

**Grupo Nós do Morro:
trabalhando trajetória a partir da tensão entre cultura oficial e cultura popular**

LETÍCIA MIRANDA PAULA*

Introdução

Este artigo busca discutir a partir do surgimento e trajetória do grupo Nós do Morro, a relação entre cultura oficial e cultura popular. Para se consolidar no Vidigal, em um primeiro momento, o grupo optou por peças teatrais que retratassem o dia a dia da comunidade, porém não era interessante que o Nós do Morro fosse valorizado apenas por ter sido criado numa comunidade pobre. Havia também uma preocupação estética por parte dos fundadores e, a partir da experiência destes no teatro profissional, os integrantes do grupo vão aprendendo diversas atividades ligadas ao teatro tradicional.

O *Prêmio Shell*, conquistado em 1997, foi considerado importante neste processo de aproximação com valores do teatro tradicional, pela primeira vez um grupo de teatro comunitário recebia um prêmio que tem o reconhecimento dos órgãos oficiais de cultura. Para ilustrar essa tensão entre a cultura dominante e a cultura subordinada, faremos uma breve análise de algumas obras que versam sobre o tema, entre elas *Costumes em Comum* de E.P Thompson e *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg. Este último parte do conceito de circularidade cultural, desenvolvido por Mikhail Bakhtin em seu livro sobre *Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, que também será debatido neste trabalho.

Cultura popular e cultura oficial: uma breve discussão historiográfica

O historiador E.P. Thompson apesar de conferir importância aos ritos e símbolos populares, chamando atenção para a capacidade dos indivíduos de fazer escolhas fora dos ditames oficiais, não exclui a tensão entre a cultura daqueles com a cultura

*Mestranda do Programa de Pós Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense

tradicional. O embate social não tem viés econômico, mas cultural, segundo Thompson é no campo da cultura que o conflito social se estabelece. Em *Costumes em Comum* demonstra que a cultura é o espaço de influências recíprocas entre o escrito e o oral, entre o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole. Nas palavras de Thompson:

No estudo desse caso, espero que a cultura plebéia tenha se tornado um conceito mais concreto e utilizável, não mais situado no ambiente dos “significados, valores e atitudes”, mas localizado dentro de um equilíbrio particular de relações sociais, um ambiente de trabalho, de exploração e resistência à exploração, de relações de poder mascaradas pelos ritos de paternalismo e da deferência. Desse modo, assim espero, a “cultura popular” é situada no lugar material que lhe corresponde. (THOMPSON, 1998: 17)

O autor analisa a prática da *rough music*, um termo usado na Inglaterra desde o fim do século XVII, que se refere a um costume, ritualizado ou não, com a finalidade de dirigir penalizar, por meio de gozações e hostilidades, indivíduos que desrespeitam as regras de uma determinada comunidade. Como diz o autor, o costume é uma espécie de "teatro de rua" (Idem, *Ibidem*: 360) que serve para divulgar um escândalo, muitas vezes na forma de procissão, parodiando as cerimônias do Estado e da igreja. A forma e o tom de *rough music* variaram bastante, mas os casos que Thompson retrata são rituais de humilhação pública, dirigidos a quem ofendeu o código moral da comunidade:

*Até o século XIX, a publicidade fazia parte da essência da punição. Nos delitos leves, a intenção era humilhar o infrator, diante de seus vizinhos, e nos delitos mais sérios, castigá-lo para que servisse de exemplo. O simbolismo da execução pública se irradiava sobre a cultura popular do século XVIII, tendo contribuído para o vocabulário da rough music. As efígies elaboradas dos infratores que desfilavam pela comunidade em carroças ou no dorso de animais sempre acabaram enforcadas ou queimadas – o que lembrava a queima dos hereges. Em casos extremos, realizava-se uma paródia de cerimônia fúnebre para a efigie antes de um “enterro”. Quem visse nisso tudo apenas uma brincadeira grotesca se equivocaria. Queimar, enterrar ou celebrar as exéquias de alguém ainda vivo era um terrível julgamento da comunidade, que transformava a vítima num proscrito, numa pessoa já considerada morta. (Idem, *Ibidem*: 361 e 362)*

Rough music era aplicado a indivíduos com vida sexual ativa e aos adúlteros, também se dirigia a maridos severos, trabalhadores que não interrompiam suas funções nos dias festivos e os chamados “fura greves”, todos alvos de deboches e humilhações. O exame de um elemento simbólico como a efígie, segundo o autor, indica uma apropriação de uma prática eclesiástica, ou seja, oficial, que já se encontrava em declínio na Inglaterra desde os fins do século XVII.

Em *Os Andarilhos do Bem* (1988), Carlo Ginzburg estuda o ritual dos *benandantis*, localizado na região de *Friuli*, na Itália, entre o final do séc. XVI e meados do séc. XVII. Eram indivíduos que se transformavam em animais para combater bruxos e bruxas e defender a fé cristã, mas aos olhos do Santo Ofício só seria capaz de reconhecer um bruxo quem também era um. De qualquer forma, embora analise a cultura popular em sua singularidade, Ginzburg não desconsidera o seu conflito com a cultura oficial. Nas palavras do autor:

Na imagem do sabá, havíamos distinguido dois filões culturais, de proveniência heterogênea: de um lado, o tema, elaborado por inquisidores e juízes laicos, do complô urdido por uma seita ou um grupo social hostil, de outro, elementos de proveniência xamânica então radicados na cultura folclórica, como o vôo mágico e as metamorfoses animais. Mas essa contraposição é demasiado esquemática. È chegado o momento de reconhecer que a fusão mostrou-se tão sólida e duradoura porque entre os dois filões havia uma afinidade substancial, subterrânea. (GINZBURG, 1988: 255 e 256)

Sendo a cultura um processo não estático, Ginzburg aponta ser possível uma formação cultural heterogênea, resultado de um conflito entre cultura folclórica e cultura erudita. Em *O Queijo e os Vermes*, sua obra mais conhecida, narra a história de um moleiro também da região de *Friuli*, no século XVI, conhecido por *Menocchio*, que foi queimado por ordem do Santo Ofício, acusado de heresia por possuir idéias singulares que contrariavam as idéias de seu tempo.

Apesar de utilizar como fontes os documentos da Inquisição e explicar uma história específica, que não se estende a um plano mais geral, o autor procura reconstruir fragmentos da cultura popular opondo as idéias do moleiro às idéias do Santo Ofício, constatando também a capacidade da cultura em circular entre os

diferentes setores da sociedade. Sobre as assimilações de *Menocchio* em suas leituras, diz o autor:

A defasagem entre os textos lidos por Menocchio e o modo como ele os assimilou e os referiu aos inquisidores indica que suas posições não são redutíveis ou remissíveis a um ou outro livro. Por um lado, elas reentram numa tradição oral antiqüíssima; por outro, evocam uma série de motivos elaborados por grupos heréticos de formação humanística: tolerância, tendência em reduzir a religião à moralidade etc. Trata-se de uma dicotomia não só aparente, que remete na verdade a uma cultura unitária que não é possível estabelecer recortes claros. Mesmo que Menocchio tenha entrado em contato, de maneira mais ou menos mediada, com ambientes cultos, suas afirmações em defesa da tolerância religiosa, seu desejo de renovação radical da sociedade apresentam um tom original e não parecem resultado de influências externas passivamente recebidas. As raízes de suas afirmações e desejos estão fincadas muito longe, num estrato obscuro, quase indecifrável, de remotas tradições camponesas. (GINZBURG, 2006: 23)

O conceito de circularidade cultural foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin em seu livro sobre *Rabelais* e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o autor analisa como as festividades podiam exprimir diferentes concepções de mundo. Para o povo as festas criavam uma segunda vida, que permitiam uma sensação de liberdade, igualdade e abundância. Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média – tanto as da igreja como as do Estado Feudal – não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam esta segunda vida, apenas contribuía para legitimar o regime em vigor, para fortalecê-lo.

O carnaval, ao contrário, significava uma libertação temporária das regras e privilégios hierárquicos que regiam o mundo. Em consequência disso, criava-se na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais, elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, onde o riso e uma cultura cômica desempenham um aspecto primordial:

Podemos dizer que o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal. Esse aspecto revestia-se de formas próprias, possuía seus temas, suas imagens, seus rituais particulares. A origem dos diferentes elementos desse ritual é disparatada. É absolutamente certo que, durante toda a Idade Média, a tradição das saturnais romanas sobreviveu. Também estavam vivas as tradições do mimo antigo. Além disso, uma das fontes essenciais era o folclore local. Foi ele que, em grande medida, alimentou as imagens e o ritual do aspecto cômico e popular da festa. (BAHKTIN, 2002: 71)

Tal como as assimilações das leituras feitas por *Menocchio*, se procuravam as analogias para travestir o sério e obrigá-lo a tomar ares cômicos, por toda a parte procurava-se converter elementos da cultura oficial em objetos do “baixo” material e corporal. Vários santos possuíam uma lenda oficiosa construída sobre uma deformação do seu nome, não havia texto do Velho ou do Novo Testamento de que não se tivesse uma alusão ou uma ambigüidade suscetível de ser travestido em linguagem popular. O próprio riso na Idade Média marcava uma interrupção provisória e consentida de todo o sistema oficial, na praça pública, em dias de festa, o povo sempre tinha a última palavra.

Bahktin conclui, portanto que os homens da Idade Média e Renascimento participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a não oficial, e de dois aspectos do mundo: um sério, o outro, cômico. O limite de sua análise, porém, é que conhecemos as tradições das classes populares - artesãos e camponeses - tendo como único porta-voz a literatura de François Rabelais, que não era nem artesão, nem camponês.

Um encontro que gerou *Encontros*: surgimento e trajetória do grupo Nós do Morro

Em 1986 surgia no Vidigal, uma favela da Zona Sul carioca, um projeto de teatro comunitário que buscava melhorar a qualidade de vida através da relação arte e

cidadania. O grupo surgiu do contato do ator, produtor e diretor de teatro Guti Fraga com Luiz Paulo Corrêa e Castro, morador do Vidigal, de quem Fraga já era amigo. A tentativa de formar um núcleo de teatro no Vidigal a princípio gerou desconfiança. Luiz Paulo relata que foi difícil convencer os pais dos integrantes a apoiarem o projeto:

O grosso da comunidade era provinciano, tá entendendo, o cruzamento do pessoal dos prédios com os artistas é o cruzamento da vanguarda, são os jovens de 20 anos ou os coroas mais avançados (...) Num primeiro momento era engraçado isso nós éramos mal vistos mesmo, minha filha vai entrar para o teatro era um absurdo, achava que vai virar homossexual, vai virar drogado, tem um documentário Testemunho Nós do Morro e a gente tem um depoimento de um pai de um menino lá, do Lúcio Andrey e do Hélio Barros, dois irmãos do Nós do Morro e ele fala exatamente isso. (CORRÊA E CASTRO. Entrevista concedida à autora em 30/06/2010)

O morador do Vidigal João, 56 anos, lembra que a novidade do empreendimento assustou os moradores:

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

A peça *Encontros*, autoria de Luiz Paulo Correa e Castro e Tino Costa, outro jovem morador do Vidigal, é a primeira peça do grupo e ganhou destaque no caderno de cultura do *Tribuna da Imprensa*, de 11 de junho de 1987:

Vinte jovens com idades entre 11 e 20 anos começaram a cumprir então um programa de trabalho em que, ao lado das aulas de interpretação, todos

puderam participar do processo de criação e montagem de um espetáculo. Sempre partindo de improvisações de cenas, Guti foi aos poucos fazendo surgir um roteiro, no qual vários aspectos da vida dos moradores do Vidigal, sobretudo dos adolescentes, foram enfocados. Em uma das cenas, duas garotas com idades em torno dos 13 anos discutem o drama da gravidez indesejada, o medo, a reação violenta dos pais. “Isto acontece no Vidigal. Mas de certa forma a peça universaliza vivências de pessoas pertencentes a classes menos favorecidas”, alega Fraga. Mesmo incluindo questões sérias e importantes o espetáculo é levado num clima de muita descontração e bom humor. Numa cena de praia, os atores mostram um pouco como é a relação dos moradores do morro com os gringos que se hospedam no Hotel Sheraton, um cinco estrelas construído entre o mar e o pé do morro. Lances vividos por estudantes do morro que vão a escola sem se alimentar, os encontros na porta do colégio, as reuniões de pais e mestres, os bailes funks que ajudam a animar a vida no morro são outros pontos enfocados no espetáculo. (Tribuna da Imprensa, 11/06/1987, p.6)

Em um primeiro momento o grupo buscou atrair a comunidade do Vidigal a partir das peças que versavam sobre seu cotidiano. *Abalou*, de Luiz Paulo Côrrea, escrita em 1997, aborda um tema recorrente na realidade do Vidigal: os bailes *funks*. Na peça, a realidade das brigas e paqueras em um baile se misturam com a ficção, quando os espíritos de moradores do morro já mortos, perturbados com “a zueira dos seiscentos diabos” (CORRÊA e CASTRO, 1998:1) retornam e interagem com a história.

Os fantasmas da peça representam três gerações com os quais o autor conviveu. O fantasma mais velho, Waldemar, é o mais crítico com a música *funk*, “cadê a orquestra?” (Ibidem, p. 7) e com o comportamento dos jovens no baile, “eles tão é pulando que nem macacos”, “no meu tempo, o caboclo não entrava num baile de bermuda” (Idem). O fantasma mais novo, Ricardo, é o mais tolerante com a música por ser de uma geração mais próxima, inspirado em um amigo de infância de Luiz Paulo:

O Waldemar é aquele malandro, né, da antiga, o cara que foi preso na Ilha Grande, que ficou preso lá um tempo, depois foi morar no morro e foi motorista do primeiro ônibus que fazia a linha Rocinha-Gávea, não sei o que e ele vivia lá trabalhando num pé sujo, um desses bares importantes do Vidigal. E ele era aquele cara malandro mas era cheio de experiência, tá entendendo, o cara malandro mas doce ao mesmo tempo, não é aquele malandro com instinto de ruindade, aquele malandro das antigas (...) O

Eládio ele era aquele cara que era bombeiro hidráulico e toda segunda feira pra ele, ele nunca trabalhou segunda feira, segunda feira era dia dele fazer churrasco, tomar uma cerveja (...) ele ganhava bem, vivia bem, tá entendendo, era um cara que dançava, se relacionava com todo mundo ele não estudou, fez até o primário mas ele gostava de ler jornal, ver televisão, então ele conversava contigo sobre tudo (...) e o Ricardo que era mais novo, ele freqüentava baile, naquela época Soul, anos 70. (CORRÊA e CASTRO. Entrevista concedida à autora em 30/06/2010)

Trabalhando com a temática do *funk* e do rap, a peça mostra que os sonhos e anseios dos personagens de *Abalou* nada mais são do que a resposta produzida dentro das comunidades pobres para os graves problemas de desigualdade social. Jovens que tem o baile *funk* como opção profissional e de lazer e que trazem a esperança de mudar a sua realidade social através da música. Para se consolidar no Vidigal, em um primeiro momento, o grupo optou por peças que retratassem o dia-a-dia da comunidade, esse reconhecimento dos valores locais foi o que, segundo os fundadores, atraiu os moradores. Nas palavras do morador Francisco:

A gente mal assistia a filmes, né, eu sou de uma geração que cinema era uma coisa assim, uma vez, duas vezes por ano, eu sei lá e de repente com o teatro você abre os olhos né, abre a mente pra essa cultura, né, pra esse lazer né, cinema, teatro e peças ao ar livre e aí você começa a não ir só no grupo Nós do Morro, você começa a ir mais ao cinema, a ir mais a outros grupos teatrais e shows e CCBB, entendeu, você começa a abrir, depois do Nós do Morro a gente começa a induzir pros filhos e a gente também começa a ir. (SILVA. Entrevista concedida à autora em 30/07/2010)

Para os fundadores do Nós do Morro, no entanto, não era interessante que o grupo fosse valorizado apenas por ter sido criado numa comunidade pobre, havia também uma preocupação estética permeada por valores do teatro tradicional. A partir da experiência de profissionais como o iluminador Fred Pinheiro, o cenógrafo Fernando Mello da Costa e do ator e diretor Guti Fraga, os integrantes do projeto vão aprendendo diversas atividades ligadas ao fazer teatral. Nos primeiros anos, foi a criatividade a chave para amenizar os gastos com os espetáculos: na falta de caros refletores, foram fabricados outros com latas de óleo, sem dinheiro para a compra de figurinos, o jeito era aprender a costurar ou trazê-los de casa.

Sobre a concepção da peça *Encontros*, de sua autoria, relata Luiz Paulo Corrêa:

*A gente usa uma coreografia e uma sonoplastia com trilha sonora da Laurie Anderson [artista norte-americana conhecida por suas performances multimídias], tá entendendo? Tinha cenas lá que eram inspiradas no Bob Wilson [artista plástico e dramaturgo norte-americano], outro de teatro, Laurie Anderson também era artista, negócio de **samplers** [grifo nosso], essas coisas, né, a gente usa isso tudo naquela época. A gente usa Vangelis [músico grego de grande renome internacional]. Então, quer dizer, isso já era influência trazida pelo Fred, tá entendendo, pelo Fernando, pelo cara da coreografia, que era o Jorge Barros, na época, que lá fora já mexiam com essas coisas. Tinham cenas que eram clipes, eram clipadas, tá entendendo, que quebravam a narrativa normal, não era uma historinha de teatro de fundo de escola, de igreja. E a proposta era essa, fazer teatro (...) E era um público que não tava acostumado, né, a assistir, a consumir teatro, né, eu me lembro que o Guti antes fazia uma preleção: “olha eu vou começar a peça, não pode ir ao banheiro, quem já viu não pode contar” (CORRÊA e CASTRO. Entrevista concedida à autora em 30/06/2010)*

Como ilustra a fala de Luiz Paulo, a questão de valorizar elementos do teatro burguês, também passa pela questão de evitar qualquer manifestação espontânea da platéia e de adequá-la aos moldes do público tradicional, não conversar ou evitar ir ao banheiro durante a apresentação dos espetáculos fazem parte do ritual. A construção do teatro, em 1996, com capacidade para cinquenta espectadores e o intercâmbio com a *Royal Shakespeare Company*, companhia de teatro inglesa, responsável pela preparação de elenco do Nós do Morro na montagem da peça *Hamlet*, de *William Shakespeare*, também foram importantes nesse processo. Mas para Guti Fraga, o *Prêmio Shell*, conquistado em 1997, na categoria *Grupo ou Movimento*, foi a primeira premiação que distancia o grupo de um caráter amador, visto que tem o reconhecimento de artistas profissionais. O jornal *Correio Zona Sul* assim se refere ao *Prêmio Shell*:

É do Vidigal o Prêmio Shell de Teatro de 1996. A Cia. Teatral Nós do Morro, formada por artistas daquela comunidade, conquistou de forma inédita, o valiosíssimo prêmio que é considerado o Oscar brasileiro. Numa disputa que envolveu grupos e artistas de renome da arte brasileira, entre os quais o Tablado e o TUERJ (Teatro da UERJ) que é dirigido pelo ator

Antônio Pedro. O Nós do Morro concorreu como projeto especial, com o espetáculo Machadiando. (Correio Zona Sul, [mar.] 1997)

O prêmio foi conquistado num momento em que a Companhia completava 11 anos, e, na época, foi recebido com grande entusiasmo pelo diretor Guti Fraga. Em depoimento ao mesmo jornal, Fraga considerou o prêmio um estímulo, uma referência para o país já que era “a primeira vez que um morro desce para receber um prêmio como este”. (Correio Zona Sul, [mar.] 1997). Analisando outras declarações para o mesmo jornal, um ator chega a dizer que a partir daquele momento os atores seriam olhados “com mais respeito”, a cineasta e atriz Luciana Bezerra, diz que o prêmio logrou uma espécie de carteira de identidade, ajudando a combater o preconceito de que o Nós do Morro seria mais um grupo de artistas amadores de uma favela carioca.

A companhia agora era reconhecida no mundo do teatro profissional e para Fraga depois que o grupo ganha o prêmio passa a ser visto com outros olhares. Ele descreve como era visto o trabalho que vinha realizando no Vidigal:

Não interessava que eu tava fazendo se tinha qualidade ou não. Eu encontrava meus amigos profissionais e eles perguntavam: “Como vai o teatrinho lá na favela”. Não era um tom pejorativo, era cultural. Não tinha manifestação de favela com qualidade, não existia isso, é cultural (...) Ninguém queria saber se eu tava experimentando uma metodologia, que eu misturava Stanislavsky com Boal, com Paulo Freire, ninguém queria saber isso. (FRAGA. Entrevista concedida à autora em 16/06/2010)

Essa peculiaridade na trajetória do Nós do Morro que interessa à nossa discussão, para se legitimar no Vidigal, em um primeiro momento, o grupo buscou na temática das peças, que refletiam a realidade dos moradores, o seu principal mecanismo de atração. Porém, para não firmar apenas como mais um movimento cultural surgido em uma favela carioca, os fundadores sentem a necessidade de investir na profissionalização dos atores, terem seu próprio teatro e valorizar prêmios atribuídos pelos órgãos oficiais de cultura. Não seria incorreto afirmarmos que a companhia é o resultado de uma formação cultural híbrida, que agregou elementos da cultura popular com elementos da cultura oficial.

Considerações Finais

A partir da trajetória do Nós do Morro, buscamos compreender como a cultura popular se relaciona com a cultura oficial. Como vimos anteriormente, o grupo se destacou pela busca de uma dramaturgia baseada na realidade do Vidigal, porém, sem desconsiderar os elementos populares de sua formação, também valorizou as técnicas, os conteúdos, e, por que não dizer, os méritos conferidos pelo teatro tradicional.

Sobre a questão do que confere mérito ao trabalho desenvolvido pelo grupo, notamos que é clara a intenção dos fundadores em valorizar elementos do teatro tradicional e romper com a visão de que o Nós do Morro se limita apenas a realizar um projeto social numa comunidade pobre. Acrescentamos, porém, que trata de uma visão parcial, limitada ao depoimento do diretor e que este artigo carece de um aprofundamento maior da questão já que trata-se de um recorte temático de minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento. Se analisarmos, por outro lado, a fala de um morador como Francisco, verificamos que é a oportunidade de acesso à arte o fator que legitima o trabalho do grupo para além das fronteiras do Vidigal.

Por fim, acreditamos que foi enriquecedora para nossa discussão, as formulações presentes em E. P. Thompson e Carlo Ginzburg, autores que afirmam que o conflito entre as camadas sociais ocorre no âmbito da cultura. Embora ambos privilegiem as ações de sujeitos históricos negligenciados pela visão tradicional, não deixam de apontar que os valores e normas sociais das camadas populares não estão isolados. Ao contrário, a cultura se configura como um processo social dinâmico, formada por influências recíprocas entre o dominante e o subordinado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 5ª ed. São Paulo: HUCITEC e Universidade de Brasília, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Os Andarilhos do Bem: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

FONTES ESCRITAS

CORRÊA E CASTRO, Luiz Paulo. *Abalou - um musical funk..* Texto do espetáculo do Nós do Morro. Rio de Janeiro, 1998.

FONTES ORAIS

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

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

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

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

PERIÓDICOS

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

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

SITES CONSULTADOS

Grupo Nós do Morro. <http://www.nosdomorro.com>