

LEARNING FROM FAVELAS¹

Publicado no livro *Sociologia de capitais brasileiras: participação e planejamento urbano*, Brasília, Liberlivro, 2006.

Aprendizado da alteridade

A questão urbana relativa a favelas e outras ocupações informais brasileiras já não é mais, felizmente, relativa à remoção e relocação dos habitantes das favelas para áreas longínquas das nossas cidades. Hoje, o direito à urbanização é um direito adquirido e quase incontestável, ou seja, a questão já não é mais simplesmente social e política mas deveria passar obrigatoriamente por uma dimensão cultural e também estética. Porém sempre houve, e continua havendo, um tabu, em se tocar nas questões culturais e principalmente estéticas das favelas, mesmo se sabendo, que o samba e o carnaval (e várias outras festas populares e religiosas), ícones da cultura popular brasileira, se desenvolveram e possuem ligação direta com esses espaços, e que, ao mesmo tempo, ao longo da história várias favelas foram removidas por serem consideradas « antiestéticas ». Em contrapartida, inúmeros artistas, tanto da própria favela quanto da dita cidade formal, ou até mesmo estrangeiros, se influenciaram e buscaram inspiração nessa “arquitetura” ou “urbanismo” das favelas.

Além de fazer parte do nosso patrimônio cultural e artístico, as favelas se constituem através de um processo arquitetônico e urbanístico vernáculo singular, que não somente difere - seria o próprio oposto - do dispositivo projetual tradicional da arquitetura e urbanismo eruditos, mas também compõe uma estética própria, uma

¹ Esse texto – o título pode ser traduzido por *Aprendendo com as Favelas* – faz alusão ao texto de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour – *Learning from Las Vegas* – publicado em português com mais de trinta anos de atraso. Se trata de uma provocação irônica fazendo apologia da arquitetura vernácula-comercial americana, datada de 1972, ano conhecido como o início no EUA do que foi chamado de “Pós-modernismo”, principalmente por causa da implosão do Pruitt Igoe, um conjunto habitacional modernista, o que para Charles Jencks simbolizou o enterro oficial do dito modernismo em arquitetura e urbanismo (o movimento moderno já tinha acabado com o final dos CIAMs em 1959 e a construção em massa de conjuntos habitacionais já vinha sendo muito criticada, apesar do BNH não ter sido ainda nem criado, e Brasília recém-inaugurada). Por ironia da história, o conjunto Pruitt Igoe foi projetado pelo mesmo arquiteto (Minoru Yamasaki) das torres gêmeas do World Trade Center (inaugurado em 1976) destruídas em 2001 no ataque terrorista. Será que esta implosão marca também o final do dito “Pós-Modernismo” em arquitetura? Mas essa é outra história, e não é sobre isso que trata esse texto. Apesar de também tentar manter uma certa ironia e um tom de exagero provocativo, eu pretendo levantar um debate sobre um tema que eu considero muito sério e urgente: o ensino de projeto de intervenção em favelas e áreas favelizadas em geral, e mais do que isso, que é a minha questão: o que é que as favelas podem nos ensinar em termos de arquitetura, urbanismo e planejamento urbano (principalmente através da crítica involuntária, ou seja, do não-projeto).

estética das favela – o que chamei antes de Estética da Ginga²- que é completamente diferente da estética da cidade dita formal e possui características peculiares. Do caso mais extremo onde a favela era removida e seus habitantes relocados em conjuntos habitacionais cartesianos na periferia, a maioria em prédios modernistas, até o caso mais brando atual, onde os arquitetos passaram a intervir nas favelas existentes visando transformá-las em bairros (ex. programa Favela-Bairro no Rio de Janeiro), a lógica racional dos arquitetos e urbanistas ainda é majoritária pois estes tentam impor a sua própria estética que é quase sempre a da cidade dita formal.

As favelas também são evidentemente diferentes entre si - pois apesar de ocupar sempre áreas desvalorizadas das grandes cidades, estas podem ser diferenciadas: favelas de morro, favelas em áreas alagadiças, favelas no vale de rios, favelas planas na periferia, ou ainda, conjuntos habitacionais favelizados - mas mesmo diferentes formalmente estas possuem uma cultura construtiva própria: o processo favela. Porque não tentar aprender com a complexidade e riqueza formal desse processo favela? Uma forma diferente de intervenção urbana, inspirada nas favelas, poderia ser interessante para se atuar também na própria cidade formal. O processo construtivo informal pode inspirar os “especialistas” do urbano – arquitetos e urbanistas em particular - a desenvolver um maneira singular de se intervir nas cidades contemporâneas. Estes poderiam se deixar contaminar pelas construções informais existentes (favelas, camelôs, catadores de lixo, sem-teto, entre outros), ou seja, o processo construtivo informal poderia vir a ser um novo tipo de base instrumental para a arquitetura e o urbanismo, uma ferramenta que possibilitaria uma maneira diferente de se pensar tanto as cidades do futuro, quanto o futuro das cidades existentes.

O que chamei de estética da ginga, que pode ser chamado de estética das favelas, seria a estética desses espaços outros ou « outros espaços » (« Heterotopias », cf. Foucault³) construídos e habitados pelo « outro ». A singularidade, ou melhor, a alteridade, desses espaços ditos « informais » era até pouco tempo completamente desprezada pelos arquitetos e urbanistas. Portanto as favelas possuem uma cultura

² cf, P. Berenstein Jacques, *Estética da Ginga*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001

espacial própria (mesmo sendo diferentes entre si) e ao mesmo tempo fazem parte de cidade como um todo, da sua paisagem urbana. Para se intervir nesse universo espaço-temporal, que é completamente diferente do resto da cidade, é imprescindível se compreender um pouco melhor essa diferença. Algumas características básicas do dispositivo espaço-temporal (mais do que o próprio espaço seria a temporalidade que causa a diferença) das favelas podem ser exemplificadas pelo o que chamei de “espaço-movimento”.

O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico mas sobretudo ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio espaço em transformação. O espaço-movimento seria diretamente ligado a seus atores (sujeitos da ação), que são tanto aqueles que percorrem esses espaços quanto aqueles que os constroem e os transformam continuamente. No caso das favelas, os dois atores, podem estar reunidos em um só, o morador, que em vários casos também é o construtor do seu próprio espaço. A própria idéia do espaço-movimento impõe a noção de ação, ou melhor, de participação dos usuários. Ao contrário dos espaços quase estáticos e fixos (planejados, projetados e acabados) da cidade formal, no espaço-movimento, o usuário passivo (espectador), se torna sempre ator (e/ou co-autor) e participante.

A favela é um espaço em constante movimento porque os moradores são os verdadeiros responsáveis por sua construção (mesmo quando indiretamente), ao contrário do morador da cidade formal, que muito raramente se sente envolvido na construção do seu espaço urbano e, em particular, dos espaços públicos de sua cidade. A participação comunitária ocorre de forma muito mais representativa nas favelas e áreas favelizadas em geral do que na cidade formal. Porém, os técnicos - arquitetos e urbanistas em particular - principais responsáveis por projetos e intervenções em favelas, na maioria dos casos, em vez de tentar seguir os movimentos já iniciados pelos moradores. lutam exatamente contra tal movimento do espaço das favelas, com a finalidade de estabelecer uma pretensa “ordem” urbana.

³ cf. M. Foucault, *Des espaces autres*, in *AMC*, outubro 1984

O resultado dessa imposição formal dos técnicos é uma rejeição por parte dos moradores, o que gera uma favelização ainda mais generalizada e bem radical, como no caso das alterações realizadas pelos próprios moradores (ex-favelados) quando removidos para conjuntos habitacionais. Um dos exemplos mais conhecidos disso é o caso do conjunto “Cidade de Deus”, recentemente retratado no filme de mesmo nome⁴, esse conjunto se favelizou a tal ponto de não ser mais conhecido como conjunto mas como uma grande favela. A diferença é que esse conjunto na periferia (como vários outros) foi construído na época das maiores remoções de favelas do Rio de Janeiro (ditadura militar) exatamente para abrigar favelados removidos de diversas favelas destruídas pelo Estado nas áreas nobres da cidade, que não somente estavam mais próximas do centro e das possibilidades de emprego, como também tinham estabelecidas redes sociais fortes e organizadas. O processo de favelização de conjuntos é diferente da favelização propriamente dita, pois nesses casos um projeto (e um planejamento, mesmo que incipiente) existiu antes da construção, mas que após a ocupação foi radicalmente modificado pelos moradores que rejeitavam sua

⁴ A questão da representação da favela é um tema important que infelizmente não poderei desenvolver aqui mas uma questão deveria ser ao menos colocada: se os filmes, ao longo da história, que tratavam das favelas (documentaries) ou se passavam nelas (filmes de ficção), ajudaram a mostrar a cultura e a estética das favelas no passado, mesmo as vezes com uma visão idílica como em “Orfeu Negro” (1959), ou ao contrário, com uma visão bem mais política, como “5 vezes favela” (1962 – o projeto de refazer “5 vezes favela 2” com filmes dos habitantes está sendo pensado por Cacá Diegues e o grupo de cineastas das favelas), será que hoje nós não estamos assistindo a uma pura estetização, banalização, ou melhor, uma espetacularização da favela pelo cinema contemporâneo de ficção? Um bom exemplo da importância dos filmes com relação as favelas, seria um dos primeiros filmes sobre favelas, “As Favellas”, um documentário realizado em 1926 par Mattos Pimenta, o maior defensor da erradicação de favelas na época. O filme foi feito para fazer uma propaganda contra as favelas, consideradas como “lepras da estética”. Do outro lado, alguns anos depois, em 1934, por exemplo, Humberto Mauro filmou “Favella de meus amores” , um semi-documentário também realizado como no filme de Mattos Pimenta no Morro da Favella (hoje Providência no Rio de Janeiro). O filme mostra a cultura própria da favela, sua estética, seus personagens míticos, rodas de samba. A ficção se mistura com o cotidiano da favela, o interessante é que se trata da mesma favela que Mattos Pimenta mostrava como esteticamente leprosa...

uniformidade, homogeneidade e, principalmente, seu caráter autoritariamente fixo. Hoje, o que se constata é que a maioria dos conjuntos se assemelham muito mais às comunidades faveladas vizinhas do que à cidade formal, apesar de suas tramas ortogonais composta de lotes regulares.

O processo de favelização dos conjuntos habitacionais, ainda pouco estudado, ocorreu na grande maioria dos conjuntos habitacionais 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. 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. Essa dinâmica espaço-social da favela estaria diretamente relacionada às idéias de autoconstrução e de participação comunitária.

Nas favelas, os moradores estão habituados a construir seu próprio espaço, sua própria casa, mas também os espaços públicos da comunidade, e muitas vezes coletivamente, no sistema de ajuda mútua conhecido como mutirão. Outra característica, produto da autoconstrução, é que essas construções não têm projeto prévio e por isso estão sempre em transformação, em eterna mutação. Quando chegam aos conjuntos, os moradores de favelas mantêm essa cultura construtiva própria e começam a realizar alterações nos espaços a princípio fixos e acabados. Essas alterações geralmente seguem a lógica do “puxadinho” e da “laje”, ou seja, estes continuam a construção para os lados, ou para cima. Na maioria das vezes, os anexos “puxados” servem como biroscas, para qualquer tipo de comércio gerador de renda, e a verticalização por meio das lajes serve tanto para aumentar a própria habitação quanto para fins comerciais de locação ou até mesmo para venda. A laje vendida ou alugada é cedida para outra família construir sua própria habitação. Via de regra, as modificações e acréscimos seguem uma lógica própria da cultura construtiva das favelas, o que gera, em áreas

originalmente projetadas, espacialidades muito semelhantes àquelas surgidas de forma não projetada nas favelas.

Quando se deseja, no momento de urbanizar as favelas, preservar a sua cultura própria, a sua especificidade estética, seria preciso se pensar em incentivar a noção de participação, e ao mesmo tempo, conservar os espaços-movimento. A idéia é paradoxal, como se conservar o que se move, se patrimonializar o movimento? Em relação às favelas, se existe algum tipo de intenção patrimonial (no sentido de preservar a cultura e estética desses espaços) no momento da urbanização, o importante a se preservar não deveria ser nem a sua arquitetura, os barracos, nem o seu urbanismo, as vielas, mas o próprio movimento das favelas, através de seus atores, os moradores. Os profissionais do urbano, no momento de urbanizar as favelas poderiam seguir os movimentos já começados pelos moradores, para ao invés de se fixar os espaços criando enfadonhos bairros populares formais ordinários (conjuntos), se possa conservar o movimento existente, ou seja, a própria vida das favelas (que é quase sempre muito mais intensa e comunitária do que no bairros formais). Porque não tentar gerir o movimento, orientá-lo segundo uma vontade estética e até funcional (sobretudo técnica), sem necessariamente de um projeto convencional?

O projeto, nesse caso específico, acaba com as potencialidades imanentes do já existente, fixa formas por antecipação, inibe ações imprevistas, e sobretudo, impede a participação efetiva. Para se preservar o espaço-movimento poderíamos tentar agir sem um projeto convencional, atuando por micro-intervenções, ou seja, intervenções mínimas que sigam o fluxo natural e espontâneo que já existe na favela. Isto significa respeitar as diferenças dessa arquitetura e urbanismo vernáculos e populares ao se conservar as suas características ao seguir a estética que já foi estabelecida pelos próprios moradores, ao invés de se tentar impor uma estética e uma lógica da arquitetura e urbanismo eruditos, que não foram nem pensados nem posteriormente adaptados para esse tipo de situação urbana radical.

Acredito que seja possível se « urbanizar » preservando a alteridade das favelas, através de uma metodologia de ação (intervenção mínima) ,sem projeto convencional, inspirada na própria estética da favela. E mais, essa outra forma de intervenção poderia ser útil para se atuar na própria cidade contemporânea como um todo, inclusive na cidade dita formal, principalmente nos seus casos-limites (a favela é só um deles), ou seja, onde os métodos tradicionais da arquitetura e urbanismo já não funcionam mais há muito tempo. Esse outro tipo de ação urbana, que incorpora o outro (o morador-usuário), mostra outros meios de agir, interagir e intervir nessas situações contemporâneas, onde os procedimentos usuais, como já foi dito, não abrangem mais toda a complexidade urbana, principalmente quando formalidade e informalidade se mesclam. Esta ação se inspiraria na informalidade para contaminar a formalidade e vice-versa. Incorporaria assim, em sua ação, os mais variados desejos, situações, acontecimentos, experiências e subjetividades urbanas. Ao propor trocas e negociações entre os mais diversos atores urbanos, possibilitaria a coexistência de diferentes vontades urbanas, promovendo a participação de habitantes e usuários numa construção realmente coletiva da cidade.

Por um urbanismo do “jeitinho”?

O termo *jeitinho*, que vem da linguagem informal, é definido por: “maneira hábil, esperta, astuciosa de conseguir algo, especialmente algo que à maioria das pessoas se afigura como particularmente difícil.” O antropólogo Roberto DaMatta desenvolve mais a definição do termo: “Na forma clássica do “jeitinho”, solicita-se precisamente isso: um jeitinho que possa conciliar todos os interesses (...) O “jeitinho” é um modo e um estilo de realizar (...) O malandro, portanto seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis.”⁵

O princípio do *jeitinho* seria então um modo de fazer que passaria por um desvio das normas habituais, e até mesmo das leis, seja para um lado, que leva à criatividade, ou para o outro, que leva à corrupção. Essa linha entre criatividade e corrupção também é

bastante maleável e instável. O próprio termo tem relação direta com o corpo, com o jogo de cintura, com o requebrar do andar do malandro, o que chamamos de *ginga*. A *ginga* seria a expressão física do *jeitinho*, representação corporal, que pode ser vista tanto na capoeira, no samba, no futebol quanto nos favelados-construtores das favelas⁶.

O *jeitinho* pode ser visto como um talento: a arte de se dar um *jeitinho* em situações difíceis. O *jeitinho* surge como uma possibilidade alternativa, um pequeno desvio ou brecha. O *jeitinho* criativo, na maior parte dos casos, seria uma condição *sine qua nom* de sobrevivência, o que gera processos de invenção dos mais variados. Sobrevivência propriamente dita e também sobrevivência cultural. Diante das dificuldades e da necessidade de se sobreviver na adversidade, surge a criatividade. Quando não se pode, ou quando algo é proibido, se inventa um *jeitinho* de burlar as leis de maneira não prevista nos códigos de ética. As favelas que crescem nas grandes cidades brasileiras são um exemplo claro do primeiro tipo de sobrevivência, a sobrevivência propriamente dita, e a história do desenvolvimento do samba nestas favelas exemplifica bem o segundo tipo de sobrevivência, a sobrevivência cultural.

O resultado cultural do *jeitinho* criativo, a sobrevivência de diferentes culturas que convivem pacificamente, está diretamente relacionado com a arte, quando esta busca uma estreita ligação com a própria cultura popular e, sobretudo, com a mistura de raças e de suas diversas manifestações culturais. Essa busca foi um tema recorrente na história da arte brasileira, dois momentos-movimentos artísticos foram os mais marcantes tanto dessa busca quanto da utilização do princípio do *jeitinho* (de forma indireta, não explícita): a Antropofagia nos anos 1920 e a Tropicália nos anos 1960. Ambos foram determinantes para a história da arte brasileira ao deixar contaminar arte erudita com cultura popular, e tiveram repercussões que abrangeram quase todas as artes: literatura, música, dança, artes cênicas, artes plásticas, arquitetura e paisagismo.

⁵ In *O que faz o Brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994. Ver também o clássico do mesmo autor: *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1990.

⁶ *Ginga* é o termo originalmente utilizado tanto para o “remo que se usa à popa de embarcação para movimentá-la alternadamente por bombordo e por boreste” quanto para a “vara que, fincada ao fundo, movimenta uma embarcação em águas rasas”. Por extensão, passou-se a chamar de *ginga* um certo balanço do corpo em movimento.

Desvio pela arte 1 (anos 1920): “Pau-Brasil” e Antropofagia

O primeiro modernismo nas artes se constituiu no Brasil por duas características em princípio contraditórias ou opostas: o internacionalismo moderno e um profundo nacionalismo (ou nativismo). O paradoxo residia no fato de que os artistas queriam atualizar a arte, afrontando-a à nova realidade moderna da industrialização, e, ao mesmo tempo, lhe dar um caráter nacional, que no caso do Brasil, era, em relação à Europa (ou melhor, vista pelos europeus), inevitavelmente primitiva.

O objetivo inicial do movimento era de romper com o academicismo e suas antigas regras artísticas, isso significava romper com o academicismo francês pois desde a missão artística francesa que veio ao Brasil em 1816, a arte brasileira continuava sendo quase uma cópia da arte francesa. Entretanto, os artistas modernos brasileiros também importaram, em um primeiro momento, as idéias modernistas das vanguardas européias e sobretudo da *avant-garde* parisiense. Simultaneamente, um sentimento nacionalista se ampliou após a primeira guerra mundial, antes das festas comemorativas do primeiro centenário da independência (em 1922). O primitivismo estava também em moda na Europa e a idéia dos brasileiros consistia, a grosso modo, em explorar com as técnicas modernas importadas da Europa as temáticas nacionais, ligadas sobretudo à mistura de raças e à cultura popular. Esta estratégia conseguiu chocar os conservadores acadêmicos, e ao mesmo tempo, se diferenciar da arte européia ao criar obras especificamente brasileiras.

O evento que marcou o começo do movimento moderno nas artes no Brasil⁷, e que foi a semente de uma profunda mudança na arte brasileira, foi a célebre Semana de Arte

⁷ Esse movimento começou em 1917 com a exposição em São Paulo de Anita Malfatti, jovem pintora que acabava de voltar da Europa. Sua pintura, vigorosa, “fauve”, com traços expressionistas, suscitou uma polêmica no meio artístico de São Paulo. Seu trabalho foi atacado pela imprensa, sobretudo pelo escritor Monteiro Lobato que até então era próximo dos futuros modernistas e estudava a cultura brasileira e regional (é importante ressaltar que os modernistas também chocaram os regionalistas mais conservadores, os tradicionalistas, que se reuniram em 1926 em torno de Gilberto Freyre). Mas um grupo de artistas e intelectuais, a maioria de formação européia, se reúne junto à pintora para defendê-la. Este grupo, composto pelos escritores Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Menotti del Picchia, pelo pintor Di Cavalcanti e o escultor Brecheret, formou o núcleo do movimento, e a eles se uniram outros artistas (alguns do Rio) e intelectuais já conhecidos como os escritores Graça Aranha e Paulo Prado (através de quem eles também encontraram um apoio financeiro).

Moderna de 1922 que ocorreu em São Paulo⁸. Não obstante as idéias às vezes inconsistentes e imaturas que foram lançadas, a Semana de 1922 conseguiu alcançar seu objetivo pois marcou a independência artística e cultural do país, 100 anos depois de sua independência como nação. O meio artístico ficou marcado até hoje e uma liberdade estética e artística foi obtida.

Mas foi só após a Semana, em 1924, que os artistas fizeram da identidade nacional um dos objetivos do movimento, após a grande comitiva que acompanhou o poeta Blaise Cendrars em sua viagem à Minas Gerais e ao Rio de Janeiro, onde foram visitadas as

⁸ A Semana foi constituída de uma exposição de pintura, de escultura e de arquitetura, e três noites de debates, conferências e concertos no Teatro Municipal de São Paulo. Mesmo se as idéias propostas ainda não eram muito precisas, e que os trabalhos expostos eram por demais heterogêneos, o objetivo comum era claro: chocar os conservadores, os acadêmicos e os passadistas. A finalidade era de destruir as regras acadêmicas da arte e a Semana funcionou como um grande manifesto. A maioria dos trabalhos expostos estava longe do que poderia ser considerado como vanguarda internacional. Exceção feita à música de Villa-Lobos e aos poemas de Mário de Andrade, o grupo de artistas ainda não estava maduro. Em arquitetura por exemplo, as obras apresentadas por dois arquitetos eram completamente diferentes. Antonio Moya, de origem espanhola, mostrou projetos utópicos com uma forte tendência a geometrizar as linhas segundo uma influência provavelmente pré-colombiana ou mesopotâmica; enquanto Georg Przyrembel, de origem polonesa, expunha suas obras neo-coloniais inspiradas dos modelos portugueses importados ao Brasil durante a colonização. Esta posição nacionalista voltava curiosamente a se inspirar em modelos estrangeiros. Todavia, este estilo neo-colonial (criado por Ricardo Severo em 1914, teve trabalhos de José Mariano Filho e Lúcio Costa) é adotado oficialmente no lugar do antigo ecletismo acadêmico, e só foi ameaçado pela chegada ao Brasil da linguagem moderna que foi introduzida por Gregori Warchavchik e também Rino Levi em seus manifestos de 1925, e sobretudo depois da primeira viagem ao Brasil de Le Corbusier em 1929, que, como sabemos, influenciou enormemente a jovem arquitetura moderna brasileira. Desde a exposição da casa modernista em São Paulo em 1930 até a construção de Brasília, inaugurada em 1960, a arquitetura moderna brasileira também adquiriu algumas características próprias ligadas à busca da brasilidade, da tropicalidade e da mistura de culturas, mesmo que de forma bem mais discreta e muitas vezes contraditória. Azulejos originalmente portugueses se inspiram em temas tropicais e surgem como murais, assim como são usados cobogós e outros materiais mais rústicos como a madeira. No Brasil, ao menos dois arquitetos modernos também buscaram a mistura de culturas, de materiais e técnicas construtivas: Lúcio Costa, principalmente nos seus primeiros textos e estudos da cultura colonial e popular; e Lina Bo Bardi, particularmente na sua obra em Salvador, Bahia, onde o popular e o erudito se mesclam e se confundem. A obra de paisagismo de Roberto Burle-Marx, presente em vários projetos modernos, também colocou a tropicalidade e a exuberância da flora brasileira como uma referência em parques e jardins. Le Corbusier, em seu projeto para o Rio, realizado em sua primeira visita, já se inspira da paisagem tropical, da beleza natural, para propor seus prédios curvilíneos que seguem o ritmo dos morros cariocas a beira mar, os "gratte-mer". Le Corbusier também desenhou em seus Cahiers as favelas, os sambistas e muitas mulatas brasileiras.

idades coloniais de Minas e as favelas do Rio, justamente durante as festas populares (Carnaval no Rio e Semana Santa em Minas). Oswald de Andrade lançou então o *Manifesto Pau-Brasil* - o manifesto que teve como símbolo a bandeira nacional com a inscrição ao centro, "Pau-Brasil", no lugar da divisa positivista francesa (de Auguste Comte: Ordem e Progresso) – que começa assim:

" A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval do Rio é o evento religioso da raça. Pau-Brasil."

(Correio da Manhã, 18/03/24)

Ao mesmo tempo em que as favelas eram valorizadas, seus habitantes, predominantemente negros (ex-escravos), e toda sua cultura também foi, principalmente a sua música, o samba, que sai das favelas e se difunde pelo resto da cidade através das canções, das danças e dos desfiles de carnaval. O samba, anteriormente perseguido e proibido, passa rapidamente a ser o estilo musical popular brasileiro por excelência (com o aval do governo nacionalista de Getúlio Vargas). Os modernistas foram fortemente influenciados por esse novo ritmo, e até participaram ativamente do seu desenvolvimento. O intercâmbio entre artistas modernistas e sambistas era freqüente, principalmente pelo intermédio do compositor Heitor Villa-Lobos. Pela primeira vez na história nacional a cultura negra inspirava os artistas. As favelas passaram a ser assim um tema maior entre os pintores, poetas e músicos modernos, o que chocou uma boa parte da conservadora sociedade brasileira da época. Eis um paradoxo: a favela, antes considerada como a própria antítese de tudo o que poderia ser considerado como moderno, passou a ser uma expressão de uma certa brasilidade procurada e glorificada por artistas modernos tais como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall ou Portinari⁹.

⁹ A favela, principalmente o "Morro da Favella" - foi dessa favela que foi difundido o nome Favella ao conjunto de aglomerações semelhantes da cidade (e em seguida de todo o país), a palavra favela só passa de nome próprio a substantivo (com f minúsculo e sem um l) nos jornais à partir de 1920, a acepção original da palavra favela vem de uma planta existente no Sertão -passou a ser celebrada e se transformou em lugar de culto dos artistas (Entre eles estavam : o futurista italiano Marinetti, o escritor modernista indiano Tagore, e os franceses ou franco-suíços; Paul

Em 1928, a contradição modernista brasileira - entre internacionalismo e nacionalismo - encontra a sua mais engenhosa apelação: a antropofagia cultural. O *Manifesto Antropófago*, também escrito por Oswald de Andrade que dessa vez se inspirou nos índios brasileiros, propõe um novo grito de guerra: “Tupi or not Tupi, that is the question” (em inglês no original). Alguns índios brasileiros eram antropófagos e cultivavam rituais canibalistas que consistiam em matar estrangeiros e comê-los não por fome, gula ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes físicas e suas qualidades espirituais. O *Manifesto Antropófago* foi assinado em Piratininga (nome indígena de São Paulo) no ano 374 da deglutição do padre Sardinha (o padre português que foi devorado pelos índios na costa brasileira e se tornou lenda).

A idéia era clara, consistia em reagir contra a dominação artística estrangeira de colonizadores, e de estrangeiros em geral, da mesma maneira que os índios. Ao invés de negá-las (como fizeram os regionalistas) ou de copiá-las (como fizeram os academicistas), os modernistas preconizavam devorar suas idéias, se apropriar delas e transformá-las através da cultura local em uma idéia nova e brasileira. A idéia principal era de se comer a arte européia, ruminá-la com um molho nacional e popular, e finalmente vomitar a arte tipicamente brasileira. Com toda a sua ironia e crítica subversiva, a antropofagia ainda pode ser considerada como um dos movimentos artísticos mais radicais do Brasil.

Desvio pela arte 2 (anos 1960) :Neo-Concretismo e Tropicália

Morand, Alfred Agache, Le Corbusier, e principalmente, Blaise Cendrars, que era muito amigo dos modernistas brasileiros e que visitou o Brasil com frequência entre 1924 e 1929). Alfred Agache, responsável pela elaboração de um projeto urbanístico para o Rio de Janeiro foi um dos primeiros urbanistas a falar abertamente nas favelas, até então ignoradas pelo poder público (ainda mais preocupado em erradicar os cortiços da cidade), e em 1926 na sua terceira conferência na cidade ele já comparava as favelas cariocas às cidades-jardins européias (apesar de depois, em seu plano de 1930, propor a sua erradicação). Le Corbusier também ficou muito impressionado e comentou sua visita ao “Morro da Favella” em sua conferência no Rio em 1929 (Conferência de 08/12/29). Será que Le Corbusier se inspirou exatamente desta situação topográfica das favelas ao visitá-las (e também da solução de construção sobre pilotis), para propor o seu projeto de “gratte-mer”? É certo que foram precisamente os morros cariocas (também vistos do alto em sua primeira viagem de avião) que inspiraram Le Corbusier no seu projeto de “gratte-mers” curvilíneos para o Rio, sendo este a base para o seu projeto posterior que ficou mais conhecido, o plano Obus para Alger.

A busca de uma brasilidade realizada pelos artistas modernistas brasileiros dos anos vinte é reencontrada na arte brasileira dos anos sessenta, em plena ditadura militar, em um movimento que ficou conhecido como ‘Tropicalismo’ mas que prefiro chamar de *Tropicália*. Esse nome ficou popular em 1968 através da canção intitulada *Tropicália* do baiano Caetano Veloso¹⁰, mas na verdade, o nome vem da instalação homônima que o artista Hélio Oiticica realizou no MAM do Rio em 1967 - um labirinto que é uma releitura estética da experiência do artista, ou das vivências, do espaço urbano da favela, das ruelas da Mangueira. Oiticica foi um grande passista da escola de samba ‘Estação Primeira de Mangueira’, e foi a partir da descoberta da favela - da arquitetura dos barracos, do ritmo do samba e da noção de comunidade - que sua obra se transformou completamente. Oiticica considerava *Tropicália* a imagem da própria brasilidade, nessa obra ele buscou um aspecto tropical exagerado que reatava com a tradição antropofágica dos modernistas, propondo, como ele dizia, uma super-antropofagia. Isso consistia em exagerar ao extremo essa imagem tropical para tentar ir além dela, como uma resposta ao Pop Art norte-americano, no lugar do ‘Stars and Stripes’, de Marilyn Monroe ou da sopa Campbell’s; Oiticica propunha bananeiras, araras e favelas.

“ Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formação do ‘Parangolé’ em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (...). ” (Oiticica, 04/03/68)

Em um momento politicamente difícil e de rigorosa censura, os artistas ditos tropicalistas encontraram, como os modernistas antropófagos, um caminho próprio entre o internacionalismo alienador e o nacionalismo xenófobo para agir. Desta vez eles “ importavam ” também a arte norte-americana e a misturavam antropofagicamente com

¹⁰ Na verdade Caetano Veloso ainda não conhecia nem Hélio Oiticica nem seu trabalho quando compôs *Tropicália*, foi um amigo, Luis Carlos Barreto (fotógrafo de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha), que propôs o nome quando escutou a canção e se lembrou imediatamente da obra do Oiticica exposta no MAM do Rio, e Barreto tinha razão, as duas obras se parecessem esteticamente e seus autores depois se tornaram amigos no exílio (em Londres).

a cultura popular brasileira. O exemplo mais evidente dessa mistura foi na música: os tropicalistas misturavam os instrumentos e ritmos tradicionais nacionais - sobretudo o samba emblemático das favelas - com a guitarra elétrica e o rock internacional, e além disso, eles faziam letras esteticamente “concretistas” e sutilmente subversivas para as canções¹¹.

A relação entre a Tropicália e a Antropofagia é nítida: ambos buscavam uma brasilidade nas artes e trabalhavam coletivamente para isso, mas a situação política e econômica do país eram bem diferentes. Nos anos sessenta já se estava longe da visão utópica dos anos vinte e começava-se a duvidar do sonho brasileiro e sobretudo do milagre econômico, a realidade social do país era cada vez mais dura. Apesar de buscar os valores culturais nacionais (o que levou alguns à um nacionalismo extremo - um quase fascismo à brasileira - grupos ‘Anta’ e ‘Verdamarelo’), os modernistas ainda ficavam muito longe da realidade do país, eles observavam o que acontecia como turistas e pintavam paisagens longínquas sem mostrar esta realidade de dentro. Esta é a diferença essencial com relação a nova geração de (super) antropófagos, os tropicalistas não somente entraram nessa realidade como participaram dela, a vivenciaram. É como se os artistas dos anos sessenta estivessem acabando o que os modernistas deixaram inacabado por não ter experimentado realmente essa realidade crua, não ter vivenciado esta experiência como os tropicalistas fizeram. A mistura entre a vanguarda artística e a cultura popular tinha que ser feita visceralmente, era exatamente isso que queria dizer a noção de vivência.

Para se entender essa volta, exatamente quarenta anos depois (do Manifesto Antropófago de 1928), das idéias do primeiro modernismo nas Artes, é preciso se retornar vinte anos antes. As mudanças começaram a ocorrer depois da Segunda Guerra Mundial (que funcionou como um grande freio para as vanguardas artísticas internacionais), quando os novos museus de arte moderna foram inaugurados no Rio e

¹¹ Foi exatamente através da música que o “Tropicalismo” ficou mais conhecido; os músicos tropicalistas ficaram entre as duas principais correntes da época, os adeptos da MPB, extremamente nacionalistas, e os adeptos do “iê-iê-iê”, internacionalistas convictos. Os tropicalistas propunham a mistura das duas correntes, ou seja, de se fazer uma música brasileira mas com o uso de guitarras elétricas. Eles eram os filhos rebeldes da música brasileira de exportação dos anos cinquenta, a bossa-nova.

em São Paulo (em 1948), e passaram a expor as novas idéias da linguagem abstrata.¹² Dois grupos de artistas de sensibilidade concretista se formaram nos anos cinquenta, um em São Paulo, “ Ruptura ”, e o outro no Rio, “ Grupo Frente ”. Os paulistas¹³ eram muito “ ortodoxos ”, racionalistas e mecânicos, como eram os artistas concretos suíços e alemães em quem eles se inspiraram inicialmente. Os cariocas, ao contrário, já eram mais intuitivos, emotivos e subjetivos. Mesmo assim eles expõem juntos em 1956 em São Paulo e no ano seguinte no Rio para marcar o início do movimento concretista brasileiro. Porém, os artistas e intelectuais do grupo do Rio se distinguiam cada vez mais dos seus homólogos de São Paulo, e em 1959, eles oficializam uma separação através do Manifesto Neoconcreto dos cariocas, que denunciava, entre outras coisas, o perigo de “exacerbação racionalista” dos paulistas. O novo movimento Neoconcreto criticava a falta de personalidade da arte concreta, e buscava mais especificidade e espontaneidade, e sobretudo, mais liberdade na arte.

Os artistas neoconcretos não somente romperam com os concretos paulistas mas também com uma tradição concretista internacional (muito baseada no “ International Style ” e em particular na nova Bauhaus de Max Bill); eles se liberaram das regras rígidas da arte concreta e passaram a desenvolver suas próprias experiências. É nesse momento preciso da história da arte nacional que uma certa brasilidade começou a ressurgir. Os trabalhos neoconcretos se abriram para o entorno, eles saíram da moldura da pintura e se livraram da base da escultura para atuar no espaço. Eles desmitificaram o objeto de arte e transformaram a relação entre sujeito e objeto artístico através de experiências tátil-visuais, cromáticas, sensoriais, e sobretudo, pelo estímulo à manipulação da obra pelo próprio espectador que se tornou participante. Não se pode falar ainda de características explicitamente brasileiras na arte neoconcreta, mas já é possível se notar o uso de cores mais quentes e tropicais além da importância dada aos contatos corporais e experiências pessoais.

¹² A primeira bienal de São Paulo aconteceu em 1951, com uma forte participação suíça, e em particular de Max Bill (artista concretista responsável pela nova Bauhaus reaberta nesse mesmo ano), que teve uma enorme influência na época sobre os jovens artistas brasileiros.

Foi a partir dessas experiências que a Tropicália surgiu, principalmente a partir das experiências que os artistas chamavam de vivências, ou seja, da experiência de vida de cada um. Para eles, vida e arte se misturavam. E como as suas vivências vinham de um ambiente tropical, a arte deles refletia, quase que naturalmente, esse entorno. O que foi chamado de tropicalismo não pretendia ser um movimento¹⁴, pelo contrário, eles eram contra os “ismos” em geral, Tropicália seria mais uma postura artística¹⁵. A música dita tropicalista misturando ritmos e instrumentos tradicionais do samba com o rock e guitarras propunha uma nova linguagem com as mais diferentes referências. As canções eram eventos construídos com letras que compõem imagens, quase cinematográficas. A colagem das diferentes imagens, que giravam sempre em torno de representações do país misturado com vivências pessoais, faziam surgir uma temporalidade diferente, não linear. O caráter experimental e revolucionário estava muito próximo do que acontecia conceitualmente, e também na prática, nos outros campos artísticos. Oiticica, por exemplo, realmente entrou na Mangueira, ele vivenciou a favela de dentro e mostrou essa vivência da favela em suas obras¹⁶.

Favelas como fonte de inspiração?

¹³ O grupo concretista paulista liderado por Waltemar Cordeiro era fortemente ligado à poesia concreta, os irmãos Campos (Haroldo e Augusto do grupo Noigandes com Décio Pignatari) são internacionalmente conhecidos como os precursores (com o suíço Eugen Gomringer) da poesia concreta mundial.

¹⁴ 1967 é considerado como o começo do movimento com a exposição “Nova Objetividade Brasileira” no MAM do Rio onde Oiticica expôs *Tropicália* pela primeira vez, no mesmo ano Caetano Veloso se apresentou com a canção *Alegria, Alegria*, sua primeira música tropicalista, e ao mesmo tempo era lançado nos cinemas o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, uma obra prima do “Cinema Novo”. Este também foi o ano da estréia no teatro “Oficina” do *O Rei da Vela*, texto do guru modernista Oswald de Andrade, encenado pelo polêmico José Celso Martinez Corrêa.

¹⁵ Um exemplo da época é a canção *Tropicália* de Caetano Veloso. Na verdade, Caetano nem conhecia ainda Hélio Oiticica pessoalmente quando ele compôs a canção; foi um amigo em comum, Luís Carlos Barreto (fotógrafo de *Terra em Transe*), que propôs o título da obra de Oiticica ao escutar a música de Caetano mas que ainda não tinha nome. Luís Carlos Barreto tinha razão: as duas obras se parecem esteticamente e fazem parte de uma vontade comum, Caetano Veloso e Hélio Oiticica se tornaram mais tarde grandes amigos (sobretudo no período do exílio quando ambos estavam em Londres). A canção denota essa vontade construtiva geral evocada por Oiticica principalmente por suas alusões à construção de Brasília, inaugurada em 1960. A letra da canção começa assim: “Sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões / aponta contra os chapadões / meu nariz / eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central / do país.”

¹⁶ Ele recriou esse ambiente da Mangueira em *Tropicália*, mas sem representá-lo formalmente, ele oferecia aos espectadores-participantes de suas obras a possibilidade de fazer uma experiência semelhante, que suscitam várias descobertas (como as vivências suscitaram para o artista): a descoberta do samba, que também é uma descoberta do ritmo, de uma nova temporalidade e sobretudo, uma descoberta do corpo; a descoberta de um outro tipo de sociedade não-burguesa, muito mais livre e ao mesmo tempo marginal mas baseada no coletivo e anônimo, na idéia de comunidade; e por último, a

A arquitetura, diferentemente das outras artes, por sua maior materialidade e funcionalidade, o que implica em maiores custos e implicações sociais também, tem sempre mais dificuldade em reagir rapidamente às mudanças radicais propostas pelas vanguardas. Mas mesmo que bem mais timidamente do que nas outras artes, a arquitetura moderna brasileira também teve influências determinantes desses momentos-movimentos artísticos que buscavam a brasilidade utilizando o princípio do *jeitinho* como mistura de diversas culturas. Diante da hegemonia racionalista da arquitetura moderna mundial, a maior liberdade de formas da arquitetura moderna brasileira, reconhecida internacionalmente por isso, também pode ser vista como uma questão de sobrevivência cultural, um tipo de *jeitinho* criativo de um país periférico, em fase de desenvolvimento industrial, diante do racionalismo dos países ricos e fortemente industrializados, que tenta fazer de sua arquitetura uma fonte de afirmação da cultura nacional.

Existiriam então tipos diferentes de *jeitinho* criativo, ao menos dois em arquitetura: um ligado à forma e referente à sobrevivência cultural; e outro ligado ao processo e que diz respeito à sobrevivência de fato. Dizem que as formas curvas das fachadas dos prédios de Niemeyer, por exemplo, simbolizam um movimento, fazem alusão à *ginga* das mulatas, e representam uma especificidade cultural brasileira. Porém, o verdadeiro espaço gingado (que nos obriga a incorporar a *ginga* para poder percorrê-lo) - onde o movimento está no processo de construção e não necessariamente na forma (que acaba fixando o próprio movimento), e o *jeitinho* criativo é a norma e o instinto primordial de sobrevivência - só pode ser encontrado na arquitetura popular, informal e, principalmente, nas favelas.

Mas diferentemente dos artistas modernistas e tropicalistas, os arquitetos não buscaram nas favelas uma fonte de inspiração¹⁷. Os modernos ainda estavam

descoberta de uma novo tipo de arquitetura, de uma forma diferente de construir, de novos materiais precários, instáveis e efêmeros.

¹⁷ Como já comentamos Le Corbusier visitou as favelas no Rio, falou delas em conferências, e fez vários desenhos dessas construções, alguns bem semelhantes inclusive as telas dos artistas modernistas brasileiros da época, em particular, Tarsila do Amaral (Morro da Favella, 1924).

convencidos de que os conjuntos habitacionais modernistas seriam a melhor opção para habitação social, como o famoso conjunto do Pedregulho no Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy¹⁸. A questão da manutenção e urbanização das favelas só começou a ser discutida no final dos anos sessenta, com a experiência pioneira de Carlos Nelson Ferreira de Santos em Brás de Pina, em plena ditadura militar, na época dos tropicalistas. Até então as favelas eram praticamente ignoradas pelo poder público, e, como sabemos, durante a ditadura militar estas passaram a ser removidas (sobretudo quando estavam mais visíveis ou em áreas mais valorizadas) e sua população foi realocada, de forma autoritária em enormes conjuntos habitacionais (de inspiração modernista tardia) construídos em massa, nas periferias distantes dos centros das grandes cidades.

Como vimos, o *jeitinho* é uma maneira ou postura, de se fazer, de se resolver problemas, de sobreviver. Esta maneira nas artes passou por uma busca de brasilidade através de uma mistura de culturas que teve resultados (formais ou não) singulares. Acredito que esse processo criativo, ou princípio do *jeitinho*, poderia ser usado hoje como instrumento-ferramenta de trabalho em arquitetura, urbanismo e planejamento urbano, mas é importante se fazer a distinção entre um urbanismo do *jeitinho* e um urbanismo inspirado no *jeitinho*. Se existe de fato um urbanismo do *jeitinho* este só poderia ser uma forma popular de construir cidades com uma cultura mista: um verdadeiro urbanismo de sobrevivência. Para se pensar em um urbanismo inspirado no *jeitinho* seria necessário antes (para se tentar ir além dos arquitetos modernos) compreender melhor a arquitetura e urbanismo do *jeitinho* por excelência: as favelas.

Para se transformar o princípio do *jeitinho* em uma ferramenta urbanística seria preciso agir de maneira oposta da grande maioria dos profissionais e outros especialistas do urbano, ou seja, seria preciso inventar uma “outra” maneira de atuar, através da criação de uma nova metodologia de ação, sem projeto convencional, inspirada na própria

¹⁸ Esse projeto de prédio, conhecido popularmente como minhocão (outro exemplo é o conjunto da Gávea), segue as curvas dos morros cariocas, como um pequeno exemplo do que seria o projeto

maneira de construir das favelas. Inteiramente construídas segundo o princípio do *jeitinho*, as favelas poderiam inspirar o desenvolvimento de um maneira singular de se pensar, de se construir e de se intervir nas cidades contemporâneas, em particular nas nossas grandes metrópoles. O princípio do *jeitinho* como ferramenta urbanística, inspirado nas construções das favelas, poderia vir a ser um outro tipo de base instrumental contemporâneo tanto para a arquitetura, quanto para o urbanismo e o planejamento urbano, que poderia nos levar a construção de cidades culturalmente e socialmente mais diversas, abertas e democráticas.

Paola Berenstein Jacques