

Fronteiras da desordem: saber e ofício nas experiências de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e de Carlos Nelson Ferreira dos Santos em Brás de Pina

Magaly Marques Pulhez¹

Resumo

A partir de duas experiências que apontam revisões de fronteiras entre saberes especializados e populares, este texto ensaia uma abordagem ampliada de temas relacionados às opções intelectuais no Brasil dos anos 1960. As vivências de Hélio Oiticica, artista plástico, no Morro da Mangueira e a de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, arquiteto, na favela Brás de Pina, no Rio de Janeiro desse período, embora constituam-se como experiências de natureza de fato distintas, apresentam conteúdos que, afastados dos usuais cortes marxistas ou político-partidários da época, funcionaram, num dado momento, como uma estratégia de *reinvenção* e de *transgressão* dos próprios repertórios através dos quais usualmente operavam seus pares, fundando novos olhares sobre as formas de organização popular, trazendo o princípio da *alteridade* como o princípio mesmo da existência de seus ofícios. Suas contribuições à discussão sobre a constituição de novas *instituições* possíveis para novas *práticas* possíveis para novos *sujeitos* possíveis podem ser reconhecidas, nesse sentido, como potenciais exercícios de alargamento e redimensionamento dos territórios dos saberes e discursos que processualmente se constroem acerca da sociabilidade urbana, suas formas de manifestação cultural, seus conflitos e traduções simbólicas e espaciais.

Palavras-chave

Hélio Oiticica, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, cultura popular, artes plásticas, arquitetura

¹ Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Central Paulista (Unicep, São Carlos, SP) e associada da ONG *Teia* (São Carlos, SP), que atua nas áreas de produção do habitat, educação, comunicação e artes.
E-mail: magamarques@sc.usp.br

Borders of Disorder: knowing and craft in the experiences of Hélio Oiticica at Morro da Mangueira and Carlos Nelson Ferreira dos Santos at Brás de Pina

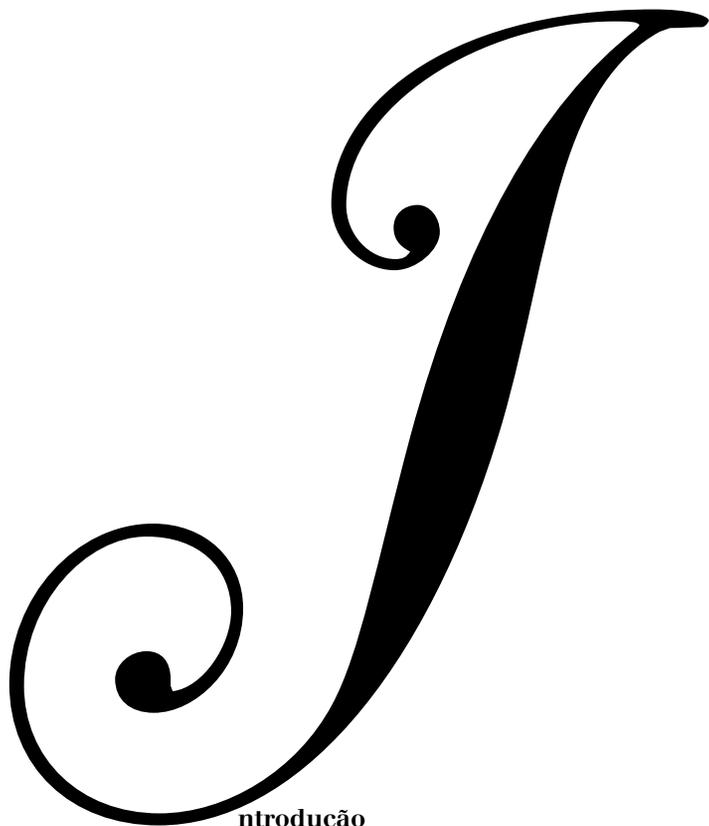
Magaly Marques Pulhez

Abstract

From two experiences which point towards a revision of the borders between specialized and popular knowledge, this article essays a broad approach to themes related to the intellectual options in 1960's Brazil. The experiences of the artist Hélio Oiticica at Morro da Mangueira, and the experiences of the architect Carlos Nelson Ferreira dos Santos at Brás de Pina *favela*, in Rio de Janeiro during that time, although being distinct from one another, present contents that, apart from the usual Marxist perspectives or partisan political back then, worked as a strategy to reinvent and transgress their own repertoire through which their fellow artists usually had operated, founding new ways to look at the popular organizational forms, bringing the *alterity* principle as a principle itself for the existence of their works. Their contributions to the discussion about the constitution of new possible *institutions* to new possible *practices* and to new possible *subjects* can be recognized, in that sense, as potential exercises to broaden and redirect the territories of knowledge and speech which construct themselves in a process of urban socialization, their ways of cultural manifestation, their conflicts, and their symbolical and spatial translations.

Keywords

Hélio Oiticica, Carlos Nelson Ferreira dos Santos, popular culture, art, architecture.



Introdução

Este texto pretende uma abordagem perspéctica de temas que circundam as especificidades de determinados *saberes que se podem fazer construir através da experiência urbana*. Inegáveis enquanto conteúdos históricos, estes saberes merecem ser postos em foco como elementos fundacionais de trajetórias individuais e coletivas que, a seu tempo, uma vez cruzadas, podem apontar revisões de fronteiras de linguagens, redimensionamentos discursivos e até mesmo reorientações profissionais: a exposição cotidiana de Hélio Oiticica, artista plástico, ao universo popular do Morro da Mangueira e a de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, arquiteto, à favela Brás de Pina, no Rio de Janeiro da década de 1960, são experiências que, embora de natureza de fato distinta, apresentam interesses e valores que, verdadeiramente afastados dos usuais cortes marxistas ou político-partidários da época, funcionaram, num dado momento, como uma estratégia de *reinvenção* e de *transgressão* dos próprios repertórios através dos quais usualmente operavam seus pares, fundando novos olhares sobre as formas de organização popular nas cidades, trazendo o princípio da *alteridade* como o princípio mesmo da existência de seus ofícios.

É sobre estas duas experiências que este trabalho lança olhares interessados: buscamos suas contextualidades históricas, seus pontos de articulação e divergência com o mundo da “prática oficial” de seus próprios officios, as inflexões substantivas de re-adequação das práticas sociais e dos fenômenos culturais enquanto parte constitutiva de uma ação política que se constrói a despeito de suas vanguardas, a “desintelectualização” de saberes supostamente “especializados”, relocando-os ombro a ombro àqueles considerados “populares” através de proposições (naquele momento ainda marginais) de *participação*, uma tal organicidade que, enfim, permitira que os temas do *urbano* e do *popular* se mesclassem entre si e com os próprios anseios de renovação e de crítica às concepções de modernidade presentes de forma ampliada na história urbana dos anos de 1960 e 1970 e de forma pontual, mas, evidentemente, não menos relevante, nas trajetórias dos personagens aqui em foco.

A política, a cultura e o popular

Tal como a história nos informa, antes do golpe de 1964, boa parte da esquerda brasileira movimentava-se, ainda imersa nas brumas de um certo populismo, na perspectiva da luta de classes, cuja disposição tendia ao crédito numa “revolução burguesa”, capaz de unir a burguesia nacional e a vanguarda do proletariado². Segundo a análise contundente de Roberto Schwarz³, tal era a “estratégia” do Partido Comunista Brasileiro (PCB) – consequência de uma “espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante [...]”

Uma parcela considerável da intelectualidade esquerdista brasileira encontrava-se então empenhada na possibilidade de “conscientização das massas”, movida de alguma maneira por um engajamento político extremado, que enxergava no “nacional-popular” uma forma outra de nacionalismo, agora crítico e consciente, que seria resgatado ao plano político e ao cultural como instrumento de combate ao imperialismo.

Um “vento pré-revolucionário” agitava a cena cultural brasileira naqueles anos: iniciativas de forte caráter político-contestatório como, por exemplo, as do Cinema Novo de Glauber Rocha, as dos Centros Populares de

2 CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 36.

3 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 63.

Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), ou as dos teatros de inspiração brechtiana, ainda que promovessem uma certa apologia da noção de *povo*⁴, permitiam de fato uma reorientação da produção intelectual próxima de uma via de inquietude que, na verdade, o modernismo dos anos de 1930 já havia trilhado – a rigor, sem a mesma “militância”:

A expressão “cultura popular” surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de por a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção.⁵

A indissociabilidade entre as inquietações culturais e os problemas político-sociais que compromete a “opção do intelectual” de que fala Ferreira Gullar, é o que, segundo ele, deveria anteceder quaisquer preocupações meramente esteticistas, em função de uma experiência de desalienação capaz de simultaneamente contribuir para a integração arte-vida e para a consciência revolucionária.

É certo, evidentemente, que o estatuto teórico que se conferia às relações estabelecidas entre a cultura e a política estava, neste momento, alicerçado sobre análises marxistas as mais tradicionais: os conceitos de *alienação* e de *ideologia*, estruturados pelos princípios mesmos da falsa consciência e da mistificação da realidade, circunscreviam, de certa forma, a prática social ao lugar preciso da *consciência de classe* – o operariado ainda imaturo e desorganizado corria o risco de desviar-se de sua tarefa revolucionária histórica, o que fazia de suas formas incipientes de manifestação política um elemento de transformação social ainda carente de seus porta-vozes⁶.

Este tipo de “preocupação social” que a reboque se constituía a partir de um debate acerca do subdesenvolvimento – muitas vezes traduzida no compromisso em demonstrar e mesmo *assumir* na própria obra a carência de recursos do povo brasileiro pela *economia de meios* com que eram feitos filmes e peças teatrais (veja-se os exemplos dos *cenários-favela* criados por Flávio Império e a precariedade obstinada na elaboração material do

4 Ibidem.

5 GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 1.

6 CHAUI, Marilena. Op. cit.

Cinema Novo)⁷ – de fato não encontrara nas manifestações das artes plásticas o mesmo caráter de trincheira crítica, muito presente no teatro, no cinema e também na música popular da década de 1960.

Aracy Amaral atribui a “palidez da contribuição dos artistas plásticos” ao “elitismo dos canais de distribuição da produção plástica – museus, galerias, bienais – ao contrário dos grandes auditórios dos teatros e festivais”⁸. Ainda assim, a autora lembra que foi justamente na busca de se comunicar com um público maior que, nos anos de 1960, “surge toda uma produção que tem ‘a cidade como suporte’”. Se “o político tocaria o artista plástico ‘de leve’”, a contaminação e o interesse por uma experiência coletiva, por outro lado, abriria portas para uma renovação no campo das artes plásticas, na tentativa do artista de extrapolar as fronteiras dos ateliês rumo ao espaço urbano e à multidão.

De todo modo, em escala global, o momento era de guinada pós-moderna: uma possibilidade de quebra de hegemonia e a valorização de outros registros culturais, numa agitação deflagrada com os movimentos antifordistas de maio de 1968, abriam caminho para aquelas que se afirmavam “minorias” – homossexuais, feministas, negros, estudantes, movimentos de contracultura. Por esta via, os próprios conceitos de arte e de vanguarda estavam sendo internamente desafiados; o movimento moderno, no campo da arquitetura, já sofria duras críticas (ainda, de fato, um tanto desestruturadas, baseadas em vertentes de suposições múltiplas e dispersas)⁹.

Em território nacional, as artes plásticas, a sua maneira, talvez tenham sido pioneiras no questionamento às idéias totalizadoras do projeto

7 Sobre a obra de Flávio Império veja-se, sobretudo, KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org.). *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999. Sobre o Cinema Novo e Glauber Rocha ver XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1985.

8 AMARAL, A. *Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1950-1970*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987. p. 328.

9 No coração do próprio Movimento Moderno, num dos últimos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), surge em 1959 um grupo, conhecido como Team X, que se propõe questionar os princípios fundamentais da cidade funcional corbusiana em favor de uma valorização das noções de pertencimento, da história, da continuidade, da memória, da tradição e da cultura. Mais adiante, em 1977, Venturi, Scott-Brown e Izenour publicam um estudo sobre Las Vegas (*Aprendendo com Las Vegas*), procurando decifrar a logicidade de uma “arquitetura para homens (de mercado)” e não mais para o velho homem-tipo. Em solo europeu, Aldo Rossi, no seu *A arquitetura da cidade*, de 1966, propõe a releitura do modo de se pensar a cidade, convocando substituir a máquina corbusiana pela referência historicista vernacular. As críticas de Jane Jacobs, em *Morte e vida de grandes cidades* à crença incontestada numa “utopia do plano” são de 1961. A lista é grande. De todo modo, as fraturas de um projeto moderno que já se mostrava insuficiente provocaram, em escala global, contestações as mais diversas desde pelo menos o final dos anos de 1950.

moderno então defendido: submergiam num processo de revisão das formas passivas de contemplação da obra (sob a forma de objeto auto-centrado) como instrumento de crítica não só à própria idéia de arte e de vanguarda, mas ao modo mesmo como esta sociedade pretensamente moderna se submetia regularmente a mecanismos pré-estabelecidos de ordem social.

Hélio Oiticica esteve presente neste debate: o imperativo de revalorização do corpo e da subjetividade e o resgate de uma experiência sensorial plena, dos quais não poderia prescindir a constituição de um *novo sujeito*, foram idéias compartilhadas pelo artista.

Oiticica viveu, no Brasil, um dos pontos altos de sua produção – o que aqui nos interessará levantar: o envolvimento com a favela carioca – no momento exato em que o golpe militar de 1964 veio desmontar determinadas experiências de aproximação entre “elite intelectual” e “povo”. Nesse contexto, sua figura ganha relevância à medida que propõe que essa aproximação se dê segundo *outros termos*: passava-se a vez a uma contestação menos “ortodoxa” em termos marxistas, mas de natureza política inegável, por questionar a submissão a modelos prontos de “representação” do popular, tanto à direita como à esquerda. Como registra Celso Favaretto¹⁰,

mantendo-se embora afastado dos projetos culturais que figuravam a “realidade nacional”, como etapa da ação política que reagia à dominação do imperialismo e do regime militar, Oiticica respondeu à sua maneira aos apelos dessa esquerda. O seu processo de “desintelectualização” não consistiu apenas na superação do esteticismo; sua marginalidade, nada circunstancial, foi vivida.

Seu encontro com o universo popular do Morro da Mangueira rompe de maneira transgressora com as ideologias desenvolvimentista e populista que davam contorno às “categorias” de popular até então veiculadas. Além disso, a experiência direta e cotidiana com a favela suscitou em Oiticica questionamentos importantes que o ajudaram a problematizar, junto a outros artistas, o que de fato significava naquele momento uma arte brasileira de vanguarda afinada com aspirações universais:

[...] como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu processo coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que

10 FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 118.

sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos [...], mas criar novas condições experimentais [...]. O problema antigo de fazer uma nova arte ou de derrubar culturas já não se formula assim – a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido.¹¹

Sem a pretensão de esmiuçar questões de natureza essencialmente estética na obra de Hélio Oiticica, nos interessara verificar, pois, o que exatamente sua produção artística teve de princípio *universal* e ao mesmo tempo *transgressor: uma tal organicidade do ofício do artista que se constrói pela possibilidade da participação*.

Acreditando que sua estreita relação com o *saber popular* do morro muito pode nos dizer a respeito, comentamos o *Parangolé* como o trabalho em que talvez estejam agregados mais explicitamente os elementos desta *participação* e da própria *reinvenção de repertórios* que se confluem na obra do artista de modo a reorientá-la a novas formas de interpretação das sociabilidades urbanas, pelo tanto que por elas se acumulam, em registros simbólicos, capitais culturais os mais diversos.

Oiticica e o *princípio criativo da favela*

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. Nesse, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia vencido pelo homem, convulsivamente preso das paixões sujas do ego e na trágica dialética do

11 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 98.

encontro social. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira.¹²

Hélio Oiticica chega ao Morro da Mangueira em 1964. De fato, ano significativo na vida do país e em sua própria vida – perde seu pai, com quem trabalhara nos arquivos do Museu Nacional e com quem havia aprendido, segundo Paola Jacques¹³, “o rigor e a ordem”.

Também envolvido pela mesma atmosfera em que se permitia pensar o Brasil a partir da *modernidade*, o artista participara, anos antes, do Movimento Neoconcreto, cujas proposições registravam “uma tomada de posição crítica frente ao desvio mecanicista da arte concreta”¹⁴. Enfrentando a possibilidade de uma arte não-figurativa, mas ainda interessados na *arte como instrumento de construção da sociedade* (que Ronaldo Brito entende como “positividade que está no centro da tradição construtiva”), são os neoconcretos os primeiros a propor uma superação das relações convencionais entre arte e espectador, abolindo pedestais e molduras (decretando, aliás, a “morte” da pintura), numa clara intenção de estabelecer a *interatividade* entre a obra e aquele que Oiticica viria a chamar de *participador*¹⁵.

Depois de findado o movimento, mas ainda antes de tomar contato com a favela, já é notável na evolução da obra de Oiticica o que Celso Favaretto¹⁶ chama de “intensidade progressiva do experimental” – proposições essenciais de cor, tempo, estrutura, corpo e participação.

Os Parangolés são o primeiro fruto de seu contato com a Mangueira: conjunto de capas, tendas e estandartes, os Parangolés são experiências ao mesmo tempo individuais e coletivas, mas que expõem claramente a força de superação do individualismo.

De início, o que se pode dizer do Parangolé é que se trata de uma discussão a respeito do *objeto artístico*: uma busca pela “estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura”, por uma “fundação objetiva e

12 Trecho da introdução, por Mário Pedrosa, do livro OITICICA, Hélio. Op. cit. p. 12-13.

13 JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra; Rioarte, 2003.

14 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura no projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. p. 11.

15 Mário Pedrosa chega a declarar, ainda nos anos de 1960, que se estava tratando, ali, de arte “pós-moderna”.

16 FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 18.

não a dinamização ou o desmonte do objeto”¹⁷. Oiticica chega a falar em “totalidade-obra”, através da fundição absoluta de cor, estrutura, sentido poético, dança, palavra, fotografia, enfim, uma série de elementos que dão forma a uma totalidade – tal como ele identifica na “primitividade construtiva popular” em que se revela um “núcleo construtivo primário”, dono de “um sentido espacial definido, uma totalidade”¹⁸.

Segundo Celso Favaretto¹⁹, a “antiarte ambiental” de Oiticica, fundada pelo Parangolé²⁰, é uma constituição paulatina de “um campo de estruturas abertas em que a invenção exercita-se como ‘proposição vivencial’.”

De fato, o que o artista chama de “proposição vivencial” é a própria possibilidade de uma “manifestação da imaginação coletiva”, uma vez que,

o Parangolé não era assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo.²¹

Como apontávamos, o Parangolé deve ser considerado de fato como um desdobramento das experiências que Oiticica vinha realizando desde o fim do Movimento Neoconcreto, mas que incorporou, indubitavelmente, segundo o próprio artista, uma série de descobertas das quais ele foi tomando partido a partir de sua vivência no Morro da Mangueira.

No texto “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”²², Oiticica faz referência à *arquitetura* da favela, dizendo que ali “está implícito

17 OITICICA, Hélio. Op. cit. p. 67. “Os Parangolés não são objetos: a estrutura se produz à medida que os materiais são usados. Produzem-se, pois são eventos, instáveis e indefinidos.” (FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 105)

18 OITICICA, Hélio. Op. cit. p. 66-67.

19 FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 121.

20 Segundo Oiticica, a antiarte tem como principal objetivo “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O Parangolé, ou Programa Ambiental, como quiserem, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos tácteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despessoalizada, é antiarte por excelência.” (OITICICA, Hélio. Op. cit. p. 82).

21 “A Arte Penetrável de Hélio Oiticica”. Entrevista [de Hélio Oiticica] a Ivan Cardoso (1979). Folha de S. Paulo, 16 de novembro de 1985, p. 48. Citada em FAVARETTO, Celso. Op. cit. p. 107.

22 Este texto, original de novembro de 1964, consta da coletânea OITICICA, Hélio. Op. cit.

o caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções [...]”

No entanto, talvez ainda mais importantes para a elaboração dos Parangolés tenham sido a descoberta do *samba* – ritmo e corpo, “força mítica interna, individual e coletiva” no cotidiano do morro – e de uma forma *outra* de *relação social* presente na Mangueira, em que o artista identifica uma “ética comunitária”²³.

Elaborados a partir de uma *vivência total* de Oiticica com *a força criativa e marginal de desordem na ordem que é a própria favela*, os Parangolés não são e de fato jamais poderiam ser uma alegoria da favela ou do favelado²⁴. Segundo Gabriel Souza²⁵, o que Oiticica extraiu desse “popular” foi

o seu conteúdo *revolucionário* – não em um sentido programático e partidário, mas no sentido da habilidade de improviso e burla, de atuação, jogo e reinvenção das próprias formas de ser do sujeito como indivíduo e como ser social. Reinvenção que necessitaria mais do que a observação e a contemplação; exigiria obrigatoriamente a experimentação e participação *coletiva*, a presença do *outro*. De fato, a *alteridade* tornou-se um princípio inseparável da obra desse artista [...].

Daí podemos levantar outra questão importante suscitada pelo Parangolé: quem é o autor da obra? Se a obra só se realiza quando posta em

23 Essa formulação de influências da favela sobre a obra de Oiticica é citada por Paola Jacques (JACQUES, Paola Berenstein. Op. cit.) e por Celso Favaretto (FAVARETTO, Celso. Op. cit.) como sendo de Guy Brett (em texto publicado no catálogo da exposição de HO na Whitechapel Gallery, Londres, 1969).

24 Se a música dos Tropicalistas representou de certa forma uma construção de imagens de brasilidade à medida que “submetia os arcaísmos culturais à luz branca do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil” (SCHWARZ, Roberto. Op. cit. p. 52), o mesmo não se pode dizer sobre as obras de Hélio Oiticica criou a partir de seu contato estreito com o universo popular. Conforme adverte Gabriel Souza (SOUZA, Gabriel G. L. A transgressão do “popular” na década de 60: os *Parangolés* e a *Tropicália* de Hélio Oiticica. Revista Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, n.3, p. 86-103, 2/2006), na obra “*Tropicália*”, por exemplo, Oiticica trabalha uma série de sobreposições de registros culturais (popular, erudito, comercial, nacional, regional, internacional), contrapondo à noção de identidade nacional a idéia de cultura em formação, donde a sua convergência com os músicos baianos. No entanto, ele nunca pretendeu aludir a uma imagem do Brasil, ou do popular, porque o que na verdade o interessava era a *experiência*, sem a qual a imagem não poderia ser superada como superficialidade. Sobre o tropicalismo na música brasileira, veja-se FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

25 SOUZA, Gabriel G. L. Op. cit.

movimento pelo participante – *participador!*; nesse caso “*participador-obra!*” – ele se torna automaticamente seu co-autor à medida que a veste e dança com ela²⁶.

O papel do artista também se matiza: “o artista, menos que aquele que cria, é quem propõe, motiva e orienta a criação. O artista não é mais o que assina a obra, mas o que desencadeia experiências coletivas”²⁷. Ao assumir-se como “*declanchador de estados de invenção*”, Hélio Oiticica deliberadamente escarnece a intelectualização e a estilização excessivas e o “fetiche” do objeto-obra, o que explicita com clareza sua idéia de *antiarte*.

O que nos parece mais *transgressor* no contato de Oiticica com o Morro da Mangueira é justamente a possibilidade que ele enuncia de utilizar-se de características que à favela lhe são inerentes – *o precário, o flexível, o improvisado, o inacabado, o coletivo* – para, de maneira absolutamente comprometida com o *sujeito*, invertê-las, e convertê-las em *experiências de caráter universal*. Mais do que apanhar na favela raízes históricas para a construção da “identidade nacional”, como de fato tentaram os modernistas nos anos de 1920 e 1930, Oiticica buscava, pela inversão marginal da ordem, algo maior:

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.²⁸

Levar os moradores do morro ao Museu de Arte Moderna (MAM), como ele o fez em 1966 e submetê-los à explicitação de um campo socialmente segregado, ou participar, com o público e outros artistas, de um acontecimento como *Apocalipopótese*, em 1968 no Aterro do Flamengo²⁹, configuram um comportamento “guerrilheiro” de alguém que, pelo conflito e pela tensão construtiva, resiste na adversidade e funda, a seu modo, uma outra *prática política*.

26 JACQUES, Paola Berenstein. Op. cit.

27 Ibidem. p. 109.

28 OITICICA, Hélio. Op. cit. p. 83.

29 Sobre tais eventos, veja-se FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Op. cit.; e JACQUES, Paola Berenstein. Op. cit.



Nildo da Mangueira com Parangolé P4, capa 1, 1964.

Lona, filó, náilon e plástico com pigmentos.

Foto de Sérgio Zalis, reproduzida do livro CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA.

Hélio Oiticica: cor, imagem, poética. Rio de Janeiro, 1996. p. 51.

Parangolé P4, capa 1, 1964.

Lona, filó, náilon e plástico com pigmentos.

Foto do Acervo Projeto HO, reproduzida do livro FAVARETTO, Celso.

A invenção de Hélio Oiticica. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. p. 109.

O arquiteto e a favela

A julgar pelos brados de progresso e renovação que na década de 1930 começaram a agitar o país, ninguém duvidaria que, de fato, cabia ao programa de racionalização da arquitetura moderna que aqui se praticava, arregimentar esforços que contribuíssem eficazmente na superação do nosso recalcitrante subdesenvolvimento³⁰. O Estado forte e modernizador era o poder empreendedor de que necessitava o “espírito novo” para pôr em campo suas “utopias socializantes”.

No entanto, passando-se os anos, esta arquitetura do novo homem acabara revelando-se de fato “muito mais institucional e monumental do que propriamente social”³¹. As promessas de modernidade atravancavam-se na falta de base material, produtiva e social; o caráter refratário da construção civil à plena industrialização contrastava com o emprego do concreto armado – a tecnologia “mais avançada do mundo” – que aqui parecia não ter outra finalidade que atender a formalismos extremados.

Pois, desde o início da década de 1950 – pleno *desenvolvimentismo*, portanto –, em termos gerais, o quadro que se esboçava no campo da arquitetura chamava profissionais e estudantes a refletir sobre as causas da permanência do atraso, retardo do tão prometido desenvolvimento que, afinal, não vinha nunca. Perguntavam-se sobre seu papel na empreitada da modernização do país, solicitavam de si mesmos um envolvimento cada vez maior com vínculos político-sociais, impunham-se a responsabilidade de uma aproximação necessária aos “anseios do povo”.

O temário da carência habitacional e do (mal) aproveitamento territorial foi o foco de intensas discussões travadas entre arquitetos, engenheiros, sociólogos, economistas, assistentes sociais, dentre outros, por ocasião do *Seminário de habitação e reforma urbana*, de 1963.

No entanto, se, por um lado, o debate lograra politizar os compromissos da profissão quanto ao que diz respeito à crise de expansão das cidades, incluindo os “problemas urbanos” no interior do ideário das reformas de base, por outro, estando todavia montado sobre os alicerces de um projeto político orientado para a modernização nacional, seus termos ainda não eram capazes de romper o círculo de ferro que circunscrevia a *arquitetura como signo do desenvolvimentismo*, reiterando a ideologia do plano, ou seja, a sobreposição incontestada da ação direta do Estado planejador, com quem os técnicos deveriam estabelecer aliança para sanar o mal vertiginoso do inchaço urbano.

30 ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998.

31 *Ibidem*. p. 113.

Nesse sentido, durante os anos que antecederam o golpe militar, configurações eivadas de ambivalência, entre o interesse (muitas vezes de cunho assistencialista) e a condenação, haveriam de embeber o que diz respeito às formas populares de inserção urbana. Em relação às *favelas*, mais especificamente, ainda que seu aumento acelerado não permitisse mais que fossem de todo ignoradas, sua presença causava incômodo e desconforto para poderes públicos e profissionais da cidade e da habitação: junto aos discursos e práticas candentes de assistência social, ecoavam, de forma análoga, os mesmos brados pelo progresso (e contra o atraso, a desmoralização e a criminalidade gerados pela pobreza urbana) dos anos de 1930, legitimando muitas das ações truculentas de remoção integral de favelas ainda postas em curso durante os anos de 1950 e 1960.

Nestas circunstâncias, as poucas experiências de envolvimento de determinados arquitetos com o universo das favelas seguiam, também elas, de forma ambivalente: em sua maioria, encontravam-se ainda restritas à esteira caritativa do voluntarismo católico. Por outro lado, no entanto, construíam-se caminhos possíveis de reconhecimento da favela como um espaço legítimo de moradia e se estabeleciam vínculos estreitos de natureza política e cultural dos profissionais com as periferias, suas vizinhanças e organizações comunitárias, numa composição de forças que se faria notar nos movimentos de resistência ao autoritarismo que se seguiria.

É, pois, em meio a este cenário de confusas angulações que, aos poucos, se estruturava um campo – ainda deveras incipiente, porém potencialmente novo – de possibilidades e de disposição para o enfrentamento da realidade habitacional popular, pelo qual podemos observar mudanças importantes na ótica e conduta dos arquitetos. Estes, então verdadeiramente divididos entre a aposta moderna no progresso social e econômico da nação, e as primeiras e continuadas evidências de uma crise de legitimidade no projeto desenvolvimentista em uma sociedade cuja industrialização e urbanização produziam sempre novos impasses e defasagens, passariam a reconsiderar a sua função social e cultural no enfrentamento das necessidades populares.

Ainda hoje emblemática, a experiência de urbanização da favela Brás de Pina, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, acontece justamente neste contexto histórico-político, em que as prefigurações do ofício se ampliam, num redesenho de seus próprios limites: a história de Brás de Pina e dos arquitetos que ali atuaram confunde-se com a própria história da redefinição da ação profissional naquele momento, na medida em que se permitiu questionar – e, em certa medida, também redimensionar – os territórios tradicionais em que os saberes e as práticas da arquitetura e do urbanismo até então eram erigidos.

Um dos personagens principais desta experiência, duas ou três palavras sobre a figura de Carlos Nelson Ferreira dos Santos: formado em 1966 pela Faculdade Nacional de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, ainda antes de graduar-se, acompanhado por colegas que, como ele, atuavam em política estudantil, toma contato com estudantes da Faculdade de Medicina que faziam trabalhos de medicina social e sanitária em algumas favelas do Rio³². Através deles, conhece líderes comunitários ligados à Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara (Fafeg)³³. A partir daí, ou seja, por volta de 1964, começam suas incursões como assessor técnico a alguns projetos de urbanização de favelas na cidade do Rio de Janeiro. Por seu largo envolvimento com o universo complexo das favelas, acabou enredando-se no estudo de categorias antropológicas de entendimento social – recebeu o título de mestre em antropologia social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1979. Por conta disso, auto-intitulava-se “antropoteto”³⁴.

Seu campo de interesse ampliou-se gradativamente durante sua trajetória como urbanista e pesquisador que foi³⁵, partindo da problematização sobre a questão das favelas cariocas, passou à discussão da evolução das cidades brasileiras, cuja tônica se centrava no debate sobre a propriedade da terra urbana, chegando à complexidade da formação das regiões metropolitanas:

Das favelas e de tudo o que vivi com os favelados ou que aprendi através dos contatos com eles, passei a questionar cada vez mais os

32 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

33 Criada em 1963, como forma de gerar, segundo BURGOS, Marcelo Baumann. Dos parques proletários ao FavelaBairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2005. p. 33, “por meio de uma identidade baseada tão-somente nas condições de habitação, uma possibilidade de incorporação política dos moradores das favelas à vida da cidade”.

34 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo? In: VELHO, Gilberto. *O desafio da cidade: novas perspectivas de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980.

35 De 1975 a 1989 (ano de sua morte), Carlos Nelson coordenou o Centro de Pesquisas Urbanas – CPU, do Instituto Brasileiro de Administração Municipal – IBAM, onde teve a possibilidade de desenvolver variadas pesquisas (uma delas transformou-se no livro *Quando a rua vira casa*, cujo título já diz muito sobre o trabalho) e redigir uma série de artigos os mais diversos sobre a temática da cidade. Integrou também o corpo docente do Instituto de Economia Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (PUGLIESI, Sttela C. S. de T. S. *Urbanização de favelas: de alternativa à política consolidada*. Dissertação de Mestrado. 2002. 125 p. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2002.).

conjuntos urbanos como um todo. Afinal, se nas pequenas partes havia tantos libelos contra as visões totalizantes [...] e autoritárias dos planejadores urbanos, nada me autorizava a acreditar na sua eficácia para explicar ou resolver problemas como os das enormes áreas metropolitanas e de suas periferias. Fui dirigindo meus enfoques para estas questões e descobrindo cada vez mais “novidades velhas”, isto é, coisas que só eram surpreendentes para mim e que eram mais do que comuns para os que as praticavam. Fui dando passadas largas que, paradoxalmente, eram cada vez mais curtas, pois visavam atingir o detalhe, o caso, o milimétrico.⁵⁶

A grande questão que alimentava as críticas de Carlos Nelson às formas “ortodoxas” de se pensar a cidade era justamente o fato de que o que se alardeava como “saber urbano”, científico e portanto “seguro”, na verdade não passava de *tabula rasa* feita de um “sem-número de particularidades” dissolvidas num todo, a rigor, inexplicável⁵⁷.

Foi buscando “explicações” ou “respostas” – sabidamente inalcançáveis – para o aumento das manifestações espaciais da pobreza urbana no Brasil que o pesquisador partiu de uma relação de reconhecimento do *indivíduo dentro da favela*, com seus códigos e padrões singulares⁵⁸, para um cenário mais amplo, de entendimento do indivíduo e da favela *dentro das áreas metropolitanas*, atentando para o seu crescimento descontrolado e para os processos que contribuíam para sua reprodução.

Daí que a possibilidade de uma abordagem antropológica a respeito da dinâmica urbana tenha permitido a Carlos Nelson *inverter a ordem do jogo*, apostando na observação da *experiência cotidiana* como estratégia para o entendimento da formação de complexos arranjos territoriais.

Tal como Oiticica em outro contexto, interessa-nos, portanto, observar como, em Brás de Pina, o arquiteto operou de fato esta *inversão* e repropôs, através da *construção compartilhada de um conhecimento* com os próprios moradores, a possibilidade de apanhar na favela determinadas especificidades de produção e de apropriação do espaço, profundamente marcadas pela experiência cotidiana e conflituosa de existência na cidade.

56 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo? Op. cit. p. 45.

57 Ibidem.

58 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Op. cit.

Carlos Nelson e sua experiência em Brás de Pina

Comecei, cada vez mais, a desviar minha atenção das casas, dos sistemas viários dos aglomerados, das soluções de esgoto e abastecimento de água e de outros aspectos considerados do interesse primordial de um urbanista ou arquiteto. [...] Fui descobrindo que havia muitos mundos dentro do que, simplisticamente, eu designava por um só nome. Fui vendo que algumas ações e maneiras de ser ou de ver as coisas que eu classificaria, com rapidez, de “alienadas” tinham sentido dentro dos códigos particulares a que estavam referidas, frente aos quais, por não saber como me comportar, o alienado era eu.³⁹

Toma posse em 1961, como governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, um dos articuladores da imposição do Regime Militar, em 1964. Sua política para remoção de favelas – baseada em argumentos relacionados a teorias de marginalidade urbana e ao medo de que toda a América Latina seguisse os caminhos comunistas que tomou Cuba – vinha recebendo expressivos recursos financeiros americanos⁴⁰, via “Aliança para o Progresso”.

Haviam sido construídas cerca de doze mil unidades habitacionais para receber as populações removidas de cinco favelas, dentre elas, Brás de Pina⁴¹. O destino: Vila Kennedy. Era uma espécie de resposta do Estado ao amadurecimento das organizações populares: remoção de eventuais focos de “revolta” e controle social intenso pelas mãos do catolicismo assistencialista.

Às vésperas do Natal de 1964, no entanto, os moradores de Brás de Pina, razoavelmente organizados, apoiados por alguns membros da Igreja e com respaldo da exposição pública na imprensa, ofereceram enorme resistência à remoção que seria efetuada pelo Estado. Ganharam, então, aliados que muito contribuíram para que se viabilizasse, junto à administração pública, o projeto de urbanização da favela, assentada sobre terreno pantanoso, conquistado através de aterros graduais realizados pelos próprios moradores que, portanto, não tinham construído somente suas casas, mas também o chão onde implantá-las⁴².

Uma das estratégias mobilizada pelos moradores foi constituir um contra-discurso, certamente político em favor da radicação, mas também construído a partir de argumentos técnicos, arquitetônicos e urbanísticos.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

Para tal, o recurso da comunidade a uma assessoria profissional, por meio da Fafeg, estabeleceria um novo parâmetro de intervenção do arquiteto no enfrentamento do problema da favela.

O primeiro projeto urbanístico, elaborado entre 1964 e 65, encomendado pelos moradores⁴³ quando Carlos Nelson Ferreira dos Santos e seus colegas ainda eram estudantes ficou no papel. Cerca de dois anos mais tarde, já sob o nome de Quadra Arquitetos Associados, o grupo foi recontratado, dessa vez pelo próprio Estado, para funcionar como assessor, consultor e executor de planos urbanísticos e habitacionais para a Codesco (Companhia de Desenvolvimento de Comunidades, do governo do ainda Estado da Guanabara)⁴⁴.

Foram executados, numa etapa que se seguiu aos levantamentos de campo, o desmonte e o remanejamento dos barracos e em seguida as obras de aterro e a implantação da infra-estrutura. Em relação às instalações das redes de água, luz e esgoto, Sueli Azevedo⁴⁵ relata que houve sérias dificuldades em lidar com o “convencionalismo” dos técnicos dos órgãos municipais respectivamente responsáveis por elas, sobretudo porque a tecnologia tradicionalmente empregada na “cidade formal” era incompatível (como, aliás, ainda o é) com a configuração espacial da favela.

Na verdade, a urbanização se deu na base do empirismo, mas, surpreendentemente, a gestão do processo revelou-se, então, algo *transgressora*: a relação (ou a “parceria”) entre arquiteto e morador se deu à maneira, quase, de uma “antiarquitetura”⁴⁶, em que o que havia de *precário, flexível*,

43 A Associação de Moradores possuía algum dinheiro arrecadado via mensalidades. Segundo Carlos Nelson Ferreira dos Santos, o pagamento dos arquitetos vinha daí. (SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Op. cit.).

44 Em 1966, assume a gestão do Estado da Guanabara o governador Negrão de Lima, sucedendo (e se opondo a) Carlos Lacerda. Mesmo em meio ao clima de autoritarismo político e condução violenta da política de erradicação de favelas do governo federal, o novo governador assumiria compromissos de “não-remoção” com a população favelada do Rio. Brás de Pina passaria a fazer parte de um esforço (inicial) do governo em desenvolver um trabalho de urbanização integrado com os moradores das favelas sob intervenção. Para executar os planos em vista, o Quadra é chamado de volta ao trabalho (SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Ibidem*), sob supervisão da Codesco. A Codesco (Companhia de Desenvolvimento de Comunidades, do governo do Estado da Guanabara) foi o órgão criado, em 1968, para gerenciar os projetos já em andamento. Segundo Carlos Nelson Ferreira dos Santos (*Ibidem*, p. 57), a companhia representaria naquele momento “uma lufada de ar fresco, uma alternativa que, frente às outras, era de um liberalismo extremo”. Seus objetivos seriam enfatizar a importância da posse legal da terra, fazer com que os favelados permanecessem próximos de seus lugares de trabalho e garantir sua participação na melhoria dos serviços públicos comunitários e nos desenhos e construção das próprias casas (PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977).

45 Em entrevista concedida à pesquisadora Sttela Pugliesi (PUGLIESI, Sttela C. S. de T. S. Op. cit.).

improvisado e inacabado somou-se ao conhecimento dos técnicos através de um largo (e conflituoso) processo de *participação da população*. Os moradores apresentavam desenhos aos técnicos na tentativa de compor um projeto que contivesse um *saber da casa*, ou do *morar*, que não fosse puramente acadêmico:

[...] ficou decidido que os próprios moradores trabalhariam em campo sob nossa orientação e nos forneceriam o material bruto que interpretaríamos no escritório. [...] Como urbanista nunca tive melhor experiência profissional do que a desse tempo em que trabalhamos tão diretamente com os nossos “clientes”. Ainda que parecesse lógico o contrário, é muito raro que urbanistas tenham contatos face a face com as pessoas para quem fazem planos. Vivíamos com o escritório cheio de favelados que o invadiam para ver o que fazíamos e ficavam para discussões que varavam a noite. Era emocionante ir recebendo aqueles pedaços dos mais diversos papéis e ir vendo um trabalho que surgia aos poucos.⁴⁷

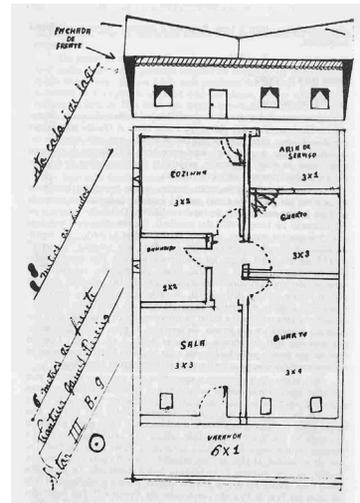
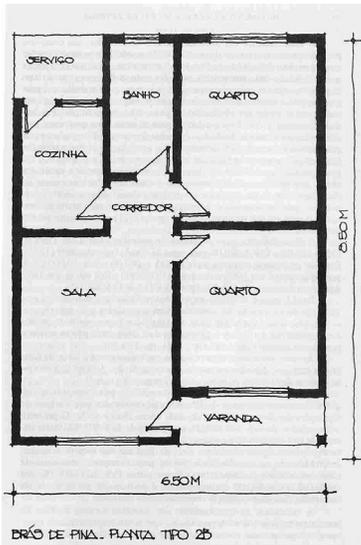
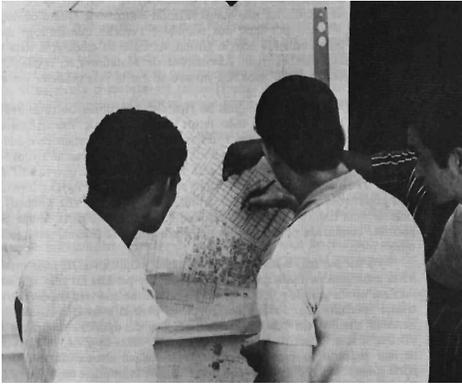
A exposição à favela e ao cotidiano dos moradores foi, para os arquitetos do Quadra, uma forma (e uma opção) de romper com “regras” e “normas” que desde sempre condicionaram o ensino e a prática da arquitetura a estabelecer-se num universo “excelso”, “de glórias nacionais, da grande vedete”⁴⁸.

À favela e ao favelado – que no mais das vezes transitavam no imaginário burguês ora como representação pitoresca da “cultura popular” ora como “praga” urbana – lhes foi permitido, mais do que simplesmente existir, resistir na adversidade de sua existência urbana e *requalificar a prática política* que sempre fez do ofício do arquiteto um mero aspecto do exercício de poder.

46 “Antiarquitetura” foi o termo que consideramos adequado empregar para definir o que naquele momento sequer era “bem visto” pela “classe”: de forma geral, o ideário da arquitetura estava inserido no ideário do desenvolvimento nacional, dentro do qual as favelas vinham sendo encaradas como o produto dramático de uma anomalia estrutural que assolava o país.

47 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Op. cit. p. 45.

48 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Depoimento de Carlos Nelson Ferreira dos Santos. (transcrição vídeo do IBAM, 1988). In: PUGLIESI, Sttela C. S. de T. S. Op. cit.



Arquiteto e morador na Favela Brás de Pina.

Planta-tipo desenhada pelos arquitetos.

Planta desenhada por moradores.

Fotos do autor, reproduzidas do livro SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 51, 69 e 68, respectivamente.

Notas de conclusão

As reflexões aqui presentes se desenham de forma a destacar, em meio às complexidades que historicamente vem tomando parte aos processos de conhecimento da experiência urbana, as *vivências singulares* de dois personagens que, no mais, envolvidos organicamente com um refazer contínuo de seu ofício mesmo, atravessaram, de certa forma, as próprias estruturas dadas, (re)elaborando problemas e questões acerca do *urbano* e do *popular* no momento preciso em que estas categorias começavam a destituir-se de suas velhas e monolíticas atribuições dedutivistas. Envolvidos por uma conjuntura sócio-política (e cultural) que de certa forma lhes suscitava um alargamento (na contramão) de (re)interpretações de suas próprias trajetórias na medida em que iam elas mesmas sendo construídas, parece-nos esta a importância mais efetiva das experiências de Hélio Oiticica e de Carlos Nelson Ferreira dos Santos.

Participante que se verte em participador, o “outro” que se soma e se faz complementar no exercício do (re)fazer da obra artística ou do projeto arquitetônico-urbanístico desvela o contra-molde de uma relação de *alteridade* que se desenha por diálogos possíveis, por interlocuções necessárias, repropondo *linguagens* que se permitam *abertas*, desconstruindo a figura aurática do grande *conhecedor*, do grande *autor*.

Militantes do ofício, as contribuições de Oiticica e de Carlos Nelson à discussão sobre a constituição de *novas instituições* possíveis para *novas práticas* possíveis para *novos sujeitos* possíveis fazem hoje parte da história urbana brasileira dando cor ao grande campo que os atravessa, artista e arquiteto: uma possibilidade de alargamento e redimensionamento dos territórios dos saberes e dos discursos (e das práticas) que processualmente se constroem acerca das sociabilidades urbanas, suas formas de manifestação cultural, seus conflitos e traduções simbólicas e espaciais.

Datas de recebimento e aprovação dos artigos desta edição

Cinema = Cavação:

Cendroswald Produções Cinematográficas

Carlos Augusto Calil

Recebido em 8 de junho de 2008

Aprovado em 6 de agosto de 2008

O lobisomem entre índios e brancos:

o trabalho da imaginação no Grão-Pará no final do século XVIII

Mark Harris

Recebido em 28 de abril de 2008

Aprovado em 29 de junho de 2008

A teoria da história de Caio Prado Jr.:

dialética e sentido

Jorge Grespan

Recebido em 1 de abril de 2008

Aprovado em 2 de maio de 2008

Caio Prado Jr. e a história agrária do Brasil e do México

Guillermo Palacios

Recebido em 27 de março de 2008

Aprovado em 12 de maio de 2008

Fronteiras da desordem:

saber e ofício nas experiências de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira e de Carlos Nelson Ferreira dos Santos em Brás de Pina

Magaly Marques Pulhez

Recebido em 17 de abril de 2008

Aprovado em 24 de junho de 2008

“O linguajar multifário”:

os estrangeiros e suas línguas na ficção de Mário de Andrade

Maria Caterina Pincherle

Recebido em 20 de março de 2007

Aprovado em 6 de agosto de 2008

Os nomes da língua:

configuração e desdobramentos do debate sobre a língua brasileira no século XIX

Olga Ferreira Coelho

Recebido em 26 de maio de 2007

Aprovado em 6 de agosto de 2008

Caetés:

nossa gente é sem herói

Erwin Torralbo Gimenez

Recebido em 5 de janeiro de 2007

Aprovado em 6 de agosto de 2008