio de Janeiro dos anos 20, entre representantes da intelectualidade, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Heitor Villa-Lobos e músicos populares, negros e mestiços, como Donga, Pixinguinha e Patrício Teixeira¹⁹⁵, o estudo procura demonstrar como o samba, música do Morro, discriminada e reprimida pela polícia, transforma-se, num período em que a noção de brasilidade estava em construção, no símbolo da identidade nacional, sobretudo, pelo intercâmbio social e pela troca cultural com intelectuais, artistas, formadores de opinião de classes mais abastadas.

Dessa forma, podemos destacar que as representações em torno do trabalho de artistas como Pelé e Grupo do Beco no Aglomerado Santa Lúcia são construídas tanto no contexto das relações sociais e comunitárias da favela, quanto pela interação construída com indivíduos e instituições culturais do restante da cidade. Estes são, em sua maioria, indivíduos ou grupos do meio artístico ou, ainda, instituições do meio cultural, como escolas, fundações, ONG's, centros culturais e instituições ligadas a empresas, que proporcionam, além de eventuais apoios materiais e financeiros, oportunidades de aprendizado e de acesso a formas de aprimoramento do trabalho realizado pelos artistas de favela.

Os acessos, reconhecimentos e legitimidades proporcionados por tais intercâmbios culturais também possibilitam a afirmação de imagens alternativas da favela através do trabalho destes artistas. Isto se torna bastante evidente quando se observa a diferença entre as imagens, da imprensa, de um grupo artístico da favela construídas por orientação ou em associação com profissionais e grupos ligados à classe artística reconhecida na cidade, e a imagem de outro sujeito ou atividade artística da favela construída, apenas pelo discurso da imprensa. Um exemplo desta diferença encontra-se na representação do artista favelado presente na reportagem do jornal O Tempo, de 5 de Março de 2003, publicada, na véspera da estréia da peça “Bendita a Voz entre as Mulheres”, na capa do caderno de cultura. A matéria contém o seguinte cabeçalho: “A Voz que vem do Morro”, e com o subtítulo: “Quando a

¹⁹⁵ Registrado, segundo o autor, no diário “de adolescência e primeira mocidade” de Gilberto Freyre, publicado no livro: *Tempo morto e outros tempos* (Vianna, 2004);

montagem teatral *Bendita...* estreiar no próximo sábado, o que estará no palco é uma homenagem às inúmeras personagens anônimas que lutam por dignidade”. Ao lado, a reportagem apresenta uma foto dos diretores do espetáculo, Júlio Maciel e Ana Domitila, tendo, logo abaixo, a foto da personagem Dona Maria José, mãe de Bendita.



Ilustração 58 - Jornal O Tempo, de 5 de Março de 2003

A reportagem mencionada tem a qualidade de destacar o trabalho do grupo de teatro da favela através da valorização da própria montagem teatral, sem recorrer por completo a discursos compensatórios das representações negativas do lugar. Ao mesmo tempo, a matéria recorre à legitimidade dos diretores ligados à área cultural da cidade: “*Bendita... com direção de Ana Domitila e Júlio Maciel (ambos pertencentes à trupe do Galpão)*”, artifício que reaparece no tópico sugestivamente intitulado “Trabalho sério”, que descreve a montagem da peça com base em entrevista com os diretores.

Outro exemplo de matéria com as mesmas qualidades no tratamento da imagem do artista favelado aparece na matéria de capa do caderno de cultura do jornal Estado de Minas, de 9 de dezembro de 2000. Destacando em sua manchete: “Pelos caminhos da arte”, a

reportagem começa pelo resgate de elementos da biografia de Pelé e destaca, dentre suas pinturas, os desenhos infantis para creches do Aglomerado Sta. Lúcia¹⁹⁶. Abaixo, a legenda da fotografia mostrando o artista com um grupo de crianças ressalta: “Pelé deu nova vida à Escola Estadual José Carlos de Menezes, pois (segundo o artista): a comunidade sente muita falta de arte e cultura”. Após o destaque dado à atividade artística de Pelé no Aglomerado, a reportagem traz uma nota anunciando: “Arquiteto ministra oficina de desenho”, e registra uma oficina de desenho¹⁹⁷ oferecida pelo arquiteto e artista plástico Otávio Cavalcanti. Na sequência, a reportagem destaca como forma de legitimação do trabalho de Pelé, o discurso do arquiteto que ressalta a sua surpresa quando, na primeira edição da oficina, encontrou pelo Morro os painéis pintados por Pelé que, em seguida, é citado como aluno e parceiro no desenvolvimento do projeto.



Ilustração 59 - Jornal Estado de Minas, de 9 de dezembro de 2000

¹⁹⁶ É preciso levar em conta que esta reportagem é anterior à pintura da 1ª e 3ª Estações, assim como a pintura dos quadros Geração e Encontro. No entanto, nesta época, Pelé já possuía diversos painéis com temas religiosos e comunitários, não destacados pela reportagem;

¹⁹⁷ A oficina de desenho do arquiteto e artista plástico Otávio Cavalcanti, chamada “Oficina de Des-desenho” e beneficiada pelos benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, realizou-se no Centro Comunitário em algumas edições, com a duração de dois meses, sempre aos domingos, contando com a participação de 40 moradores.

Desse modo, na medida em que sujeitos ou grupos ligados à produção cultural na cidade assumem a mediação das atividades de um artista ou de um grupo artístico da favela, legitimando e gerando reconhecimento cultural ao seu trabalho, no meio artístico mais amplo, ou através da imprensa, possibilita-se também que estes artistas se tornem mediadores entre mundos sociais distintos, entre classes e realidades sociais e culturais distintas. Levando em conta a forma como Pelé e o Grupo do Beco dispõem de uma significativa representatividade social, pela sua atuação cultural e comunitária, tais artistas passam a se destacar como representantes do Aglomerado Sta. Lúcia na vida cultural do restante da cidade.

Poderíamos supor que o reconhecimento e a presença destes artistas na cena cultural da cidade bastaria como forma de superação da imagem estigmatizada do artista da favela. No entanto, apenas o seu reconhecimento no meio artístico profissional não elimina as contradições em torno das representações que os cercam.

5.3.2 - Dilemas dos artistas da favela na transformação da imagem da favela

As contradições em torno da imagem do artista da favela permanecem nas representações de artistas reconhecidos como Pelé e Grupo do Beco, devido ao fato de que, muitas vezes, a interpretação do trabalho artístico é muito marcada pelo seu lugar social de origem. Desse modo, mesmo o respaldo de artistas ligados a grupos culturais consagrados pode gerar leituras errôneas do trabalho desenvolvido pelo Grupo do Beco, como relata o ator e diretor teatral Nil César: *“Já tivemos jornalistas que falaram que foi o Grupo Galpão que chegou no Aglomerado Sta. Lúcia e montou o Grupo do Beco... Hoje os jornalistas já sabem o papel do Grupo Galpão dentro do Grupo do Beco, e quem é o Grupo do Beco...”*. Este depoimento permite reconhecer a existência de uma contradição entre a imagem da produção cultural da favela e a qualidade artística de seu trabalho.

Quando questionei até que ponto encenar a favela seria uma marca do grupo, o ator disse acreditar não ser possível desvincular o trabalho do grupo de algo a ele tão inerente quanto a favela: *“Tudo que a gente faz, parte daqui, aqui tem muito material... Essa bagagem é com o intuito de quando a gente for apresentá fora da comunidade a gente tá realmente representando a comunidade... É a busca da excelência artística com o discurso da favela...”*.

Nesse sentido, a estratégia do artista da favela estaria baseada num jogo simbólico que inclui a marca da favela no desenvolvimento de seu trabalho, como elucida melhor outro trecho do depoimento de Nil César:

A impressão que eu tenho é que as pessoas vão vê um grupo de favela achando que é um teatrinho de igreja, principalmente com o nome do espetáculo... (Bendita...) Aí quando vêm dão aquela cambaleada... É bom provocar isso nas pessoas... A gente não tem problema da pessoa ir assisti a gente porque é um grupo de favela, porque com certeza vai com esse pretexto, mas depois que ela sai do espetáculo ela muda de opinião, depois que vê o que a favela pode produzi...

Do mesmo modo, o artista plástico Pelé atribui a sua capacidade de pintar a favela uma marca de distinção do seu trabalho: *“Os artistas mesmo que tem Belas Artes, essas coisa, desenha mil coisas, mas é difícil deles desenha uma favela. Cê vai numa exposição, cê vê Belo Horizonte, mas você não vê uma favela”*.

O artista da favela, no momento em que joga com seu lugar de origem nas representações sobre o seu trabalho, procura assumi-lo como parte indissociável de sua obra, seja como forma de identificação e distinção do trabalho, ou como recurso de criação e construção de uma linguagem alternativa, valorizada, sobretudo, a partir dos próprios elementos de sua criação.

A matéria do jornal O Tempo, do dia 7 de Março de 2003, publicada no caderno de cultura, apresenta uma leitura mais ampla da peça “Bendita” em relação à imagem da favela, apresentada pelo próprio diretor, Júlio Maciel. Assim, o cabeçalho da reportagem anuncia: “Peça resgata a auto-estima feminina”, seguido pelo subtítulo: “Bendita.... mostra a realidade de moradoras do aglomerado Sta. Lúcia”. Com base no depoimento do diretor, a reportagem atribui à peça a qualidade de tratar questões vivenciadas pelo gênero feminino em geral, e não apenas do universo da favela, o que aparece na afirmação de que a peça foi concebida como um *“...instrumento de formação de cidadania e denúncia contra abusos contra a mulher”*. Diferentemente, o subtítulo da matéria, marca a peça como representação da realidade das mulheres do Aglomerado, mas sem excluir a possibilidade de que uma leitura mais ampla descole a mensagem da peça do exclusivo universo da favela.

TEMPO MAGAZINE FIM DE SEMANA
BELO HORIZONTE • SEXTA-FEIRA • 7 DE MARÇO DE 2003 PÁG

Peça resgata auto-estima feminina

"Bendita a Voz entre as Mulheres" mostra realidade de moradoras do aglomerado Santa Lúcia

* MARCELO FIUZA
REPORTER

É bom chegar cedo para garantir ingresso da peça *Bendita a Voz entre as Mulheres*. Projeto experimental criado pela trupe de teatro Grupo do Beco a partir de 20 depoimentos de mulheres do aglomerado Santa Lúcia, a peça dirigida por Jú Maciel e Ana Domitila (do Galpão) terá duas apresentações gratuitas abertas ao público, neste domingo alternativo Espaço Antequarte, que tem capacidade para apenas 50 pessoas assentadas. A sessão de amanhã, no teatro, será para convidados. As duas previstas para a noite de ontem e hoje, no galpão no aglomerado Santa Lúcia, são para a comunidade local.

"Bendita a Voz entre as Mulheres" é uma ficção baseada em fatos reais. A protagonista é uma mulher que encaminhou projeto à Fundação de Incentivo à Cultura e conseguiu financiamento. Açofoja Indústria de Teatro S/A. O espetáculo contará com outros artistas para dar suporte aos atores amadores. Dudu Herrmann dos Santos de expressão coral, Babaya ministrou aulas de canto, Léo Piló fez os efeitos sonoros e Ricardo Garcia, a música. A dramaturga Andrada assina o texto.

Concebida para ser instrumento de formação cidadania e denúncia contra abusos, a obra é realizada através da linguagem do teatro mambembe com "Bendita a Voz entre as Mulheres" deve ter 20 apresentações em favelas, comunidades da periferia e espaços alternativos com rodas de discussão com atores do Grupo do Beco.

ALEXANDRE C. MOTA



Cena de "Bendita a Voz entre as Mulheres"

Ilustração 60 - Jornal O Tempo, 7 de Março de 2003

Como analisa Nil César, ao recuperar a trajetória das representações do grupo teatral na imprensa, sua atividade já ocupou páginas políticas, sociais e até policiais, enquanto que, na página de cultura, aparecia apenas com uma nota. Esta nota fazia referência ao "grupo da favela", sem que aparecesse o nome do grupo. Estabelecendo a diferença entre a imagem do grupo teatral no passado e no presente, afirma: *"Hoje a gente tá num patamar que a gente sempre quis... Ocupá as páginas de cultura, porque a gente faz atividade cultural. Hoje a gente ocupa as páginas assim: Vida da mulher favelada, ou: Grupo do Beco levanta debate sobre alguma coisa..."*.

Do mesmo modo, o trabalho artístico de Pelé é exposto com uma visão alternativa em reportagem da jornalista Márcia Maria¹⁹⁸, do jornal Hoje em Dia, do dia 5 de maio de 2004. A matéria intitulada: "Vigor da favela pontua a arte de Pelé", apresenta uma foto do artista tendo ao lado o quadro *Gestação*, acompanhado por um texto sensível e instigante da entrevista realizada com Pelé: *"Com cores fortes e vibrantes, ele (Pelé) lança um olhar sobre a comunidade... conforme ressalta: para muitos que desconhecem, não passa de um amontoado de casas... só conseguem ver a violência, mas, aqui, as pessoas gostam de onde moram, tem valores, fazem festas"*. O que se ressalta na matéria é sua capacidade de exprimir a

¹⁹⁸ Esta reportagem coincidentemente ou não, é assinada pela jornalista Márcia Maria, moradora, nascida e criada no Aglomerado, que apóia os trabalhos do Grupo do Beco e de Pelé. Esta jornalista já foi citada anteriormente nesta Dissertação.

criatividade do artista, enfatizando seus valores e seu olhar sobre a favela na relação com o restante da cidade.



Ilustração 61 - Jornal Hoje em Dia, 5 de maio de 2004

Por outro lado, a identidade favelada, presente na produção destes artistas, não impossibilita a exploração de novas temáticas, já que tanto Pelé quanto o Grupo do Beco acreditam na capacidade individual ou de grupo em explorar novos temas, relacionados ou não com a vida social do lugar. Assim, na opinião de Nil César: “*Sê favelado... não é uma algema, a gente qué tê a liberdade... essa independência, de montá Othelo do Morro, Shakespeare¹⁹⁹, assim como montaram o Orfeu da Conceição²⁰⁰...*”. Da mesma forma, Pelé acredita que: “*... a favela é uma marca minha, mas não somente. Muitas pessoas não conhece meu sobrenome, vêem no quadro que assino Valentino, e vê que é meu estilo. Esse cara pintá igual ao Pelé... Várias pessoas me chamam pra fazê coisas diferentes. Já fiz outros tipos de desenho*”.

De todo modo, com a consolidação de uma imagem alternativa de artistas da favela, tanto os sujeitos quanto suas obras tendem efetivamente a se tornar mediadores entre realidades sociais e culturais distintas. Por outro lado, na qualidade de mediadores, os artistas

¹⁹⁹ Obra de Willian Shakespeare que conta a tragédia do mouro Othelo, que se casa com a bela Desdemona, sendo influenciado pelo nefasto Lado a duvidar da fidelidade de sua esposa;

²⁰⁰ Peça escrita por Vinícius de Moraes que narra a lenda grega de Orfeu em meio às festas carnavalescas;

da favela diferenciam-se de outros moradores pela sua capacidade de transitar, com certa agilidade e proeza entre mundos sociais distintos e contrastantes. Nil César utiliza um pensamento de Mikael Bakthin, que aprendeu quando participou de um curso de teatro com o Grupo Galpão, para explicitar melhor essa mediação: *“Ele (o autor) fala que enquanto o índio tá naquela tribo ele é uma voz, mas quando ele sai pra fazê uma faculdade, um curso fora, ele deixa de sê a voz e passa a sê porta-voz. Hoje nós temos consciência de que não somos mais as vozes do Morro, somos porta-vozes...”*. Nesse sentido, a medida que o grupo teatral se desenvolve e se aprimora, pelo contato e pelo intercâmbio com artistas do mundo teatral mais amplo da cidade, como um universitário nascido no Morro em contato o universo da Academia, sua visão de mundo complexifica-se, ampliando suas percepções e perspectivas para além da vida na favela.

No entanto, um novo dilema coloca-se para o desenvolvimento de artistas como Pelé e Grupo do Beco, sobretudo, pelos desafios de seu papel de mediadores entre os mundos culturais da favela e do restante da cidade. Como possibilitar trocas com profissionais externos e garantir legitimidade no meio cultural da cidade mantendo a proximidade com os moradores comuns do Aglomerado? Como, diante de tantas transformações pessoais e profissionais, manter-se inserido na vida social e cotidiana da favela?

Na verdade, muitas vezes, o reconhecimento social, e cultural e, os ganhos financeiros do artista criam vínculos e possibilidades que podem levá-lo a uma ascensão social, fazendo com que o mesmo mude-se da favela para um bairro de classe média, por exemplo. Mesmo ainda não sendo viável tal mudança, as respostas dos artistas quando questionados se um dia sairiam da favela, permitiram a exposição de dúvidas, valores e a marcante identificação com o lugar. Assim, Pelé analisa a possibilidade, refletindo a relação de seu trabalho com as pessoas comuns do Morro:

Muita gente fala: eu com seu talento já tinha saído do Morro, ido pra Rio, pros Estados Unidos, e torce pra você vencê. Mas tem uns que falam, olha o nosso artista do Morro aí, aquela coisa toda. Eu sou um orgulho pra eles, eu sou uma força pra comunidade, represento alguma coisa. Quando tão só falando mal do Morro, pra mostra que tem alguma coisa boa, eles falam, você conhece o Pelé, aquele que pinta. E aí eu penso, e se eu for embora?

Mas, logo adiante, o artista confessa, as contradições entre as possibilidades de crescimento profissional e a sua vontade de permanecer na favela:

Eu sinto que vou tê que saí daqui, penso nisso, mas antes de saí quero vê esse Morro encaminhado, com outros artistas, atuando na comunidade. Tivemos muitos talentos, que surgiram aqui e saíram, nunca mais olharam pro Morro. O meu sonho é sê aquele velho,

com a mentalidade que eu tenho hoje, numa casa com quintal prá trabalhá, com ex-aluno batendo na porta, trocando informação, cheio de discípulos, tendo eu como referência.

Por outro lado, a mesma questão é respondida pelo ator Nil César com menos dúvidas:

Sê favela é uma situação hoje, pode ser que no futuro o elenco inteiro mude para um bairro, mas não vamos deixa de sê o Grupo do Beco porque nosso trabalho é ali (na Casa do Beco). Se eu deixá de morá aqui vou deixar de ser favelado? Eu acho que não, a minha origem tá aqui....

Na seqüência, o ator ressalta que esta seria uma escolha mais ampla entre permanecer como voz e tornar-se porta-voz do Morro. Ao comentar o trabalho de Pelé, afirma que o artista temeria deixar de ser a voz para se tornar porta-voz do Morro:

... vejo que Pelé tem muito medo... tanto que ele fala igual todo mundo, tá nos botecos, ele tá no meio de todo mundo. Ele tem medo. É uma escolha, não tem como você tá no lado de lá, e tá aqui e continuá sendo favelado. Isso é o que falta um pouco no Pelé, se reconheçê como porta-voz.

Por fim, o ator afirma que, mesmo vivendo sua rotina no Morro, ao assumir o papel de porta-voz em trabalhos externos, palestras e cursos, não fala como as pessoas comuns do Aglomerado, porque esta não seria a imagem positiva, da comunidade, a ser representada no restante da cidade.

O local de trabalho de cada um também expressa, de certa forma, sua postura face a este dilema. A localização da sede do Grupo do Beco, a Casa do Beco, é na divisa da favela com o Parque da Barragem, exatamente com o objetivo de ser um espaço de mediação entre artistas de dentro e fora da favela. De outro lado, Pelé, quando perguntado se mudaria sua oficina para uma área limítrofe, mais acessível às pessoas externas que viriam ver seu trabalho, responde negativamente e afirma: *“Eu prefiro ficá bem no centro da favela. Quando vier fazê entrevista comigo, a imprensa vai tê subi lá dentro, me procurarem dentro da favela, e eu vou tá na padaria, no barzinho... quero sê famoso, mas dentro da favela”*.

5.3.3 - Produção de um imaginário alternativo sobre a favela na cidade através da arte

O papel de artistas da favela, como Pelé e o Grupo do Beco, insere-se entre a imagem negativa do lugar e a construção de uma nova imagem, aliando o desenvolvimento e aprimoramento do seu trabalho artístico à transformação das representações da favela na cidade.

As imagens da favela, construídas pelas pinturas de Pelé e pela peça teatral do Grupo do Beco, dialogam tanto com a percepção cotidiana e comunitária de moradores locais quanto com as representações da favela na imprensa, gerando possibilidades da construção de sua própria imagem como artistas da favela, assim como formas de auto-representação da favela na cidade.

Uma auto-representação da favela através das pinturas de Pelé expõe religiosidade, memória, valores e imagens comunitárias, e o orgulho do lugar, ainda que, contendo elementos cotidianos da violência. Uma auto-representação da favela, por meio da peça “Bendita”, expõe realidades sociais, valores e costumes, assim como formas de violência, humanizando figuras estigmatizadas, e valorizando a luta diária, muitas vezes silenciosa, da chamada mulher do Morro.

Outra auto-representação do Aglomerado Sta. Lúcia adquire forma exatamente nos encontros e correspondências das pinturas de Pelé com a peça do Grupo do Beco e o imaginário social local. Algumas reportagens destacam as atividades culturais da favela como atividades artísticas da cidade, possibilitando a mediação, realizada pelos artistas, entre o imaginário da comunidade local e o imaginário urbano mais amplo, através de imagens ricamente elaboradas da favela.

Como ressalta Gilberto Velho (2006), em texto baseado em reflexões sobre W. Mills (1959):

(...) a capacidade de estabelecer relações entre biografias individuais e processos sóciohistóricos mais amplos, não é monopólio dos cientistas sociais... um dos exemplos conhecidos é o de artistas dos mais variados tipos que, através de suas obras, percebem e antecipam fenômenos e processos de natureza mais abrangente presentes de modo importante nas existências individuais. São romances, peças, contos, crônicas, filmes, que através da narrativa de vidas, dramas e conflitos individuais e de grupos, com maior ou menor explicitude, se situam diante e apontam para forças, tensões e, em geral, para a dimensão sócio-cultural que nos constitui e que é por nós constituída.

O trabalho dos artistas proporciona um caminho de superação da imagem estigmatizada da favela. Como representantes culturais de sujeitos marginalizados produzem a expressão de sua própria imagem. Sua riqueza cultural constitui uma forma de conquista de autonomia frente às imagens negativas da favela.

Nesse sentido, segundo Nil César, é possível refletir a representação estigmatizada do favelado como uma referência positiva:

... se você pensa em favelado, primeira coisa que você lembra é o Cartola, as Escolas de Samba do Rio, pensa no Grupo do Beco, esse é o favelado que eu quero que você pense. Agora se você me chama de favelado, pensando em mim, por exemplo, como bandido, traficante, assassino, esse favelado não sou eu não. Depende qual o sentido da palavra você tá falando...

Da mesma forma, para Pelé, a ênfase nas qualidades e riquezas da favela também são o foco de seu trabalho:

... meu maior objetivo, é uma favela com respeito, os mesmo direito. Eu nunca coloco uma favela com as casas caindo, porque a favela quer a dignidade dela. Meus quadros sempre vão falá disso, dignidade. E ao mesmo tempo, eu mostro tudo o que a favela tem de bom, tem coisa boa demais aqui..

Trata-se de uma inversão de posições e lugares sociais, que expõe a riqueza social e cultural de um espaço estigmatizado, levando o olhar da favela a ser aplaudido nos palcos e contemplado nas exposições da cidade. É a expressão da arte ultrapassando fronteiras e imaginários sociais, e produzindo novos olhares, perspectivas e imagens sobre a favela.

“O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que deve pensar, faz você repetir o discurso, e enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes... Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber” (grifo nosso).

Calvino, Ítalo. As Cidades Invisíveis (1990).

CONCLUSÃO

A IMAGEM DA FAVELA E A FAVELA IMAGINÁRIA

As favelas sempre foram e ainda são utilizadas, sob varias formas, como um espelho invertido de uma identidade urbana civilizada brasileira. O favelado é um fantasma, um outro construído de acordo com a identidade elaborada de cidadão urbano (ZALUAR & ALVITO, 2003).

Da mesma forma, as favelas desde os seus primórdios, mesmo nas condições mais adversas de precariedade e carência, foram espaços de manifestações culturais e tradições artísticas populares. A riqueza social e cultural do lugar encontrou canal de expressão em manifestações artísticas, sendo mais conhecidas as da música. Em cada momento histórico, seus artistas tematizaram os estigmas, que em diferentes épocas, e de diversas formas, marcaram a favela, através de suas obras, ou da luta por reconhecimento pessoal ou coletivo.

Hoje, artistas da favela como Pelé e o Grupo do Beco continuam a expressar a vida social do lugar e a representá-la. A expressão da sua riqueza social e cultural, através do teatro e das artes plásticas, são as novas, ou menos conhecidas, expressões da favela como lugar com uma riqueza social própria. As obras destes artistas representam a simbiose criativa com a vida social e comunitária da favela, já que são agentes, constituídos e constituintes, do imaginário social de um espaço urbano estigmatizado.

Dessa maneira, o enfoque deste trabalho, ao destacar atividades artísticas de distintas naturezas, respeitando as suas diferenças de linguagem e expressão, procurou traçar as correspondências e especificidades das representações da vida na favela e do imaginário social do lugar.

Com esse objetivo, o imaginário social da favela foi vislumbrado através do olhar de moradores comuns, com perfis variados, de lideranças comunitárias, moradores antigos e artistas locais que, estimulados pelas obras, exprimiam discursos, valores e concepções da vida social do lugar.

Primeiramente, dentre os elementos do imaginário coletivo local surgiram, nas leituras dos painéis da Via-Sacra, memórias da favela e referências da religiosidade cristã, ambas encadeadas com a representação da favela como uma comunidade. Esta representação surge juntamente com a crítica em relação ao poder público, seja na forma da polícia ou de políticas urbanas e sociais.

Além destes, outro elemento marcante, na leitura da mesma obra, é a descrição de formas de convivência cotidiana com representações estigmatizadas da favela, tal como a violência e o tráfico, produzindo discursos de afirmação da identidade favelada com apoio na face positiva da sociabilidade que caracteriza o lugar. No entanto, as representações da violência encontram continuidade na representação masculina criminalizada, estimulada, sobretudo, em percepções sobre a peça “Bendita”. Em oposição, a mulher favelada é referenciada como lutadora e vítima da relação com o homem. Esta representação é despertada, sobretudo, pela relação entre a superação da protagonista, dos obstáculos aos seus objetivos, e a noção de comunidade lutadora, comum à leitura do quadro Gestação, não por acaso marcado pela figura feminina.

A noção de comunidade reaparece no momento em que encontra sua melhor representação, ou seja, a figura feminina, a favela representada no quadro Gestação através da imagem da mulher favelada, seja a favela como mãe ou grávida de um futuro melhor.

Por outro lado, esta representação da comunidade, ao mesmo tempo em que simboliza, não comporta toda a diversidade social percebida nas interpretações do quadro Encontro. Estas são expressas através de percepções sobre a constituição social e familiar caracterizada pela miscigenação racial, além dos limites e códigos que orientam a diferenciação social interna da favela, e externa, com bairros de classe média do entorno.

Por fim, todo este processo surge como uma visão (e reflexão) não apenas da forma como a favela é representada de acordo com as intenções de cada artista, mas nas leituras e interpretações particulares e, sobretudo, de formas como a favela é normalmente representada no imaginário social e urbano do lugar e em relação com o restante da cidade. Um processo que não se constituiu como uma desconstrução das obras, mas como uma apropriação, ou diríamos reapropriação, de suas representações e significados, lidos e interpretados com perspectivas e experiências de vida compartilhadas na mesma favela.

Por sua vez, esta exposição de depoimentos e percepções expressou uma polifonia de perspectivas, visões, opiniões e subjetividades, em diálogo com as obras estudadas, num complexo e diversificado processo de construção permanente do imaginário social e cultural do Aglomerado Sta. Lúcia, assim como das representações de sua realidade. Como esclarece Lucrécia Ferrara (1997): *“O imaginário sobre uma cidade não a reproduz, mas, estimulado pelos seus fragmentos, índices, marcas e signos, produz discursos que com ela interagem.... para, com esses fragmentos, produzir uma constelação, uma unidade que atua como metáfora da cidade”*.

Destas representações artísticas vislumbraram-se não apenas paisagens subjetivas do lugar, mas todo um panorama de referências identitárias, valores, expectativas e práticas sociais, (re)produzidas e apropriadas pelos artistas locais, constituintes da existência daquilo que seus moradores chamam (ou representam) como uma comunidade, com seus problemas, conflitos, contradições, diferenças e formas de agregação.

Desse modo, procuramos destacar a importância da organização comunitária e da formação de uma identidade de lugar da favela através de sua produção artística e, de certa maneira, reconhecer a importância desta mesma produção na consolidação comunitária, através da construção de leituras e representações que buscam a expressão de seu mundo social, articulando ainda a favela ao restante da cidade.

Nesse sentido, pudemos constatar que, se por um lado, a favela aparece como ocupação urbana inserida no restante da cidade, mesmo que de forma estigmatizada, por outro, ela conforma um espaço urbano com suas próprias representações culturais, pleno de práticas sociais e imagens identitárias estruturadoras de um imaginário social comunitário.

Ainda assim, para complementarmos essa construção analítica ainda faltava considerar a relação do lugar com representações construídas no restante da cidade, aprofundando a pesquisa do imaginário social do Aglomerado Sta. Lúcia através de suas relações com o imaginário urbano mais amplo, por meio das representações e discursos (re)produzidos pela imprensa local.

Analisando representações e discursos da imprensa sobre a favela, destacamos como o imaginário social do Aglomerado Sta. Lúcia articula-se com as representações urbanas do lugar da favela, seus sentidos e relações com o restante da cidade. Do ângulo dos moradores, emergem representações de si mesmos, não apenas através da organização comunitária e manifestações de seus artistas, mas, também, pela interação e exposição às imagens do lugar veiculadas pela mídia. Por sua vez, a imprensa, ao mesmo tempo em que (re)produz e se apropria de discursos que estigmatizam o lugar, (re)produz e se apropria das representações que compõem o local, como, por exemplo, o termo comunidade, a imagem da mulher favelada e as manifestações artísticas locais.

Em todo caso, de maneira geral, o discurso da imprensa ainda aparece muito marcado pela histórica estigmatização do lugar na cidade, mesmo quando procura promover uma imagem positiva da favela, afirmando-a explicitamente em contraponto às imagens negativas dos cadernos policiais. Um dos exemplos mais marcantes são as representações do artista da favela em geral que, muitas vezes, é confundida ou associada com um olhar negativo sobre a favela, seja de maneira marginalizante, estigmatizando suas atividades como segunda opção

diante da criminalidade, ou precarizante e compensatória, esperando obras ingênuas ou simplórias, motivadas por projetos sociais na favela, de forma que a valorização desse artista seja justificada mais por uma certa atitude assistencial do que pela qualidade do trabalho em si.

Por outro lado, ressaltamos ainda que a identidade sócio-cultural da favela representada pela produção de Pelé e do Grupo do Beco é construída na interação e na reciprocidade com grupos e instituições culturais do restante da cidade. Isto possibilita o intercâmbio de conhecimentos e perspectivas de trabalho, que proporcionam a construção de novas formas de relação entre favela e restante da cidade.

Na medida em que indivíduos ou grupos ligados à produção cultural na cidade assumem a mediação junto à “arte da favela”, legitimando e gerando reconhecimento cultural do trabalho, possibilitam a estes artistas também se tornarem mediadores entre mundos sociais distintos, como representantes culturais do Aglomerado Sta. Lúcia na vida cultural da cidade.

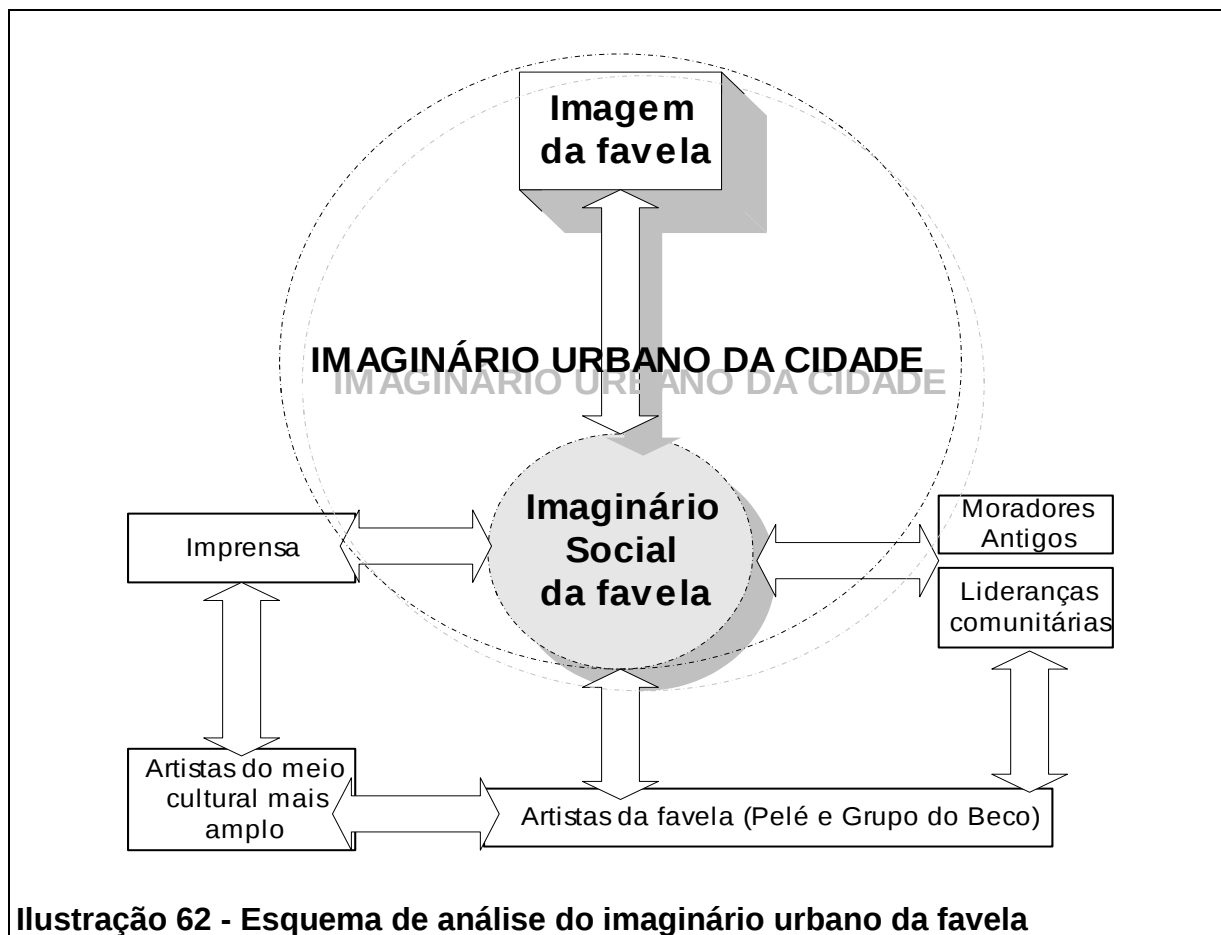
Apesar disso, mesmo na qualidade mediadores, as contradições da imagem de artista da favela ainda permanecem nas representações de artistas como Pelé e Grupo do Beco, devido ao fato de que o seu trabalho surge muito marcado pelo seu lugar social de origem. Em contraposição, adota-se como forma de autovalorização a estratégia do jogo simbólico com a marca favela no desenvolvimento do trabalho artístico, seja como recurso de diferenciação do trabalho ou como recurso de criação e construção de uma linguagem singularizante.

Dessa forma, o papel de artistas da favela como Pelé e o Grupo do Beco insere-se entre a imagem negativa do lugar e a construção de uma nova imagem, aliando o aprimoramento do seu trabalho à construção de imagens alternativas do lugar. Assim, na qualidade de mediadores entre realidades sociais e culturais distintas, constroem mediações entre o imaginário social comunitário e o imaginário urbano mais amplo da cidade.

É importante ressaltar que a construção do imaginário social do Aglomerado Sta. Lúcia e do imaginário urbano sobre o Aglomerado na cidade passam por um processo ininterrupto de (re)elaboração, assim como as casas da favela jamais ficam prontas, sendo sempre reelaboradas, adaptadas e reconstruídas com as mudanças nas condições familiares.

Nesse sentido, a seguir apresento um esquema analítico que sintetiza a (re)construção contínua do imaginário social do Aglomerado Sta. Lúcia, como analisado ao longo deste trabalho, relacionando a organização comunitária com as manifestações de artistas (Pelé e Grupo do Beco), em interação com as representações da favela na imprensa, sobretudo, com o respaldo de artistas do meio cultural mais amplo da cidade. Como resultado da reelaboração

contínua, em cada momento distinto, uma imagem da favela é articulada como representação do lugar na cidade, seja ela positiva ou negativa.



Ao longo da descrição deste processo, esboçaram-se os contornos de uma cidade imaginária e de uma favela imaginária que só se tornam visíveis quando expressas, comunicadas, pelo discurso dos moradores, por representações da imprensa ou pelas obras de seus artistas. Uma favela imaginária que só pode ser percebida quando é representada, em correspondência com um momento de expressão social, político, cultural ou artístico da favela. Dessa maneira:

A cidade imaginária exige uma percepção difícil, que estranha, indaga e se surpreende com o cotidiano: ao estranhar, desconstrói a imagem habitual, o hábito de ver e produz / cria uma contra imagem que não faz parte da cidade enquanto ambiente construído, mas que é texto verbal ou não-verbal que produz o saber urbano (FERRARA, 1997).

Por outro lado, a imagem da favela corresponde à representação do lugar na cidade, num determinado momento de construção deste “saber urbano”: “*Se o imaginário supõe uma*

associação de fragmentos que, montados, constroem um retrato metafórico da cidade, a imagem é o retrato de um imaginário” (FERRARA, 1997).

Nesse sentido, este esquema foi apresentado com o objetivo de estruturar analiticamente a intervenção das pinturas de Pelé e das peças teatrais do Grupo do Beco no processo de transformação da imagem negativa da favela. As obras destes artistas constroem uma imagem alternativa, não simplesmente oposta ou complementar, mas sobreposta à primeira, que constrói as representações dominantes, incluindo tanto os aspectos positivos quanto negativos da vida na favela, transmitidos de maneira cotidiana e humana em histórias, desenhos, cenários e discursos, como, por exemplo, no painel da 3ª Estação e a na peça “Bendita”.

Uma auto-representação do Aglomerado Sta. Lúcia adquire forma exatamente nos encontros e correspondências das obras destes artistas com o imaginário social local e, através de reportagens que destacam as atividades culturais do lugar, valorizadas como atividades artísticas da cidade. Isto significa a possibilidade da mediação entre o imaginário social da comunidade e o imaginário urbano mais amplo da cidade através de imagens alternativas ricamente elaboradas da favela.

Na medida em que estas obras proporcionem um caminho de superação da imagem estigmatizada da favela, produzindo a expressão de sua auto-imagem, podemos supor também a produção de um novo imaginário urbano, construído gradativamente com a transformação de olhares do restante da cidade sobre a favela, através de suas próprias expressões e representações artísticas.

Um dos principais, senão o principal recurso, para a construção desse novo imaginário urbano sobre a favela é o reconhecimento do lugar com sua riqueza social, comunitária e cultural, muitas vezes restrita ao universo local, imerso no emaranhado de existências humanas. Trata-se da valorização não apenas de talentos e da capacidade de indivíduos, mas de espaços de criatividade coletiva, capazes de produzir com todas as adversidades das condições locais de vida, manifestações culturais que expressam a potencialidade de sujeitos individuais. Como afirmou a jornalista Márcia Maria em entrevista recente na imprensa²⁰¹:

Muitos assuntos que são relevantes para os moradores de favela não aparecem na mídia... há uma lacuna quando não se mostra o lado inovador das favelas. Da arquitetura à ciência, passando pela literatura e a música, são muitas as contribuições dos aglomerados para a sociedade. O estigma, os estereótipos que se criam em torno das favelas, no entanto, acabam esfumando os aspectos positivos dessas comunidades.

²⁰¹ Entrevista concedida pela Jornalista Márcia Maria, moradora, nascida e criada no Aglomerado Sta. Lúcia, ao Informativo eletrônico: Ocupar Espaços nº 2 - Oficina de Imagens, 27 de Abril de 2006;

Acredito que precisamos de mais “Marco Polos”, mais viajantes, para descobrir e relatar, aos novos reis e imperadores, a riqueza das favelas, transmitindo um pouco do imaginário de seus moradores, por mais que este já faça parte do mesmo imaginário urbano da cidade que conhecem.

A transformação do imaginário urbano de uma cidade deve ser, sobretudo, praticada e vivenciada cotidianamente nas escolhas individuais e coletivas, através de diálogos criadores de novas relações, práticas sociais e experiências em relação às favelas. Fica evidente como os artistas da favela, sendo expressão da riqueza cultural do lugar e de suas especificidades, podem colaborar na construção de uma nova favela mediada pela cultura, em suas relações com o restante da cidade, expondo o olhar de quem ama o lugar onde vive, apesar de todas as adversidades que enfrenta para construir e assumir este como seu lugar na cidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de Almeida. A favela está fazendo 100 anos. In: 3º SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA URBANA. **Anais**. Rio de Janeiro, 1993.

AGLOMERADO Santa Lúcia volta à cena com ‘Bendita a voz.. **Jornal Hoje em Dia**. Belo Horizonte, 7 de março de 2003. Caderno Cultura / Programe-se. Pg. não identificada.

ALEIXO, Bernadete. Intervenções de Alto Custo. **Jornal Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 3 de Março de 2001. Caderno Cidades – Moradia. Pg. não identificada

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova Reunião** 2. ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1985.

_____. **“Corpo”**. Rio de Janeiro. Ed. Record, 1984.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. **Representações ambivalentes da cidade moderna: a Belo Horizonte dos modernistas**. Tese de Doutorado em Sociologia – IUPERJ - Rio de Janeiro, 1996.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DE BELO HORIZONTE 2000. Prefeitura de Belo Horizonte, 2000.

ARREGUY, Cássio Etienne. Ameaça de desabamento ronda Barragem Santa Lúcia. **Jornal Hoje em Dia**. Belo Horizonte, 30 de novembro de 2000. Caderno Minas - Pg. 10.

ASSOCIAÇÃO DE ARTISTAS DO MORRO DO PAPAGAIO. **Informativo do Morro Feliz**. Só quero ver meu Morro feliz — Belo Horizonte, maio de 2005.

AVELAR, Rômulo. **Planejamento Estratégico aplicado à área cultural**. Curso de Administração, Habilitação em Marketing. Faculdade Promove, Belo Horizonte, 2004.

AZEVEDO, Sérgio de. A Crise da Política Habitacional: dilemas e perspectivas para o final dos anos 90. In: A CRISE da Moradia nas Grandes Cidades: da questão da habitação à Reforma Urbana, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

BAPTISTA, Maria Elisa. **Fronteiras urbanas contemporâneas: espaço público e cidadania**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2000.

BENTES, Ivana. **Favelas: folclore, violência e estética POP (ensaio)** – Catálogo do 6º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia Cinema e Vídeo FORUMDOC bh / Belo Horizonte – Associação Filmes de Quintal / FAFICH – UFMG, 2002.

BERENSTEIN, Paola. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica** – Casa da palavra / RIOARTE - Rio de Janeiro, 2001.

BOSCHI, Renato. População favelada no estado na Guanabara. **Revista Dados**, Rio de Janeiro, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **Livre-troca**: diálogos entre ciência e arte. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1995.

CALAES, Carlos. O crime fica para trás - **Jornal Hoje em Dia** – Belo Horizonte, 4 de maio de 2005. Caderno Minas, Pg. 13.

CALDEIRA, Tereza. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. Edusp, Ed. 34, São Paulo, 2000.

CARDOSO, Adauto Lucio. **O Programa Favela-Bairro** - Uma Avaliação. Seminário de Avaliação de Projetos – IPT - Fonte: Internet, 2001.

CASTRO, Marinella. Caminhada da Paz - **Jornal Diário da Tarde** – Belo Horizonte, 3 de Março de 2001. Caderno Gerais / Polícia – Pg. não identificada.

CAVALCANTI, Mariana. **O Ambiente construído e a politização do cotidiano nas favelas** - Artigo apresentado na XVIII Reunião Anual da ANPOCS - Caxambu – MG, 2004.

CALVINO, Ítalo. **As cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril**: cortiço e epidemias na corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMISSÃO DE PAZ DO AGLOMERADO SANTA LÚCIA - Kit de Sobrevivência para tempo de exclusão – Morro do Papagaio – Paróquia Nossa Senhora do Morro – BH, 2001.

CORBIN, Alain. **Saberes e Odores**. O olfato e o imaginário social nos Séculos XVIII e XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COSTA, Heloisa S. de Moura. Habitação e produção do espaço em Belo Horizonte. In: SOUZA, Rômulo Paes de; NEHMY, Rosa Quadros (Org.). **Belo Horizonte**: CEDEPLAR; PBH, 1994. (Coleção BH 100 anos: espaços e tempos em construção).

_____; BAPTISTA, Maria Elisa. A arquitetura silenciosa. In CASTRIOTA, Leonardo (Org.). **Arquitetura da Modernidade** – Editora da UFMG / IAB-MG, Belo Horizonte, 1998.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

DUMONT, Louis. **O Individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993.

ELIAS, Nobert. **O Processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. -Vol. 1

_____. **Os estabelecidos e os outsiders**. sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. V. 8, 1986. p. 435-6

FARIA, Vilmar. Cinquenta Anos de Urbanização no Brasil, tendências e debates. **Revista Novos Estudos** nº 29 – CEBRAP / São Paulo, Março de 1991

FERRARA, Lucrécia. Cidade: imagem e imaginário. In: SOUZA, Célia; PESAVENTO, Sandra (Org.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Ed. da UFRGS, Porto Alegre, 1997

FIÚZA, Marcelo. A Voz que vem do Morro - **Jornal O Tempo** – Belo Horizonte, 5 de Março de 2003. Reportagem de Capa do Caderno Magazine – Pg. não identificada.

FIÚZA, Marcelo. Peça resgata a auto-estima feminina - **Jornal O Tempo** – Belo Horizonte, 7 de Março de 2003. Caderno Magazine / Fim de semana – Pg. 09.

FONSECA, Rodolfo. Ação e Discurso da mídia no caso do ônibus 174. Informativo Laboratório de Conjuntura Social: tecnologia e território - **LASTRO / IPPUR-UFRJ** – Ano VIII – Nº 12 - Rio de Janeiro, Abril / Maio de 2005.

FONSECA, Rubem. **O Cobrador** - Companhia das Letras, São Paulo – SP, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Telma. Belo Horizonte Loteada pelo tráfico - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, 28 de agosto de 2002. Caderno Gerais – Pg. 31.

_____, Telma; ODILLA, Fernanda. Erros e Acertos da Polícia Militar nas favelas - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, 21 de julho de 2002. Caderno Gerais – Pg. 21.

GUIMARAES, Berenice. **Cafuas, barracos e barracões: Belo Horizonte, cidade planejada – 1894-1945**. Tese de Doutorado em Sociologia. IUPERJ, Rio de Janeiro, 1991.

_____. As vilas favelas em Belo Horizonte: o desafio dos números. In: RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. **O Futuro das metrópoles, desigualdades e governabilidade**. IPPUR / UFRJ-FASE, Editora Revan, Rio de Janeiro, 2000.

_____. A concepção e o projeto de Belo Horizonte: a utopia de Aarão Reis. In: PECHMAN, Robert; RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. **Cidade, Povo e Nação: a gênese do urbanismo**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1996.

GUIMARÃES, Igor. Acaba lei do silêncio no Aglomerado - **Jornal O Tempo** – Belo Horizonte, 13 de janeiro de 2001. Caderno Gerais – Pg. 03.

HELENA, Mirtes. Cidadania na ponta dos pés - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, de 13 de Abril de 2000. Caderno Espetáculo – Pg. 07.

HYBNER, Eduardo. População critica atraso das obras - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, 7 de setembro de 2002. Caderno Gerais – Pg. 21.

ÍNDICE DE QUALIDADE VIDA DE BELO HORIZONTE. Prefeitura de Belo Horizonte – Assessoria de Comunicação Social, Belo Horizonte, 1996.

INSTITUTO CENTRO DE CAPACITAÇÃO E APOIO AO EMPREENDEDOR - Centro CAPE - **Jornal Centro CAPE**. ICCAPE adota comunidade do Morro do Papagaio – Belo Horizonte, maio de 2005 – Ano 5 – Nº 11.

KIEFER, Sandra. Comunidade relata cinco casos de arbitrariedade - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, 30 de dezembro de 2000. Caderno Gerais / Polícia – Pg. 21.

LEEDS, Anthony e Elizabeth. **Sociologia do Brasil urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

LEMONS, Celina Borges. A Cidade Republicana: Belo Horizonte, 1897/1930. In CASTRIOTA, Leonardo (Org.). **Arquitetura da Modernidade**. Editora da UFMG / IAB-MG, Belo Horizonte, 1998.

_____. Construção simbólica dos espaços da cidade In: SOUZA, Rômulo Paes de; NEHMY, Rosa Quadros (Org.).- **Belo Horizonte: espaços e tempos em construção** – Coleção BH 100 anos – CEDEPLAR / PBH, Belo Horizonte, 1994.

LIBÂNIO, Clarisse. **Guia Cultural de Favelas de Belo Horizonte**, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2004.

LIMA, Ana Paula. Talento sobe o morro, e favela vira grife - **Jornal Hoje em Dia** – Belo Horizonte, 31 de janeiro de 2005. Caderno Minas, Pg. 07.

LOBATO, Monteiro. In ANJOS, Cyro dos. Belo Horizonte completou 50 anos. **Revista Social trabalhista**, Belo Horizonte, 1947 (citado por Lemos, 1994).

MACHADO, Luiz Antonio. Dossiê Cidadania e Violência - **Revista de Sociologia e Política** - IFCS / UFRJ - Nº 13: 115-124 Nov. 1999

_____; LEITE, Marcia Pereira. **Favelas e democracia: temas e problemas da ação coletiva nas favelas cariocas**. In RIO: a democracia vista de baixo. IBASE e Agenda Social Rio,. Rio de Janeiro, 2004.

MACHADO, Cristiano. Convivência harmônica com vizinhos da favela - **Jornal Hoje em Dia**, de 05 outubro de 1997. Caderno Cidades. Pg.12.

MARIA, Márcia. Vigor da favela pontua a arte de Pelé - **Jornal Hoje em Dia** – Belo Horizonte, 5 de maio de 2004. Caderno Plural / Vida Urbana – Pg. não identificada.

MARICATO, Ermínia. **Brasil, Cidades: alternativas para a crise urbana** – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

MILLS, Wright. **A Imaginação Sociológica**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1959.

MUSEU INTERNACIONAL DE ARTE NAÏF NO BRASIL - Informações sobre Arte naïf - Página na internet www.museunaif.com.br/ - Acessado em Março de 2006.

NAHAS, Maria Inês. **Mapeando a exclusão social em Belo Horizonte** Disponível em: <http://www.virtual.pucminas.br/idhs/site/imagens/nahas.pdf>. Acesso em março de 2006.

NAVA, Pedro. **Beira-Mar**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Mobilidade Psicossocial**: a história de Nil na cidade vivida. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social – Universidade Federal de Minas Gerais / Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Dep. de Psicologia – Fev. de 2004.

NOVAES, Beto. Morte de Tenente revolta PM - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2000. Reportagem de capa. Autor, Caderno e Pg. não identificados.

OFICINA DE IMAGENS - **Informativo Ocupar Espaços** nº 2 – Entrevista com Márcia Maria - 27 de Abril de 2006 - Belo Horizonte.

OLIVEIRA, Jane de; MARCIER, Maria “A palavra é: favela” In ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.) **Um Século de Favela**. Editora da FGV, Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA, Fátima. Arquitetura dos Excluídos - **Jornal Diário da Tarde** – Belo Horizonte, 29 de Abril de 2002. Caderno Cidades / Polícia – Pg. 05.

OUTHWAITE, Willian; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento social do Século XX** – Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1996.

PECHMAN, Robert O urbano fora do lugar? Transferências e traduções de idéias urbanísticas nos anos 20. In: PECHMAN, Robert; RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. **Cidade, Povo e Nação**: a gênese do urbanismo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

PEIXOTO, Fernando **Apresentação para Gota d'água** - Peça teatral “Gota d'água” de Chico Buarque e Paulo Pontes,- (1975). Disponível em: www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_tragedia_nacional.htm. Acesso em março de 2006.

PERALVA, Angelina **Violência e Democracia**. o paradoxo brasileiro. Paz e Terra, São Paulo, 2000.

PEREIRA, Josemeire Alves. **Aglomerado Santa Lúcia** – Para Além do Horizonte Planejado. Representações do trabalho feminino nas histórias de vida de mulheres da periferia - Programa de Aprimoramento Discente – PAD/2002 - Orientação: Profa. Maria Eliza Linhares Borges.

PERLMAN, Janice. **O Mito da Marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro; Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

_____. **Marginalidade: Do Mito a Realidade nas Favelas do Rio de Janeiro** - 1969-2002 - Artigo apresentado na X Reunião Nacional da ANPUR –Belo Horizonte – MG, 2003.

PIRES, Roberto Rocha C. **O Orçamento Participativo em Belo Horizonte e seus efeitos distributivos sobre a exclusão territorial** - Artigo apresentado na X Reunião Nacional da ANPUR –Belo Horizonte – MG, 2003.

PLANEJAMENTO da Região Metropolitana de Belo Horizonte - PLAMBEL. O processo de Desenvolvimento de Belo Horizonte: 1897-1970. SEPLAN / PLAMBEL, Belo Horizonte, 1977.

PLANEJAMENTO da Região Metropolitana de Belo Horizonte - PLAMBEL. Programa de Benefícios urbanos à população favelada do aglomerado metropolitano da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 1980.

PLANO GLOBAL ESPECÍFICO DO AGLOMERADO SANTA LÚCIA – PGE – Diagnóstico - Volumes texto 01/02, Companhia Urbanizadora de Belo Horizonte – URBEL / Secretaria Municipal de Habitação – PBH, Belo Horizonte, Nov. de 2002.

REIS, Ronaldo. A Cidade do Artista. In: PECHMAN, Robert (Org.). Olhares sobre a cidade. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). **Cidades Capitais do Séc. XIX**: Racionalidade, Cosmopolitismo e Transferência de Modelos – Edusp: São Paulo, 2001.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SILVA, Regina Helena. **Cidade de Minas ou “um exemplo de civismo e progresso”** – Mimeo, sem data (s.l.).

_____. **A favela como experiência urbana**. Artigo apresentado na IX Encontro Nacional da ANPUR, Rio de Janeiro, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In Velho, Otávio (Org.) **O fenômeno urbano**. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1979 (texto original de 1902).

SPALARS, Eduardo. Pelos caminhos da arte - **Jornal Estado de Minas** – Belo Horizonte, 9 de dezembro de 2000. Continuação da capa do Caderno Espetáculo – Pg. 02.

SOGAWA, Naomi. Clima ameno e muito verde no Sta. Lúcia - **Jornal O Tempo** – Belo Horizonte, 26 de maio de 2001. Caderno Cidades - Centro-sul. Pg.01.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TOPALOV, Christian. Da questão social aos problemas urbanos: os reformadores e a população das metrópoles em princípios do século XX in: PECHMAN, Robert; RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. **Cidade, Povo e Nação**: a gênese do urbanismo – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1996.

VALADARES, Lícia. **L’invention de la favela** – Habilitation à diriger des recherches – Faculte d’Anthropologie et de Sociologie - Université de Lumière, Lyon II, 2001.

VAZ, Lilian Fessler. **Modernidade e moradia**: habitação coletiva no Rio de Janeiro/ séculos XIX/XX. FAPERJ / Ed. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2002.

VELHOS HORIZONTES – **Um ensaio sobre a morada no Curral Del Rei** – Museu Histórico Abílio Barreto – Publicação especial da Prefeitura de BH: Belo Horizonte, 1997

VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In INDIVIDUALISMO e Cultura. Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981.

_____. Violência, reciprocidade e desigualdade In VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (Org.) **Cidadania e Violência**, Ed. UFRJ / Ed. da FGV, Rio de Janeiro, 1996.

_____. Favelas Cariocas: o problema da marginalidade. **Anuário antropológico** / 76. Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1977.

_____. **Biografia e Ciências Sociais**. Aula inaugural do curso de graduação em Ciências Sociais do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, em 6 de março de 2006.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Jorge Zahar / Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In Velho, Otávio (Org.) **O fenômeno urbano**. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1979 (texto original de 1938).

ZALUAR, Alba. **Máquina e a Revolta**. As organizações populares e o significado da pobreza. Editora Brasiliense. São Paulo, 2000.

_____. Para não dizer que não falei de samba. Enigmas da violência no Brasil In Schwartz, Lilian: **História da vida Privada no Brasil**, Companhia das Letras, São Paulo, 1998, Vol. 4.

_____; ALVITO, Marcos (Org.). Introdução. In ZALUAR, Alba **Um Século de Favela**, Editora da FGV, Rio de Janeiro, 2003.

LISTA DE FILMES CITADOS

CIDADE DE DEUS - Produção de Fernando Meireles e Kátia Lund – Longa – Ficção. Rio de Janeiro, 2002. Longa metragem – Ficção – DVD (130 min): sonoro, color. Sem legendas. Port.

COMO NASCEM OS ANJOS – Produção de Murilo Salles. Rio de Janeiro, 1996. Longa metragem – Ficção – DVD (100 min): sonoro, color. Sem legendas. Port.

JANELA DA ALMA (2001) - Dir: João Jardim e Walter Carvalho – Documentário. Produção de Murilo Salles. Rio de Janeiro, 1996. Longa metragem – Ficção – DVD (73 min): sonoro, color. Com legendas. Port.

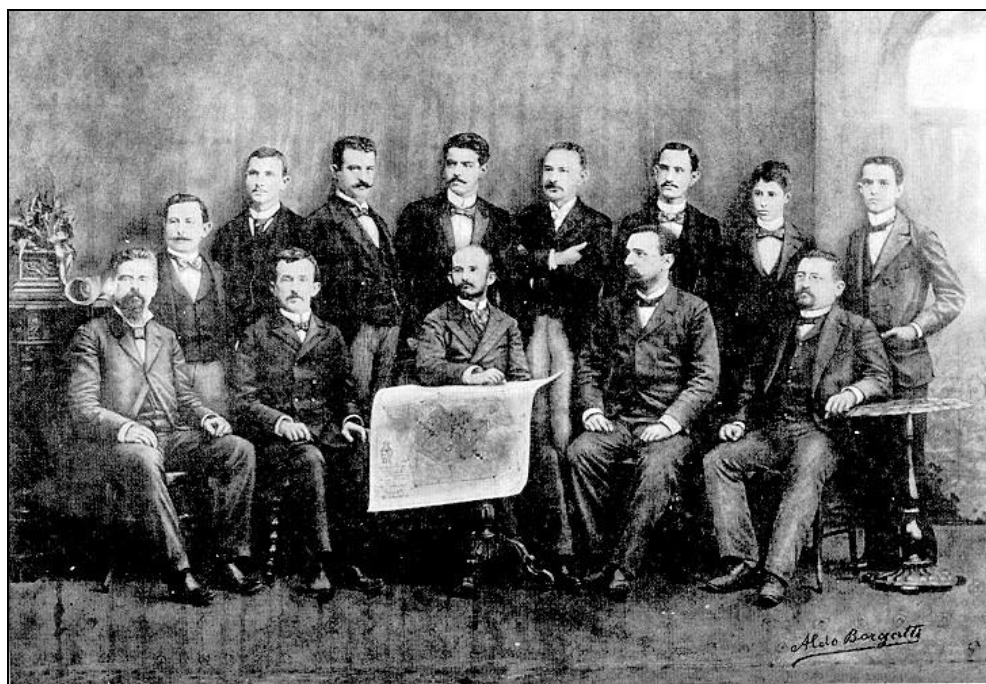
LIBERDADE AINDA QUE TARDIA – Produção de Denis Curi – Ficção / Curta-metragem. Belo Horizonte, 2002. Longa metragem – Ficção – DVD (15 min): sonoro, color. Sem legendas. Port.

MACARRÃO COM CACHAÇA – Produção de Pablo Lobato, Belo Horizonte, 1998. Curta-metragem – Ficção – DVD (13 min.): sonoro, color. Sem legendas. Port.

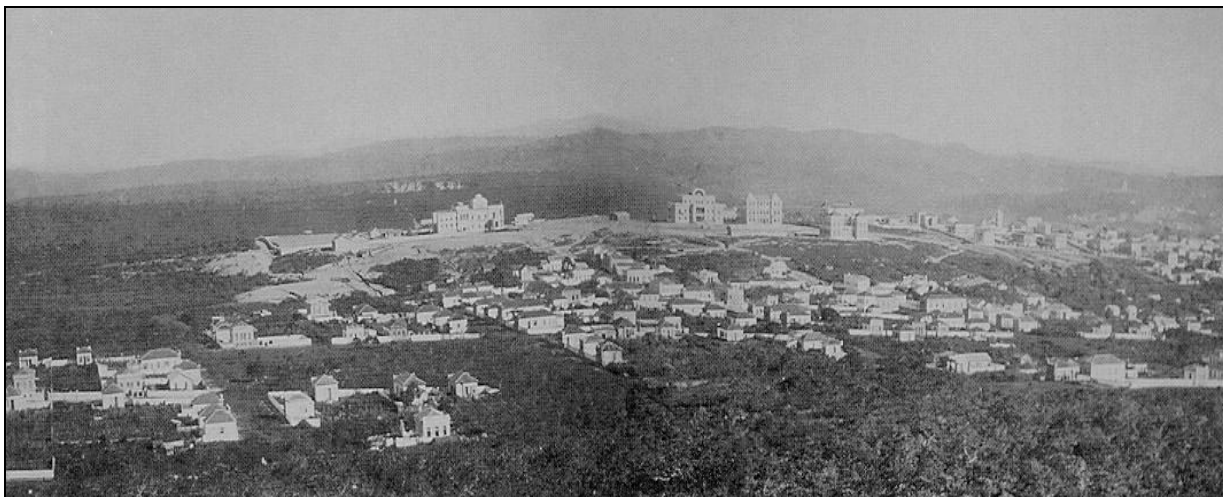
PAPAGAIO – Produção de Bernard Belisário e Daniel Pulga – Documentário. Belo Horizonte, 2005. Curta-metragem – Ficção – DVD (19 min): sonoro, color. Sem legendas. Port.

RIO ZONA NORTE – Produção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1957. Longa metragem – Ficção – DVD (90 min): sonoro, preto e branco. Sem legendas. Port.

A - ANEXO FOTOGRÁFICO DO CAPÍTULO 2



Aarão Reis com Planta de Belo Horizonte e membros da Comissão Construtora – Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto – Belo Horizonte.



Belo Horizonte, vista panorâmica por volta de 1900. Em evidência o Palácio da Liberdade e as Secretarias de Estado na ainda inacabada Praça da Liberdade, Fonte: coleção particular.



Belo Horizonte vista da Avenida Afonso Pena na década de 30, tendo ao fundo a Serra do Curral. Fonte: Coleção Particular



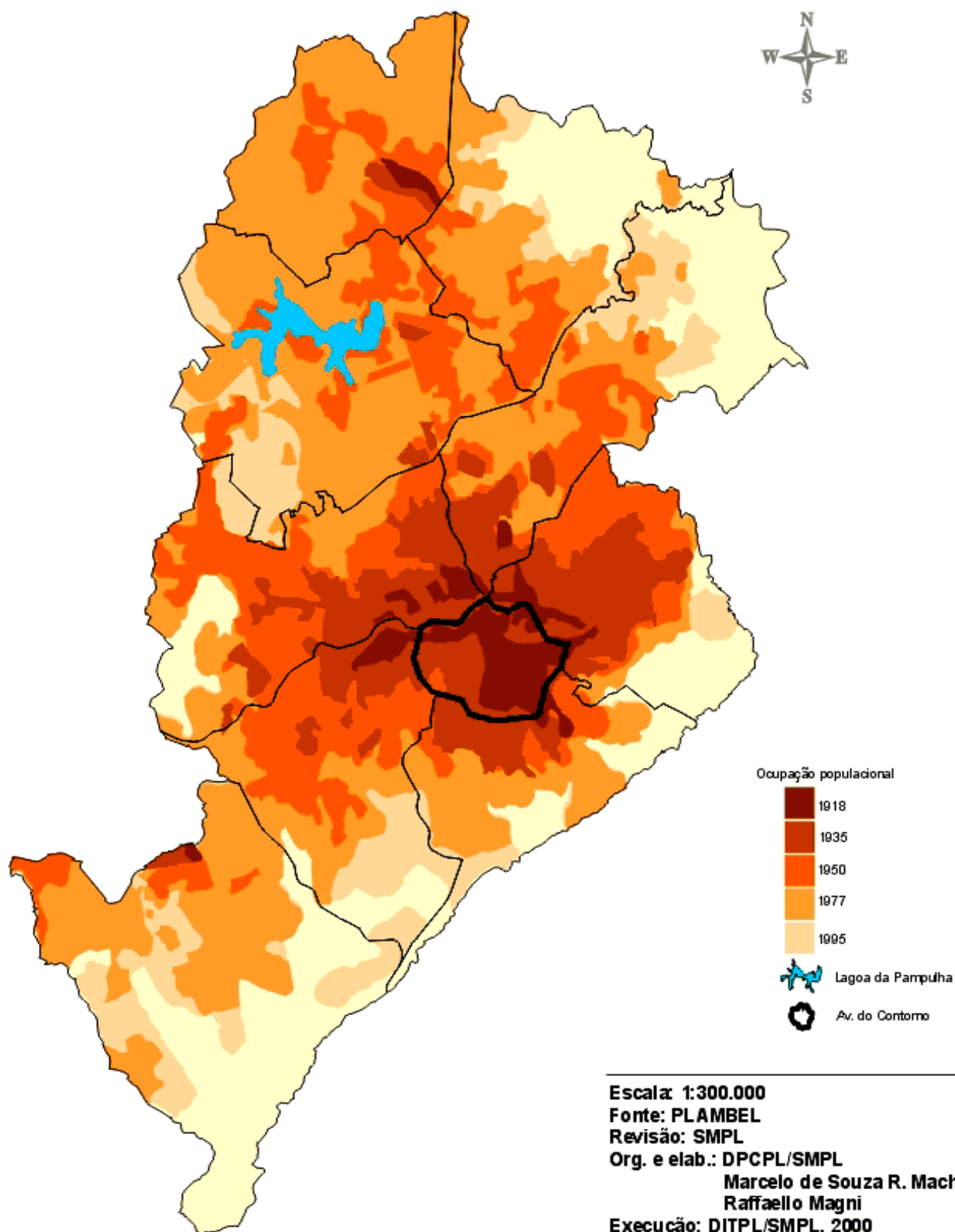
Belo Horizonte vista da Avenida Afonso na década de 90, em ângulo oposto à foto anterior.



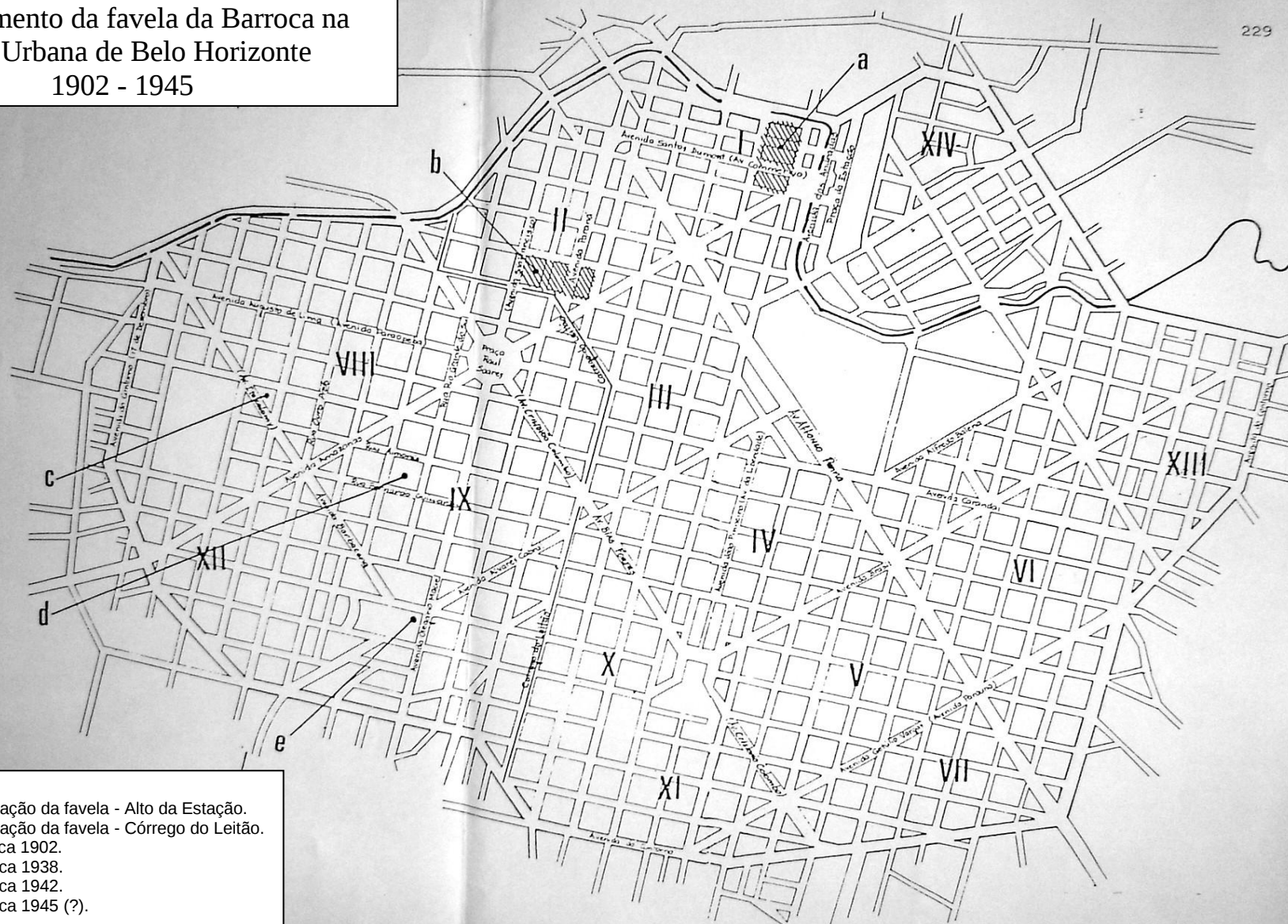
Belo Horizonte, foto aérea da década de 90 de parte da cidade contida na antiga zona urbana do plano da nova capital de Minas - Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1994.

B - ANEXO DE MAPAS DO CAPÍTULO 2

Evolução da Ocupação e Mancha Urbana de Belo Horizonte (1918-95)



Deslocamento da favela da Barroca na
Zona Urbana de Belo Horizonte
1902 - 1945



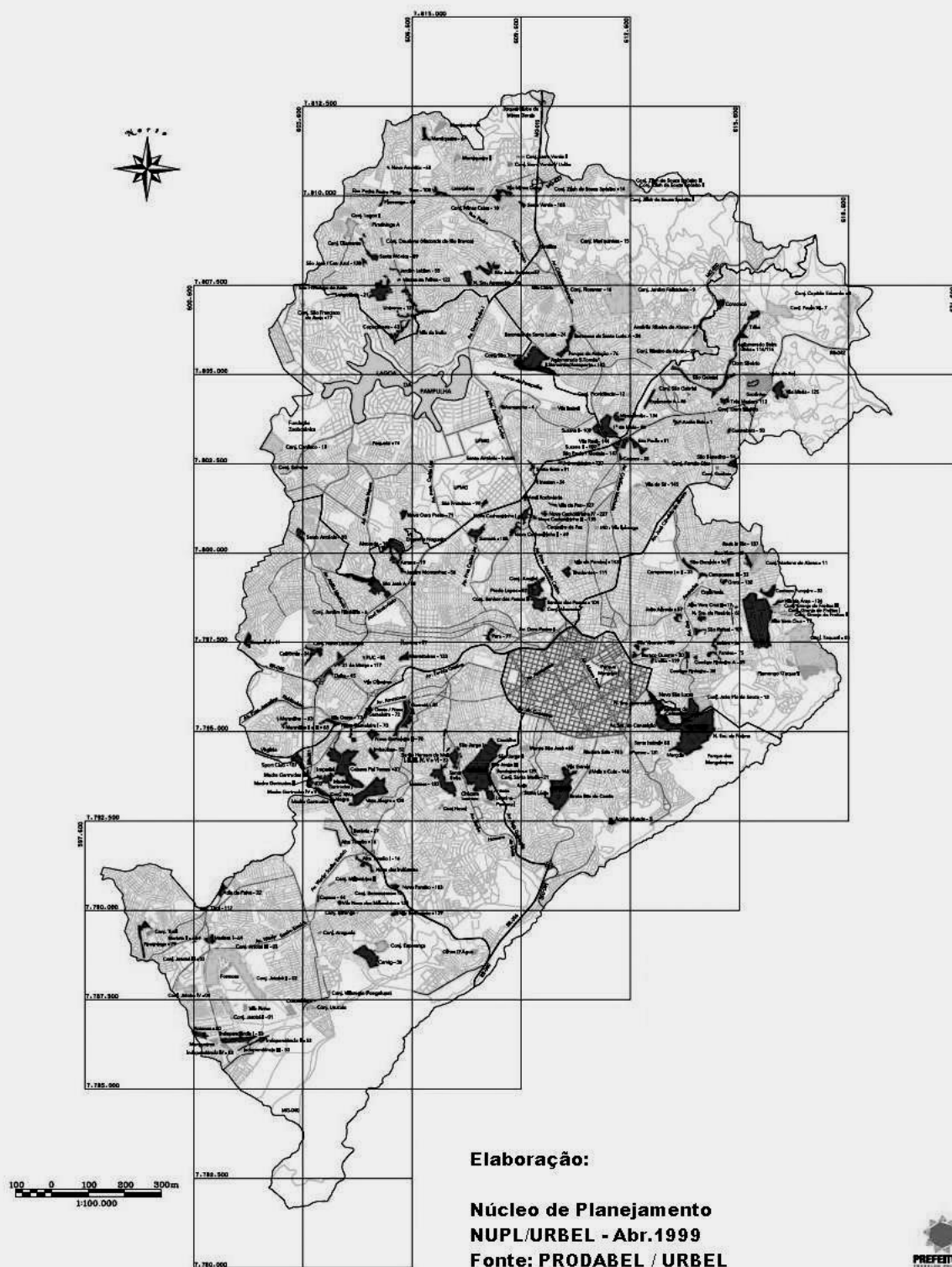
LEGENDA:

- a – provável localização da favela - Alto da Estação.
- b – provável localização da favela - Córrego do Leão.
- c – favela da Barroca 1902.
- d – favela da Barroca 1938.
- e – favela da Barroca 1942.
- f – favela da Barroca 1945 (?).

Fonte: GUIMARÃES, 1991.



Áreas de favela de Belo Horizonte - MG



Regiões Administrativas de Belo Horizonte



Base cartográfica:
-Para RMBH - Geominas. 1997
-Para BH - Prodabel. 1996
Fonte: IGA. 2000. SMPL. 2000
Org. e elaboração: DITPL/SMPL. 2000

**Foto aérea de fronteira do Aglomerado Sta. Lúcia
com o Bairro Sto. Antônio**



Foto aérea mostra os espaços de fronteira da favela com o bairro Sto. Antônio, destacando a rua Aníbal de Matos, prolongada, e a rua Dep. Álvaro Sales, sem saída. – (Foto: Google Earth - 2006)

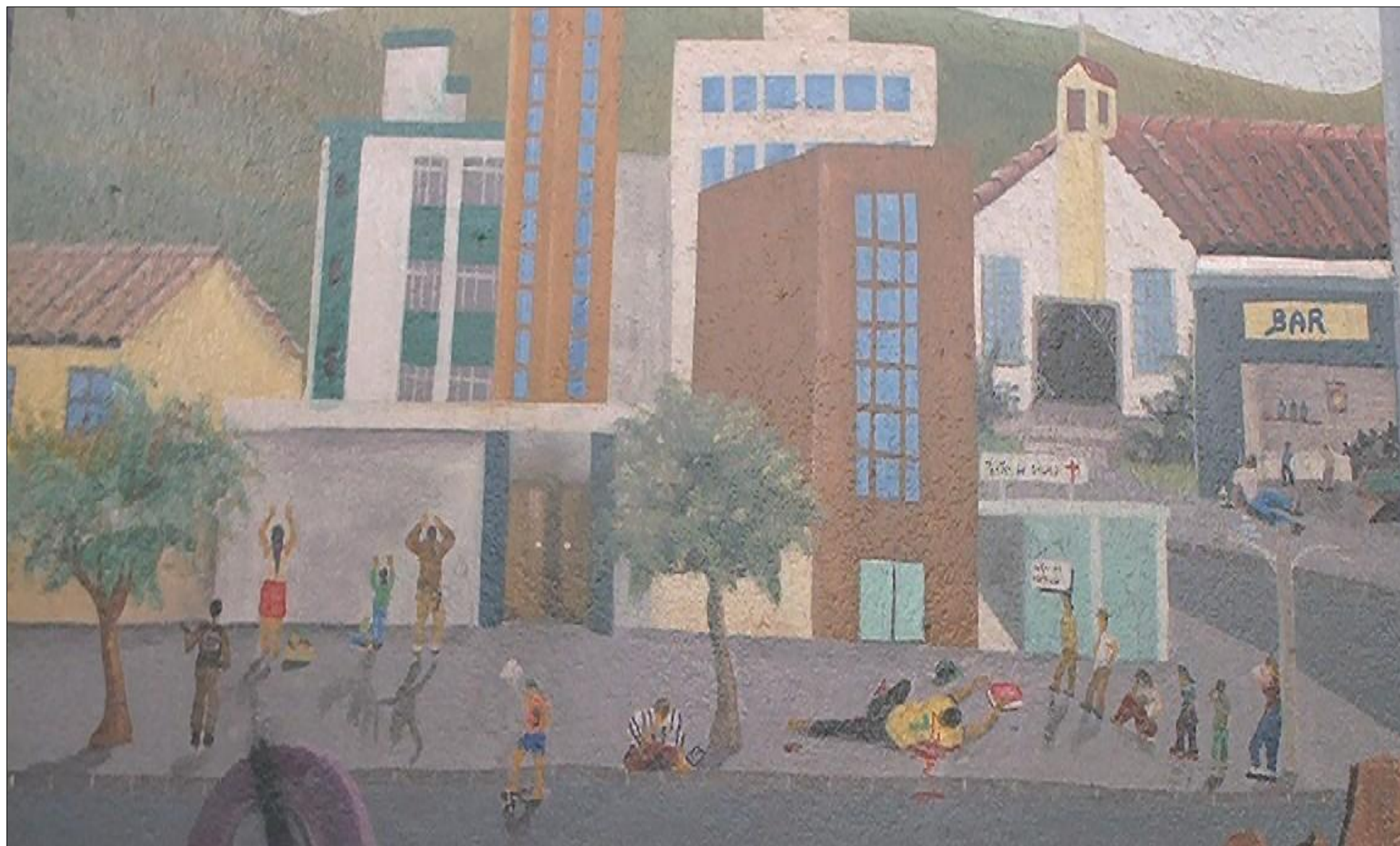
D - ANEXO DO CAPÍTULO 4 - PELÉ



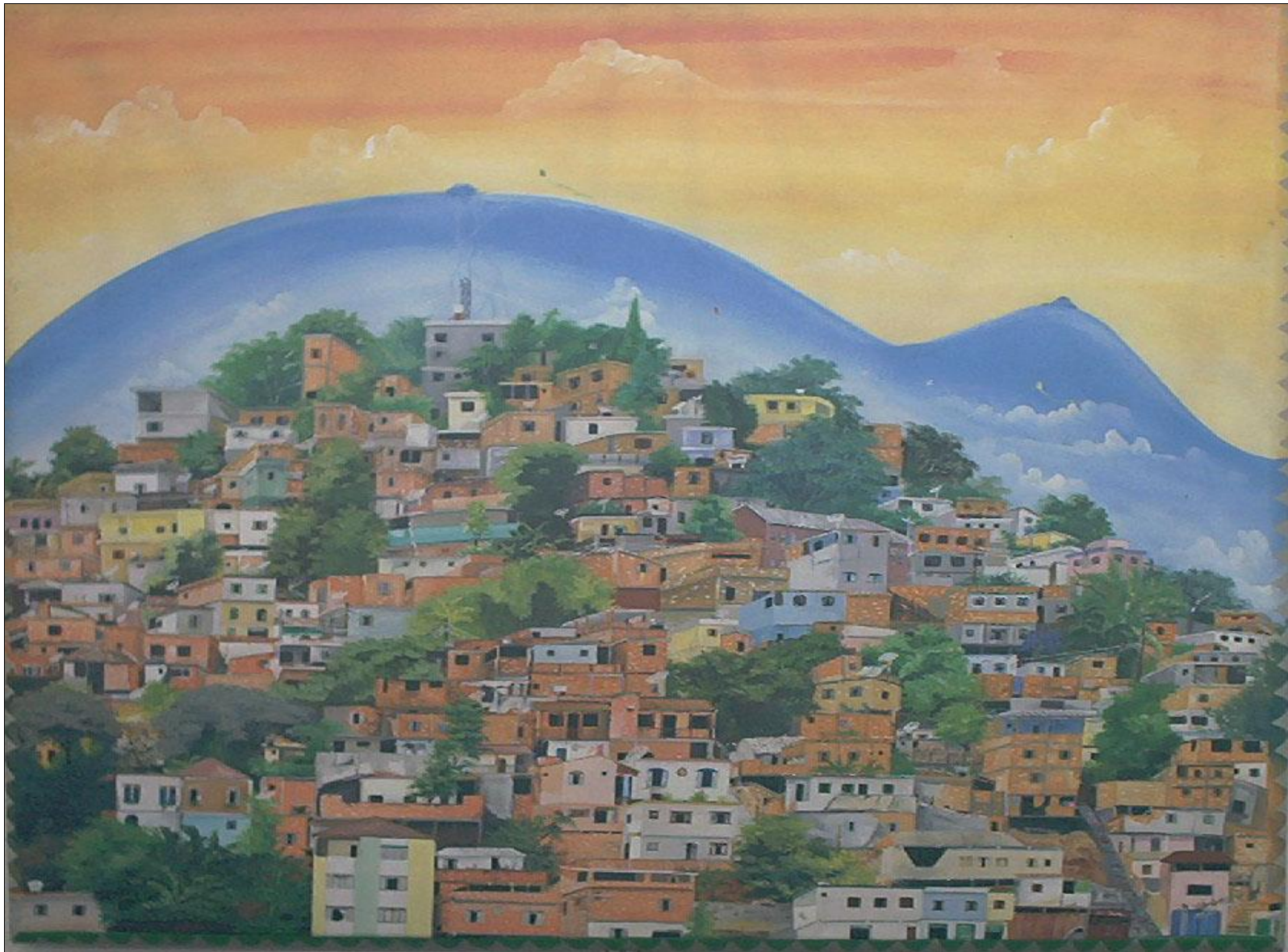
Painel 1ª Estação da Via Sacra - Pelé



Painel 3ª Estação da Via Sacra - Pelé



Detalhe painel de fundo – Painel 3ª Estação da Via Sacra - Pelé



Quadro Geração - Pelé



Quadro Encontro - Pelé



Ampliação de mensagem lateral ao Painel 3ª Estação da Via Sacra anterior a pintura do mesmo, como citado no texto.

E - ANEXO DO CAPÍTULO 4 – GRUPO DO BECO

GRUPO DO BECO
“BENDITA A VOZ ENTRE AS MULHERES”
Março de 2003

Direção: Ana Domitila e Júlio Maciel

Direção Musical: Ricardo Garcia

Dramaturgia: Letícia Andrade em processo colaborativo com o Grupo do Beco e Direção

Atores	Personagens
Suzana Cruz	<i>Bendita</i>
Ivanete Guedes	<i>Bequete 1/ Passageira do Ônibus / Anunciação</i>
Janete Maia	<i>Bequete 2 / Passageira do Ônibus / Celina / Vitória</i>
André Ferraz	<i>Couves / Caxeta</i>
Célia Rodrigues	<i>Dona Consolação</i>
Nil César	<i>José Maria Ferreira da Silva / João – Jonny Cat</i>
Maicon Sipriano	<i>Locutor / Passageiro / Samuel</i>
Cris Corrêa	<i>Maria José Ferreira da Silva</i>

Cena 1: A Rádio do Beco (referência à rádio comunitária / mulheres entrevistadas no processo de produção / Consumos populares)

(Entra Maria José e liga o rádio. Senta-se na cadeira e o locutor começa a falar na rádio)

Maria - (suspira) Ainda bem que eu tô sozinha, vô poder escutar minha rádio sossegada.

Locutor 1 - Você está na melhor:

Locutoras - Rádio do beco

Locutor 1 - 199.5,

Locutoras - A FM que te escuta...

Locutor 2 - Ligue pra gente...

Locutor 3 - E conte a sua história

Locutor 1 - O nosso telefone é...

Locutor 2 - 3297

Locutor 3 - 4794

Locutor 1 - E agora vamos mandar um abraço todo especial pra...

Locutor 2 - Dona Emerenciana

Locutor 3 - Piquita

Locutor 2 - Almira

Locutor 3 - Zilda

Locutor 2 - Nadir

Locutor 3 - Ordália

Locutor 1 - Da Rua São Tomás de Aquino

Locutor 2 - E pra D. Nair

Locutor 3 - E Durica

Locutor 1 - Da Rua Principal

Todos - e pra todos os ouvintes.

Locutor 1 - E se você acabou o servicinho e está com aquele cheirinho, nada melhor que usar os: Sabonetes Lavador (começa a cantar a vinheta do sabonete lavador)
Lave sua alma / Lave o que sujou / Lave o seu amor / Com sabonetes lavador

(Locutor solta a música *Pinga ni mim* de Sérgio Reis e começa a falar)

Locutor 1 - E agora vamos mandar essa música pro pessoal lá do (opcional) Armazém do Hélio que ligou, pediu e levou!

(Maria começa a cantar a música junto com rádio, entra José, ela o desliga)

Cena 2: José Maria Ferreira Da Silva e Maria José Ferreira Da Silva (Alcoolismo)

Maria – (Assustada apagando o cigarro e desligando o rádio) Zé?!

José – (Afirmando) O pai! José Maria Ferreira da Silva.

Maria - Profissão:

José - Pedreiro.

Maria - Trabalhava o dia inteirinho, carregando tijolo, chapiscando parede e fazendo massa... (Enquanto isso, com o corpo Zé ilustra as ações que Maria narra)

José - Tudo isso, debaixo de um sol de rachar.

Maria - Quando chegava de tardinha e o sol já tava fraquinho, ele já ficava ansioso pra voltar pra casa.

José - E quando chegava em casa, dava uma bitoca na esposa. (Se beijam)

Maria - E a Bendita lá, chamando.

José - José... José.... (Bendita, da coxia também chama) Mas a voz do boteco era sempre mais alta.

Vozes do bar - José!... José! Meu velho, cê vem ou não?

(Zé quase sai para o bar, quando Maria puxa-o)

José - A mãe.

Maria - Maria José Ferreira da Silva

José - Profissão:

Maria - Do lar

José - Ficava o dia inteiro lavando, cozinhando e costurando. E quando dava o finzinho da tarde... (Enquanto isso, com o corpo Maria ilustra as ações que Zé narra)

Maria - Aquele cansaço.

José - E a Bendita lá chamando:

Maria - Maria!... Maria! (Bendita, da coxia também chama)

José - E ela cedia, tomava seu banho à espera do marido que viria: – cheguei! “Uma bitoquinha na esposa...” (Se beijam)

Maria – (Marido sai para a coxia) E ia pro boteco, tomava uma, duas, três... bebia até cair, (Entra Zé completamente bêbado) porque banho que era bão, nem pensar. (vira para o marido) “Ó Zé vão tomar banho”!

José – Ah, mulher, tomar banho desgasta a pele...

Maria - Desgasta a pele... é uma vergonha cê vim do serviço cansado, suado, fedorento e ir pro buteco. Ô, meu bem, cê tem que tomar banho bem cheiroso, já tem um tempo que eu tô querendo uma filhinha... (Conduzindo Zé até a cadeira e simulando um banho no marido)

José - Lá vem você com essa história de filhinha de novo!... Eu tô é com fome e tô com sono!

Maria - Pode ir lá pro quarto que eu já vou levar sua comidinha... (Zé deita-se no fundo do palco, Maria fala para o público) Quando eu dava banho nele eu tinha as minhas intenções, porque dar banho em bêbado num é coisa que eu sonhei pra minha vida, não! (ela liga o rádio - música de sedução) Pssssii! (faz uma pose sensual numa cadeira, esperando Zé repará-la, Zé não ouve, Maria chama de novo) Pssssii! (faz a pose novamente e deixa um olho aberto para ver a reação de Zé, ele se mexe mas não a repara; Maria decepçiona-se, desmancha a pose; olha para o público desanimada, vai para perto dele, dançando com um

xale, passando-o nos pés e no rosto do marido, que por sua vez estapeia seu próprio rosto achando que o xale era mosquito; ela ri da reação dele e senta-se ao seu lado) (cochichando)

Maria - Baixinho! Baixinho!

José – *(Ignorante)* Quê que foi, mulher!

Maria - Vão?

José - Vão pra onde uma hora dessa?

Maria - Cê acha que eu dei banho no cê, pra quê?

José - Hum!... Safadinha...

(com seu xale, Maria laça Zé pelo pescoço que engatinha como cachorro)

Maria – vem, meu cachorrinho, vem pra mim, vem. Vem pra casinha. Vem meu totozinho, Faz au-au faz. Au au! Vem, meu bem, Ó, Zé! vem logo *(Zé levanta-se esperguiça-se olha para o publico e olha para o seu órgão sexual)*

Cena 3: A Gravidez de Maria

(Fazem amor. Zé uiva. Entra debaixo do vestido e assopra um balão que está debaixo, simulando uma barriga)

Maria – *(Para o publico)* Foi aí que a Bendita veio!...

Cena 4: O Nascimento de Bendita

(Vai abaixando a música entra o tema do nascimento de Bendita. A mãe sai em direção à cadeira para o parto – Zé continua dormindo)

Maria - Ai, meu Deus, já tá na hora, ôh, Zé!... Alguém me ajuda!!... Meu neném tá querendo nascer... ô meu Deus!

(Aumenta a música na hora do nascimento - Bendita passa embaixo da cadeira da mãe, vai abaixando o volume pra o diálogo)

José – *(Empolgado e para o publico)* E a bezerrinha nasceu com 5k e 900g

Bendita - *(cantando)* Mãaaaae....

José - E já nasceu cantando!

Maria - Minha filha que eu tanto sonhei...

(Bendita encanta-se com o rádio, pega-o e sacode-o; depois vê o pai que chama-a com a mão)

Bendita - Papai!

José - É o paizão. Vem pro papai, vem. Minha primeira filha, vai ser o orgulho da família. Olha, olha, Maria ela ri que nem minha vó. *(decidido)* Então, vai chamar Bendita!

Maria - Bendita!!! *(decepcionada)* É uma boa homenagem pra sua vó...

José – Num é! Isso merece uma comemoração daquelas, *(Maria e Bendita se empolgam)* vô pro boteco...

Cena 5: A Escola (Referência ao racismo)

Maria - *(para o público)* E assim a Bendita foi crescendo, e um sonho também foi crescendo dentro dela. Mas tinha uma coisa que ela não gostava. *(para Bendita)* Menina, vai pra escola! Anda!

(Tempo de mudança; Bendita vai crescendo; aprendendo a andar e vai em direção ao rádio)

Bendita - Ah, não, deixa eu ficar ouvindo música, uai...

Maria - Bendita, eu não vou falar de novo! *(Enfática)* Vai!

Bendita - Também quando eu crescer, eu nunca mais vou pra escola.

Maria - Oh, minha filha, seu grande sonho num é ser cantora, artista também tem que estudar. Vai, minha filha, vai *(Bendita vai pra escola. A caminho os meninos começam a humilhá-la):*

Todos - Macaca, Macaca, preta fedorenta! (5X)

(Vai um a um falando na medida em que Bendita passa. Ela senta-se. Os colegas continuam a cantarem. Num determinado tempo ela não agüenta e sai correndo de volta para casa)

Maria - Bendita, eu já mandei cê ir pra escola. O quê que cê tá fazendo aqui?

Bendita - Os meninos tudo me xingô de novo, daquilo que ocê sabe muito bem...

Maria - Ôh, minha filha, eu já num falei se ocê fosse macaca ce ia tá no zoológico? Lembra?

Bendita - Eu sei. A senhora já me falou isso... agora vai lá e fala isso pra eles.

Maria - Bendita, cê sabe que o seu pai não gosta que eu caço confusão com os outros.

Bendita - Cê num caça confusão com os outros e outros caça comigo e eu não faço nada. É só porque eu sô preta.

Maria - Ô, meu bem, num liga pra isso não, brinca com seu irmãozinho Samuel, brinca....

Bendita - Não! Eu num quero brincar com ele, não! *(pausa; Maria canta boi-da-cara-preta para Samuel; Bendita olha para o irmão)* Por que o Samuel é branco e eu não? *(Maria pára de cantar)*

Maria - Ô, minha filha, foi Deus que quis assim...

Bendita - tamem eu num queria é ser preta... não queria mesmo.

Cena 6: Os 15 anos

(Bendita liga a rádio, canta e dança – música “Dores da vida”, do NUC²⁰²)

Maria - Bendita, minha filha olha o bordado lindo que eu fiz. Já que eu não posso te dar uma festa, vou pelo menos, fazer uma saia de presente, é pro seus 15 anos. Cê gostou?

Bendita - Nossa mãe, adorei...

(Começam as duas a fazer as medidas a falarem baixo. Entra a rádio)

Locutor 1 - Você está na melhor

Locutoras - Rádio do Beco

Locutor 1 - 199.5

Locutoras - A FM que te escuta!

Locutor 1 - E vem aí, o 1º. Concurso de cantores...

Bendita e Maria - Concurso?!?!?

Locutoras - É, “coração rima com paixão”!

Locutor 1 - Participe com a gente! O nosso telefone é...

Locutora 2 - 3297

Locutora 3 - 4794

Locutor 1 - Repetindo...

Bendita e Maria - 3297 4794.

Locutor 1 - Venha e solte sua voz.

Bendita - Ah, mãe!... Deixa eu participar, deixa...

Maria - Se seu pai deixar, pode...

Bendita - Paiêê...

Cena 7: O Ônibus *(Referência a afirmação da beleza negra)*

(João desloca a cadeira e fuma enquanto as Locutoras vão falando)

Locutor 1 - E agora, vamos mandar um abraço pro Aglomerado Santa Lúcia e pra Zenólia da lojinha que ligou e mandou essa musica para:

Locutora 2 - Mariza Reis.

Locutora 3 - D. Taís.

Locutora 2 - Graça da fazendinha.

Todos os locutores - E pra Janetão do Caminhão.

²⁰² O Grupo Cultural NUC – Negros da Unidade Consciente é um movimento comunitário existente desde 2003 atuante no Bairro Alto Vera Cruz, localizado na comunidade de favela Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte. As principais atividades de seu trabalho são ligadas à arte, juventude, hiphop e tecnologia, realizando oficinas, aulas e apresentações, até em projetos de outras regiões como Cataguazes, Diamantina e Rio de Janeiro.

(Locutores pegam um bastão e simulam estarem segurando o ferro do ônibus – de costas)

Passageiro 3- Ô, moço, apaga esse cigarro, aí! *(João assopra fumaça na pessoa que reclama)*

Bendita - Licença gente, licença.

Passageiro 2- Ah não, num tem espaço aqui não, o meu pé, heim?

Passageiro 1- Hum... que cheiro de cecê....

Bendita - Ai, desculpa, desculpa, gente. *(vê João que continua fumando)* Nossa, moço, apaga esse cigarro, por favor...

João - *(ignorando)* Vai ter jeito não

Bendita - É que eu tenho alergia

João - *(virando para Bendita, olham-se e apaixonam-se)* Aqui ó, paguei. Ce qué sentá no meu lugar?

Bendita - Ah, não. Brigada.

Passageiro 3- Vai moça,

Passageiro 2- Deixa de sê boba!

Passageiro 1- Senta logo.

João - Não, eu faço questão! *(levanta para Bendita assentar)* desculpa pelo cigarro, viu!

Bendita - Deixa eu levar o seu casaco?

João - Faz favor *(entrega-lhe o casaco)*. Como é que você se chama?

Bendita - *(vergonha)* Bendita.

João - Cê é lindinha, heim, Bendita

Bendita - Nossa, nunca ninguém me falou isso

João - É porque todo mundo é cego

Passageiro 3- Cantadinha barata...

João - Cê faz o quê em Bendita?

Bendita - De vez em quando eu trabalho em casa de família né, mas eu canto...

João - Cê canta?

Bendita - Não, quer dizer eu canto...

João - Cê canta ou não canta?

Bendita - não é que eu caaaanto *(exagera)* eu canto... *(simplória)*

João - Ah, bom....então canta pra mim?

Passageiro 2- Ah, não. Só faltava essa!

Bendita - Ah, não, eu tenho vergonha...

João - Faz de conta que gente tá sozinho, canta, vai

Passageiro 2- Não tá sozinho, não!

Bendita - *(canta)* "Meu coração,

Passageiro 1- Desafinada.

Bendita - não sei porque....

Passageiro 2- música horrorosa! *(João começa a cantar também).*

João e Bendita - *Bate feliz...*

Passageiro 1- Agora é os dois,

João e Bendita - quando te vê..." *(Bendita para de cantar quando ele encara-a)*

João - Parou de cantá por que, Bendita?

Bendita - Ah, o pessoal não tava gostando muito, não.

Passageiro 2 e 3- Tamo gostando mesmo, não!

João - Quem me dera ... eu um reles pedreiro mas...

Bendita - Nossa, meu pai também é pedreiro.

João - Seu pai é pedreiro?

Bendita - É, sim.

João - mas eu tô indo agora olhar um outro trabalho que tem tudo a ver com cê.

Bendita - aé, de quê?

João - *(lembra do ponto)* oh, motô, meu ponto. Pára aé, motorista *(vai saindo)* Bendita, quando você fizer sucesso, lembra de mim, tá? João, *(gritando)* João...

Passageiro 2 - Ih, moço, até eu sei que oce é João.

(João desce do ponto, Bendita lembra que o casaco de João está em seus braços)

Bendita – gente, o moço esqueceu o casaco, motorista pára o ônibus, o João esqueceu o casaco dele (*vai saindo do ônibus*) dá licença...

Cena 8: Bendita e Caxeta (Referência ao perigo da noite / Violência contra a mulher / figura da fofoqueira: controle social)

(*Caixeta entra com um olhar malicioso para Bendita e toca pandeiro enquanto ela canta*)

Bendita - (*chamando e procurando*) João, João. (*colocando o casaco e como se lembrasse de João*) ...mas mesmo assim, foges de mim” (*Caxeta Interrompe Bendita com uma forte palmada no pandeiro, ela por sua vez, assusta-se*) Ah Caxeta...

Caxeta - Bendita! Cê tá boa? Desceu no ponto errado, é princesa?

Bendita - (*desorientada*) É, não, quer dizer, tô bem, sim, e você?

Caxeta - Adivinha, eu tenho uma novidade pra você.

Bendita - O quê que é? Ih... lá vem você com suas histórias?

Caxeta - Que história, gatinha? História é o seu pai que vive dependurando conta lá no meu boteco.

Bendita – Eu sabia que você vinha de novo só pra falar do meu pai.

Caxeta - Não, Bendita deixa isto pra lá. Do quê que você mais gosta? (*sempre rodeando*)

Bendita - Ah... de cantar ué!

Caxeta - Então, Chuta um palpíte. (*rodeia Bendita tocando o pandeiro*)

Bendita - Ah, Caxeta... Um rádio?

Caxeta - Não. Pensa um pouco.

Bendita - Um gravador. (*toda feliz*)

Caxeta - Dita, mais alto, caixeta. (*se gaba*)

Bendita - Caixeta, alto, gravador, num sei, fala logo Caxeta!

Caxeta - (*Pára o pandeiro. Vai até o seu ouvido*) comprei um microfone.

Bendita - (*Eufórica*) o quê? Cê comprou um microfone, Caxeta?

Caxeta - É pra alugar, lá pro pessoal que vai cantar no Concurso da rádio!

Bendita - Eu vou participar!

Caxeta - Ah, é? Então vamos lá em casa, porque para você é de graça.

Bendita - Ah, não. Agora não. Tá tarde e se o meu pai descobre, ele me mata! (*A euforia diminui*)

Caxeta - Poxa, Dita. É que junto com o microfone eu comprei, um tanto de disco.

Bendita - (*Não acreditando*) Disco? (*Olha se tem alguém vendo*)

Caxeta - E aí, vamos?

Bendita - Mas você jura que não conta para ninguém?

Caxeta - Boca de Siri, princesa, eu juro.

(*entra a fofoqueira Anunciação em cena com sua janela em maos*)

Anunciação - Cês parece que tão com um tanto de segredinho aí, heim!

Caxeta - Oi, Dona Anunciação!

Anunciação - Bendita, e o que você tá fazendo na rua uma hora dessas? Cê viu o que aconteceu ontem: teve um tiroteio tão bravo que até acertaram um menino! A noite não tá brincadeira, não viu? Inda mais para você que é moça direita...

Bendita – Mas oh, dona Anunciação, eu já tava indo embora agora mesmo.

Anunciação - Mas pelo que eu saiba sua casa é pra cá (*alertando*) oh, Bendita cê fica de butuca com esse aí, viu!

Caxeta - (*para Bendita, baixo*) Deixa essa intrometida para lá. Vão! (*Malicioso*) vão.

Bendita - Tchau, dona Anunciação

Anunciação - Credo, então , tchau, né! (*saem*) (*Anunciação vê os dois saindo de mãos dadas e sai de cena*) (*Consolação entra e coloca sua cadeira de frente para o publico, assenta-se e começa a costurar na sala*)

Caxeta - Vem!

Consolação - Meu filho, cê?

Caxeta - Sou eu, mãe! *(para Bendita)* Olha, pode pegar *(mostrando o som e o microfone-cadeira)*.

Bendita - Nossa! Que legal! *(Não acreditando no que está vendo.)*

Caxeta - *(Vai ate a cadeira e pega o microfone)* Vai, testa.

Bendita - Alô, alô, Bendita *(Bendita testa)* Tá desligado.

Caxeta - *(Liga)* Deixa que eu ligo

Bendita – “Saudade palavra triste *(Bendita confirma que está ligado; ela começa a cantar)*
quando se perde um grande amor,
na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor...”

(Caxeta fica rodeando-a como forma de sedução e a toca por trás, Bendita pára de cantar)

Caxeta – Ô Bendita desculpa. Pode cantar. Eu não vou mais atrapalhar, não! *(Caxeta tira a camisa e coloca cloroformio na camisa e coloca no nariz de Bendita que desmaia. Depois de Bendita no chão, Caxeta l-levanta-lhe o vestido e estupra-a no chão. Enquanto isso o pai passa por trás da cena e a fofoqueira Anunciação chama-o para conversar)*

Cena 9: Anunciação e José Maria *(Referência a figura da fofoqueira: controle social)*

Anunciação - Ei, seu Zé tudo bem? (Dispara a falar) E o Samuel ainda tá de caxumba?

Zé-(Só põe a mão no chapéu como que cumprimentando, levanta o braço) Tá, tá, tá, Anunciação! *(passa direto por ela)*

Anunciação - ô, seu Zé, a Bendita tá namorando o Caxeta?

Zé - *(volta)* Comé que é? Que história é esta?

Anunciação – ó, eu não sou de me intrometer, mas é que eu vi a Bendita e o Caxeta passando aqui agorinha. Tavam de mãos dadas e tudo. Até que eles fazem um casal até bonitim né seu Zé! Quando vai ser o casório? Porque eu pensei...

Zé - E ocê pensa Anunciação? Que mané casório o quê? Pra ondé quês foi?

Anunciação - Credo, num precisa ofender... parece que o Caxeta levou ela lá pra casa dele.

Zé - *(sai em direção à casa de caxeta)* Filho da puta. *(Anunciação sai de cena)*

Cena 10: A Deserdada *(Referência a violência contra a mulher)*

(Nesse momento, Zé entra na casa de Caxeta vê ele deitado por cima de Bendita beijando-a. Caxeta vê seu Zé e levanta-se rápido)

Zé – Desgraçado *(Tirando Caxeta de cima da filha)*

Caxeta – Seu Zé! *(Assustado)*

Zé – *(Chutando Bendita)* Levanta, levanta. Que pouca vergonha...

(nesse momento. Bendita acorda sem entender o acontecido, se vê nua e vai em direção ao pai com vergonha. Eles se olham).

Bendita - *(Pedindo socorro.)* Pai, é... Pai, não é nada disso que o senhor está pensando...

Zé - *(interrompendo a filha)* Eu não tô pensando, eu tô vendo *(ameaçando.)*

Bendita - *(dispara a falar a falar)* Pois é, eu tava no ponto de ônibus né aí Caixeta....

Zé - Cala a boca *(Bendita dispara a explicar)* Cala a boca. Cala! *(Zé puxa o cabelo da filha e joga-a no chão. Bendita se cala)*

Bendita - Mas eu num tive culpa.

Zé – Cala sua boca, se não eu arrebento sua cara! *(volta-se para Caxeta, com fúria)*

Caxeta - Seu zé, ela veio cantar ó. *(Mostrando o microfone a Zé)* *(Zé encara-os com raiva e catatônico, ao ser encarado, Caxeta abaixa a cabeça de vergonha e medo e guarda o microfone.)*

Zé - A partir de hoje, Bendita. Cê vai poder cantar à vontade. Num é isso que cê sempre quis? A mulher é sua, agora!

Bendita - *(vai em direção ao pai desesperada)* não, pai, pelo amor de Deus, não me deixa aqui, não.

Zé - Cê fica aqui, com a roupa do corpo. Num precisa nem chegar perto de minha casa. Lá, ocê num passa mais nem na porta.

Caxeta - Mas, seu Zé, eu num posso ficar com a Bendita aqui não! A casa é da minha mãe.
Zé – Dobra a língua para falar comigo, rapaz. Honra a memória do seu pai. Ele era homem ocê é um rato, um merda. Cê num quis arrumar confusão, agora se vira e cuida da mulher!

Bendita – *(lamentando-se mais uma vez)* Pai...

Zé – Pai? Esquece que cê já teve pai e mãe algum dia! *(sai resmungando)*
 desonrada, vagabunda.... *(Caxeta e Bendita ficam em silêncio se olhando)*

Consolação – Que bagunça é essa aí, meu filho?

(Caxeta e Bendita trocam olhares de ódio.)

Caxeta – Nada não, mãe.

Consolação – É sua namorada?

Caxeta – Não, É uma mulher que me arrumaram.

Bendita – *(para Caxeta - Enfrentando)* Arrumaram nada! Você que desgraçou minha vida

Caxeta – Eu acho melhor você ficar de bico calado se não eu te mato e te jogo na rua, tá entendendo? *(Jogando Bendita no chão)*

Bendita – Me solta, me larga!

Caxeta – Agora que o seu pai te virou as costas, a coisa é só entre nós dois. E quem manda aqui sou eu! Eu vô sair, quando eu voltar a gente conversa *(Pega a camisa no chão e sai)*: Tchau, mãe!

Consolação – Tchau meu filho. Vai com Deus!

Caxeta – *(Voltando para Bendita que está no chão)* E tem mais uma coisa: quando eu te quiser, cê vai dormir aqui. E se eu não quiser, lá. *(sai)*

Cena 11: A briga de Zé com Maria *(Referência a violência contra a mulher)*

Zé – *(entra gritando a mulhe)* Mulher... *(Pausa)* Maria

Maria - *(assustada)* Que que foi, Zé?

Zé – Junta as coisa de Bendita tudo.

Maria – Pra quê?

Zé – Vamo quemá.

Maria – Quê que aconteceu, homem, cadê a minha fia?

Zé – Sua filha agora é mulher de Caxeta.

Maria – Do Caxeta, como assim?

Zé – Ela não é mais moça...

Maria – O Zé cê tá falano da nossa fia.

Zé - *(Samuel entra brincando com carrinho no meio da discussão dos pais)* Pára com isso, Samuel, para! *(Zé bate-lhe na cabeça, Samuel assusta-se e pára de brincar; fica entre os pais)* Bem antes dela nascer, ela sempre foi mais sua do que minha. Eu fui bobo de acreditar que ela ia ser o nosso orgulho, porque com essa história de cantar, o que ela fez foi manchar o nome de minha vó!

Maria - Eu não vou juntá, nem queimar nada. *(Enfrentando)* Ela é minha filha!

Zé - *(ignorante pega Maria e aperta-lhe o braço)* Cê não vai junta? Eu junto!

Maria - Mas ela é minha única filha! *(Estapeia-lhe o rosto)*

Zé - Cê não vai queima? Eu queimo! E se ocê defendê ela, cê sai daqui também! *(sai)*

Maria – Oh, minha Nossa Senhora, guarda minha filha, ela sempre foi tão boa pra mim, nunca fez mal a ninguém. *(desespera)*

Samuel – A Bendita não vai mais morar aqui, não, mãe?

Maria – Samuel, leva esse rádio que ela tanto gostava, lá na casa do Caxeta, não deixa seu pai vê não. Corre menino, que eu vou rezar, eu vô pedir...

Samuel - Tá, mãe! *(Menino sai correndo com o rádio escondido)*

Cena 12: Samuel entrega o rádio a sua irmã

(Bendita chora muito)

Consolação – *(percebe o choro de Bendita)* Menina... *(pausa, escuta)* Ô, menina, vem cá vê o bordado que eu tô fazendo. *(Bendita chorando vai ao encontro de Consolação)* Senta aqui. Ô minha filha, cê é fia da Maria num é? Num liga para esse meu fio, não, que ocê se acostuma. No meu tempo de moça, briga de namorado era normal. E eu quando tinha sua idade, assim, eu era namoradeeeeira, tive sete namorado....

Samuel – Bendita!! *(pausa)* Ô Bendita

Bendita – *(Bendita deitada escuta o irmão chamando, levanta rapidamente)* Meu irmão! *(sussurrando)* *(abraça-o forte)*

Samuel – Bendita!... A mãe mandou pro cê. Pega. *(Entrega-lhe o rádio)* O pai tá bravo; ele bateu na mãe, queimou suas coisas tudo e num quer ocê lá mais não. *(Consolação começa a ouvir a conversa dos dois, Bendita o empurra um pouquinho pra mais longe)*

Bendita – Então vai embora, senão o pai briga com a mãe e bate n'ocê, respeita a mãe. *(pausa)* respeita o pai também.

Samuel – Tá, tchau!

Bendita – Tchau! *(O menino sai correndo e vai embora Bendita passa em frente a D. Consolação)*

Consolação – Que rádio bonito!

Bendita – *(liga o rádio)* Foi minha mãe que mandou pra mim.

Consolação – Sua mãe é boazinha demais? Minha mãe também era assim. Tenho saudade dos meus pais. Eles já faleceram. No meu tempo de moça saía muito pros baile, dançar forró, ouvia muito Roberto Carlos.... *(entra musica de Adoniram Barbosa faixa 5)*

João – Você está na rádio do beco, 199.5, a FM que te escuta. E você, que se sente solitária, o programa FALA COMIGO vem para desafogar todas as suas mágoas, pois aqui, só toca o que te toca. E hoje o seu novo apresentador é Jonny Cat. Se você gostou da minha voz, ligue e peça que eu fique. Amantíssimas ouvintes, especialmente para vocês, uma música que desde cedo, não me sai do pensamento. Ouça esta canção, com seu coração. *(para Couves)* E aí Couves, como é que foi?

Couves – Boa cara! Volta amanhã às 9h! *(Pixinguinha, Carinhoso - Bendita sai de cena.)*

Cena 13: Anunciação e Dona Maria *(Referência a figura da fofoqueira: controle social)*

(Um ano depois. Na hora em que o locutor acaba de falar e colocar a música Carinhoso, D. Maria vem andando e coloca a lata no chão – Anunciação entra correndo)

Anunciação – Maria!

Maria – Oi, Anunciação

Anunciação – Cumé que ocê tá, heim? E a Dita, aquela lá não sai mais de casa, não?

Maria – Ela deve tá trabalhando demais.

Anunciação – É, o marido dela deve tá prendendo ela dentro de casa, de chicote e tudo.

Maria – Oh, Anunciação, bate na boca três vezes. Nossa Senhora protege minha filha.

Anunciação – Ôh, Maria, já tem um ano que a Dita tá com o Caxeta, não tem?

Maria – Tem.

Anunciação – Tá na hora da senhora ser vovó.

Maria – Que, Anunciação?

Anunciação – Já tá passando da hora da Dita ter um filhinho. Eu, pelo menos acho.

Maria – Eu tô é com saudade da minha fia.

Anunciação – Ah, é? A senhora não tá indo lá vê ela, não?

Maria – Cê sabe que o Zé não deixa e também ia me cortá o coração ver ela daquele jeito.

Anunciação – Se precisar de mim, eu to aí: levo e trago notícias. Pra mim não é nenhum problema. Eu não tenho marido para mim prender né?

(entra o Caxeta tocando pandeiro e com Celina, sua amante dançando)

Anunciação – Maria, Maria!

Celina – *(sem graça)* Ei, dona Maria

Maria – E sua mãe, já melhorou? *(faz sinal de afirmativo em silêncio e sai com Caxeta)*

Anunciação – Coitada da Dita!

Maria – Tchau, Anunciação.

Anunciação – *(Ri sem graça)* É, então tchau né? *(para o público)* É por isso que eu não arrumo marido. Ficô é lôco

Cena 14: Caxeta leva a amante para casa (Referência a violência contra a mulher)

(Caxeta e Celina falam fora de cena)

Caxeta - Vamos, Celina!

Celina - Não, Caxeta, você sempre fala a mesma coisa. É chato pra mim, né, a Dita tá lá!

Caxeta - Oh, Celina, cê tem que entender...

Celina – Entender o quê Caxeta? Eu conheço a Dita desde de quando a gente era criança.

Caxeta - E você quer o quê, Celina, que eu pego ela e jogo ela na rua...

Celina - Não, Caxeta, não é isso.

Caxeta - Se é isso que cê quer, eu mando ela embora agora mesmo, mas tem uma coisa: a culpa vai ser toda sua...

Celina - Assim também não, coitada. Eu só quero resolver a nossa situação de uma vez.

Caxeta - Oh, Celina, se você entrar hoje, eu prometo que eu converso com ela amanhã mesmo. Sem falta.

Celina - Cê promete?

Caxeta - Palavra de Caxeta. *(começa a tocar o pandeiro conquistando Celina)* oh, Celina samba para mim, samba... Isso dá um sorriso, vai...

Celina - *(vai cedendo ao Caxeta)* aí, Caxeta, cê não vale nada mesmo...

(Enquanto isso Dita faz comida de frente para o público, e dona Consolação costura sentada de frente, Caxeta, então, entra em cena com Celina sambando)

Caxeta – Oi, mãe!

Consolação – Oi, meu filho!

Celina – *(Sempre sambando)* Cê toca bem, Caxeta.

Caxeta – *(Sempre tocando pandeiro)* E você dança demais, princesa. *(pausa)* Cê tá com fome?

Celina – Tô, sim.

Caxeta – Dita, traz a comida!

Consolação - Bendita, minha filha, liga não, meu marido era desse jeito.

Caxeta - *(Dita não responde – Ignorante)* Dita a comida!

Bendita – Já vai! *(Bendita traz a comida e deixa perto do casal, eles param de dançar)*

Benedita – Oi Celina, sua mãe tá boa? *(Celina responde que sim apenas com a cabeça)* *(sussurrando para ela)* Cuidado, Celina, muito cuidado! *(depois Dita sai para o quarto e Caxeta vai atrás dela e pega-a pelo braço)*

Caxeta – Cuidado você, com essa sua língua. Hoje cê vai dormir aqui! *(mostra para o quarto da mãe)*

Consolação – Não tá na hora do programa daquele locutor? Aquela voz bonita que você tanto gosta?. *(Dita liga o rádio, feliz)*

Jonny Cat – *(na rádio)* E a rádio do beco. 199.5, a FM que te escuta e o programa FALA COMIGO que só toca o que te toca, têm hoje um motivo muito especial para comemorar: um ano de Jonny Cat no ar. E para vocês: ouvintes amorosas, meu muito obrigado, sem suas histórias este programa não seria possível. Continue ouvindo a estação que fala com o coração.

Cena 15: O pressentimento de Maria (Referência a fofoca: controle social)

(Saem Bendita e Consolação entram Samuel e Maria em cena)

Samuel – Uai, mãe, cê não vai na missa hoje, não? Num vai mesmo não. Tá caindo o maior chuveiro lá fora e o pai também tá sem chave né? onde que o pai foi, mãe? *(Pausa)* mãe, mããããe...

Mãe – Que foi, meu filho?

Samuel – Cê tá doente, mãe?

Maria – Oh, meu filho, depois que a Dita foi embora dessa casa, minha vida virou um inferno: seu pai só fica no boteco, cada dia bebendo mais e mais. Já faz um ano do acontecido e ele ainda nesse rancor. E o pior: essa fofocaiada no meio da rua, eu não tô agüentando isso mais, não! Sabe o quê queês tão falando agora? Que a Dita tá grávida.

Samuel – Uai, mãe, mas ela não é casada?

Maria – Oh, meu filho tem alguma coisa me dizendo que essa história num vai acabar bem.

Samuel – Num fica assim não, mãe (*deita no colo da mãe; ajuda a mãe a se levantar*)

(trilha Egiberto Gismont)

Cena 16: Caxeta bate em Bendita grávida (Referência a violência familiar)

Caxeta - Mãe! Cadê aquela vagabunda?

Consolação - A Bendita tá no quintal (*Toda ingênua*)

Caxeta - Dita, Dita! Vem cá, sua vadia. (*Ela fica com medo e não vai.*) Vem cá. (*Caxeta a busca pelo cabelo, e lança-a no chão sobe sobre ela para enforcá-la*)

Caxeta - Tá todo mundo falando que você tá grávida? É Verdade

Bendita - É verdade!

Caxeta - E de quem é esse menino?

Bendita - É seu, Caxeta

Caxeta - Eu vou te matar e arrancar esse menino da sua barriga. Você acabou com a minha vida, sua vagabunda. (*Ao ver o filho batendo em Bendita; Consolação levanta-se depressa, para ajudar Dita*)

Consolação – Sai daí meu filho, cê num vai desgraça mais a vida dessa minina. (*Caxeta empurra a mãe, Consolação, que cai no chão e Dita busca uma faca*)

Bendita – (*De posse da faca*) Fica longe, Caxeta. Você não vai me tocar nunca mais. Seu nojento! Meu filho é a única coisa que me restou, ce num vai fazer nada com ele. Vai embora!

Caxeta – Se é isso que cê quer. Cê vai ter!

Cena 17: A morte de seu Zé (Referência a violência, crime e alcoolismo)

(No buteco.)

Zé – (*para o balconista imaginário*) Mais uma. (*pausa – recebendo o copo*) Que mané anotá o quê, rapaz? Esse é o buteco do meu genro. Encha esse copo aí. eu não tenho nada pra falar com aquele filho da puta. Eu como e bebo aquí à vontade, ele não faz isso com a minha filha?!

Caxeta – Vamos resolver esse problema então, seu Zé?!

Zé – Ah é ocê? Eu num tenho nada pra fala com ocê, não.

Caxeta – Sua filha me aprontou mais uma? Ela tá grávida, o senhor sabe o que eu vou fazer?

Zé - (*Debochando*) Se ocê que é o marido num sabe, eu que vou saber?!

Caxeta – Seu Zé, a culpa é toda sua? (*coloca-lhe o dedo no nariz, Zé reage.*)

Zé - (*empurrando a mão de Caxeta*) Tira a mão da minha cara, rapaz (*Pega Caxeta pela camisa*) Cê não aponta dedo pra homem, não! (*Dá um tapa na cara de Caxeta que cai no chão. Enquanto isso Zé vai até o balcão*) Eu faço questão de apagar cada anotação. Eu vou ficá de veno pra Caxeta? (*irônico*)

Caxeta - (*vai até o “balcão” e pega a arma, aponta para Zé*) Eu não aponto dedo pra homem, não, eu aponto isso! (*Aponta a arma.*)

Zé – (Ri) *Ilh cê nunca foi de nada, meu caro, não vai ser hoje... (Duvidando e saindo ignorando a arma e o próprio Caxeta)*

Caxeta – *Se não for pra sua filha, é pr'ocê, seu velho desgraçado! (Atira em Zé pelas costas que se vira para Caxeta cambaleando, levando então mais um tiro no peito - cai no chão e Caxeta dá mais dois tiros em Zé deitado) (Sai correndo). (trilha Egiberto Gismont)*

Voz em off da rádio: E ATENÇÃO: ESTÁ FORAGIDO O ASSASSINO DE JOSÉ MARIA FERREIRA DA SILVA. O SUSPEITO DO CRIME É O CONHECIDO CAXETA. MAIS NOTÍCIAS, A RÁDIO DO BECO VOLTA A QUALQUER MOMENTO...
(Surge em cada coxia um personagem do espetáculo para ver a cena)

Cena 18: Anúnciação avisa a morte de seu Zé

(Anúnciação aparece na janela):

Anúnciação - Maria! Ô, Maria! Vai lá no buteco. Seu marido tá caído no chão. Teve a maior brigaiada.

Cena 19: Samuel despede do pai morto (Referência à cultura interiorana)

(Entra Samuel e vê o pai caído)

Samuel - Pai! (Samuel aproxima-se do cadáver) Pai! Ô pai, levanta daí. O senhor falou que ia consertar o meu rolimã. Levanta!

(Dita surge correndo, ajoelha-se em frente o cadáver)

Bendita – Pai, (pausa) Ô pai, não era para ser assim... (entra Maria)

Maria – Zé?... (gritando) Meu marido! Quem fez uma maldade dessa? (pausa, para Bendita - Chorando) Filha, o quê que vai a gente vai fazer agora? (Coloca o pano sobre o marido – Bendita tira a mãe de cena deixando Samuel sozinho com o corpo do pai. Samuel usa o barbante do carrinho que fica o tempo inteiro com ele.)

Samuel - Sabe, pai, a mãe me contou que quando morria alguém lá na roça, as pessoas amarrava um barbante na mão do morto e esticava bem esticadinho, bem lá no alto que é pra alma do defunto ir direto pro céu. (Desenrola o barbante e fica olhando para o céu) Pronto! Pode subir pai. Sobe, pai! (a alma de Zé sobe no barbante mas Samuel não percebe, olha para “o corpo” caído do pai e um tempo depois) Num vai subi não?! (Entra Dita. Samuel agacha no “corpo do pai”, pega o chapéu, coloca-o na cabeça e fala para para Dita)

Bendita - Samuel, vão embora pra casa vão?

Samuel – Ô Dita, será que o pai não foi pro céu? (pausa, vai saindo e dizendo para si mesmo) Será que eu não amarrei direito? (saem os dois)

Cena 20: Bendita ganha o concurso da carta (Referência a precariedade - goteira no telhado do barraco / identificação de atividade comunitária / sonho de consumo popular)

Radialista Couves – Rádio do Beco 199,5, a FM que te informa todas as notícias do aglomerado. Caros ouvintes, aqui quem fala é o Couves, o seu radialista do dia-a-dia. E atenção que vamos mandar a dica do dia: se a chuva não tá brincadeira e o seu telhado anda te pregando uma peça, gotejando para valer na sua cabeça, não se preocupe: pegue o sabão de cachorro e passe no local que tá rachado. Depois, deixe secar e adeus para aquele pinga-pinga infernal. E agora, uma notícia com o todo nosso respeito: hoje foi a missa de um ano da morte do nosso amigo José Maria Ferreira da Silva. O assassino, o Caxeta, está foragido até hoje. Sabendo de seu paradeiro, ligue para nós. Porque aqui, no programa Notícias do Beco, você sempre fica bem informado. E continue com a nossa programação.

Maria – A missa foi bonita (melancólica, pausa)

Consolação – Meu filho mandou mais uma carta. (pausa) não tinha endereço. Só veio com o meu nome.

Maria – E ele, tá bem?

Consolação – Bem nada, tá fugido da polícia.

Maria – Ô, Consolação, esconde essa carta. Não deixa o Samuel vê não.

Consolação – Pode deixar, Maria, tá guardada bem guardadinha.

Maria – Mas a nossa netinha Vitória tá tão bonita.

Consolação – Linda, mesmo, e quando ela crescer, vai ser namorada igual a vovó aqui. No meu tempo de moça, eu era namorada. Tive sete namorado numa semana só.

Maria – Numa semana só?

Consolação – É, Maria. Um dia chegou dois lá em casa – e eu sem saber o que fazer. Minha irmã ficou com um, enquanto eu saía com o outro.

Maria – Mas cê era danada mesmo hein, Consolação.

Consolação - Namorava mermo. Ô, tempo que era bom!!! Eu vou aumentar o volume dessa música. Que são minhas conhecidas lá do grupo de idosas. Essa música é bonita!

(Maria assusta com o volume pois ela está com a filha de Bendita – Vitória - no colo.)

Maria – Nossa, Consolação! Abaixa um pouquinho.

Consolação – Não minha filha, a musica é bonita!

Maria – *(Gritando)* Bendita, Bendita!

Bendita – *(Entra assustada com o barulho)* Nossa, dona Consolação, a senhora qué deixar minha filha surda *(pega a filha do colo de Maria e sai)*

Jonny Cat *(na radio)* E o programa “Fala Comigo” tem o prazer de anunciar a grande vencedora do concurso “Histórias do Coração”: Você que escreveu sua carta, contou sua história, está concorrendo a um par de alianças e a uma panela de pressão. *(pausa, toca a música)* Amantíssimas ouvintes, li com atenção e carinho todas as suas cartas, mas aquela que mais me comoveu e ganhou foi a da ouvinte *(pausa, suspense)* Bendita Ferreira da Silva!!! *(dona Consolação presta atenção na rádio)*

Maria e Consolação - Bendita!?

Maria - Bendita, minha filha, vem cá. Escuta! *(Bendita entra assustada)*

Jonny Cat – Bendita Ferreira da Silva, você que ganhou o nosso concurso passe hoje mesmo na nossa rádio para pegar o seu prêmio, estamos te esperando.

Bendita – Mas eu não mandei carta nenhuma!

Consolação – Fui eu que escrevi.

Maria – Vai lá pega a panela de pressão e as aliança.

Consolação – É bom que ocê casa

Bendita *(saindo)* eu não vou casa nunca mais, Dona Consolação.

Consolação – Se ocê num qué as alianças, pega a panela de pressão: é pra nós cozinhar pezinho de galinha. *(Consolação e Maria saem cochichando)*

Jonny Cat – Enquanto a Bendita não vem, vamos tocar uma música para uma Bendita que atravessou meu caminho. Afinal de contas, quem nunca teve uma Bendita na vida. *(toca música Pixinguinha – Carinhoso)*

Cena 21: Reencontro de Bendita e João

(Bendita chega na rádio, Jonny Cat está arrumando os objetos da rádio e “escondido”)

Bendita – Com licença?

Jonny – Ô Senhorita, não pode ir entrando assim não.

Bendita – Moço, eu vim por causa da panela de pressão, é que eu ganhei o concurso.

Jonny – *(Dentro da rádio, mostra apenas a mão mandando- a esperar)* Ah, sim, só um momento *(entra em cena enquanto Bendita continua se arrumando)* Bendita seu nome né?

Bendita – É sim, senhor *(Bendita nesse momento está de costas para Jonny, este vira-se para arrumar algo e fumando)* Moço, apaga esse cigarro, por favor.

Jonny – *(de costas pra ela)* Vai te jeito, não.

Bendita – É que eu tenho alergia.

Jonny – *(virando-se para ela quando a reconhece, apaga o cigarro assim como a cena do ônibus)* Oh, é ocê? Aqui ó, apaguei.

Bendita – Jonny cat é você?

Jonny – Pra você, eu sou João, lembra, o João do ônibus.?

Bendita – Lembro, então quer dizer que o trabalho que ocê ia conseguir, é este?

Jonny – É, sim, e então quer dizer que a Bendita da carta é também a minha Bendita do ônibus, *(vira-se para Bendita que está séria)* *(Sem graça)* quer dizer, a Bendita que eu conheci naquele ônibus? *(pausa, suspiro)* Poxa, quanto tempo...

Bendita – Pois é, muito tempo...

Jonny – Me perdoe os modos é a confusão dessa rádio.

Bendita – Não tem de quê, eu também só vim pegar meu prêmio.

Jonny – Ah, sim... *(vão se aproximando)* a panela de pressão tá lá dentro, mas as alianças.... *(procurando, acha)* tão aqui! *(entrega à Bendita)*

Bendita - *(apenas balança a cabeça afirmando, vê as alianças)* ah não, eu num quero a aliança não eu quero só a panela de pressão mesmo. *(Jonny fica triste)*

Jonny – Mas por que, lindinha?

Bendita – É que.... *(encanta-se com João)* Pensando bem, eu quero a aliança, sim! *(Jonny fica feliz)* mas só pra comprar fralda pra minha filha.

Jonny – *(aproximando-se dela e pegando-a pela mão)* Mas eu sei que agora você está solteira.

Bendita – Sozinha.

Jonny – Poxa! eu tinha tanta coisa para te dizer, mas parece que agora tudo, oh, sumiu, assim...*(estala os dedos)*

Bendita – Eu também tinha muita coisa para dizer, mas também me fugiu, assim, oh...*(estala os dedos - Jonny se aproxima e faz que vai beijá-la)*

Bendita – *(desvia)* Sua boca tá fedendo a cigarro.

Jonny – *(falando para si)* Mas, eu já apaguei, *(joga o cigarro por cima do cenário – fora)* e eu parei de fumar, viu?

Bendita – Parô?????

Jonny – Por sua causa.

Bendita – *(toda feliz)* Por mim.

(vão se aproximando como se fossem beijar, viram-se e rodam ficam um de frente para o outro, viram para o público e dão um passo à frente)

Cena 22: O Casamento

(Música de casamento, Couves veste terno em Jonny Cat. Entra a mãe de Bendita com um véu para lhe colocar na cabeça)

Maria - *(coloca o véu nela.)* Finalmente, Nossa Senhora atendeu minhas preces. Cê vai ser muito feliz, minha filha. Deus te abençoe!

Consolação - *(entrega para Bendita uma flor)* Ô, Bendita, dos sete namorado, eu ganhei sete flô, e todas as sete, eu te dou. Uma para cada dia da semana que vai te trazer muito amor.

Celina - Ei, Bendita, sabe... Na minha vida já passaram muitos homens, uns bons outros, não, ganhei muitas flores também. Fica com essas, quem sabe elas vão te trazer mais sorte?....

Anunciação - Dita, você tá bonita, aqui, aceita a minha também. Ó Pode pegar, é de coração. O negócio lá do Caxeta, você esquece, que não foi por mal. E boa sorte, em, nesse novo casamento.

(Acontece o casamento. Seguem andando em direção ao público. Beijam-se. Chega o irmão de Bendita, Samuel e cumprimenta João. Vão para o fundo. As mulheres gritam para Bendita jogar o bouquet.)

Mulheres - O bouquet, o bouquet.

Cena 23: O Bouquet

Bendita - Um, dois, três *(todas as mulheres repetem; Bendita joga o bouquet que cai na mão de Samuel)*

Samuel - Peguei!!

(João arrasta Bendita pelo braço saindo de cena)

(todas as mulheres se juntam em Samuel para lhe tomar o bouquet)

Maria - Uai, meu filho, homem pegá bouquet não vale, não, dá pra mamãe, dá!

Samuel - Ah, mãe! Eu também quero casar!

Anunciação - Isso não é coisa pra homem, não. *(Samuel faz gesto de não entregar)*

Consolação - Deixa pras moça, meu filho!

Celina - Dá, Samuel, eu também quero casar!!

Samuel - Cês querem pegar bouquet? Então vão no meu casamento! *(sai correndo e todas atrás)*

Cena 24: Piolhos de Vitória (Referência ao machismo)

(Aproximadamente dez anos depois. Duas cenas sobrepostas: assim que as mulheres saem atrás de Samuel, na primeira cena, João entra no boteco, e na outra cena, entra Vitória e Bendita em casa)

João – Me dá outra. *(Chega Anunciação com sua janela no buteco)*

Anunciação – Ei, Seu João, tudo bem? E a Dita tá boa? Já tá passando da hora de vocês terem um filhinho, heim...

João – Mas a gente já tem a Vitória.

Anunciação – Mas a Vitória é filha do Caxeta! Mas ainda bem que você assumiu essa menina. Porque a coisa mais triste é ser filha de bandido né? Aquele lá é que não valia nem uma agulha...

João – Pai é quem cria, Dona Anunciação!

Anunciação – Então, já que você tá criando a menina, seu João, vê se passa um remedinho nela, que a coitada tá pingando piolho.

João – Oh, Dona Anunciação, a senhora não tem mais coisa pra fazer, não?

Anunciação – Tenho, mas isso aqui é mais importante. E a Dita? Ela tá animada para cantar?

João – Não! Mulher minha não é artista, não!

Anunciação – Credo, seu João, mas é o sonho dela.

João – Qué sonhar, deita na cama e sonha!...

Anunciação – Então, quer dizer que ela não vai participar mesmo né?!

João – Não *(bafora na cara dela)*. Já falei que não! *(para o público)* Que mulher chata!

(Anunciação vai até a casa de Bendita. Entra Vitória, primeiro, depois Bendita)

Bendita – Vitória eu já não mandei cê ir para escola? Quê que cê tá fazendo aqui menina?

Vitória – Eu não vou para escola nunca mais!

Bendita – Mas por que, minha filha?

Vitória – Os meninos tão tudo me chamando de piolhenta e de cabeça de farinha. Só porque eu tenho lêndea!

Bendita – Deixa eu ver sua cabeça?! *(Bendita olha a cabeça de Vitória)* Vitória!!! Crêem Deus Pai! Os piolhos tão tudo pulando *(mata os piolhos no ar)* Ah, desse jeito, vou ter que pedir o seu tio Samuel pra rapar sua cabeça!

Vitória – Ah não, se não os menino vão me chamar é de macho-fêmea!

Bendita – Essa menina deve ter o sangue doce. É piolho de defunto, só pode! Eu já passei querosene, álcool, vinagre até bombril no pente... *(entra Anunciação)*

Anunciação – Dita!

Vitória – *(com vergonha)* Dona Anunciação! *(esconde o cabelo)*

Anunciação – Tá que cata piolho, heim?

Vitória – Num é piolho, não.

Anunciação – Cala boca, menina.

Bendita – Oh, Anunciação, cê num tem uma roupa pra lavar?

Anunciação – Já lavei.

Bendita – Então, vai lavar uma vazilha, vai!

Anunciação – Já fiz isso também. Ô Dita, você num vai participar do concurso, não?

Bendita – Que concurso?

Anunciação – O concurso de cantoras que vai ter lá na rádio?

Bendita – Vô não.

Anunciação – Num vai mesmo. Porque eu acabei de ver seu marido e ele falou que ocê num vai de jeito maneira.

Bendita – Tá bom, Anunciação, muito obrigada. Tchau! (*Anunciação sai*)

Vitória – Ah, mãe, participa do concurso.

Bendita – Se seu pai deixar, eu participo. (*Entra o pai, Vitória corre para abraça-lo*)

Vitória – Pai!!!

João – (*afasta-a*) Ó, distância!!!! distância!!!!

Vitória – Por que, pai?

João – Eu num quero pegar piolho.

Bendita – Oh, João, num faz isso com a menina não, ce sabe que ela gosta d'ocê como um pai.

João – Eu também gosto dela, só não gosto dos piolhos que ela tem.

Bendita – Então me ajuda a cuidar que ela não fica assim!

João – O papel de mãe aqui é seu.

Vitória – Oh, pai, deixa a mãe participar do concurso.

João – Não.

Vitória – Ah, pai, ela tem a voz tão bonita.

João – Eu também acho, só que é mais bonita ainda no pé do meu ouvido, né amor (*Bendita fica séria*). Cê entende né ? é que o clima da radio não é familiar e ... (*Bendita continua séria e sem graça Jonny beija-a*). Tchau, tô indo trabalhá.

(*sai, deixando Bendita a catar piolho da filha*)

Bendita – (*para si mesma*) Ele é que pensa que eu não vou participar!

Vitória – O que, mãe?

Bendita – Nada, não, minha fia. Vai lá na casa da vovó e pede para ela terminar de cuidar do seu cabelo porque a mamãe tem que sair mas volta logo.

Cena 25: Baile do Concurso de Cantoras (Referência a reação feminina contra machismo / final com histórias de vida encadeadas dos personagens)

(*Jonny na rádio todos entram com cadeiras esperando as cantoras*)

Jonny Cat – Você está na rádio do Beco, 199,5, a fm que te escuta. Estamos aqui hoje ao vivo do nosso salão de comemorações para a grande decisão do Concurso “Cantoras Sabiá”. Você que cansou de cantar no banheiro e tá a fim de descolar um dinheiro, fez sua inscrição. E hoje aqui, teremos três lindas vozes. Enquanto elas não vêm, curta a nossa canção.

(*Música de Dominginhos, as pessoas dançam pelo Salão, Anunciação dança com Couves e Vitória com o seu tio, Samuel. Burburinhos*)

Samuel - Oh, Dita essa menina é muito sem educação

Bendita – Vitória, fecha as perna, senta direito minha filha

Maria - oh, Dona Consolação, senta aqui! (*Dona Consolação assenta no lugar de Samuel, Vitória aproveita do tio em pé e puxa-o para dançar, Couves e Anunciação que estavam em clima de paquera também dançam*)

Jonny - E atenção caros convidados, favor liberar o salão.

Anunciação – Mas já? num se pode nem dançá! (*empurrando Samuel que assentado estava no lugar de Anunciação*) Sai pra lá menino

Jonny – Sem reclamação. E sem confusão Anunciação Pois, já temos os três nomes das finalistas que cantarão com suas belas vozes aqui hoje. Lembramos que a nossa comissão julgadora é transparente. E o nome das vencedoras são: Em terceiro lugar: Irene Rodrigues da Silva. Em segundo lugar: A Dupla Dona Miltes e Dona Marta e em primeiríssimo lugar: ... *(pára a musica e grita, surpreso)* Bendita!!!! *(vai até ela)* Que história é essa d'ocê se inscrever pra esse concurso?

Bendita – Ô, João, eu num queria não sabe? Mas dona Consolação me inscreveu e agora que eu ganhei, eu vou cantar!

João - Não ce num vai cantar...

Consolação – Oh, meu filho, o sonho dela é cantar. E ela é uma menina que batalha muito, ela merece...

João – O dona Consolação, eu sei que a senhora teve boa intenção, mas a gente já conversou que esta história de cantá não vai levá a nada, num dá camisa a ninguém...

(todos ficam a favor de Bendita)

Bendita – Conversou não, João, ocê que decidiu e eu não concordo uai, eu vô cantar, sim!

(João pega Bendita pelo braço)

João – Bendita, vão embora, amor.

(Bendita sai em direção ao palco)

(João agarra o braço dela e começa a puxar-lhe para fora)

Bendita – Me solta João, me larga

(Entra Couves, pra tentar separar)

Couves – Que é isso, gente, num vão brigar não.

(no meio da confusão, com João, empurrando Bendita, ela resistindo e Couves tentando separar Bendita, esbarra em João que cai e levanta indignado.)

João – Você bateu na minha cara?

Bendita – Eu num te bati não, João. Pelo amor de Deus João, eu num te bati não.

Anunciação – Bateu, sim seu João que eu vi *(Bendita vai agredir anunciação, João pega bendita pelo braço)*

João – Homem pior do que eu cê já teve, lembra?

(com essa fala João desarma Bendita e aponta o dedo na cara dela)

Bendita – Que é isso, João?

João – Quer saber de uma coisa: VO / CÊ NÃO / VAI/ CAN / TAR!

Bendita – Ah num vô, não?!

(levanta a mão e em câmara lenta enquanto toca um pandeiro, abaixa e gruda no saco dele solta a mão)

Bendita – Oh, minha mão cansou!

(Repete a câmara lenta com a outra continua a apertar o saco)

Bendita – Ô Couves, lixa minha musica aí, agora. *(Bendita solta-o que vai até a frente caindo)*

(Todos aglomeram sobre ele em burburinhos. Bendita pega o microfone e começa a cantar.)

Bendita – “O nome de mulher é tão sagrado

Mulher é nome pra ser respeitado

A cobra não morde uma mulher gestante

Porque respeita seu estado interessante

Minha mãe também tem nome de mulher

Tenho que defender

Eu choro quando vejo ela sofrer

Deus nosso Senhor devia castigar

O infeliz

Que faz uma mulher chorar

(Durante o canto de Bendita, todos vão deixando João abandonado no chão e se encantam com a voz dela. João também, ele levanta –se e fala com o público)

João- Bendita, minha mulher. Agora ela tá cantando aqui e cantando ali e eu, por causa dos meus contatos virei o “tipo” empresário dela, homem de negócios, compreende, né?

Bendita – Na verdade, o João não é meu empresário. Ele é meu segurança mesmo...

(os dois brigam)

João – Deixa de gracinha, Bendita. Ta querendo me envergonhar na frente do público?

Bendita – Mas é isso mesmo... Você é meu segurança!

João – *(Para o Público)* Tipo Empresário!

Bendita – *(Para o Público)* Tipo Segurança!

João – Empresário!

Bendita – Segurança, João, você não lembra o que você fez com aquele rapaz lá fora?

João – Mas ele tava te cantano! *(Bendita ignora-o e vai para o fundo do palco, João vai atrás e ficam simulando a briga dos dois)* *(entra os personagens narrando suas histórias finais)*

(Vitória, filha de Bendita)

Vitória: Eu não conheci meu verdadeiro pai, o Caxeta. Mas encontrei um pastor que me apresentou Jesus. Ele disse que para ser forte na igreja, tinha que arrumar três mil almas, já consegui umas trinta, mas tenho fé que um dia eu chego lá. Amém!

Samuel – Eu fui atrás do Caxeta, vingá a morte do meu pai.

Consolação – Eu continuei esperando meu filho se arrepender e voltar, enquanto isso, tô aqui morando com a Maria, né, Maria?

Maria – É... Meu filho Samuel também sumiu no mundo. Mas, ao mesmo tempo, eu to feliz com a nossa netinha e tamo também vendendo uns paninho de prato, que nós mesmo fizemo. Se vocês quiser comprar...

Anunciação – Gente, eu tenho novidade: casei. Arranjei marido. Sabe com quem? Com o Couves. Eu acho que eu paguei foi língua, só pode...

Couves – Oh, muié, eu num já te falei que eu num gosto dessa história de você ficar nessa janela.

(Os atores formam uma fila na boca de cena e cumprimentam o público. João e Bendita levantam com um beijo na boca, atrás dos atores, voltam pra frente e cumprimentam o público, saem de cena e voltam cantando o trecho da música “Nome Sagrado” – Nelson Cavaquinho).



Dona Maria José e sua filha Bendita, ainda criança. – Foto: Guto Muniz



Bendita desacordada, o malandro Caixeta, Seu Zé e Anunciação, a fofoqueira



Dona Consolação e Bendita, colocada pra fora de casa, ouvindo a rádio comunitária – Foto: Guto Muniz



Dona Consolação e Dona Maria José, com filho de Bendita, ouvindo a rádio comunitária – Foto: Guto Muniz



Dona Maria José encontra o pai de Bendita assinado após discussão com Caixeta – Foto: Guto Muniz



Bendita se casa depois de encontrar um novo amor – Foto: Guto Muniz (editada).

F - ANEXO METODOLÓGICO– ROTEIRO DE QUESTÕES

Roteiro de questões para entrevista (morador antigo) 18 de outubro de 2005 – <u>Versão 3.2</u>
--

Nome(s): _____

Endereço: _____ Tel.: _____

- 1) Desde quando o(a) senhor(a) mora no aglomerado?
- 2) O(A) Senhor(a) construiu sua família aqui?
- 3) Há quantos anos o(a) senhor(a) mora nesta casa?
- 4) O(A) senhor(a) construiu sua própria casa? Como?
- 5) Como o (a) senhor(a) prefere chamar o local onde vive: Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papapaio? Ou seria algum outro nome?
- 6) Conte-me um pouco sobre a história que o(a) senhor(a) conhece do Aglomerado? Existia ameaça de remoção?
- 7) Na sua opinião, como é passar a vida no Aglomerado Santa Lúcia?
- 8) Quais lugares o senhor(a) frequenta no Aglomerado? E em Belo Horizonte?
- 9) Existe algum lugar bonito, agradável, no Aglomerado Santa Lúcia, onde o(a) senhor(a) gosta de ir para passear, descansar ou ver a paisagem? Caso sim, qual é este lugar?
- 10) Com o que o senhor(a) mais se identifica na vida do Aglomerado?
- 11) Na sua opinião, o que melhor representa a vida no Aglomerado Sta. Lúcia?
- 12) Na sua opinião, existe alguém que melhor representa a vida no Aglomerado?
- 13) Na sua opinião, como as pessoas da comunidade do Aglomerado Santa Lúcia se vêem na cidade? O Sr(a). se sente parte da cidade?
- 14) Na sua opinião, qual o símbolo da cidade de Belo Horizonte?
- 15) O(a) senhor(a) teria morado ou mudaria hoje para outro lugar na cidade? Caso sim, para onde? Por quê?
- 16) Como as pessoas de fora da “comunidade” vêem o Aglomerado?
- 17) Qual a opinião do(a) senhor(a) sobre a forma como as pessoas de fora da “comunidade” vêem o Aglomerado?
- 18) Na sua opinião, como é viver no Aglomerado Santa Lúcia hoje?

Roteiro de questões para entrevista –lideranças comunitárias18 de outubro de 2005 – Versão 2.1

Nome(s): _____
Endereço: _____ Tel.: _____

- 19) Desde quando o(a) senhor(a) mora no aglomerado?
- 20) Como o (a) senhor(a) prefere chamar o local onde vive: Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papapaio? Ou seria algum outro nome?
- 21) Conte-me um pouco sobre a história que o(a) senhor(a) conhece do Aglomerado?
- 22) Conte-me um pouco de sua história como liderança no Aglomerado.
- 23) Na sua opinião, como é passar a vida no Aglomerado Santa Lúcia?
- 24) Quais lugares o senhor(a) frequenta no Aglomerado? E em Belo Horizonte?
- 25) Existe algum lugar bonito, agradável, no Aglomerado Santa Lúcia, onde o(a) senhor(a) gosta de ir para passear, descansar ou ver a paisagem? Caso sim, qual é este lugar?
- 26) Com o que o(a) senhor(a) mais se identifica na vida no Aglomerado?
- 27) Na sua opinião, o que melhor representa a vida no Aglomerado Santa Lúcia?
- 28) Na sua opinião, existe alguém que melhor representa a vida no Aglomerado?
- 29) Na sua opinião, quais os principais movimentos comunitários e eventos coletivos do Aglomerado Santa Lúcia?
- 30) De quais movimentos comunitários e eventos coletivos do Aglomerado o senhor(a) participa e já participou?
- 31) Na sua opinião, como as pessoas da comunidade do Aglomerado Santa Lúcia se vêem na cidade? Elas se sentem parte da cidade?
- 32) Na sua opinião, qual o símbolo da cidade de Belo Horizonte?
- 33) O(a) senhor(a) teria morado ou mudaria hoje para outro lugar na cidade? Caso sim, para onde? Por quê?
- 34) Como as pessoas de fora da “comunidade” vêem o Aglomerado? Qual sua opinião a respeito?
- 35) Na sua opinião, como é viver no Aglomerado Santa Lúcia hoje?

Roteiro de questões para entrevista (Artistas Locais)18 de outubro de 2005 – Versão 1.2

Nome(s): _____

Endereço: _____ Tel: _____

- 36) Como o (a) senhor(a) prefere chamar o local onde vive: Aglomerado Sta. Lúcia ou Morro do Papapaio? Ou seria algum outro nome?
- 37) Conte-me um pouco sobre a história do Aglomerado?
- 38) Conte-me um pouco de sua história como artista / produtor de cultura no Aglomerado.
- 39) Na sua opinião, como é passar a vida no Aglomerado Santa Lúcia?
- 40) Quais lugares você frequenta no Aglomerado? E em Belo Horizonte?
- 41) Existe algum lugar bonito, agradável, no Aglomerado Santa Lúcia, onde o(a) senhor(a) gosta de ir para passear, descansar ou ver a paisagem? Caso sim, qual é este lugar?
- 42) Com o que o senhor(a) mais se identifica na vida do Aglomerado?
- 43) Na sua opinião, o que melhor representa a vida no Aglomerado?
- 44) Na sua opinião, existe alguém que melhor representa a vida no Aglomerado?
- 45) Na sua opinião, como as pessoas da comunidade do Aglomerado Santa Lúcia se vêem na cidade? Você se sente parte da cidade?
- 46) Na sua opinião, qual o símbolo da cidade de Belo Horizonte?
- 47) Você mudaria hoje para outro lugar na cidade? Caso sim, para onde? Por quê?
- 48) Como as pessoas de fora da “comunidade” vêem o Aglomerado?
- 49) Qual sua opinião sobre a forma como as pessoas de fora da “comunidade” vêem o Aglomerado Sta. Lúcia?
- 50) Seu trabalho artístico representa de alguma forma a cidade? Como?
- 51) Seu trabalho artístico representa a vida na favela? Como? Por quê?
- 52) Seu trabalho artístico representa de alguma forma a relação da favela com o resto da cidade? Como? Por quê?
- 53) Quais são suas idéias e projetos para sua vida no Aglomerado Santa Lúcia daqui pra frente? E para o Aglomerado?

Questões sobre as obras de Pelé ou Fabiano Valentino

Versão 18/10/2005

Repita as questões em cada um dos quadros e painéis:

1a) Você conhece este painel? Já o viu em algum lugar no Aglomerado Sta. Lúcia?

a) Painel Via Sacra 1º Estação

b) Painel Via Sacra 2º Estação

2a) O que você sente ao vê-lo? O que lhe vem em mente?

3a) O que você identifica nesta imagem? Esta imagem lhe chama a atenção em alguma coisa? Por quê?

4a) Você se identifica ou reconhece alguma coisa familiar nesta imagem?

5a) Que lembranças e histórias esta obra lhe faz lembrar?

(MOSTRE DETALHES)

1b) Você conhece este quadro? Já o viu em algum lugar no Aglomerado Sta. Lúcia?

c) Quadro Favela Gestante

d) Quadro Encontro interclasses

2b) O que você sente ao vê-lo? O que lhe vem em mente?

3b) O que você identifica nesta imagem? Esta imagem lhe chama a atenção em alguma coisa? Por quê?

4b) Você se identifica ou reconhece alguma coisa familiar nesta imagem?

5b) Que lembranças e histórias esta obra lhe faz lembrar?

5) Na sua opinião, como a favela é representada pelas pinturas de Pelé?

6) O que você gostaria que fosse representado sobre a vida na favela nas pinturas de Pelé?

7) Na sua opinião, o que representa para a comunidade do Aglomerado Sta. Lúcia as atividades feitas por Pelé?

8) Ainda, na sua opinião, o que representa as atividades feitas por Pelé em eventos culturais de Belo Horizonte fora da favela?

Questões sobre o Grupo do Beco – Versão 18/10/2005

CORTEJO

1a) O que lhe veio em mente quando viu o cortejo chegar para conversar com você?

2) O que você sentiu quando viu a encenação montada pelo Grupo do Beco?
(alguns viram o teatro do cortejo, outros não)

3) O que você sentiu quando foi entrevistado(a) pelo Seu Zé (personagem do Nil)? Sobre o que você falou na entrevista?

(Caso não tenha participado do Cortejo)_____

1b) Você viu ou ouviu falar do Cortejo da Memória que aconteceu sábado, dia 15 de Outubro? Caso sim, o que foi o cortejo?

BENDITA

5) Você já assistiu a alguma peça de teatro do Grupo do Beco? Você sabe sobre o que as peças falam?

6) Você conhece ou já ouviu falar da peça “BENDITA a voz entre as mulheres”? Como?

(Leia / ouça os trechos destacados da peça com cenas sobre: alcoolismo; machismo; violência familiar e no bar; perigo da noite; proximidade familiar; controle social do outro – fofoca).

7) Estes trechos da peça de teatro lhe chamam a atenção em alguma coisa? Por quê?

8) Você se identifica ou reconhece alguma coisa familiar nos personagens ou na história? É assim mesmo que as coisas acontecem?

9) Para você, que histórias e lembranças os trechos da peça despertam na vida cotidiana da favela?

10) Na sua opinião, como a favela está representada na peça “BENDITA a voz entre as mulheres”? (Como é a vida e o lugar da favela?)

11) O que você gostaria que fosse representado sobre a vida na favela nas peças do Grupo do Beco?

12) Na sua opinião, o que representa para a comunidade do Aglomerado Sta. Lúcia as atividades feitas pelo Grupo do Beco na favela?

13) Ainda, na sua opinião, o que representa as atividades feitas pelo Grupo do Beco em eventos culturais de Belo Horizonte fora da favela?

PELÉ – Fabiano Valentino

Entrevista sobre vocação e formação artística de Pelé, concepções, percepções e projetos.

1) Fale como começou e se desenvolveu sua experiência com pintura.

2) Fale um pouco a história da produção de seus painéis e quadros (mostre pasta com fotos – explore intenções, projetos, nomes das pinturas, etc.). **Com quem você conversa ou troca idéias para pintar um quadro ou painel? Como se dá seu diálogo com pessoas que observam você pintar? O que mais te inspira quando você pinta? (músicas – RAP, samba - pessoas, acontecimentos, lugares, histórias).**

2.1 - **1º Estação** - Como a favela aparece representada nesta pintura? Porque colocar cristo na favela?

2.2 - **3º Estação** - Como a favela aparece representada nesta pintura? Porque a violência da favela está na cidade?

2.3 - **Quadro favela gestante** - Como a favela aparece representada nesta pintura? O que você imagina que vai nascer aqui?

2.4 - **Quadro inter-classes** – Como a favela aparece representada nesta pintura? Como você pensa que as pessoas imaginam a relação entre os dois?

3) No geral como a favela aparece representada em suas pinturas? Qual pintura representaria melhor o Aglomerado Sta. Lúcia?

(Fale comentários de entrevistados: faltam pessoas nas pinturas / a favela aparece mais colorida do que realmente é.).

4) Como a relação da favela com o restante da cidade aparece representada em suas pinturas? Você mudaria sua oficina para outro lugar na favela ou na cidade? (para tornar mais acessível, mais visível para aqueles que vêm de fora da favela).

5) Qual o papel do seu trabalho artístico na comunidade? (Pergunte sobre projeto: Só Quero Ver Meu Morro Feliz).

6) Você pretende no futuro passar a pintar outros temas não relacionados com a favela? O que dá destaque ao seu trabalho é o fato de você pintar a favela?

7) Na sua opinião, o que representa grupos artísticos e instituições culturais da cidade apoiarem trabalhos artísticos na favela e sobre a favela?

***Entrevista sobre trabalho**

PELÉ – Fabiano Valentino

Questões para entrevistados externos (artistas associados, apoiadores, parceiros, incentivadores).

Claudia Moura – Coordenadora do Projeto “Só Quero Ver meu Morro Feliz” – Centro CAPE / Mãos de Minas
--

- 1) Como surgiu e se desenvolveu seu trabalho conjunto (ou do Mãos de Minas) com Pelé?
- 2) Relate sobre as pinturas de Pelé que você conhece? O que as pinturas procuram mostrar? (mostre fotos das pinturas e faça pergunta novamente)
- 3) Na sua opinião, como a favela aparece representada nas pinturas de Pelé?
- 4) Na sua opinião, como a relações entre a favela e a cidade são representada nas pinturas de Pelé?
- 5) Qual o papel do trabalho artístico de Pelé no Aglomerado Sta. Lúcia?
- 6) O fato de Pelé ser um artista da favela pintando a vida na favela estabelece alguma diferença na criação ou produção artística? E nas possibilidades de reconhecimento do seu trabalho na cidade?
- 7) O que representa instâncias culturais de governo apoiarem trabalhos artísticos na favela e sobre a favela?

GRUPO DO BECO

Entrevista sobre história do Grupo do beco, concepções, percepções e projetos.
--

Nil César (Ator e Diretor do Grupo do Beco)

1) Conte-me um pouco da história do Grupo do Beco: criação, desenvolvimento e consolidação. Quais as peças já produzidas? Fale resumidamente sobre o tema de cada uma delas.

2) Fale sobre o processo criação, montagem e produção de Bendita. O que cada ator tem de si mesmo / sua própria história na construção dos personagens?

3) Como a favela aparece representada na peça "Bendita"? E a relação da favela com o restante da cidade? (Citar comentários de entrevistados: estigmatização / representação da favela).

4) Qual o papel do trabalho artístico do Grupo do Beco na comunidade?

4.1 - Pergunte sobre manifestação de Enterro do OP (existe registro disso?)

4.2 - Pergunte sobre experiência do Cortejo da Memória

5) O que representa a atuação de profissionais externos na formação e consolidação do Grupo do Beco? E a atuação de instâncias culturais de governo?

6) O grupo pretende no futuro encenar outros temas teatrais não relacionados com a favela? O que dá destaque ao trabalho do grupo é o fato de vocês encenarem a favela?

(Comente: Vender-se como bolha / Grupo de teatro da favela / papel social da arte e arte pela arte – caminho do aprimoramento artístico).

***Entrevista sobre trabalhos de Pelé**

GRUPO DO BECO

Questões para entrevistados externos (artistas associados, apoiadores, parceiros, incentivadores)

Ana Domitila / Júlio Maciel – Diretores da Peça: “Bendita: a voz entre as mulheres”

- 1) Como surgiu e se desenvolveu seu trabalho conjunto com o Grupo do Beco?
- 2) Relate como foi o processo de criação e montagem de "Bendita".
- 3) Sobre o que as peças do Grupo do Beco falam?
- 4) Na sua opinião, como a favela aparece representada pelo Grupo do Beco na peça “Bendita”? E as relações entre a favela e a cidade?
- 5) Na sua opinião, qual o papel do trabalho artístico teatral no Aglomerado Sta. Lúcia?
- 6) Na sua opinião, o que representa grupos e segmentos artísticos da cidade apoiarem trabalhos artísticos na favela e sobre a favela?
- 7) Na sua opinião, o fato do Grupo do Beco ser um Grupo de teatro da favela encenando a vida na favela estabelece alguma diferença na criação ou produção teatral? E nas possibilidades de reconhecimento do trabalho do grupo na cidade?

GRUPO DO BECO

Questões para entrevistados externos (artistas associados, apoiadores, parceiros, incentivadores)

Rômulo Avelar – Assessor de Planejamento e Produção do Grupo do Beco
--

- 1) Como surgiu e se desenvolveu seu trabalho conjunto com o Grupo do Beco?
- 2) Relate como foi o processo de produção de "Bendita".
- 3) Sobre o que as peças do Grupo do Beco falam?
- 4) Na sua opinião, como a favela aparece representada pelo Grupo do Beco na peça "Bendita"? E as relações entre a favela e a cidade?
- 5) Na sua opinião, qual o papel do trabalho artístico teatral no Aglomerado Sta. Lúcia?
- 6) Na sua opinião, o que representa instâncias culturais de governo apoiarem trabalhos artísticos na favela e sobre a favela?
- 7) Na sua opinião, o fato do Grupo do Beco ser um Grupo de teatro da favela encenando a vida na favela estabelece alguma diferença na criação ou produção teatral? E nas possibilidades de reconhecimento do trabalho do grupo na cidade?