

A FAVELA E SUAS LUMINOSIDADES NA HISTÓRIA CULTURAL

THE FAVELA AND ITS LUMINOSITIES IN CULTURAL HISTORY

Thiago Ansel

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ

anselthiago@gmail.com

RESUMO:

O artigo destaca alguns dos momentos históricos nos quais os regimes de representação da favela são tensionados e seu significado produzido, desafiado ou modulado por intervenções de diferentes atores sociais em disputa ou harmonia instável. O objetivo é oferecer um panorama da trama discursiva que sustenta este significado a partir de uma leitura histórica que não se limite a retrair as usuais linhas de tempo, as quais geralmente dão conta de decisões oficiais, planos de governo e do pensamento de elites apresentadas como bloco homogêneo. Com isso, busca-se evidenciar que as figurações de favela, longe de unívocas, são resultantes de significações mobilizadas por uma gama ampla de personagens. Um destes é o artista Hélio Oiticica, que tem vida e obra marcadas pelo encontro com o Morro da Mangueira, nos anos 1960.

PALAVRAS-CHAVE: Favela; História cultural; Regimes de visibilidade; Hélio Oiticica.

ABSTRACT:

This article highlights some of the historical moments in which slum representation schemes are tensioned and its meaning produced, challenged or modulated by interventions of different social actors in dispute or unstable harmony. The aim is to provide an overview of the discursive network that supports this meaning from a historical reading not limited to retrace the usual timelines, which gives account of official decisions, government plans and thinking of elites presented as homogeneous block. This way we seek to show that the slum figurations, far from unambiguous, are the result of meanings mobilized by a wide range of characters. One of these is the artist Hélio Oiticica, who had life and work marked by the encounter with the Morro da Mangueira, in the 1960s.

KEYWORDS: Favela; Cultural history; Visibility systems; Hélio Oiticica.

INTRODUÇÃO

Que repertórios representacionais são acionados quando o assunto é favela? Que “articulações” e “reativações do histórico” (HALL, 2003) estão em jogo em sua construção? Quem são os protagonistas deste processo de construção de significado? Para responder mesmo que parcialmente a estas perguntas serão revisitadas algumas das práticas representacionais e discursos constitutivos das figurações de favela, recorrendo a um quadro histórico-conjuntural que, por sua vez, introduz um caso em particular: a experiência do artista visual Helio Oiticica com o Morro da Mangueira. Procura-se assim mostrar não só como a cultura dominante “distorce”, “deforma” ou “reduz” a favela a um conjunto de estereótipos, mas como os diferentes grupos sociais, com interesses distintos, traçam estratégias que desafiam ou modulam os regimes representacionais.

Bakhtin, para quem o diálogo entre dois ou mais falantes é o que sustenta o significado, defende que este “não pertence a qualquer falante, mas surge da troca entre os diferentes falantes”. (HALL, 1997, p.235) Sobre a contribuição do pensador russo, Hall comenta:

Bakhtin e seu colaborador, Volosinov, acreditavam que isso [o dialogismo] permite-nos entrar em uma disputa pelo significado, quebrando um conjunto de associações e dando às palavras uma nova inflexão. Significado, Bakhtin argumenta, é estabelecido através de um diálogo - é fundamentalmente dialógico. (*Idem*, p.235-236)

É a partir desta perspectiva - a da luta sempre inconclusa pela produção e controle de representações - que será lido o acúmulo histórico de textos sobre a favela: reconhecendo que o significado nunca pode ser definitivamente fixado. E que se assim fosse, fatalmente não haveria transformações, discursos alternativos e intervenções. Não se ignora o fato de que as estratégias que intentam fixar de vez o significado são a grande força motriz das mencionadas disputas e que os setores dominantes têm historicamente logrado êxito em implementá-las por longos períodos. No entanto, parte-se do princípio de que no fim o significado pode “deslizar, ficar a deriva, ser arrancado, ou flexionado em novas direções”. (HALL, 1997, p.270).

Este artigo destaca alguns dos momentos históricos nos quais os regimes representacionais da favela são tensionados e seu significado produzido, desafiado ou modulado por intervenções de diferentes atores sociais em disputa ou harmonia instável. O objetivo é oferecer um panorama da trama discursiva que sustenta este significado a partir de uma leitura histórica que, no entanto, não se limite a apenas retratar as usuais linhas de tempo, as quais geralmente dão conta

das decisões oficiais, planos de governo e do pensamento de elites apresentadas como bloco homogêneo. Quer-se, desta forma, mostrar que as figurações de favela ao longo da história, longe de serem unívocas, são resultantes de significações mobilizadas por uma gama consideravelmente mais ampla de protagonistas e personagens em geral. Destaca-se, neste sentido, o encontro de Oiticica com o Morro da mangueira nos anos 1960.

REPRESENTANDO A FAVELA

No Rio de Janeiro urbano do final do século XIX era o cortiço que desempenhava o papel de lócus do pobre no imaginário social hegemônico. Seus habitantes eram, em grande parte das descrições da época, trabalhadores, vadios e malandros, sob um mesmo estigma: o de “classes perigosas”. Num primeiro momento fizeram-se leis que proibiam a construção deste tipo de habitação na cidade; “em seguida, o Estado declara uma verdadeira ‘guerra’ aos cortiços, a qual resultou, em 1893, na destruição do maior de todos eles: o ‘Cabeça de Porco’; o golpe de misericórdia foi a grande reforma urbana liderada pelo então prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, que se propunha a sanear e civilizar a cidade, acabando assim com as habitações anti-sanitárias”. (VALLADARES, 2000, p.7)

De acordo com Valladares o cortiço foi a “semente da favela” (e esta acabou por herdar os estigmas daquele). O primeiro morro a servir de moradia para egressos de cortiço foi o da Providência, que antes ficaria conhecido como morro da Favella. Este recebe veteranos da campanha de Canudos que ali se instalam a fim de pressionar o Ministério da Guerra para que lhes pagasse o soldo em atraso. Não custou muito até que a palavra Favella, então utilizada para designar apenas uma comunidade, passasse a ser usada popularmente, de forma gradual, para se referir àquelas que foram se multiplicando pela paisagem carioca.

No vocábulo da política oficial deste período a favela surge pensada na condição de problema. Já na música, por exemplo, esta forma de habitar vai ganhar significados menos unívocos. O cancionário popular - apontado por Marcier e Oliveira como um dos mais importantes acervos documentais sobre a favela - registra os ecos do percurso histórico do termo até que este caia na “boca do povo”. Primeiro entra em cena a Favella - como nome próprio -, tema da polca (instrumental) *Morro da Favella*, de Passos, Bornéo e Barnabé, cujo registro sonoro data de

1917. (MARCIER; OLIVEIRA, 2006, p.65) Pouco mais de dez anos mais tarde, em 1928, a favela - já como substantivo - passará a figurar entre as letras de composições como *Favela vai abaixo* e *Não quero saber mais dela*, de J.B. da Silva (Sinhô); e *Foram-se os malandros*, de Casquinha e Donga.

É também, segundo Abreu (1994 *apud* VALLADARES, 2000, p.7), em meados da década de 1920 que a imprensa começa a empregar a palavra para se referir às aglomerações pobres em geral. O termo, entretanto, já vem marcado por um acúmulo histórico de significações negativas, como se pode depreender de um trecho de uma matéria sobre a Favella veiculada pelo *Jornal do Brasil*, já no ano de 1900, a qual dizia ser o morro “infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias”. (*Idem*)

Valladares sublinha que o processo de construção da especificidade da favela no imaginário social foi mesmo desencadeado pelas representações legadas por homens de letras, jornalistas e reformadores sociais, nos começos do século XX. A socióloga chamará atenção para o fato de que a diversidade de tendências ideológicas e políticas desses pensadores não impediu que participassem da construção de um arquétipo, de uma imagem padrão que se tornou consensual a respeito desse “mundo diferente” que emergia na paisagem carioca “pela contramão da ordem”. (*Ibidem*, p.8)

Através destes relatos a dualidade *favela versus cidade* - tão comum no discurso jornalístico de hoje, tal como na conhecida metáfora “cidade partida” - se solidificará em descrições e relatos jornalísticos de “um mundo”, “muito mais próximo da roça, do sertão, ‘longe da cidade’, aonde só se poderia chegar através da ‘ponte’ construída pelo repórter ou cronista levando o leitor até o alto do morro que ele, membro da classe média, não ousava subir”. O favelado, seu habitante, agora simboliza, além do negro, o migrante pobre; semi-analfabeto; biscateiro, sem pré-requisitos e capacidades suficientes para se adequar as regras do mercado formal de trabalho da cidade moderna, industrial. Em síntese, o Outro do morador civilizado da primeira metrópole brasileira. (ZALUAR, 2006, p.7)

Assim, “[a] fórmula ‘favela é igual a pobreza’ logo se tornou consensual, sendo compartilhada pelo meio acadêmico e político e sendo difundida pela mídia”, escrevem Preterceille e Valladares. (2000, p.461) A favela é então “descoberta” não por uma postulação de seus

moradores - afirma Burgos (2006, p. 27) -, mas na condição de problema, de um incômodo causado à noção dominante de urbanidade.

Mas, se por um lado aquele “pedaço da roça na cidade” já despertava a aversão, ele também provocava curiosidade voyeurística. O jornalista Luiz Edmundo, em um texto de 1938, faz uma indagação que registra, o funcionamento desta dinâmica que envolve repulsa e, ao mesmo tempo, atração: “Já notaram como a miséria interessa e agrada sempre ao confortado, pelo pitoresco que encerra, pelo que representa como assunto capaz de alegrar-lhe os olhos e o espírito?”, observa ([1938] 1957, p. 252 *apud* FILHO, 2004, p.62), para em seguida comentar que em capas de revistas elegantes, a “figura andrajosa de um mendigo deleita, recreia, satisfaz”. (*Idem*)

Considerando as palavras de Edmundo, Freire Filho (op. cit., p.63) escreve que a pobreza devidamente consumida funcionava à época como uma espécie de “lama medicinal”, um bálsamo “para os mal-estares, as prostrações, as neuroses, a neurastenia, os desesperos, as paixões factícias da vida moderna”. Os redutos de pobres eram como “insólitas estações de cura”, diz o autor, sobretudo para turistas acidentais “como o próprio Edmundo. Antes dele, João do Rio (1911) [que], interessado numa boa seresta, já visitara aquele ‘livre acampamento da miséria’ - ‘arraial da sordidez alegre’ e da ‘miséria cantadeira”. (*Ibidem*)

Mesmo as primeiras representações da favela como “espelho invertido” da cidade (ZALUAR, 2006) não excluía certo fascínio por ela exercido, nem a idéia de que, por outro lado, ela teria sido nascedouro do que de mais original e autêntico se produzia culturalmente no Rio de Janeiro: o samba, as escolas de samba, os blocos de carnaval etc. O crescimento das favelas nas décadas de 1920 e 1930 era acompanhado por uma espécie de visão suplementar proporcionada também pela intensa renovação cultural do modernismo artístico. Este movimento imaginará a favela de um ponto de vista bem distinto da ótica elitista em dominância: “[j]á não se trata de conceber a favela como entulho insalubre, obstaculizando os caminhos do progresso, nem a favela é exotizada como território ameaçador do incivilizado”. (JUAGUARIBE, 2007, p.131) De acordo com Jaguaribe, o modernismo constrói representações diversas da favela, na experimentação estética dos quadros *techno-naif* de Tarsila do Amaral, nas pinturas líricas de Di Cavalcanti, no expressionismo de Lasar Segall, entre outros.

Na literatura, no jornal ou no romance, a favela é ainda uma construção do realismo modernista. (*Idem*) É, contudo, na música popular, na consagração do samba como ritmo nacional, fortemente impulsionada por sua difusão radiofônica, que a favela - dirá Jaguaribe - “expressa sua própria autoria”. Neste contexto, a mestiçagem, o carnaval e o samba do Rio de Janeiro ganham status de patrimônio nacional e “as imagens celebratórias da favela como celeiro de bambas coexistiam com suas avaliações negativas enquanto zonas de escassez, pobreza, ignorância e violência”. (*Idem*, p.131-132) Há autores que, como Burgos, (2006. p.26) chegam a defender que o mundo da cultura popular teria mesmo “engolido” o mundo da cultura de elite. Um exemplo disso seria a festa portuguesa da Penha, na qual aos poucos se ouvia os sambas dos negros ao lado dos fados e das modinhas da comunidade lusitana do bairro. Outro exemplo oferecido pelo autor é a entrada dos desfiles de escolas de samba, em 1935, no calendário oficial do carnaval da cidade.

Com a revolução de 1930, marco inaugural da chamada Era Vargas (1930 - 1945), pode-se perceber alguns deslocamentos no que diz respeito às representações da pobreza e - como aponta Valladares (2000, p.49) -, das favelas. O populismo de Vargas foi o responsável por dissipar o estigma da escravidão (relacionado à ideia de recusa do trabalho), contribuindo para a valorização da ética do trabalho através da atribuição de características positivas à figura do operário.

Tais perspectivas, ao concorrerem para a valorização do trabalho e do trabalhador, se inscrevem no mesmo contexto que deu origem a uma representação das causas da pobreza, a qual não excluía totalmente a hipótese de que fatores objetivos, externos aos indivíduos, pudessem talvez contribuir para que as pessoas permanecessem pobres. Visão que acabou por relativizar a importância da responsabilidade individual e fornecer bases para que se justificassem medidas políticas e sociais (tomadas paralelamente ao desenvolvimento do clientelismo político da Era Vargas). O regime populista “transformou as massas urbanas pobres em objeto de atenção da máquina política: de [classes] ‘perigosas’ elas se transformaram em ‘manipuláveis’”. (VALLADARES, 2005, p.127) Os moradores de favela, desta forma, eram vistos também como pré-cidadãos, na verdade, como “almas necessitadas de uma pedagogia civilizatória”. (BURGOS, 2006, p.28)

O reconhecimento da cultura popular pelo Estado Novo¹ (ou seja, sua incorporação como narrativa oficial), todavia, não significou o abandono dos projetos de embranquecimento progressivo, tampouco a crença na necessidade de modernizar o país destruindo os focos de pobreza já condensados simbolicamente na figura da favela.

O que realmente acontece é que, desde a década de 1930, as ditas práticas [por exemplo, o samba, o pagode, a capoeira etc.] vêm sendo mobilizadas pela mídia, pelos negócios (em especial o turismo), pela política (inclusive a manipulação do carnaval), e outros fatores de mediação simbólica de um Brasil ‘cordial’, que resulta no abocanhamento de benefícios materiais por parte da elite. (YÚDICE, 2004, p.161)

E é exatamente através da contínua valorização de uma identidade nacional mestiça que a favela passará a povoar, nos anos 1950, as representações construídas também por intelectuais. De acordo com Burgos (2006), há neste momento um movimento de valorização do capital cultural das favelas² que contribuiu significativamente para a aproximação entre favelados e segmentos intelectualizados³ da classe média do Rio de Janeiro: “estudantes, profissionais de imprensa, literatos e artistas, que começam a freqüentar as favelas a fim de partilhar, entender e revelar seu estoque de cultura”. (*Ibidem*, p.30) Estes intelectuais também teriam sido os responsáveis pela atribuição de características positivas à imagem da favela e pelo estabelecimento de “pontes” com a cidade, fora do controle do Estado e da Igreja. O período, de acordo com Valladares (2005, p.74), é marcado pelo início de uma nova fase na produção de representações e conhecimentos sobre a favela, que vai até o final dos anos 1960. Uma de suas principais características é a valorização do local enquanto comunidade, num movimento que avança na direção de sua promoção a sujeito político potencialmente autônomo. Fato que seria sintomático de uma ruptura “tanto com a visão puramente negativa do mal a ser erradicado quanto com a política de assistência criativa e clientelista do período anterior”. (*Idem*, p.77-78)

Esse deslocamento dá-se tanto no plano mais estritamente político quanto no cultural. Segundo Oliveira e Marcier (2006, p.73), nos anos 1950, além de celebrar o ethos comunitário, a música

¹ Não significa com isto que as manifestações culturais populares, ou do negro, sejam sempre “cooptáveis enquanto elementos de ligação de uma homeostasia social que beneficia as elites”. (YÚDICE, 2004, p.161)

² É também nos anos 1950 que se dão, segundo Burgos, ligações mais consistentes entre favelas e a representação política clássica, “inclusive com o surgimento de lideranças que estabelecem vínculos orgânicos com partidos”. Como se pode observar por meio de fontes e entrevistas com militantes da época, é bastante factível a hipótese de que o Partido Comunista tenha expandido suas influências nas favelas, no fim dos anos 1940 e início dos 1950. (BURGOS, 2006, p.29)

³ Eram estes parte de uma “intelligentsia sem lugar” (CARVALHO, 1994, p.102 *apud* BURGOS, 2006, p.30) que não havia sido cooptada pelas agências de cultura do Estado desde a Era Vargas.

popular passa a apresentar a favela prioritariamente a partir de suas características físicas, como espaço da moradia precária e improvisada, do domínio do rústico sobre o durável, da ausência, da falta de água e luz.⁴ Paralelamente, há também um enaltecimento da favela como lugar onde predominam fortes laços de amizade e companheirismo entre a vizinhança, o que marcadamente a opõe à cidade (local das relações impessoais).

Estes tipos de representações encontram também certa correspondência no cinema da década de 1950. Em *Rio 40 graus*⁵ (1955), de Nelson Pereira dos Santos - obra apontada por Rossini (2003, p.30) como marco na representação deste espaço social⁶ - a favela é o lugar do pobre, que não tem condições de morar em outro lugar; “da família; da amizade; onde os vizinhos apóiam uns aos outros em seus afazeres e sofrimentos”. (*Ibidem*) O filme de Nelson Pereira dos Santos gerou grande impacto na produção de cineastas brasileiros, levando-os a irem atrás de temas que pudessem pôr, literalmente em tela, aquilo que se chamava de “o verdadeiro Brasil”, ou seja, o Brasil pobre e subdesenvolvido. (ROSSINI, 2003, p.31) Na esteira de *Rio 40 graus* - apontado por Xavier (2001, p.16) como uma das obras a compor uma espécie de “proto-Cinema Novo” - surgiram filmes como a primeira versão de *Cinco vezes favela*, 1962, produzido pelo CPC da UNE, o qual com uma visão ainda mais romantizada sobre a favela do que a de Pereira dos Santos, buscava “apreender algumas dificuldades e desejos do cotidiano dos moradores”. (*Idem*, 2003, p.31)

As questões ligadas ao subdesenvolvimento pautarão diversas obras de todo o cinema brasileiro moderno (final da década de 1950 até meados dos anos 1970), mas é com o cinemanovismo que elas ganharão status de carro-chefe: o subdesenvolvimento não é apenas pano de fundo para as tramas, mas o grande tema de que tentará dar conta o Cinema Novo. Em suas produções é recorrente não só visão do intelectual (diretor autor) sobre o “povo” (sertanejo ou favelado), como também o questionamento acerca de como aquele percebe este, de modo que -

⁴ Este tipo de representação pode ser observada em canções como *Patinete no Morro* (1954) de Luís Antônio (“Papai Noel/ Não sobe na favela...”); *Escurinha* (1950), de Geraldo Pereira e Arnaldo Passos (“Quatro paredes de barro/ Telhado de zinco/ Asfalto de chão...”); *Água de pote* (1952), de A. Barbosa, O. França e A. Lopes (“Rico bebe água de garrafa/ Pobre bebe água de pote...”); e outras. Para mais ver Marcier e Oliveira (2006, p.74).

⁵ De acordo com Hamburger (2007), *Rio 40 graus*, além de incorporar nas telas o morro à geografia da cidade, saúda em chave romântica a cultura popular musical, negra e enraizada.

⁶ Rossini (2003, p.30) lembra que antes de Pereira dos Santos, “o primeiro diretor a levar a favela para as telas do cinema, segundo Miranda (2000), foi o mineiro Humberto Mauro, com *Favela, meus amores*, 1935, estrelado e produzido por Carmen Santos para a Brasil Vita Film. Infelizmente, do filme feito com a população da favela da Providência não restam cópias”.

acrescentará Xavier (2001, p. 27-28) - muitos foram os filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação aos pobres. Este movimento fez parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. Nos diagnósticos e sínteses do Cinema Novo, conclui Xavier, “há um reconhecimento do país real e de uma alteridade - do povo, da formação social, do poder efetivo - antes inoperante”. (XAVIER, 2001, p.28)

Aliás, não só o cinema virá debater as questões ligadas a terra e às desigualdades de condições de vida do “povo”. Neste momento de grande efervescência política - que, de acordo com Oliveira e Marcier (2006, p.99), teria como característica certa simultaneidade internacional expressa nos movimentos culturais⁷ que eclodiam mundo a fora - “engajamento e militância política se tornam palavras-chave” tanto no cinema, como no teatro ou na música.

A intensificação da censura ao “discurso político direto” (*Ibidem*, p.102), acaba por intensificar um “deslocamento tático da contestação política para a produção cultural”. Um fenômeno que atinge diretamente as artes públicas como o teatro e, principalmente, os espetáculos de música popular (esta que, sobretudo com o regime autoritário pós 1964, vai se transformar num dos mais valiosos canais de contestação política). No que tange mais especificamente à representação da favela, na música, ela aparece claramente na condição de problema social (embora a categoria usada fosse morro). As canções da época “ênfatizam a temática da carência e da fome, lamentam a sorte do morro e de seus moradores e insinuam que esse quadro deve[ria] ser mudado”. (OLIVEIRA; MARCIER, 2006, p.)

Noutro diapasão, a visão dominante da favela, aquela que a percebe como problema, servirá entre outras coisas para justificar a política remocionista que, durante 12 anos (entre as décadas de 1960 e 70) e três diferentes governos, se fez sentir em 80 favelas, com a extinção de 26.193 barracos e remoção de 139.218 pessoas. (VALLADARES, 2005, p.130) Enquanto o Estado se empenhava em varrer as favelas da paisagem urbana, segundo Vianna (2001), cariocas de classe média “subiam o morro” com intenções e idéias que nada tinham a ver com o pensamento anti-favelas que grassava, principalmente, na política oficial. De acordo com Jacques (2003, p.27),

⁷ O “vazio” político do Rio de Janeiro deixado pela mudança da capital do país para Brasília, em 1960, foi contrabalançado pela valorização da imagem da cidade como grande metrópole cultural que, “se padecia de escassez de recursos e de poder decisório, gestava novos comportamentos, modas e experimentos, ao mesmo tempo em que sediava e promovia o debate sobre as grandes questões políticas nacionais”. (LEITE, 2000, p.73)

1964 foi, por exemplo, um ano-chave para vida e obra do artista Hélio Oiticica que então descobria a Mangueira, “favela mítica do Rio”. Antes disso, o estudante de arquitetura e futuro antropólogo, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, já ia regularmente à favela de Brás de Pina, trabalhando como assessor para assuntos urbanísticos e habitacionais da Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara (FAFEG). “No início da década de 1960, gente como Sérgio Porto, Lan e Jota Efegê já freqüentava a casa de Cartola para ouvi-lo cantar”. (*Idem*)

Para Sérgio Cabral, no fim dos anos 1950, as escolas de samba “já haviam consolidado a sua posição de maior atração do carnaval carioca”. (CABRAL, 1996, p.173 *apud* VIANNA, 2001, p.16-17) Um exemplo da valorização de produtos culturais *da favela* como o samba e o carnaval pela classe média do Rio de Janeiro pode ser traduzido pelo costume da socialite Celmar Padilha de levar “todos os anos grupos da Mangueira para apresentar-se diante dos sócios dos elegantes Country Club e Sociedade Hípica Brasileira”. (*Idem*) Vianna conta que em 1964 uma matéria da revista *Visão* informava que as escolas de samba, por sua vez, levavam “ondas de grã-finos aos seus ensaios” e que “a última nota bem, em sociedade, [era então] exibir o cartão de sócio contribuinte” de uma delas. (*Idem*) O carnaval das escolas de samba *do morro*, há algum tempo, também já vinha sofrendo a intervenção de gente da classe burguesa. O desfile do Salgueiro de 1959 marca, por exemplo, uma nova fase do carnaval carioca em que artistas plásticos de classe média passam a ser contratados como carnavalescos.

A DESCOBERTA DE HÉLIO OITICICA

Mas, dentre todas as experiências da classe artística e intelectual com a favela a que, sem dúvida, mais se destaca é a de Hélio Oiticica com a Mangueira. O artista, considerado um dos mais notórios mediadores culturais entre os “mundos sociais diversos” da favela e da cidade, foi definido por Jean Boghici, idealizador de sua polêmica exposição Opinião-65, como “um Flash Gordon nacional”, que “não voa nos espaços siderais. Voa através das camadas sociais”. Opinião-65 levou, quase um ano e meio após a primeira visita de Oiticica ao morro, sambistas ao Museu de Arte Moderna como parte integrante e co-autores de seus novos trabalhos, os Parangolés, “cuja criação foi deflagrada por uma espécie de trabalho de campo estético (e mesmo antropológico) junto ao mundo do samba e das favelas”. (VIANNA, 2001, p.3-4)

Para Vianna a “descoberta” de Oiticica, sua experiência com a Mangueira, guarda a particularidade de “se distancia[r] radicalmente de outras tentativas de aproximação com a cultura dos morros cariocas empreendidas por outros artistas de classe média na mesma época, com uma visão movida por um interesse pela ‘cultura popular’ ou pelo ‘folclore’”. (*Idem*, p.6) O autor, defende que a relação de Oiticica com a favela, ao contrário do que se via no campo intelectual do momento, não era calcada naquele tipo de visão celebratória do popular: “não há quaisquer referências aos ‘encantos’ da cultura popular, da autenticidade do samba, do nacionalismo, da brasilidade. O Flash Gordon nacional parecia voar em outra dimensão, totalmente invulnerável à contaminação dos modos mais difundidos de veneração ao povo”, lembra Vianna. (*Idem*, p.11)

De fato, a mediação proposta por Oiticica difere bastante de outras tentativas de estabelecimento de diálogo entre “morro e asfalto” neste momento histórico - as quais incluíam a ação de diferentes grupos e atores sociais, com interesses igualmente distintos (e por vezes contraditórios). Vianna escreve a este respeito que existiam diversas

linhas de força entre as quais (ou através das quais, ou sobre as quais, ou além das quais, ou contra as quais) Hélio Oiticica se movimentava: a atração crescente que a música dos morros e as escolas de samba passaram a exercer sobre a classe média carioca; as modificações pelas quais as escolas de samba estavam passando, com a cada vez mais decisiva influência de carnavalescos de “classe média”; as idéias sobre cultura popular discutidas no âmbito do Centro Populares de Cultura (CPC) da UNE, e do nascente Cinema Novo (vide Cinco Vezes Favela); as políticas oficiais para as favelas, e a alternativa urbanização/remoção; a descoberta contracultural das drogas e a criação de um novo mercado para o “tráfico de entorpecentes” dos morros cariocas (e também a criação de um novo tipo de “bandidagem”); os embates entre as várias definições de brasilidade e autenticidade em vários campos artísticos do país (incluindo a invenção da Mangueira como o espaço do samba mais autêntico)”. (VIANNA, 2001, p.3)

Em 1968, Hélio Oiticica criticava duramente certa atitude intelectual bastante difundida em relação às favelas, contra a qual se colocava agressivamente: “burgueses, sub-intelectuais, artistas americanizados e “cretinos de toda espécie” que “estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo [um bandido] virou moda) etc.” (OITICICA, 1986, p.108 *apud* VIANNA, 2001, p.18) Procurava também marcar sua posição quanto ao modismo crescente em *métiers* intelectualizados nos quais a voga era cultivar a “marginalidade” dos morros: “Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto”. (*Idem*)

O criador do Parangolé é uma figura de destaque justo porque sintetiza os debates, ou como diz Vianna em outras palavras, traduz aspectos reveladores do campo de forças a que estavam submetidos os regimes e repertórios representacionais da favela nos intensos anos 1960. Mesmo que suas obra e discurso se esmerassem em não se “contaminar” pelas formas então usuais de “veneração ao povo” ou não fizessem “referências aos ‘encantos’ da cultura popular, da autenticidade do samba e etc., grande parte do que o artista disse e fez nesta fase parece constantemente dialogar com as tais “fantasias sub-intelectuais” e representações de povo, às quais parece responder com sua prática. O artista forçosamente teve contato com a representação “de povo” e, conseqüentemente, do *morro* como lugar da autenticidade, mesmo rejeitando-a, mesmo buscando talvez superá-la. Isto é, Oiticica é compelido a interagir com as “linhas de força”, com formações discursivas e regimes representacionais de sua época sobre o significado da favela: “Eu detesto folclore”, podia dizer, por exemplo.(JACQUES, 2003, p.28)

Note-se, entretanto, que comentadores mais contemporâneos como Jacques (2003) narram o “descobrimento” de Oiticica, sua descoberta do Morro da Mangueira como sendo “a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas ao mesmo tempo marginal, e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta da idéia de comunidade (...)” (JACQUES, op. cit., p.28-29), o que sem dúvida é um discurso que passa, ao menos transversalmente, por uma associação entre a noção de “autenticidade” e um local específico: o morro. (JACQUES, 2003, p.28-29) De acordo com a autora, o encontro com a favela proporcionou ao artista a satisfação de uma necessidade latente de “desintelectualização”, “um desejo das coisas espontâneas, imprevistas, uma ânsia de liberdade, de novas experiências menos formalistas e menos estetizantes”. (*Idem*, p.72) Uma descrição que parece se confirmar nas palavras do próprio Oiticica:

“Antes de mais nada é preciso esclarecer o que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão, por uma excessiva intelectualização”. (OITICICA apud JACQUES, 2003, p.72)

“(...)ao ‘descobrir’ a Mangueira, “o condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto”. (OITICICA, 1986, p.73 apud VIANNA, 2001, p.9-10)

Ainda segundo Jacques, Oiticica descobre a liberdade na Mangueira:

Sai de sua redoma familiar para viver essa liberdade num espaço marginal, numa marginalidade efetiva. Não se contenta em observar, ele quer experimentar. Começa por aprender a dançar o samba, torna-se um passista da ala Vê se entende – aliás, segundo testemunhas, um dos melhores passistas brancos. Estreita os laços de amizade com as pessoas da escola de samba e também com marginais da favela, alguns passistas como ele. Seus novos amigos começam a chamá-lo pelo apelido “Russo”, pois ele era o mais branco de todos. Dessa forma, perde simbolicamente seu nome de família burguesa. Apaixona-se pela favela e pelo mundo da malandragem. Autodenomina-se “malandro velho de Mangueira”. Mesmo sem morar de fato na favela – freqüentava os barracos dos amigos, passava vários dias por lá -, Oiticica viveu verdadeiramente a vida do morro. (JACQUES, 2003, p.28)

A favela representa a liberdade oposta aos condicionamentos burgueses, a corporeidade em oposição clara ao intelecto, “o sentir livre dos constrangimentos do pensar”. O “viver a favela”, o chamado “elemento vivencial direto”, está diretamente ligado, para o artista, à descoberta do corpo, como forma e meio de relacionamento mais direto com o mundo: “Um dia lá eu consegui o que queria, aquilo deixou de ser para mim uma representação”, declarou. (OITICICA *apud* JACQUES, 2003, p.28)

Não há, todavia, a pretensão de se conjecturar sobre o que se passou na vida interior do artista após este encontro tão transformador. O que sobra, o que fica como objeto de reflexão, deste modo, são as representações legadas tanto por suas obras quanto por seus discursos. E se é verdade que não há experiência historicamente partilhada viável fora da representação, embora recusasse a folclorização do espaço favelado e a ode à “arte popular” - característica marcante do pensamento cepecista em alta no campo intelectual do período -, o encontro de Oiticica com a Mangueira legou representações da favela como o lócus da “espontaneidade”, “liberdade”, “marginalidade efetiva”, “onde se pode libertar dos condicionamentos burgueses”, o lugar da “desintelectualização”.

Sobretudo, em se tratando do contexto cultural e político da época, a proposta transgressora do artista ao introduzir o corpo (a favela, o corpo do favelado) em sua linguagem, pode significar a valorização da carga expressiva de personagens até então totalmente incomuns no circuito das artes plásticas. Mas, de forma suplementar, o mesmo movimento reitera o preconceito que fez com que os “escuros”, como diz Sodré (2002, p.17), fossem relegados nas representações de certo imaginário coletivo à esfera do popular, que em princípio não prescinde da letra. (SODRÉ, 2002, p.21) Restauram-se ou reiteram-se, assim, polaridades anteriores: intelecto/instinto, selvagem/civilizado, corpo/cabeça, naturalidade /artificialidade. Que fique claro: esta é uma leitura contemporânea de um conjunto limitado de aspectos do legado do artista em relação a

um tema específico: a favela. Portanto, não há como exigir que Oiticica responda a questões que não são do seu tempo. Sua experiência com a Mangueira é evocada não por ser uma ilustração de como a representação da favela deve ou não ser feita, tampouco por ser um exemplo de como o intelectual ou artista podem “se enganar” ou “acertar” ao representar os pobres. O importante é destacar a eficácia histórica destas figurações.

A trajetória de Oiticica, sua “descoberta”, também é capaz de mostrar que mesmo no auge da crença dos gestores públicos e de certa elite na “solução” remocionista, ou seja, no extermínio das favelas; num período histórico de intensa repressão política e ampla dominância da concepção das favelas como espaço da desagregação social e da abjeção; foi possível a articulação de outros discursos e figurações de favela/favelado em disputa entre si e com os discursos dominantes.

Oiticica também é citado não por ser o “inventor” ou o “culpado” das associações favela/espontaneidade, cidade/artificialidade, mas por ser uma figura, cuja biografia e o legado artístico/intelectual são, como já se afirmou, tradutores dos embates em torno do controle representacional da favela e da construção de sua identidade social numa determinada época. A história do artista com a Mangueira é posta em relevo, tão somente, por ser um grande exemplo da dupla determinação de identidade e diferença. Está para dizer que, por transgressor e contra a corrente que seja seu trabalho - buscando no espaço da diferença o corpo e integrando-o à sua arte (e ao fazer desta arte) -, no movimento intencional de superação de velhas fronteiras simbólicas (visão folclorizada do povo, por exemplo) se desenham ou consolidam novas (como espontaneidade/artificialidade).

Este e outros episódios de tensão em torno da significação histórica de favela evidenciam a forma como são acionados alguns dos repertórios representacionais vinculados ainda hoje ao seu significado. Repertórios construídos por uma rede de atores que dividem com as decisões oficiais do Estado e os textos da mídia a sustentação de um regime de visibilidade que contém tanto os estereótipos, quanto outras possibilidades de reativação do histórico.

Estas possibilidades remetem a ideia deleuziana de *luminosidade*, pensada aqui como recurso para uma análise que não se atenha apenas ao discurso do estereótipo – embora não descarte sua relevância. Segundo Deleuze (2005, p.62), as visibilidades são formas de luminosidade, criadas pela própria luz.

As visibilidades não se confundem com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos, compostos de objetos. Foucault constrói a esse respeito uma função tão original quanto a do enunciado. É preciso rachar as coisas, quebrá-las. As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade, criadas pela própria luz e que deixam as coisas e os objetos subsistirem apenas como relâmpagos, reverberações, cintilações. (DELEUZE, 2005, p.62)

O lampejo pelo qual algo se torna visível então não se refere à singularidade de um discurso e nem “rachar as coisas”, ao movimento de busca pela verdade interior delas. As cintilações produzidas pelas luminosidades descritas por Deleuze são como os enunciados e suas condições extrativas. Significa que tudo em uma época pode estar visível ou dito, mas somente se for possível alcançar as condições de extração dos enunciados, se conseguimos mapear os regimes de visibilidade, e assim suas formas de luminosidade.

REFERÊNCIAS

BURGOS, Marcelo Baumann. “Dos parques proletários ao Favela-Bairro, as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO; Marcos. Um século de Favela. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FILHO, João Freire “Mídia, estereótipo e representação das minorias”. Eco-Pos. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2: 45-65, 2004.

HALL, Stuart. Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. “The spectacle of the Other”. In: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage, 1997, p 223-290.

HAMBURGER, Esther. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo” In: Revistas Novos Estudos, nº 78, Julho de 2007.

JACQUES. Paola Berenstein. Estética da Ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2003.

MARCIER, Maria Ortense; OLIVEIRA, Jane Souto de. “A palavra é favela”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO; Marcos. Um século de Favela. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

PRETECEILLE, Edmond; VALLADARES, Lícia. “A desigualdade entre os pobres - favela, favelas”. In: Desigualdade e pobreza no Brasil. Ipea, Rio de Janeiro, 2000.

ROSSINI, Míriam de Souza. “Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro”. In: Sessões do Imaginário. FAMECOS / PUCRS Porto Alegre, nº 10, novembro de 2003.

SODRÉ, Muniz. Mestre Bimba, Corpo de Mandinga. Rio de Janeiro: Ed. Manati, 2002.

VALLADARES, Lícia. A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol.15 no.44 São Paulo Oct. 2000.

_____. A invenção da favela: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

VIANNA, Hermano. “Não quero que a vida me faça de otário! Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro”. In: Mediação, Cultura e Política. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2001.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001

YÚDICE, George. “A Funkificação do Rio”. In: A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZALUAR, Alba; ALVITO; Marcos. Um século de Favela. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.