



anarquitectura

espaço-movimento nas favelas

Introdução ao Projeto de Graduação - TCCI

Laila Beatriz da Rocha Loddi

Orientador: César Floriano

Arquitetura e Urbanismo UFSC 2006.1

Anarquitectura: espaço-movimento nas favelas

Estudante: Laila Beatriz da Rocha Loddi

Orientador: César Floriano

Introdução ao Projeto de Graduação

Arquitetura e Urbanismo

Universidade Federal de Santa Catarina

Semestre 2006.1

1. Introdução	3
1.1) Título	3
1.2) Percurso	3
1.3) Tema e Justificativa	6
1.4) Objetivos e Subjetivos	6
2. Vigiar e Punir	7
2.1) Da Senzala à Favela	7
2.2) Origem das ações públicas na Habitação Social no Brasil	10
2.2.1) O “problema” da Habitação	10
2.2.2) Ações do Estado	12
2.3) Arquitetura da Habitação Social	17
2.3.1) Panóptico	17
2.3.2) Derivas Situacionistas	19
3. Anarquitectura	23
3.1) Máquinas de guerra	26
3.2) Cultura Popular	29
3.3) Invenção do Cotidiano	30
3.4) Espaço-Movimento	32
3.4.1) Fragmento	33
3.4.2) Labirinto	36
3.4.3) Rizoma	38
4. Por um Anarquitecto	40
4.1) Arte Pública	41
4.2) Zona Autônoma Temporária	47
5. Ponta do Leal	48
6. Desejos para TCC2	50
7. Referências	52

1. Introdução

1.1) Título

“Anarquitectura: espaço-movimento nas favelas”

1.2) Percurso

“Para um arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo”. (Lina Bo Bardi).

Um trabalho de conclusão de curso, no meu entendimento, é fechamento de um ciclo de vida. Vida sujeita a interferências das mais variadas formas, dentro e fora da Universidade. O presente trabalho, portanto, traz temas que ao longo dos últimos anos me intrigaram, fascinaram, despertaram meus sentidos e dirigiram meus interesses. O percurso é trajetória da construção do pensamento.

Foi com a experiência no Ateliê Modelo de Arquitetura AMA, entre os anos de 2002 e 2004, que entrei em contato com a realidade das favelas. Nosso grupo na época batalhava pelo reconhecimento do Ateliê dentro do curso; compramos muitas brigas com professores, e defendíamos o que acreditávamos: extensão como comunicação e diálogo, seguindo os conselhos do grande Paulo Freire. Foi então que andamos nas comunidades, circulando pelas ruas, tomando café com os moradores, freqüentando suas casas - sempre abertas e à disposição para nós. Foi conversando com a população, ouvindo suas reivindicações, levando um pouco de conhecimento técnico, mas principalmente apoiando suas lutas, que pude conhecer esse outro universo, e me questionar: por que tão distante se tão próximo?

Nas viagens, gostava de conhecer as cidades através do povo. Rio de Janeiro, São Paulo, João Pessoa. Roda de samba, hip hop, forró. As músicas, danças, sotaques, os espaços de festa - improvisados, mas sempre abertos...

E foi em Recife, Pernambuco, no Seminário de Escritórios Modelo de Arquitetura e Urbanismo, que entrei num terreiro de candomblé. Lugar do sagrado, do ritual, da horta com ervas da cultura africana, da enorme cozinha preparando a comida do santo, das paredes pintadas nas cores características dos orixás. Uma arquitetura tão peculiar, numa favela na periferia de Olinda. E continuava me perguntando, por que tão distante? Quem são esses arquitetos não-arquitetos?

Voltei a Recife um ano depois, desta vez para uma pesquisa sobre o Maracatu – manifestação afro-brasileira de percussão, dança e louvação. A experiência de morar quase um mês dentro de uma Nação de Maracatu, na favela do Pina, foi uma vivência corporal intensa. Dormir, comer, tomar banho, num espaço tão diferente da minha casa. Era necessário estar alerta para entrar no bairro; estar atenta às atividades domésticas da casa; se naturalizar com odores, temperos, calor. O imprevisto num lugar labiríntico, de muitos cantos. De muitos símbolos, de uma linguagem toda nova para mim. E minhas questões apareciam... É preciso conhecer esse espaço-tempo antes de qualquer tipo de intervenção arquitetônica ou urbanística, e a arquitetura da minha escola estava tão distante.

E assim minha graduação caminhou paralela à cultura popular brasileira. Estudos na Antropologia; oficinas de dança e percussão; pesquisas e trabalhos em comunidades com o grupo Arrasta Ilha. Mergulhos na cultura tradicional, reinventada cotidianamente pelo povo; cultura não-erudita, tão significativa no Brasil.

“A proximidade com as manifestações populares diz respeito à minha percepção de mundo. Com relação ao meu trabalho pessoal, posso me emocionar com as invenções populares, achá-las interessantes e criativas. Tudo o que observo pode me alimentar e até servir de subsídio para uma manifestação ou invenção que eu vá fazer. É a minha forma de conhecimento do mundo”.¹

¹ Lygia Pape. Entrevista a Lúcia Carneiro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.



(foto: Nação Xambá, Olinda. Acervo EMA UFPE).



(foto: Pina, Recife. Acervo da autora).



(foto: vendedora ambulante de café, SP. Acervo da autora).



(foto: Arrasta Ilha na favela do Siri. Autora: Valéria Silva).

1.3) Tema e Justificativa

Este trabalho trata do espaço-tempo das favelas brasileiras, da sua complexidade simbólica e construtiva, e da sua singularidade espacial, que requer um tipo de tratamento específico.

Justifica-se na medida em que cresce o número de profissionais arquitetos urbanistas intervindo em favelas, com as atuais políticas públicas de reurbanização. A Lei Federal 10.257, de 2001, conhecida como Estatuto da Cidade - fruto de anos de luta de movimentos populares pela Reforma Urbana - regulamenta um instrumental urbanístico que garante a função social da cidade e da propriedade urbana. Com a relativamente recente lei, aumenta a necessidade de profissionais aptos a atuar nos assentamentos, elaborando reurbanizações e/ou habitação de interesse social; definindo ZEIS - Zonas Especiais de Interesse Social; estabelecendo negociações entre a população e o poder público. Portanto é fundamental entender as condições espaciais/sociais/culturais das comunidades, ainda um tanto desconhecidas no meio acadêmico.

1.4) Objetivos e Subjetivos

O objetivo em TCC1 é uma pesquisa de temas e conceitos que me parecem essenciais para o entendimento do espaço das favelas, e que poderão suscitar propostas espaciais posteriormente, em TCC2. O componente teórico faz parte do trabalho, como alimento a uma reflexão necessária. E para uma ruptura necessária de alguns paradigmas muito bem solidificados e um tanto desgastados.

“[a população das favelas] sofre os efeitos nefastos do modelo urbano e abandonam pouco a pouco seus modos de ocupação do espaço até perder a identidade cultural e a abandonar sua própria criatividade. Promover estas técnicas tradicionais; imaginar novas tecnologias apropriadas às necessidades, permitindo o maior número de acesso a um abrigo digno; conservar os mecanismos de uma participação social a imagem do processo espontâneo que é a base da organização das favelas - este três eixos nos parecem ser os temas de pesquisa essenciais para a política e para a arquitetura” (Drummond, 1981).

2. Vigiar e Punir

2.1 Da Senzala à Favela

“Mas a senzala tá nova, pode crer tá bacana, virou favela urbana, no pé do morro”. (Trecho de letra hip hop).



(foto: Favela da 11, SP. autora: Mariana Maré).

A origem da favela enquanto organização espacial e social está intimamente relacionada com o sistema de produção capitalista adotado no Brasil. O processo de urbanização no Brasil, a partir do final do século XIX, e a transformação de uma sociedade rural-agrícola em uma sociedade urbano-industrial, fez surgir rapidamente uma população pobre nas cidades, como explica Flávio Villaça: “A migração da elite rural para as cidades engrossou não somente a classe média e a burguesia, mas também as camadas populares, já que elas vinham com seus “agregados”; embora as senzalas já estivessem diminuindo continuamente, ainda era grande a criadagem “livre” nas casas da aristocracia”. (Villaça, 1998). Esses “criados”, quando mandados embora, iam formar camadas

urbanas pobres. Essas camadas também eram constituídas pela população rural que se transferia para a cidade, conseguindo subempregos no setor terciário. Havia ainda o operário industrial, predominantemente imigrante estrangeiro.

Começam então a surgir, na passagem do século XIX para o XX, bairros residenciais populares nas cidades: os centrais, com seus inúmeros cortiços, e os periféricos, em decorrência da posterior expulsão da população pobre do centro.

O centro das cidades, de modo geral, passava nessa época de centro cívico e religioso a centro comercial, onde se concentravam os empregos – tanto os formais quanto os informais. Sendo assim, a proximidade com o centro tornou-se desejada. Como a área residencial nos centros diminuía, os bairros vizinhos foram ocupados pelas residências das classes de alta renda. E as classes de baixa renda ou subiram morro, ou ocuparam mangue, ou levantaram suas casas em beira de córrego – na tentativa de permanecer próximo às oportunidades de subemprego do centro. Ou, sem outra possibilidade (ou ainda, removidos pelo governo) foram para a periferia.

Dada às particularidades (históricas, sociais, geográficas e econômicas) do crescimento de cada cidade grande ou em crescimento no Brasil, analisando seus processos e fluxos, sua estruturação espacial, pode-se dizer que houve e há uma lógica básica: a população pobre ocupa as parcelas do espaço urbano desprezadas pela população rica.



(foto: Ilha de Deus, Recife. Acervo da autora).

Gilberto Freyre, em “Sobrados e Mucambos”, descreve a situação em Olinda:

“(…) as casas da gente pobre foram construídas a princípio no pé dos morros. Dos morros, os ricos e os jesuítas se assenhoravam logo, para levantarem no alto suas casas e suas igrejas”. Os pobres foram para “lodaçais desprezados, de modo que os casebres e mocambos foram se levantando rasteiros, pelas partes baixas e imundas da cidade. Só depois de aterrados esses alagadiços, menos por um esforço do governo que pela sucessão de casebres construídos na lama e no lixo, é que os ricos foram descendo do morro e se assenhorando também da parte baixa da cidade”. (Freyre em: Villaça, 1998).

É importante destacar que as relações de ocupação de morros foram distintas nas cidades, mas a lógica básica permanecia. Villaça elucida: “Se os morros eram amplos, urbanizáveis, acessíveis, foram sendo ocupados pelas camadas de mais alta renda, enquanto os morros graníticos, de difícil acesso, eram, e continuam sendo, desprezados e deixados às camadas de baixa renda”. (Villaça, 1998).

Ou seja, no Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo (e hoje também em Florianópolis, Belo Horizonte, Campinas e em demais cidades em crescimento) as partes inundáveis, arenosas, baixas e sujas, altas e de difícil acesso são as áreas onde as populações pobres, sem alternativa, vão construir suas casas e seus bairros.



(foto: Favela do Fundão, RJ. www.vivafavela.com.br).

2.2 Origem das ações públicas na Habitação Social no Brasil

“[as massas] estão órfãs e magoadas, de modo que nós vamos ter que nos esforçar para devolver a elas uma certa alegria. Penso que a solução dos problemas de moradia, pelo menos nos grandes centros, atuará de forma amenizadora e balsâmica sobre suas feridas cívicas (...)”. Carta encaminhada ao presidente Castello Branco, com sugestões para uma nova política habitacional. (Villaça, 1986).



(foto: Cidade de Deus, RJ, anos 1970. www.vivafavela.com.br).

2.2.1 O “problema” da habitação

O interesse desta contextualização é perceber que o chamado “problema da habitação no Brasil”, de acordo com alguns autores estudados, tem dimensão ideológica e é construído na lógica das classes dominantes, a serviço da perpetuação do controle. A arquitetura produzida nesse contexto, conseqüentemente, busca o controle, a ordenação e a “estabilidade social”.

Com o desenvolvimento do capitalismo, e dos valores e necessidades criados neste modo de produção – inclusive a imagem do homem “livre”, que na

verdade é desvinculado dos meios de produção - a habitação assume a forma de mercadoria. Como grande parte da população não consegue adquirir essa mercadoria, a obrigação de oferecer habitação àqueles que não tem condições passa a ser progressivamente do Estado.

“A habitação no capitalismo é uma mercadoria como qualquer outra. Como no mercado capitalista quem manda é o consumidor, há oferta de moradias para todos os gostos e, sobretudo para todos os bolsos. O morador de renda baixa e incerta obviamente não tem fortuna para adquirir e nem fiador para alugar uma habitação “regular”. Se o mercado de trabalho relega parte da população à pobreza, o mercado imobiliário nega aos pobres a possibilidade de habitar no mesmo espaço em que moram os que podem pagar. Surge uma demanda economicamente inviável mas socialmente inegável. Desta contradição se origina a “habitação social”. (Paul Singer em: Bonduki, 1998).

É fato que há uma enorme carência de habitação no Brasil, mas esse problema não é decorrência natural da soma de crescimento demográfico, falta de oportunidades de emprego e inchaço urbano, como justificam as classes dominantes. Passa também por uma dimensão ideológica, entendendo-se ideologia de acordo com Marilena Chauí: um mascaramento da realidade social que permite a legitimação da exploração².

Isso não quer dizer que o problema não exista. Quer dizer, segundo Flávio Villaça, “que a burguesia não pode enunciá-lo completamente, pois se o fizesse teria que reconhecer ao mesmo tempo sua incapacidade de resolvê-lo”. (Villaça 1986). Ou seja, o problema não é simplesmente habitacional, mas econômico, social, cultural, político. É preciso ter em mente que as respostas para esse problema não estão somente na esfera técnica, mas na política. E a criação de órgãos nacionais não esperou resolver, mas justificar e legitimar medidas destinadas a satisfazer outros propósitos.

² Marilena Chauí em *O que é ideologia*, Coleção Primeiros Passos, Editora Brasiliense.

2.2.2 Ações do Estado

Nos centros urbanos brasileiros a habitação era, até o século XIX, provida pela iniciativa privada. Para a população de baixa renda eram destinados os cortiços ou a auto-construção precária. Com a industrialização surgem as vilas operárias, tendo como referência os falanstérios dos socialistas utópicos.

“As vilas operárias funcionam como verdadeiro laboratório de uma sociedade disciplinar, combinando um saber higienista com um poder que ao mesmo tempo proíbe, pune, reprime e educa.” (Raquel Rolnik em: Bonduki, 1998).

No final do século XIX, com a expansão das atividades industriais em São Paulo, surge uma aglomeração de trabalhadores que constituía grave ameaça à saúde pública, de acordo com notícias da época (Bonduki 1998). A questão sanitária tornou-se, portanto, prioritária para o governo, e fez com que este iniciasse sua intervenção no espaço urbano, através de Leis Sanitárias.

O Brasil importou esta política sanitária de países de tradição liberal como França, Inglaterra e Alemanha. Na Inglaterra, porém, só depois de cinquenta anos de intenso processo de urbanização e industrialização, em meio a condições urbanas muito precárias, a Lei Sanitária foi aprovada (Bonduki 1998), e mesmo assim após uma grande polêmica em relação à intervenção estatal. No Brasil, entretanto, não houve controvérsia - afinal adotar valores, modas e leis européias sempre foi elegante. Assim, os higienistas logo ocuparam postos na administração pública e colocaram seus planos normalizadores em ação, edificando toda uma cultura que iria permanecer justificada por muito tempo.

“O receio do caos e da desordem, a ameaça que os surtos epidêmicos representavam para a organização econômica, o pânico que um mal desconhecido trazia à população, o prejuízo que a morte de imigrantes recém-chegados causava às finanças públicas, dizimando a classe operária, e enfim, o medo da classe dirigente de vir a ser atingida pelas doenças, foram as razões que levaram o Estado a intervir no espaço urbano”. (Bonduki 1998).

Os anos 40 marcam o início da ação sistemática do Estado no campo da produção e comercialização da habitação popular no Brasil (Villaça, 1986). A definição de uma política habitacional em escala nacional aconteceu em 1946 com a Fundação da Casa Popular. Surgiram programas de erradicação de favelas, numa perspectiva higienista de eliminar o perigo em que se constituíam as sub-habitações.

Durante o Estado Novo, Getúlio Vargas foi movido pelos pressupostos do movimento moderno. Buscaram-se métodos de produção em grande escala, de modo a satisfazer a imensa demanda por habitações gerada pelo processo de industrialização e urbanização (Bonduki 1998). Os princípios da arquitetura e urbanismos modernos – afirmados nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs – permearam a produção da habitação social nesse período, sobretudo no âmbito dos conjuntos construídos pelos Institutos de Aposentadoria de Pensões, IAPs, e pelo Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal. Buscou-se compatibilizar economia, prática, técnica e estética. No entanto:

“Houve uma incorporação apenas parcial dos princípios da arquitetura moderna, perdendo-se generosos e desafiadores horizontes sociais (...) que gerou o empobrecimento gradativo dos projetos habitacionais chegando a seu clímax na massiva produção implementada pelo BNH, onde se manifesta apenas a busca cega pela redução de custos. Introduziu-se um suposto racionalismo formal desprovido de conteúdo, consubstanciado em projetos de péssima qualidade, monótonos, repetitivos, desvinculados do contexto urbano e principalmente, desarticulados de um projeto social.” (Bonduki 1998).



O Banco Nacional de Habitação, BNH, foi criado em 1964, apenas alguns meses após o golpe de 64. É um “típico produto da ditadura, dada as características econômicas, políticas e ideológicas de sua atuação” (Villaça, 1986). A maioria dos críticos da política habitacional concorda que o objetivo maior do BNH não era oferecer casa própria, e sim promover a acumulação. Arrecadando da folha de pagamento das empresas, e depois gerindo os recursos do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço FGTS, o BNH tornou-se um grande banco do país, superado apenas pelo Banco Nacional.

Nos anos 60, em plena ditadura militar, os graves problemas econômicos e políticos deveriam ser atacados ou comprometeriam, na visão das classes dominantes, o processo de crescimento do país. A política habitacional do BNH nasce não apenas para dar resposta à questão habitacional, mas para reiterar a noção de propriedade (entendendo que a “casa própria” exprime no cidadão um sentimento de ordem, muito mais do que o imóvel de aluguel); e assim legitimar-se perante as massas e manter a harmonia social. A produção habitacional cresceu quando o governo mais precisava de aceitação popular.

O sistema financeiro BNH não conseguiu se manter por muito tempo, mas conformou um projeto sempre presente no corpo de idéias políticas, econômicas e urbanísticas da elite dirigente que de certa forma até hoje é implantado.

Atualmente, o Programa Favela-Bairro, no Rio de Janeiro, os Programas Guarapiranga e Lote Legal, em São Paulo, e o projeto de Novos Alagados, em Salvador, buscam não mais a remoção compulsória das ocupações inadequadas visando simplesmente à erradicação dos assentamentos precários, mas a sua integração urbanística como suporte básico para o desenvolvimento social e para a melhoria das condições de habitabilidade destas comunidades. Como resultado essas áreas são integradas à cidade como novos bairros. Avançando na questão da integração das populações pobres na cidade, estes programas, entretanto, mantém a transposição de uma estética da cidade formal para a favela, na busca da construção de bairros, padronizando espaços.



(fotos: projetos Lote Legal e Favela-Bairro. www.vitruvius.com.br).

O arquiteto Jorge Mario Jáuregui deixa claro em uma entrevista³ sobre seu trabalho que, apesar de perceber a complexidade da intervenção no espaço da favela - e de reconhecer que tal complexidade exige a apropriação de conceitos filosóficos como rizoma, dobra, espaço liso e estriado - é necessário ‘conter o líquido que deseja vazar’, ou seja, disciplinar o movimento:

“(...) estabelecemos com os nossos interlocutores uma "transferência" que cria condições, mais ou menos favoráveis, para a elaboração de um projeto. Além, é claro, da capacidade técnica e do saber disciplinar específico com que devemos contar para poder intervir em situações que envolvem extrema complexidade, como é o caso das intervenções que visam a articulação da cidade partida, onde se interceptam lógicas da mais variada índole, sob as mais diferenciadas circunstâncias”.

A participação da população, no caso das intervenções do Favela-Bairro, se limita a participação na determinação do programa de necessidades, e ao acompanhamento das obras, o que já é um avanço em termos de participação popular, tendo em vista os projetos autoritários que foram e vem sendo feitos no país. Entretanto, ainda deixa em aberto a possibilidade de uma apropriação maior, com a transformação de os “usuários” em “usadores”, seja por eles próprios construírem as obras, seja pela interferência permitida na arquitetura em si - o que iremos perseguir no decorrer deste trabalho.

³ Entrevista disponível em: http://www.jauregui.arq.br/texto_entrevista_jorge.html

2.3 Arquitetura da Habitação Social

“Se os nazistas tivessem conhecido os urbanistas contemporâneos, teriam transformado os campos de concentração em conjuntos habitacionais” (Raoul Vaneigem, 1961).



(foto: projeto Habitar Brasil, Chico Mendes, Florianópolis. Autora: Renata Lima).

2.3.1 Panóptico

Se, de acordo com o pensamento dominante, a população das favelas representa riscos à saúde e à harmonia pública, é necessário discipliná-la. Uma figura arquitetônica que materializa dispositivos disciplinares, e foi introduzida na concepção de presídios, manicômios, escolas e conjuntos habitacionais, é o Panóptico de Bentham.

O Panóptico traz o princípio da masmorra, de forma invertida: a visibilidade é uma armadilha. Compõe-se de uma edificação anelar, com celas individuais e visíveis, e uma torre vigilante no centro da estrutura. Sobretudo, configura um mecanismo de poder onipresente e onisciente com intuito de marcar e disciplinar o anormal - o louco, o doente, o condenado, o operário, o escolar, o favelado – induzindo nele um “estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”. (Foucault, 1987).

O Panóptico é a garantia da ordem. Michel Foucault descreve:

“Se os detentos são condenados não há perigo de complô, de tentativa de evasão coletiva; se são doentes, não há perigo de contágio; loucos, não há risco de violências recíprocas; crianças, não há “cola”, nem barulho, nem conversa, nem dissipação. Se são operários, não há roubos, nem nada dessas distrações que atrasam o trabalho. A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas”. (Foucault, 1987).

De acordo com Foucault, foi próprio do século XIX na Europa, aplicar a exclusão dos sujeitos tidos como “anormais” da sociedade. O internamento - a individualização para marcar a exclusão - fazia parte de um processo disciplinar regularmente utilizado pelo poder, na forma de asilos psiquiátricos, penitenciárias, hospitais, estabelecimentos de educação vigiada - instâncias de controle, de coerção e de vigilância.

De certa forma, em função do sucesso obtido com esse mecanismo, o esquema panóptico se reproduziu e se reproduz de diversas formas. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou comportamento, o esquema panóptico pode ser utilizado (Foucault, 1987). No caso da habitação social no Brasil, como foi visto anteriormente, a estrutura surgiu para, entre outras coisas, isolar uma população da sociedade, com a finalidade de educá-la, combinando saberes higienistas e disciplinares. Percebem-se na arquitetura dessa habitação social feita pelo Estado os princípios de vigilância, controle e ordenamento contidos no esquema panóptico.

2.3.2 Derivas situacionistas

A Internacional Situacionista foi um grupo de artistas, escritores, pensadores e ativistas que nos anos 1950 e 1960 na Europa lutava contra o espetáculo e a espetacularização da vida em geral - a alienação, o conformismo, a passividade – e propunha a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna.

O motivo pelo o qual os textos situacionistas permanecem atuais talvez seja a potente força crítica, principalmente na esfera urbana, ainda não totalmente desvendada. A importância destas reflexões a respeito da cidade é de grande valor no meio acadêmico, pela possibilidade de “uma crítica pertinente – hoje claramente ausente da grande maioria dos discursos sobre a cidade – ser talvez mais urgente no cenário atual do que novos modelos, paradigmas ou mesmo propostas urbanas” (Jacques, 2003).

Os situacionistas negavam as formas de cidade pré-estabelecidas⁴ por acreditar que a cidade é um projeto coletivo, que depende dos desejos de todos os indivíduos, e não pode ser imposto por planejadores. Propunham a criação de situações (daí o termo situacionista) para instaurar novas ambiências e experimentar novos meios de comportamento, tudo isso buscando o fim da passividade, e a apropriação das pessoas da cidade, da política, de suas próprias vidas.

Especificamente em relação à arquitetura habitacional, Guy Debord escreve em seu manifesto “A Sociedade do Espetáculo”⁵:

“Pela primeira vez uma arquitetura nova, que em época anterior era reservada à satisfação das classes dominantes, acha-se diretamente destinada ‘aos pobres’. A miséria formal e a extensão gigantesca dessa nova experiência de habitat provêm ambas de seu caráter ‘de massa’,

⁴ Exceto Constant, que formalizou um projeto de cidade, ‘Nova Babilônia’, e foi desligado da IS.

⁵ “La Société du spectacle”, texto original lançado em Paris, em 1967.

implícito tanto por sua destinação quanto pelas condições modernas de construção”. (Debord, 1997).

A crítica veemente citada acima foi feita nos anos 1960, na França de Le Corbusier. Debord aponta o fato inédito da arquitetura se voltar especificamente aos pobres; e a característica de massa, de larga produção e conseqüente pobreza formal. Ele critica a decisão autoritária que planeja abstratamente o território, e continua:

“Nos lugares onde se inicia a industrialização dos países atrasados, aparece a mesma arquitetura, terreno adequado ao novo gênero de existência social que se deseja aí implantar”. (Debord, 1997).

Um desses países atrasados comentados por Debord: o Brasil, que na época começava a empregar o ideário modernista na fabricação da habitação social.



(foto: Cidade de Deus, RJ, anos 1970. www.vivafavela.com.br).

Os situacionistas chegaram a uma convicção exatamente contrária a dos arquitetos modernos. Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo (Jacques, 2003). E era por uma participação irrestrita dos indivíduos na sociedade que eles chegaram a essas convicções. Participação essa que, no caso da habitação social, é cerceada pela imposição de modelos formais, pela ação clientelista do governo, pela decisão autoritária por parte de quem planeja de como deve ser a casa, a rua e a vida de uma população a qual, provavelmente, nem se conhece.

Fruto deste desconhecimento e desta imposição, o modelo da habitação popular, até hoje reproduzido em seus princípios originais, deixa visível suas falhas. Analisando exemplos de conjuntos habitacionais “favelizados” na cidade do Rio de Janeiro, a arquiteta Paola Jacques coloca:

“(...) o processo de “favelização” dos conjuntos habitacionais, ainda pouco estudado, ocorreu na grande maioria dos conjuntos cariocas. Esse processo demonstra tanto a rejeição dos moradores à imposição de modelos autoritários de planejamento arquitetônico e urbano quanto a própria incapacidade dos arquitetos, urbanistas e técnicos para lidar com a complexa questão da habitação popular”⁶.

⁶ Paola Jacques, “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

Esta incapacidade pode ser consequência da falta de um projeto social consistente, que envolva não apenas recursos técnicos, mas recursos humanos através de assistência e diálogo. Já foi verificado que construir as “casinhas” não resolve os problemas de uma comunidade em risco. Mas, particularmente por parte de quem projeta a casa e planeja o bairro, essa incapacidade advém do desconhecimento do espaço da favela, e de seus processos temporais, sociais e culturais.

“A inadequação dos projetos racionais dos conjuntos, que são transformados pelos moradores em novas favelas, reforça a idéia de uma cultura, e, sobretudo de uma dinâmica espacial, que também seria social, própria às favelas, e que difere da cidade formal”. (Paola Jacques em: Varella 2002).



(foto: Vila Cachoeira, Florianópolis. Acervo da autora).

3. Anarquitectura

“Os que dançam na corda dependem de uma arte.” (Kant).



(foto: Casa de 2 metros de largura e três andares, Bahia).

O termo *anarchitecture* foi usado nos anos 1960 pelo artista Gordon Matta-Clark, no grupo homônimo que tinha como objetivo a transformação da arte, não mais a reduzindo a obra e representação. O método era a percepção do urbano, através de seus vazios e dobras. Matta-Clark explica⁷:

“Nossa reflexão sobre a "anarquitectura" era fugaz e nunca se propôs a desenvolver trabalhos que fossem uma postura alternativa diante da compartimentação do espaço útil, ela demonstrava que tais posturas tinham raízes muito profundas. (...) Nós pensávamos mais em espaços vazios metafóricos, lacunas, lugares que sobraram e áreas não edificáveis”.

⁷ Retirado do texto de Hans Ulrich Reck, “Da violência das imagens à poética do kairos”, disponível no sítio: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/124.rtf

O termo anarquitectura no presente trabalho refere-se a toda arquitectura produzida em meios marginais - à margem da ordem e do controle social – por questão de necessidade, em busca do abrigo, do acolher, do proteger. Ou seja, entendemos aqui a favela como uma anarquitectura.

O uso da expressão *marginal* não significa que a população habitante de favelas seja uma população excluída, como se costuma dizer. Ao contrário, são pessoas profundamente integradas em uma sociedade desigual, hierarquizada em sistemas de interdependência. Participam da economia da cidade, dos serviços domésticos, da construção civil, do sistema eleitoral⁸. De acordo com o geógrafo Milton Santos, não são excluídas, mas “perversamente incluídas”.

O significado de anarquitectura atribuído pelos “Space Hijackers” – “seqüestradores de espaço” – é igualmente fascinante. Para eles:

“Anarquitectura é um meio pelo qual qualquer pessoa pode adaptar e ampliar o significado e essência de qualquer espaço. É uma maneira de fazer a arquitectura e o controle dela um pouco mais balanceados, entre as pessoas que a desenham e aquelas que a utilizam. Anarquitectura não envolve uma permanente adaptação física de um espaço, mas trabalha muito mais por mudar a significação do espaço dentro da comunidade que o utiliza”⁹.

Anarquitectura, portanto, para esse grupo de arquitetos-ativistas, seria uma arquitectura de domínio público, não controlada por uma estrutura determinada, fora dos limites dos encarregados de planejar o espaço. Esse uso “anárquico” do espaço geraria um espaço mais fluido e mais cheio de significados.

A arquitectura das favelas - por acontecer paralelamente à arquitectura formal, e por se dar em espaços inapropriados à construção, resignificando seu uso - é anarquitectura. Uma arquitectura de resistência, que surge por questão de necessidade e sobrevivência, alterando os sentidos dos espaços, atribuindo-lhes

⁸ Marcelo Burgos, autor de “A Utopia da Comunidade: Rio das Pedras, uma favela carioca”, Editora PUC Rio.

⁹ Nicholas Renshaw, tradução de Ricardo Rosas, disponível no sítio www.rizoma.net.

vida, andando à margem da arquitetura formal, aproveitando-se das brechas na estrutura da cidade, transformando lixo em valor.

“Desordenadamente, o pessoal que estava no batizado do Jorginho foi erguendo seus barracos em torno da casa do crioulo Catimbó. Desordenadamente, mas, a bem da verdade, com a harmonia ditada pelo bom senso. Devido a isso, sem se darem conta, foram desenhando uma cidade muito bem traçada. Os casebres, que a princípio foram se espalhando pela planície em todas as direções, logo começaram a ser erguidos na encosta do morro e rapidamente chegaram ao pico. Iam sendo pendurados nas pirambeiras, numa prodigiosa, quase milagrosa arquitetura, que aproveitava toda espécie de material, numa verdadeira reciclagem da sucata da sociedade de consumo (...)” (Trecho do livro “Na Barra do Catimbó”, de Plínio Marcos).



(foto: Favela do Alemão, Rio de Janeiro. www.vivafavela.com.br).

3.1 Máquina de guerra



(foto: catador de lixo, São Paulo. Acervo da autora).

As cidades estão repletas de contrastes. Uma cada vez maior população pobre inventa maneiras de existir e sobreviver no espaço urbano: são camelôs, catadores de lixo, vendedores ambulantes, favelas. Por outro lado, protegem-se os ricos em seus enclaves modernizados: torres de escritórios, shopping centers, condomínios fechados. Esse choque de mundos vem transformando as cidades em campos de batalha: “uma guerra eclodiu pela ocupação de áreas urbanas inteiras; as formas mais extremas de modernização convivem com novas condições urbanas – informais, transitórias, clandestinas – geradas pela integração global”¹⁰. De um lado as máquinas de guerra nômades, do outro os aparelhos de captura do Estado.

A máquina de guerra é um dispositivo tático da guerrilha feita pelo fraco. Opera fora do aparelho do Estado e da economia corporativa, fora dos dispositivos de estruturação e controle do espaço urbano. É a máquina inventiva, provocativa, que penetra espaços não autorizados pelo poder, e promove uma guerra sem linha de combate, ocupando o território, constituindo espaços lisos, espaços de movimento e fluidez.

¹⁰ Nelson Brissac, “As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura”.

“As máquinas de guerra operam nos espaços intersticiais secretados pela metrópole. O procedimento do nômade – o sem-teto, o camelô, o favelado, o migrante – é sempre tático; ele não dispõe de dispositivos de planejamento e coerção: sua ação é ditada pelas necessidades de sobrevivência”¹¹.



(foto: Ponta do Leal, Florianópolis. Acervo da autora).

As máquinas de guerra, ocupando as fissuras da cidade, operam na estruturação urbana excludente, ditada pelos empreendimentos imobiliários e as políticas urbanas. Esse território nômade, uma mancha fluida, vai desenhando um outro espaço paralelo e marginal, estabelecendo uma microfísica determinada por linhas de ruptura e conexão.

“(…) a disciplina torna-se característica obrigatória dos exércitos quando o Estado se apodera deles; mas a máquina de guerra responde a outras regras, das quais não dizemos que são melhores, porém animam uma indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia”¹².

¹¹ Idem.

¹² Gilles Deleuze e Felix Guatarri, “Mil Platôs”.

Os aparelhos de captura, por sua vez, são criados para controlar o nomadismo, para limitar os trajetos, para capturar as máquinas de guerra. “A arquitetura é, em geral, um aparelho de captura”¹³. Quando há desestabilização da ordem, entra em cena o aparelho de captura, com a função de estriar o espaço contra tudo que ameaça invadi-lo. Daí as cercas, os condomínios, as práticas de remoção de favelas. Mecanismos de separação e segmentação da multidão.

Essa batalha urbana é visível em todas as cidades grandes ou em crescimento, e o arquiteto e urbanista é um profissional que não pode deixar de se posicionar a respeito e “pegar em armas” também. Neste sentido não existe meio termo: a arquitetura se mantém aparelho de captura, ou é convertida em máquina de guerra a favor das táticas de sobrevivência numa sociedade em crise política e urbana.



(fotos: “Abrigo-manifesto”, proposta de abrigo para sem-teto em SP. www.vitruvius.com.br).

¹³ Idem.

3.2 Cultura Popular



Ai barracão
Pendurado no morro
E pedindo socorro
À cidade aos seus pés
Ai barracão
Tua voz eu escuto
Não te esqueço um minuto
Hoje sei que tu és
Barracão de zinco
Tradição do meu país
(Letra de *Barracão*, de Luiz
Antonio e Oldemar Magalhães).

Do Dicionário Aurélio:

favela. S.f Bras. 1. Conjunto de habitações populares toscamente construídas (por via de regra em morros) e desprovidas de recursos higiênicos.

tosco Adj. 1. Tal como veio da natureza. 2. Não lapidado nem polido. 3. Bronco, grosseiro, rude. 4. Malfeito; informe. 5. Inculto.

A descrição do Aurélio nos afirma que a favela é inculta, ou seja, desprovida de cultura. Por outro lado, ao se falar de cultura brasileira, geralmente refere-se ao samba, ao carnaval e às manifestações populares de música, dança e festa do Brasil: manifestações que invariavelmente surgem entre o povo e tem relação com a favela, e que são transformadas em símbolos nacionais e apropriadas para consumo das classes dominantes - o carnaval carioca é um bom exemplo disso, com seus passistas globais na passarela.

O conceito de cultura há muito deixou de estar ligado ao saber erudito e acadêmico, e sim retratar a maneira pela qual um determinado povo interpreta e vive o mundo. Mas e o conceito de cultura popular? É o que diz respeito ao tradicional, ao folclórico? Entrando no universo da Antropologia, falar em cultura

popular brasileira hoje, em uma sociedade capitalista, é falar de uma entidade complexa, de apropriação e reelaboração constantes. Trata-se de uma cultura oposta à das classes dominantes - assim como oposta ao folclore (estático) e oposta à cultura “de massa” (produzida pela mídia). “Trata-se da cultura do “fazer” e não do “saber” – saber enquanto aquisição acadêmica e visão racionalizada e intelectualizada do mundo”¹⁴.

Agora, se na formação da “identidade nacional” – expressão falaciosa por seu apelo à homogeneização - são assimilados tantos símbolos que tem relação direta com as favelas (tendo-se tanto orgulho dessa “brasilidade”, “do “jeitinho brasileiro”) por quê o espaço da favela em si ainda é tido como um espaço sem cultura? Por quê os discursos técnicos - desde os mais antigos, pela remoção das favelas, até os mais atuais, pela reurbanização e transformação da favela num bairro - ainda são carregados da imposição autoritária de uma estética? Por quê não se reconhece que nestes espaços existe uma identidade (dada as especificidades de cada lugar e de cada situação) e condições que levam à criatividade e à invenção?

3.3 Invenção do cotidiano

As práticas inventivas e astúcias anônimas do homem ordinário para viver na sociedade de consumo são postas em evidência por Michel de Certeau. Ele distingue estratégia de tática, enquanto maneiras de agir.

A estratégia seria uma ação de manipulação - “um gesto da modernidade científica, política ou militar”¹⁵ – um saber ao qual é preliminar o poder:

“[as estratégias são] um tipo específico de saber, aquele que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio”.

A tática, por sua vez, para o autor, é a ação que é determinada pela ausência de um próprio; ou seja:

¹⁴ Luiz Roberto Lopes no texto “Cultura Brasileira – das origens a 1808”.

¹⁵ Michel De Certeau, “A Invenção do cotidiano: artes de fazer”.

“A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário”.

A tática seria a arte do fraco; a astúcia; a inventividade de criar surpresas na ordem. Trabalha à margem das instâncias de poder, com as situações e oportunidades apresentadas. Um procedimento que se utiliza do tempo, das ocasiões, e dos jogos que introduz nas fundações do poder.

De acordo com Vera Pallamin: “As operações táticas desviantes propõem que não exista um padrão dominante de procedimentos. As práticas menores, desdenhadas pela análise racionalista, perfazem uma reserva de modos que são ativos em provocar fendas nas redes de dispositivos de controle estabelecidos”¹⁶.

O ato dos construtores das favelas, os não-arquitetos - ou seja, aqueles desprovidos de conhecimento técnico e de recursos para construção - que insistem em criar suas casas e comunidades em “brechas” da cidade é, portanto, seguindo a lógica de Certeau, um ato tático. É tático porque é invenção no cotidiano, é solução dentro de uma situação existente; é a tática de perceber espaços desprezados da cidade, espaços vagos, fendas na estrutura urbana, e se apropriar destes espaços com a finalidade básica de abrigar e se proteger. É criar territórios clandestinos na estrutura da cidade formal, estabelecendo lógicas próprias, com tempo e espacialidade próprios.

“Populações sem moradia apropriam-se dos espaços urbanos adjacentes. Que repertório construtivo vai sendo produzido nesta operação de tomada dos interstícios funcionais da cidade? Que instrumental arquitetônico é desenvolvido nesta batalha?”¹⁷.

¹⁶ Vera Maria Pallamin, “Arte Urbana: São Paulo: Região Central: obras de caráter temporário e permanente”.

¹⁷ Nelson Brissac, “As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura”.

3.4 Espaço-movimento



(foto: Pierre Verger)

No livro “Estética da Ginga”, a arquiteta Paola Jacques propõe analisar o espaço das favelas através da obra do artista Hélio Oiticica, que vivenciou a comunidade da Mangueira de maneira intensa, o que refletiu em sua obra e em sua vida. É através das obras de Oiticica e de figuras conceituais filosóficas que Jacques sugere que a favela tem uma estética própria, cheia de movimento, de ginga. As relações feitas pela autora defendem que a favela possui dispositivos particulares, próprios de sua condição espacial, social, tática. E, portanto, é preciso conhecer esse espaço-tempo e suas especificidades ao se realizar intervenções espaciais na favela.

As figuras conceituais desenvolvidas no livro são “uma tentativa de dissecar a estética das favelas, ou seja, a estética desses espaços outros ou “outros espaços”, heterotopias segundo Foucault, construídos e habitados pelo “outro” (não-arquiteto)”¹⁸.

São propostas três figuras conceituais para explicar algumas características do dispositivo espaço-temporal das favelas, e mais do que simples metáfora formal, esses conceitos vão evidenciar que a temporalidade marca a grande diferença do espaço da favela para o espaço da cidade formal.

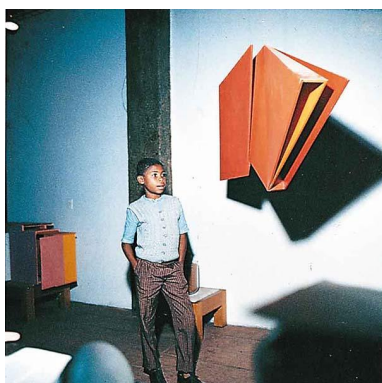
¹⁸ Paola Jacques, “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

A aplicação de conceitos, extraídos principalmente de autores como Gilles Deleuze e Félix Guatarri, extrapola o formalismo, não buscando as formas, mas os “processos que as (trans)formam”¹⁹. As figuras ultrapassam a esfera do formal para alcançar o conceitual, na busca de:

“(…) uma compreensão sistemática, pautada em noções teóricas abstratas, do processo singular do tratamento do espaço-tempo por parte dos favelados, dessa outra maneira de construir o espaço que difere completamente da lógica racional e binária de especialistas da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano-territorial”²⁰.

Vamos explorar brevemente as figuras conceituais, e as interseções com a favela, desenvolvidas em profundidade no livro de Paola Jacques, a fim de chegarmos ao ponto que conclui a autora – e que mais nos interessa no presente trabalho – a estética da favela é a estética do movimento.

3.4.1 Fragmento



(foto: obra de Hélio Oiticica)

“Fragmento: para além de qualquer fratura, de qualquer explosão, a paciência de pura impaciência, o pouco a pouco do repentino. O fragmentário, mais que a instabilidade (a não-fixação), promete a confusão, a desordem”.²¹

¹⁹ Paola Jacques, “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

²⁰ Idem.

²¹ Maurice Blanchot, em Paola Jacques.

A temporalidade é a chave da fragmentação. Refere-se à não-totalidade, à incompletude, à efemeridade, muito mais do que à imagem do fragmento e do pedaço em si. A aparente “bagunça” do espaço fragmentado rompe a ordem para construir outras, já que “a desordem é necessária porque a força do fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões” ²². O processo do fragmento é do que está em construção, em transição, em mutação, em dúvida. Ao contrário da ordem previsível e estável, o fragmento envolve a instabilidade e o imprevisto. E:

“A arquitetura tem grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário” ²³.

Os espaços projetados em arquitetura são feitos para funcionar, para dar certo, para durar. O projeto da casa é feito de maneira que ela seja habitação durável, segura, rígida, permanente. O espaço na favela, ao contrário, é feito sem projeto, com o acaso dos materiais disponíveis, com a instabilidade da permanência no local escolhido. E principalmente, diferente da casa para o habitar permanente, a casa na favela é feita para abrigar; é o abrigo, a proteção. A construção da casa na favela é feita pelo próprio morador, muitas vezes tendo a ajuda dos vizinhos em mutirões. A construção é realizada de acordo com o que se sabe empiricamente fazer, gerando uma relação direta do morador com a casa.

As construções numa favela nunca acabam: são contínuas, dependendo dos recursos financeiros e da reutilização de materiais encontrados. Essa maneira fragmentária de construir é bricolagem, prática construtiva que tem a ver com o acaso e a incompletude, e vem do termo *bricoleur* utilizado pelo antropólogo Levi-Strauss.

“(…) o *bricoleur* é aquele que trabalha com as mãos, utilizando meios desviantes em relação aos empregados pelo homem das artes” ²⁴.

²² Paola Jacques, “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

²³ Idem.

²⁴ Claude Levi-Strauss em “O pensamento selvagem”.

O construtor na favela, o *bricoleur*, trabalha no campo do imprevisto, diferente do homem das artes - neste caso o arquiteto - que trabalha no campo do previsível, do projeto. Definido pela instrumentalidade, a bricolagem arquitetural coleta fragmentos.

Percebendo a lógica fragmentária da favela carioca, Oiticica criou, em 1965, os *Parangolés*.

“Os Parangolés são capas que vão incorporar as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, uma vez que Parangolés eram pra ser vestidos e dançados; a influência da coletividade anônima: com os Parangolés os espectadores passavam a ser participantes da obra; e a influência da arquitetura das favelas, uma vez que os Parangolés abrigam efetivamente”.



Estão aí explicitados elementos fundamentais para o entendimento do espaço da favela. O movimento, a dança, a ginga propriamente dita, que permeia todo o cotidiano da população pobre, com a criatividade necessária no dia-a-dia; a participação efetiva dos indivíduos na construção do cotidiano; e o abrigo, a casa construída para proteger.

3.4.2 Labirinto

A respeito do Labirinto, Paola Jacques trata do percurso, “comparando o emaranhado de vielas e becos das favelas com o labirinto mítico de Cnossos, para apreender o processo labiríntico do espaço urbano espontâneo, que difere profundamente do espaço urbano planejado dos arquitetos e urbanistas”²⁵.

Diferente do labirinto mítico (que foi projetado pelo arquiteto Dédalo) o labirinto na favela - muito mais complexo - não é fixo ou acabado, está sempre sendo feito. E o labirinto “torna-se um tecido maleável, que segue o movimento dos corpos”²⁶, não existindo, portanto mapas definitivos, já que o espaço está em constante transformação.

A percepção corporal ao se percorrer uma favela é totalmente diferente de andar numa calçada planejada; ali se descobre um ritmo diferente, imposto pelo próprio percurso das vielas e becos; é necessário ginga para andar. O espaço labiríntico é o espaço em movimento.

Diferente dos mapas da prática do planejamento urbano, o labirinto nos sugere a idéia de cartografia:

“(...) a cartografia que reflete uma situação, acompanhando os movimentos de transformação da paisagem. Não são cartografias da forma do percurso, mas da experiência do percurso, da ação de percorrê-lo de descobri-lo”²⁷.

Assim como no Fragmento importa mais o fragmentário do que o próprio fragmento, na noção de Labirinto interessa mais o labiríntico do que o labirinto enquanto forma. Antes de ser espaço é um caminho, um estado sensorial, completamente distinto do caminho traçado, retilíneo e planejado do espaço urbano formal, e, portanto, requer um entendimento próprio. Essas duas situações espaciais – o labirinto estreito na favela e a rua larga e reta na cidade formal – são experiências corporais distintas. No beco é necessário agilidade, atenção (do contrário perde-se facilmente), certo “sambar” ao caminhar.

²⁵ Paola Jacques, “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

Não estamos com isso defendendo a idéia de que os becos (geralmente insalubres) das favelas devem permanecer deste jeito; não estamos romantizando os becos, vielas e labirintos. Como já foi dito, interessa mais a idéia de movimento do que a forma em si; estamos extrapolando o simples ‘formal’ para atingir a constatação do movimento no espaço da favela. E propor que não é mais possível tratar espaços distintos da mesma forma, ou seja, usar o mapa e o plano para apreender o dinâmico espaço da favela.

O labirinto é o percurso, o tempo fragmentário, a espiral temporal. Segundo Deleuze: “o labirinto não é mais o caminho onde a pessoa se perde; é o caminho que retorna”. É o mistério do desconhecido, da surpresa. Aí não é possível o projeto, a determinação. O projeto elimina a possibilidade de transformação; de acordo com Bataille: “o projeto é jogar a existência para mais tarde”²⁸.

Oiticica descobriu o labirinto da favela na Mangueira, e a dança – a dança dionisíaca, improvisada, sem projeto-coreografia – que influenciou diretamente seus novos trabalhos, como em *Tropicália* (que posteriormente deu nome ao movimento homônimo brasileiro). *Tropicália* tratava-se de um labirinto com estrutura de madeira, tecidos, telas e materiais precários; um percurso com representação, símbolos e imagens, construído de improviso – relacionado intensamente com o espaço da Mangueira vivido pelo artista.

“Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”²⁹.

O artista compreendeu que existe uma fronteira simbólica (e bem marcada) entre a favela e a cidade tradicional, perceptível no momento em que se deixa o asfalto e entra nos caminhos de terra batida. Essa compreensão marcou sua obra indelevelmente, incitando o percurso, a participação do espectador da obra de arte, a proposição de estados sensoriais-corporais novos.

²⁸ Idem.

²⁹ Hélio Oiticica citado em “Estética da Ginga”.

3.4.3 Rizoma



(foto: Favela da Rocinha, Rio de Janeiro. www.vitruvius.com.br).

A figura biológica do rizoma foi transformada em conceito filosófico por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Oposto ao sistema de pensamento árvore-raíz – unitário e piramidal – eles propõem outro sistema, baseado na multiplicidade, que denominam Rizoma. O Rizoma não é um modelo formal, mas um processo que constitui uma rede, e que rompe a idéia de ordem e hierarquia. Ao contrário da árvore, no rizoma não uma raiz, mas o crescimento em diferentes direções, deslocando-se em linhas de fuga.

“Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem” (Deleuze e Guatarri, 1995).

Existe no rizoma a multiplicidade; o múltiplo tratado como substantivo, sem relação com a unidade. Os galhos de uma árvore têm relação direta e dependente com a unidade: o tronco que os nutre - diferente do rizoma, onde não há unidade, mas multiplicidade. A ruptura no sistema rizomático é possível e necessária; desenvolve-se o território por desterritorialização.

No conceito de Rizoma, a questão principal é o movimento. O mato, um rizoma, mostra isso ao brotar em qualquer parte, ao transbordar fluidamente.

“O mato só existe entre espaços não cultivados. Ele preenche os vazios. Cresce entre, no meio de outras coisas. A flor é bela, o repolho é útil, a papoula enlouquece. Mas o mato é transbordamento, é uma lição de moral”³⁰.

De acordo com Paola Jacques, o crescimento da favela se dá de forma rizomática. Para ela “as favelas estão em constante formação, nunca terminam seu desenvolvimento, não cessam de crescer e, sobretudo, não são tão fixas como as cidades ditas formais”³¹. Elas transbordam; ocupam terrenos inapropriados e se alastram, germinando indefinidamente.

A favela não pára de crescer; está em constante movimento. E os conceitos de Fragmento, de Labirinto e de Rizoma demonstram que o fundamental a se preservar ao intervir numa favela é a estética espacial do movimento; a relação espaço-tempo iniciada pelos próprios moradores construtores da favela.

“Quando, ao se urbanizar favelas, se deseja preservar sua identidade própria, sua especificidade estética, é preciso pensar em conservar a noção de participação e, ao mesmo tempo, conservar os espaços-movimentos”³².

Para preservar a identidade cultural e a estética do espaço da favela, ao urbanizá-la, o importante a se preservar não seria sua arquitetura ou seu urbanismo, mas o próprio movimento e a participação ativa dos moradores na construção do seu próprio espaço.

³⁰ Henry Miller citado por Deleuze em “Mil Platôs”.

³¹ Paola Jacques, “Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”.

³² Idem.

4. Por um Anarquitecto



(foto: SENEMAU Recife 2004. Acervo AMA).

“Conhece-se mal, a bem da verdade, os mecanismos pelos quais uma cultura popular modifica os objetos urbanos constituídos ou os modela. Essa reflexão convida a pensar que os modos de habitar não são simples reflexo das desigualdades; seria preciso procurar manifestações de liberdade, as reivindicações de autonomia, a construção do coletivo ou a defesa do privado à margem das hierarquias sociais reconhecidas. Seria preciso criticar a lógica do lugar muito frequentemente admitida pelos urbanistas e questionar, ao contrário, como os grupos sociais, nos atos e pensamentos produzem seu meio”³³.

Conhecer as pessoas, as diferentes culturas, as maneiras com que uma comunidade constrói suas casas e organiza seu espaço, foram as principais preocupações dos Escritórios Modelo de Arquitetura e Urbanismo na época em que acompanhei as discussões e os desejos dos grupos, nos Seminários de Escritórios Modelo de Arquitetura e Urbanismo, SENEMAU. Conversar com os moradores, ouvir suas histórias de vida, circular pelas ruas e becos, e traduzir isso espacialmente. Atividades que colocavam os estudantes em contato com universos muito distintos dos que eram aprendidos nas faculdades.

³³ Vera Maria Pallamin, “Arte Urbana: São Paulo: Região Central: obras de caráter temporário e permanente”.

Este contato despertava o desejo pela busca de uma outra atuação do profissional arquiteto urbanista – compactuando com a proposta que Paola Jacques chama de *arquiteto-urbano*:

“O arquiteto-urbano seria aquele que passaria a intervir nas diferentes urbanidades extremas, nessas novas situações urbanas, ou seja, aquele que se ocuparia dos espaços-movimento. Seu papel seria o de organizar os fluxos; o arquiteto-urbano seria o suscitador, o tradutor e o catalisador dos desejos dos habitantes”³⁴.

Os arquitetos urbanistas tradicionais trabalham para estabelecer a ordem, o projeto com começo, meio e fim; a disciplina; a segurança, fixando formas, determinando situações. As situações urbanas limite, como a favela, são um desafio para este profissional, por exigir outros tipos de solução. É preciso “desnaturalizar os procedimentos, subvertê-los e reinventá-los”³⁵. A idéia inicial do presente trabalho é de desconstruir certezas e expor complexidades. O arquiteto ao se deparar com espaços-movimento precisa contaminar seus princípios, “propor o outro no lugar do mesmo, a alteridade no lugar da generalidade, a participação no lugar do espetáculo, o movimento no lugar do monumento, a improvisação no lugar do projeto, a deriva no lugar do mapa”³⁶.

4.1 Arte Pública

"A obra de arte não é um instrumento de comunicação".³⁷

A afirmação provocadora de Deleuze desestabiliza a certeza que se tem a respeito da arte enquanto *comunicador* de mensagens a serem interpretadas pelo público. Para Deleuze, “a comunicação pode ser compreendida como a transmissão e a propagação de uma informação. Mas, o que é uma informação? Um conjunto de palavras de ordem! Informar é fazer circular uma palavra de ordem, ou seja, quando nos informam alguma coisa, nos dizem o que julgam que

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ Gilles Deleuze em “O que é a filosofia?”.

devemos crer”³⁸. A informação é sistema de controle. Neste sentido, a obra de arte nada tem a ver com comunicação, por não conter a mínima informação. “O que existe, ao contrário, é uma profunda afinidade entre obra de arte e ato de resistência”³⁹. Este ato seria a contra-informação dos movimentos clandestinos de resistência. A arte é resistência no sentido em que desobedece palavras de ordem e dilui a informação que a cerca.

Esse entendimento da arte como *ato*, não mais como simples *objeto*, nos interessa como ponte para uma arquitetura também de ação.

Nos anos 1970 começou-se a diferenciar “arte pública” – esculturas no espaço público – de “arte nos espaços públicos” – mais interessada no espaço destinado à obra. A arte pública neste momento começa a adquirir conotação social. “O que determina o caráter dessa tendência é, por um lado, sua interação com o espectador, e por outro, suas reflexões em torno do espaço público e o desenho da cidade”⁴⁰. Pensar em arte pública é pensar em vida social.

A arte começa a abrir os espaços fechados das galerias e ateliês para estar nas ruas, relacionando-se com as questões das ruas. “No território público, onde os símbolos artísticos podem ser polemizados e discutidos, é evidente a capacidade da arte potencializar nos indivíduos e nas comunidades, identificações estéticas, sociais, econômicas e políticas”⁴¹. A prática artística passa a dialogar com realidades mais múltiplas; não só com a subjetividade do artista criador, mas sim com subjetividades anônimas da população urbana.

“A arte urbana é enfocada enquanto um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais”⁴².

Neste contexto, a arte pode dar visibilidade a conflitos urbanos, a disparidades, a manifestações de grupos marginalizados. Para Michael Brenson: “A arte deve desafiar e ampliar os significados da palavra pública para atingir

³⁸ Ludmila Brandão, “Estética Deleuziana”. www.vitruvius.com.br.

³⁹ Idem.

⁴⁰ César Floriano, “Obra de Arte e Espaço Público”.

⁴¹ João Spineli, ECA/USP.

⁴² Vera Maria Pallamin, “Arte Urbana: São Paulo: Região Central: obras de caráter temporário e permanente”.

públicos; se preocupar com conflitos esquecidos ou camuflados”.⁴³ Mediando essas relações, a arte pode adentrar a cidade a partir de planos do imaginário de seus habitantes, incorporando-os à compreensão de sua materialidade.

No final dos anos 1980, a Arte Pública de Novo Gênero inclui a noção de comunidade e define o artista público como “aquele (a) cujo trabalho é sensível aos assuntos, necessidades e interesses comunitários”⁴⁴. A arte então faz frente à atitude de desvinculação da sociedade com os problemas urbanos, relacionando-se, dialogando e colaborando com os assuntos sociais; o artista passa a ser ativista, substituindo o objeto pelo processo.

O artista penetra no território do outro, faz suas observações e informa, fazendo de sua experiência um catalisador para experiências de outros, sendo a obra a metáfora desta relação.

Essa prática traz a necessidade de desenvolver uma série de novas capacidades – o diálogo, a apreensão, a imersão em outros mundos, o deslocamento, a compreensão de sistemas e instituições.

“Eu definiria arte pública como qualquer tipo de obra de livre acesso que se preocupa, desafia e tem em conta a opinião do público para quem e com quem foi realizada, respeitando a comunidade e o meio. O resto é obra privada”⁴⁵.

A arte desafia os paradigmas estabelecidos: a concepção da figura do artista como gênio isolado, independente da sociedade, e do público como mero espectador de objetos mercantilizados; de uma relação de separação. Neste sentido, a arquitetura, enquanto arte, deve também bancar desafios aos paradigmas, principalmente os modernistas, o que tem sido feito por alguns grupos de arquitetos e artistas como Vito Acconci, Van Lieshout, Krzysztof Wodiczko, Koolhaas, MVRDV, o ArteCidade em São Paulo, e inúmeros coletivos urbanos nas grandes cidades⁴⁶.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Paloma Blanco em “Modos de Hacer”.

⁴⁵ Lucy Lippard em “Modos de Hacer”.

⁴⁶ <http://arte.coletivos.zip.net>



(foto: veículo dos sem-teto. Wodiczko).



(foto: experimento habitacional. Ateliê Van Lieshout).

A respeito da espacialidade em Arte Pública, Jesus Carrillo propõe que é preciso “considerar o espaço como uma construção cultural e a cultura como um conglomerado de relações espaciais, gerando uma espiral em que ambos acabam se confundindo” ⁴⁷. O novo artista etnógrafo surgido aí seria “uma espécie de cartógrafo que traduz o espaço do outro” ⁴⁸.

Assim, a forma nesta arte contemporânea estende-se para além de sua forma material, configurando trajetórias através de signos, objetos, gestos: “[a arte] é um elemento que estabelece conexões, um princípio de aglutinação

⁴⁷ Jesus Carrillo, “Espacialidade e Arte Pública”, em “Modos de Hacer”.

⁴⁸ Idem.

dinâmica”⁴⁹. A estética relacional, como prática de arte contemporânea, rompe com a forma para sugerir *formações*: em oposição ao objeto fechado em si, há o encontro e a relação dinâmica que conecta uma proposição artística com outras, artísticas ou não – representação de desejos.

A intervenção espacial trabalha vínculos históricos e ideológicos, podendo desestabilizar significados concretizados ou criar outros. “A arte urbana é tratada em sentido contrário à fetichização do espaço urbano, efetivando-se, antes, como uma prática crítica na cidade”⁵⁰.



(foto: grafite em intervenção do Coletivo Baobá, SP).

O usuário, o espectador/consumidor, passa a ser o *usador* da obra. A essência desta ação artística está na ruptura da passividade e da separação artista-espectador. Esta reflexão é pertinente no campo da arquitetura, por um questionamento da separação entre arquiteto e cliente passivo. Por uma participação ativa do indivíduo - como defenderam os situacionistas, e artistas como Hélio Oiticica. Oiticica propôs a transformação da arte, a *antiarte*:

“A *antiarte* é a proposição de fusão criador-espectador, pela participação deste na obra daquele, no sentido de criar as significações a ela correspondentes”⁵¹.

⁴⁹ Nicolas Bourriaud, “Estética Relacional” em “Modos de Hacer”.

⁵⁰ Vera Maria Pallamin, “Arte Urbana: São Paulo: Região Central: obras de caráter temporário e permanente”.

⁵¹ H.O. em “Marginalia: Arte e Cultura na Idade da Pedrada”, Marisa Lima.



Profundamente influenciado pela favela, como já foi dito, Oiticica dizia em alto e bom som que “[ou os artistas] participam da coletividade ou morrem com sua posição *beaux-arts* antiga e improdutivo”⁵². A potência transformadora de tal proposta, o apelo pela participação popular no campo da criação, igualmente é forte no campo da arquitetura e do urbanismo, no sentido de romper com o isolamento do arquiteto em sua prancheta ou cad, para se deixar impregnar pela cidade. Ruptura para criação de uma *antiarquitetura*, no conceito de Oiticica. Ou, para nós, uma *anarquitectura*.



(foto: fiteiro do Seo Juca, Recife. Autor: Moacyr Campelo).

⁵² Idem.

4.2 Zona Autônoma Temporária - TAZ

“Em todo conflito, as manobras regulares levam ao choque, e aquelas imprevisíveis, à vitória” (Sunzi, *A Arte da Guerra*).

Os “pós-Debord” clamam que as cidades contemporâneas já não são as mesmas cidades da época dos situacionistas, e que a guerrilha hoje, psíquica, requer novos meios de enfrentamento. Na web circulam textos de muitos grupos, como o Projeto *Luther Blissett* - um indivíduo que pode ser qualquer um, que lidera um movimento libertário através da guerrilha midiática: maneira diferente de se relacionar com os meios de comunicação de massa, não mais os recriminando, e sim entrando na estrutura para mostrar sua fragilidade. Blissett sugere a psicogeografia, mas argumenta: “do jeito como se configura hoje a Guerra Psíquica, a velha metodologia psicogeográfica dos situacionistas não está mais à altura do atual nível de choque”⁵³. Propõe-se a “possibilidade de autovalorização e autonomia das subjetividades metropolitanas pela livre expressão dos próprios desejos”. Jogos nômades que buscam um deslocamento, uma repentina desterritorialização; “desvendando a arquitetura como manifestação de controle, e abrindo espaços à imaginação”⁵⁴.

O conceito de Hakim Bey da TAZ (do inglês Temporary Autonomous Zone) surge de uma crítica à revolução, propondo o *levante*. “O levante representa uma possibilidade mais interessante, do ponto de vista de uma psicologia de libertação, do que as revoluções burguesas, comunistas, etc.”⁵⁵.

“A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o controle possa esmagá-la”⁵⁶. A TAZ existe para além do controle, da definição, da possibilidade de compreensão do Estado. A invisibilidade garante seu sumiço e sua aparição. Assim como as máquinas de guerra, a TAZ são ações táticas de resistência dentro de sistemas urbanos ordenados e repressores.

⁵³ Luther Blissett, “Guerrilha Psíquica”, Coleção Baderna, Editora Conrad, 2001.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Hakim Bey, TAZ, Coleção Baderna, Editora Conrad, 2001.

⁵⁶ Idem.

5. Ponta do Leal



(foto: Palafitas na Ponta do Leal. Acervo da autora).

A Ponta do Leal é uma comunidade de 70 famílias, que há mais de 40 anos vive em palafitas na maré do Balneário do Estreito, em situação muito precária. É uma entre as quase setenta ocupações de baixa renda na cidade de Florianópolis; “assentamentos subnormais” como identifica o IBGE. E entre toda a diversidade de assentamentos da cidade – favelas em morro, em dunas, em mangue, na maré, no asfalto, na periferia – a Ponta do Leal ganhou visibilidade ultimamente em função das obras da Beiramar do Estreito, via de alta velocidade que irá passar ao lado da atual comunidade.

Foi aprovado pelo Ministério das Cidades um projeto de remoção das famílias para um terreno distante, em apartamentinhos de 30 e poucos m². Apartamentos como tantos outros: carimbos, funcionais e rápidos de executar.

A organização comunitária e representação junto à prefeitura municipal estavam garantindo à população a possibilidade de saneamento básico, educação e infra-estrutura⁵⁷. Diante a possibilidade de remoção, a comunidade

⁵⁷ Foi realizada audiência pública na Câmara Municipal no dia 25 de outubro de 2005 para tratar das questões de moradia e educação na Ponta do Leal.

tem resistido e exigido diálogo a respeito do seu próprio futuro. O processo por enquanto está parado, mas a prefeitura já conta como um dos projetos habitacionais em desenvolvimento na cidade.

A Ponta do Leal fica numa curva do continente, entre o mar e o muro da CASAN, (que recentemente foi incrementado com uma cerca elétrica). As casas seguem a linha costeira, uma ao lado da outra, e o acesso à comunidade se dá por um beco de menos de um metro, ao lado desse muro.



Lá a segregação espacial, social e cultural é evidente. As fronteiras simbólicas e espaciais são bem marcadas; existe apenas uma entrada e uma saída neste território – além do mar. À margem em muitos sentidos – do mar, do direito à cidade, da economia, da sociedade – a Ponta do Leal configura uma mancha que vai sendo empurrada para o mar; um território flutuante expulso do continente. Sua população, na maioria pescadora, fincou estacas na areia e construiu passagens suspensas, dançando com a maré. Ocupou uma área invisível da cidade, uma brecha entre terra e água, e criou sua cidade de madeira, zinco, rede, barco, pedra.

Com a perspectiva de tantas mudanças, esse é um momento especial na comunidade. A população vem discutindo a proposta de moradia, e acima de tudo, vem refletindo a respeito de sua própria identidade. Estão sendo iniciados projetos culturais que podem fortalecer o sentimento de auto-estima da comunidade. Ou seja, existe uma atmosfera de transformação, e de posicionamento da comunidade diante do poder público, da sociedade e de si mesmos. Momento de borbulhação onde experimentações artísticas podem ser bem vindas para potencializar a reflexão coletiva.

6. Desejos para TCC2

O estudo teórico e conceitual feito em TCC1 delineou um percurso necessário para visualizar o que me motiva, me intriga e me fascina. Chego neste momento a algumas conclusões e alguns desejos, que podem ser alterados de acordo com o decorrer do processo de TCC - certamente um processo contínuo e sensível a interferências.

As referências teóricas sobre a singularidade espaço-temporal das favelas me indicam que o que se deve buscar é o movimento e a participação.

As referências sobre a prática artística comprometida socialmente poderão impulsionar ações junto à comunidade da Ponta do Leal, no sentido de construir com a população possibilidades espaciais. Penso em jogos e pequenas intervenções espaciais para apreender como eles percebem o espaço, a rua, a casa. A idéia inicial é adentrar o universo dessa comunidade, reconhecer seu imaginário coletivo a respeito da forma, da arquitetura e do urbanismo.

Para isso poderão ser utilizadas práticas artísticas experimentais com os moradores da comunidade, baseadas nas práticas de Oiticica e Lygia Pape, por exemplo - do ato criativo do 'espectador' ao manipular a forma. Através disso, gerar um processo sensorial e corporal na investigação do entendimento do espaço - a partir da constatação feita em TCC1 de que "existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas"⁵⁸.

A partir desta imersão, pretendo desenvolver um experimento espacial, *Anarquitectura*. Um objeto que pode ser uma casa, um centro comunitário, uma escola, um teatro, uma oficina - a finalidade não é determinante, assim como a forma, mas sim o próprio movimento. É o desafio de buscar materializar o movimento a que me proponho em TCC2. Com base no material simbólico e espacial que obter com os moradores, pretendo desenvolver um espaço para ser vivido, apropriado e modificado, uma máquina de guerra; uma arquitetura de movimento.

⁵⁸ Merleau-Ponty em Foucault, 1987.

“Agora contarei o que a cidade de Zenóbia tem de extraordinário: embora situada em terreno seco, ergue-se sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e zinco, com muitos bailéus e balcões, postos em diferentes alturas, com andas que superam umas às outras, ligadas por escadas de madeira e passarelas suspensas, transportadas por belvederes cobertos por alpendres cônicos, caixas de reservatórios de água, cata-ventos, desdobrando roldanas, linhas, guindastes.

Não se sabe qual necessidade ou mandamento ou desejo induziu os fundadores de Zenóbia a dar essa forma à cidade, portanto não se sabe se este foi satisfeito pela cidade tal como é atualmente, desenvolvida, talvez, por meio de superposições do indecifrável projeto inicial.

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 suas palafitas e escadas suspensas, talvez uma Zenóbia totalmente diferente, desfraldando estandartes e mastros, mas sempre construída a partir de uma combinação de elementos do modelo inicial.

Dito isto, é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos, e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados.”

(Ítalo Calvino, “As Cidades Invisíveis”)

7. Referências

Arantes, Antônio (org).

O espaço da diferença. Campinas SP, Papirus, 2000.

Bey, Hakim.

Zona Autônoma Temporária. Coleção Baderna, Editora Conrad, 2001.

Blanco, Paloma; Carrilo, Jesus; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo.

Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Espana, Ediciones Universidad de Salamanca.

Blissett, Luther.

Guerrilha Psíquica. Coleção Baderna, Editora Conrad, 2001.

Bonduki, Nabil Georges.

Origens da habitação social no Brasil. São Paulo, Estação Liberdade: Fapesp, 1998.

Brissac, Nelson.

As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura. www.artecidade.org.br.

Certeau, Michel de.

A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis RJ, Vozes, 1994.

Debord, Guy.

A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997. (texto original de 1967).

Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix.

Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

Drummond, Didier.

Architectes des favelas. Paris, 1981.

Foucault, Michel.

Vigiar e Punir. Petrópolis RJ, Editora Vozes, 1987.

Jacques, Paola Berenstein.

Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

Jacques, Paola Berenstein (org).

Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionista. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

Pallamin, Vera Maria.

Arte Urbana: São Paulo: Região Central: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo, Fapesp, 2000.

Ribeiro, Darcy.

O povo brasileiro. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Varella, Drauzio.

Maré, vida na favela. Drauzio Varella, Ivaldo Bertazo e Paola Berenstein Jacques. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.

Villaça, Flávio.

O que todo cidadão precisa saber sobre habitação. São Paulo, Global, 1986.

Villaça, Flávio.

Espaço Intra-Urbano no Brasil. São Paulo, Fapesp, 1998.

Sítios na rede:

www.rizoma.net

www.vitruvius.com.br

www.revistaraiz.com.br

www.artecidade.org.br

www.agenciamento.art.br

arte.coletivos.zip.net