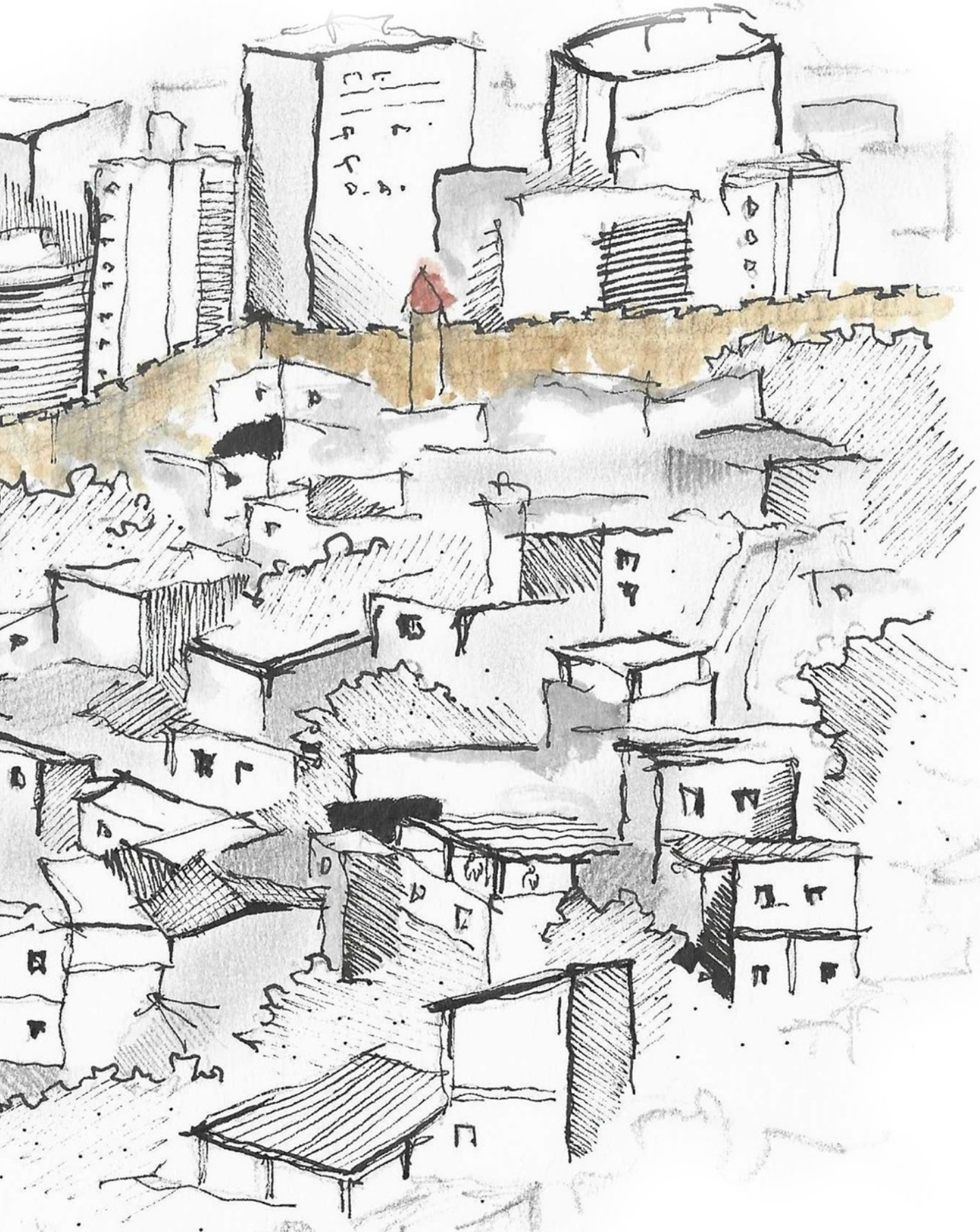
ensaios
CIENTÍFICOS



POR UMA DEFINIÇÃO DE MITO, ORDEM E ORIGEM EM LINA BO BARDI: A NOÇÃO DE ORDEM

Vera Santana Luz
Arquiteta e Urbanista
Professora e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação
Arquitetura e Urbanismo PUC Campinas

RESUMO

Este artigo propõe duas chaves de leitura, as quais denominamos respectivamente Mito da Ordem e Mito da Origem a partir das quais pretendemos o entendimento da obra da arquiteta Lina Bo Bardi. Mito da Ordem se refere a um núcleo pitagórico-platônico que apresenta um certo grau de persistência no pensamento arquitetônico ocidental incluindo o Movimento Moderno. Mito da Origem compreende a ideia recorrente, também presente no Movimento Moderno, de uma arquitetura primordial e originária que pudesse conter os princípios genuínos dos quais as arquiteturas subsequentes deveriam se remeter como garantia de autenticidade. Neste texto discutiremos a premissa que denominamos Mito da Ordem.

A NOÇÃO DE ORDEM EM LINA BO BARDI

> La gran contribución de Freud a la filosofía de la mente fue la realización de que la conducta humana no es sólo una estrategia para conseguir alimento, sino que también es un lenguaje. Cada movimiento es, al mismo tiempo un gesto. [...] Sin duda alguna [Freud] ha desarrollado sus teorías a tal punto que el estudio filosófico de las acciones "no prácticas" – ritos, formalizaciones, dramatizaciones y, sobre todo, las artes no aplicadas – sea una empresa fructífera e importante. Sin embargo, son pocos los epistemólogos que han aprovechado estas nuevas ideas que claman por ser exploradas. (LANGER, apud Rodrigué, 1966)

> A grande contribuição de Freud à filosofia da mente foi a realização de que a conduta humana não é somente uma estratégia para conseguir alimento, mas também é uma linguagem. Cada movimento é, ao mesmo tempo, um gesto {...}. Sem dúvida alguma [Freud] desenvolveu suas teorias a tal ponto que o estudo filosófico das ações "não práticas" – ritos, formalizações, dramatizações e, sobretudo, as artes não aplicadas – sejam um empreendimento frutífero e importante. Sem dúvida, são poucos os epistemólogos que aproveitaram estas novas ideias que clamam por ser exploradas. (LANGER, apud Rodrigué, 1996, tradução da autora)

Nossa discussão sobre a obra de Lina Bo Bardi advém de algumas hipóteses que, como tais, são tomadas como ponto de partida. A primeira hipótese é a de que a arquitetura seja capaz de imprimir significado à matéria e ao espaço construído, que traduziria uma visão de mundo e de Natureza - a que denominaremos cosmologia - e uma visão de homem no mundo, ou seja, uma postura existencial perante esse mundo concebido. Significado e cosmologia estariam, no nosso entender, presentes na obra de Lina Bo Bardi, ao que poderíamos utilizar algo como o termo *cosmografia* como uma maneira de nomear a arquitetura, de modo que nela possam estar impressos significados de determinadas visões de mundo. Se a arquitetura pode ser lida como uma linguagem cosmográfica, inúmeras camadas de conteúdos simbólicos poderiam estar presentes nas obras. Priorizaremos para a obra de Lina Bo Bardi, dois vértices de interpretação que acreditamos estejam presentes, sem intenção de esgotá-la. A propósito citamos uma breve apreciação de Jung (1964, p. 20):

> O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além de seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo que nunca é precisamente definido ou de todo explicado.

Nossa primeira hipótese pressupõe uma relação sujeito-objeto onde o arquiteto atua sobre a matéria que por assim dizer 'opõe resistência', ou seja, a matéria contém leis próprias como a força da gravidade e potencial capacidade estrutural perante esta força, a partir da resistência dos materiais, e também qualidades sensíveis, que são aspectos inerentes à arquitetura, características que são, de modo empírico, ligadas à relação direta do corpo, à experiência imediata do mundo natural e, ao mesmo tempo, submetidas a preceitos teóricos abstratos. Sendo a tecnologia e a concepção estrutural uma das bases onde se assenta a arquitetura moderna, como capacidade de representar o "espírito da época", o *zeitgeist*, recorremos a Mies van der Rohe:

> Foi somente após a guerra, por volta dos anos vinte, que percebi a importância do desenvolvimento tecnológico em nossa vida cotidiana; era a verdadeira ideia impulsionadora da época com soluções completamente novas, tanto no domínio dos materiais, como no dos processos; era uma verdadeira transformação de nossas concepções tradicionais. Entretanto eu acreditava na possibilidade do desenvolvimento da arquitetura graças a esses novos meios. Pressentia que seria viável harmonizar as velhas energias com as novas formas. Acreditava nas virtudes da moderna civilização e me empenhava em contribuir, mediante minhas obras, para a purificação das tendências que apareciam. Minha convicção firmava-se com as inovações da ciência e da tecnologia, as quais também forneciam inspiração para minhas investigações arquitetônicas. Eu nunca perdi essa convicção. Hoje, passado longo tempo, acredito que a arquitetura não deve guiar-se por invenções de formas inéditas e nem por inclinações pessoais. A verdadeira arquitetura é uma arte objetiva e a expressão do espírito da época em que se desenvolve. (ROHE, apud Blaser, 1979, p. 5)

É o mesmo Mies van der Rohe (idem, p. 50) que diz, entretanto: "A formação do arquiteto corre o risco de ficar confinada a uma procura de técnicas, se não se eleva a um nível suficiente para alcançar o conhecimento da arte".

Discutindo Mies, Collin Rowe, em meados da década de 50, afirmara:

> Puesto que si la arquitectura solo tiene que ser una simple construcción racional pero simultáneamente tiene que incorporar el espíritu de la época, nos vemos obligados a adoptar una de estas dos conclusiones: o el espíritu de la época es simplemente materialista y se halla totalmente ocupado por la tecnología; o es tan refinado en sus poderes de selección que está dispuesto a contentarse con la mera expresión tecnológica. Y, aunque cualquiera de estas dos posibilidades parece poco plausible – y ambas lo son -, tendremos que asumir que aunque la arquitectura moderna pueda ser una traducción física de la "voluntad de la época", difícilmente puede limitarse a ser, por esa mismísima razón, una simple construcción racional y nada más. (ROWE, 1976, p. 125)

> Dado que se a arquitetura somente tem que ser uma simples construção racional mas simultaneamente tem que incorporar o espírito da época, nos vemos obrigados a adotar uma destas conclusões: ou o espírito da época é simplesmente materialista e se encontra totalmente ocupado pela tecnologia; ou é tão refinado em seus poderes de seleção que está disposto a contentar-se com a mera expressão tecnológica. E, ainda que qualquer destas duas possiblidades pareça pouco plausível – e ambas o são – teremos que assumir que ainda que a arquitetura moderna possa ser uma tradução física

> da "vontade da época" dificilmente pode limitar-se a ser, por essa mesma razão, uma simples construção racional e nada mais. (ROWE, 1976, p. 125, tradução da autora)

Mies sempre pretendeu transcender à construção, articulando a abstração de formas puras cúbicas ou elementos geométricos como planos e linhas em espaços fluidos na infinitude, à presença abstratizada da matéria, seja a alvenaria de tijolos das primeiras casas, a textura da pedra finamente escolhida polida ou vincada segundo a métrica do Pavilhão de Barcelona, ou o aço e vidro submetidos a precisa modulação; assim o *cultivo* da matéria é presente nas obras paradigmáticas do Estilo Internacional. Temos paradoxalmente com Mies van der Rohe um dos exemplos mais acabados de simbolização, pois seus projetos são, muitas vezes, uma representação da técnica e da construção, onde a arquitetura realiza uma mimese de si mesma, pela ênfase retórica e transcendência das soluções de instância material.

Retomemos aqui os três conceitos de Vitruvius (1999, p. 57) com definição de arquitetura: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, ou seja, solidez, utilidade e beleza, algumas vezes enunciados por Lina Bo Bardi como fundamentos finais para o projeto. Do ponto de vista da matéria, poderíamos dizer que a arquitetura, mediante nossa primeira hipótese acima enunciada, seja capaz de estabelecer uma poética a partir de *firmitas*, para além da solução objetiva dos problemas estruturais. Sobre o uso, diríamos que a arquitetura possa realizar uma poética sobre *utilitas*, mais além da "forma seguir à função" ou da arquitetura confeccionar artefatos para as ações humanas de maneira mecânica. *Utilitas* – o mundo propriamente humano dos afazeres - pode *ser* visto em cada projeto como uma forma de ser no mundo. Quanto a *venustas* – cumprindo ainda nos dias de hoje, tributo à deusa Vênus - os procedimentos propriamente estéticos, podem ser considerados além das proporções ou adequações formais, como o modo como são impressas na arquitetura as visões de mundo e homem, fundamento final de uma noção de belo, decorrente de nossa capacidade de representação simbólica em cada tempo e lugar. Lembremos que para Platão o Bem, o Belo, a Verdade, a Justiça e o Amor são essências primeiras e análogas entre si, e que todo o conhecimento seria a aproximação a essas essências fundamentais, o que parece ainda ressoar no ideário moderno.

Podemos aproximar o pensamento racionalista e objetivo da arquitetura moderna ao desejo de transformação do mundo por essa própria arquitetura, por exemplo, para Le Corbusier (1973, p. 43-44) revelado como programa em "Arquitetura ou Revolução" ou na pedagogia de Gropius (1972), e ampliaremos desde já a ideia de visão de mundo para *ação* no mundo, como uma mitologia e um rito equivalente no Movimento Moderno, comparável à incumbência ordenadora preconizada por Platão, da filosofia em presidir e governar a pólis.

Vejamos Colin Rowe a propósito da utopia de renovação social pela arquitetura moderna:

> Pero, como hipótesis de que la sociedad contemporánea se halla enferma, condenada, falta de integración, caótica, mientras que la sociedad del futuro será completa, sana, orgánicamente diferenciada y ordenada, ya nos da una pista valiosísima para comprender la mentalidad y el espíritu de una época. Es como si nos quisiera decir que el mundo espera la gran regeneración y que la arquitectura moderna emerge para dejar constancia de ello en el presente, como resultado, no tanto de un cambio de visión, cuanto de corazón. Es obvio que estos presupuestos, que no carecen de evidentes connotaciones teológicas, ampliaron los sentimientos y contribuyeron a la dignidad: mientras, el arquitecto moderno, al poder pensar en sí mismo en esos términos milenarios, se podría convertir en una especie de Sigfrido o de San Jorge. Adoptaba la figura del héroe, extrañamente ajeno a la corrupción contemporánea, y acababa con los dragones eclécticos que eran su símbolo interpretando el papel de protagonista de la revolución tanto arquitectónica como social. Y, puesto que meno sólo como edificación sino también como indicación de un auténtico renacimiento, el Estilo Internacional fue seguramente el único entre todos los movimientos vanguardistas de los años veinte que se vio investido, al menos parcialmente, de una responsabilidad básica. Provisto de una razón bastante independiente de la arquitectura, el edificio moderno se convirtió en la celebración ritual del potencial humano en la sociedad mecanizada. (ROWE, 1976, p. 122)

> Porém, como hipótese de que a sociedade contemporânea se encontre enferma, condenada, isenta de integração, caótica, ao passo que a sociedade do futuro será completa, sã, organicamente diferenciada e ordenada, já nos dá uma pista valiosíssima para compreender a mentalidade e o espírito de uma época. É como se quisesse nos dizer que o mundo espera a grande regeneração e que a arquitetura moderna surge para registrá-la no presente, como resultado, não tanto de uma mudança de visão, quanto de coração. É óbvio que estes pressupostos, que não carecem de conotações teológicas evidentes, ampliaram os sentimentos e contribuíram à dignidade: ao mesmo tempo, o arquiteto moderno, ao poder pensar em si mesmo nesses termos milenares, poderia se converter em uma espécie de Sigfrido ou de São Jorge. Adotava a figura do herói, estranhamente alheio à corrupção contemporânea e acabava com os dragões ecléticos que eram seu símbolo interpretando o papel de protagonista da revolução tanto arquitetônica como social. E, posto que não somente como edificação mas também como indicação de um autêntico renascimento, o Estilo Internacional foi seguramente o único entre todos

> os movimentos vanguardistas dos anos vinte que se viu investido, ao menos parcialmente, de uma responsabilidade básica. Munido de uma razão bastante independente da arquitetura, o edifício moderno se converteu na celebração ritual do potencial humano na sociedade mecanizada. (ROWE, 1976, p. 122, tradução da autora)

Por decorrência, nos colocando em oposição aos procedimentos pós-modernos, nossa segunda hipótese de interpretação pressupõe que cada projeto de arquitetura pode propor uma redefinição de arquitetura e consequente visão de Natureza, Cultura e História. É justamente isto que consideramos presente na obra de Lina Bo Bardi. Nossa tese fundamental é a de que existe uma certa permanência de dois conceitos na sua arquitetura, tomada como um exemplar do Movimento Moderno e que se desdobra em sua própria superação, conceitos estes que denominamos **Mito da Ordem** e **Mito da Origem**. Neste texto trataremos do primeiro.

Lina Bo Bardi reiteradamente enunciou sua filiação ao Movimento Moderno. No entanto, principalmente a partir de um certo momento, ela passa a discutir e conceber seus projetos como que testando os limites dos pressupostos, procedimentos e repertório modernos, sem jamais negá-los, mas trabalhando com oposições sob tensão, postura sobre a qual nos detivemos para formular os conceitos de Ordem e Origem. A esta discussão de Lina Bo Bardi a respeito de alguns paradigmas modernos, articulamos às noções de Ordem e Origem, que se deu, conforme entendemos, principalmente como as relações entre: matéria e abstração; abstração e significado; ação e pensamento; erudito e popular; tempo linear e tempo circular - origem e progresso infinito; espaço/ uso, ambiente, lugar/ *locus* e a redefinição de arquitetura em cada projeto para inauguração de um lugar. Não pretendemos afirmar que a arquitetura de Lina Bo Bardi seja única. A despeito de poder apresentar uma certa singularidade, ela poderia se relacionar a correntes de pensamento exemplares da arquitetura internacional ou brasileira, particularmente da geração pós-guerra. Não cabe aqui precisar as possibilidades de sua filiação direta ou indireta a quaisquer correntes mas inferir, como caso exemplar, sobre alguns procedimentos eventualmente aplicáveis em parte a outros arquitetos - o que seria necessariamente objeto de uma outra análise -, posto que consideramos de saída que toda obra esteja sempre relacionada à História e à Cultura, não se constituindo em um fato isolado. Admitindo seu trabalho no universo do Movimento Moderno, pudemos inicialmente partir de um campo geral de significados relacionados às duas chaves de leitura propostas, quais sejam Mito da Ordem e Mito da Origem, verificada sua relativa recorrência na história da arquitetura ocidental como chave para mergulhar na obra de Lina Bo Bardi em particular.

Duas noções características do Movimento Moderno – a técnica como propulsora das decisões formais e a responsabilidade social como escopo fundamental da ação arquitetônica – foram aqui já mencionadas, deixando transparecer seu caráter mítico, idealizado, cujo ritual retórico se revela em grande parte das obras e do discurso arquitetônico do século XX.

Denominamos **Mito da Ordem** à permanência de vestígios de um núcleo de base pitagórico-platônica - uma cosmologia matemática – um conhecimento sedimentado na tradição ocidental que remonta aos primeiros filósofos, vindo de certa maneira ressoar na arquitetura moderna. Chamamos essa continuidade de *mito* na medida em que esse arcabouço teórico se baseia na suposição de um mundo ordenado – seja o Universo ou o mundo humano e social secularizado – ou, como definiu Pitágoras, um *kósmos*, cuja tradução seria algo próximo a ordem, ornamento, ordem do mundo, mundo ordenado, mundo belamente ordenado (GUTHRIE, 1987). Ordem, beleza, harmonia, bem e justiça – a parte "clara" do universo se apresenta em analogia e vai ter seu desdobramento teórico articulado no pensamento platônico. Esta construção conceitual platônica vai nos interessar, em particular, na República - onde é descrita a cidade perfeita justa e ideal mediada pela ética e pela política, cujo livro X culmina com a descrição do Canto das Sereias – a música do movimento dos astros (PLATÃO, 1965) e no diálogo Timeu (PLATÃO, sem data), onde é descrito o mito da criação do Universo através de proporções numéricas, o que virá a informar a Idade Média e alguns teóricos do Renascimento. Essas proporções contidas no Universo também estariam presentes no homem – corpo e alma constituídos como microcosmos; a propósito lembremos Le Corbusier (1973, p. 191) quando diz que não existem homens primitivos mas apenas meios primitivos, ou os impressionantes esquemas de figuras humanas geometrizadas nos cursos de teatro de Oskar Schlemmer na Bauhaus (WICK, 1989; WINGLEY, 1981).

A arquitetura moderna, numa atitude positiva em relação aos meios industriais de produção – e consequentemente aderida ao capital na relação capital/trabalho - e articulada à função e à técnica como suas fontes primeiras e últimas, ao negar a tradição neoclássica ou toda e qualquer forma do ecletismo historicista, embora se autodefina objetivamente como estrutura e verdade dos materiais correspondentes à *inevitabilidade* da técnica para realizar uma função, se coloca enquanto forma como um conhecimento abstrato, em parte herdado de tradições mais amplas da arquitetura ocidental, de base matemática, e vai estar permeada dessa noção ou desejo de ordem, moldado pela métrica. Contemplemos o esforço heroico de Le Corbusier ao defender os *tracés regulateurs* e as proporções do sistema Modulor, tentando unir medidas humanas, medidas funcionais e proporções matemáticas, ou a atitude aparentemente oposta de Mies van der Rohe ao tentar dessacralizar qualquer decisão de arquitetura, e buscar o projeto-tipo universal, objetivado pela construção pura, a exemplo dos pavilhões do IIT ou dos arranha-céus projetados nos Estados Unidos. O pensamento centrado no homem como microcosmos quase perfeito de um universo perfeito ao qual se assemelha está aí novamente presente, com direito às

metáforas mecanicistas que celebrarão esta perfeição pretendida via tecnologia, a exemplo da casa como "máquina de morar" que deveriam ser *temperadas* pela geometria para garantir o estatuto de arte à arquitetura. Nessas passagens de Le Corbusier o sentido platônico é evidente:

> A ARQUITETURA é a arte por excelência, que atinge o estado de grandeza platônica, ordem matemática, especulação, percepção da harmonia pelas relações comoventes. Eis aí o FIM da arquitetura. (LE CORBUSIER, 1973, p. 73)
>
> Dizem que um rosto é belo quando a precisão da modelagem e a disposição dos traços revelam proporções que *sentimos harmoniosas* porque provocam no fundo de nós mesmos, além dos nossos sentidos, uma espécie de ressonância, espécie de mesa de harmonia que se põe a vibrar. Indício do absoluto indefinível preexistente no fundo do nosso ser. (idem, p. 145)
>
> Essa mesa de harmonia que vibra em nós é nosso critério de harmonia. Deve ser esse eixo sobre o qual o homem está organizado em perfeito acordo com a natureza e, provavelmente, o universo, esse eixo de organização que deve ser o mesmo sobre o qual se alinham todos os fenômenos ou todos os objetos da natureza; esse eixo nos leva a supor uma unidade de gestão do universo, a admitir uma vontade única na origem. As leis da física seriam consecutivas a esse eixo e se reconhecemos (e amamos) a ciência e suas obras é porque estas e aquelas nos permitem admitir que elas são prescritas por esta vontade primeira. Se os resultados do cálculo nos parecem satisfatórios e harmoniosos, é que eles vêm do eixo. (idem, p. 149)

Os sólidos regulares enunciados no Timeu, por Platão (sem data) e equacionados na Divina Proporção por Luca Pacioli (1991) permanecem nas formas puras – esféricas, cúbicas, e suas derivações de um cubo e meio, um cubo e um terço, estão em Alberti, em Palladio e posteriormente em Boulée, elementarizadas em linhas e planos horizontais e verticais associados às cores primárias no neoplasticismo do Stijl e estão presentes nos experimentos formais da Bauhaus, com conotações metafísicas em Klee, Kandinsky ou Itten; são adotadas programaticamente por Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier e vão informar toda a arquitetura moderna em seu desejo de pureza. Paradoxalmente esta pureza subjaz mesmo nas formas abstratas ou de representação mecanicista, de movimento e equilíbrio dinâmico dos construtivistas russos, plenas de metáforas de utopia social. Exemplos não faltam, evidentemente, no Brasil. Esta abstração procura purificar contradições da forma pela depuração técnica ou pela medida - pela geometria -, com a utilização de formas puras, pelas proporções - com a utilização de instrumentos como a malha contínua ortogonal, o modulor ou os traçados reguladores – o que é, em última instância, o número, agora semi-dessacralizado. Essa noção de Ordem pressupõe, em certo sentido, a equidistância ou equivalência platônica já enunciada entre as ideias de Bem, Beleza, Justiça, Verdade e Razão. Diz Platão:

> Deus quis que tudo fosse bom: excluiu, pelo seu poder, toda imperfeição, e assim, tomou toda essa massa visível, desprovida de todo repouso, mudando sem medida e sem ordem, e levou-a da desordem à ordem, pois estimou que a ordem vale infinitamente mais que a desordem. E nunca foi permitido, nem mesmo será, que o melhor faça algo, senão o mais belo. Tendo então refletido, percebeu que, do que é visível por sua natureza, nunca surgiria um Todo desprovido de inteligência que fosse mais belo que um Todo inteligente. E por outra, após ter colocado o intelecto na alma, a Alma no Corpo, formou o Cosmos, para dele executar uma obra que essencialmente fosse a mais bela e a melhor. (PLATÃO, sem data, p. 80)

Vejamos o que reflete Frampton a propósito do de Stijl e a atribuição do estatuto de verdade às cores primárias associadas à horizontal e à vertical, a partir da Natureza:

> Em 1918 el movimiento había sido ya influenciado por la filosofía neoplatónica, por no decir teosófica, del matemático M. H. Schoenmaekers, cuyas obras principales - *Het Neiuwe Wereldbeeld* (La nueva imagen del mundo) y *Beeldende Wiskunde* (Los principios de la matemática plástica) habian sido publicadas en 1915 y 1916, respectivamente. [...] De Schoenmaekers procedía el término "neoplasticismo" – acuñado por él como *nieuwe beelding* – y de él también la restricción de la paleta de los colores primarios acerca de cuyo significado cósmico escribió en *Het Neiuwe Wereldbeeld*: "Los tres colores principales son, esencialmente, el amarillo, el azul y el rojo. Son los únicos colores existentes... el amarillo es el movimiento del rayo (vertical) ... el azul es el color contraste con el amarillo (firmamento horizontal) ... el rojo es el acoplamiento de amarillo y azul." En el mismo texto, facilitaba una justificación comparable para limitar la expresión neoplástica a los elementos ortogonales. "Los dos contrarios fundamentales, completos, que dan forma a nuestra Tierra y a todo lo que es de ella, son: la línea horizontal de energía, que es el curso de la Tierra al redor del Sol, y el movimiento vertical, profundamente espacial, de los rayos que se originan en el centro del Sol". (FRAMPTON, 1981, p. 144-145)

> Em 1918 o movimento havia sido já influenciado pela filosofia neoplatônica, para não dizer teosófica, do matemático M. H. Schoenmaekers, cujas obras principais - *Het Neiuwe Wereldbeeld* (A nova imagem do mundo) e *Beeldende Wiskunde* (Os principios da matemática plástica) haviam sido publicadas em 1915 e 1916, respectivamente. […] De Schoenmaeckers procedia o termo "neoplasticismo" – alcunhado por

> ele como *nieuwe beelding* [nova imagem]– e dele também a restrição da palheta de cores primárias acerca de cujo significado cósmico escreveu em *Het Neiuwe Wereldbeeld*: "As três cores principais são, essencialmente, o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... o amarelo é o movimento do raio (vertical)... o azul é a cor contrastante com o amarelo (firmamento horizontal) ... e o vermelho é o acoplamento do amarelo e azul." No mesmo texto, facilitava uma justificação comparável para limitar a expressão neoplástica aos elementos ortogonais. "Os dois contrários fundamentais, completos, que dão forma a nossa Terra e a tudo que é dela, são: a linha horizontal de energia, que é o curso da Terra ao redor do Sol, e o movimento vertical profundamente espacial, dos raios que se originam do centro do Sol." (FRAMPTON, 1981, p. 144-145)

O mesmo autor discute a Torre Tatlin nos seguintes termos de utopia social e transcendência, através da analogia da forma geométrica e da cor igualadas à matéria e comparáveis ao som:

> A un nivel, la Torre Tatlin era un monumento a la constitución y función del estado soviético, a otro se pretendía ejemplificar el programa productivista-constructivista de considerarlos "materiales intelectuales", tales como color, línea, punto y plano, y los "materiales físicos", como el hierro, el vidrio y la madera, como elementos temáticamente iguales. En este aspecto, difícilmente cabe contemplar la torre como un objeto puramente utilitario. A pesar de las consignas antiarte y antirreligiosas del "Programa del grupo productivista" de 1920, la torre permaneció como una metáfora monumental para la armonía de un nuevo orden social. […] El símbolo milenarista de su forma y su material a la vez queda claramente de manifiesto en una descripción contemporánea que presumiblemente parafraseaba las palabras del propio Tatlin: "Tal como el producto del número de oscilaciones e la longitud da onda es la medida espacial del sonido, también la proporción entre vidrio y hierro es la medida del ritmo material. Con la unión de estos materiales fundamentalmente importantes se expresa una compacta e imponente simplicidad al mismo tiempo que una relación, puesto que estos materiales para los cuales el fuego es el creador de vida constituyen los elementos del arte moderno. En su uso del tema espiral, en su inclusión de una serie de sólidos platónicos progresivamente diminutivos y en su retórica exhibición de hierro y vidrio y movimiento mecanizado, como auténtica substancia del milenio, la Torre Tatlin se anticipó a la labor de dos tendencias distintas en la arquitectura vanguardista rusa. (FRAMPTON, p. 172)

> Em um nível, a Torre Tatlin era uma monumento à constituição e função do estado soviético, em outro se pretendia exemplificar o programa produtivista-construtivista de considera-los "materiais intelectuais", tais como a cor, linha, ponto e plano, e os "materiais físicos", como o ferro, o vidro e a madeira, como elementos tematicamente iguais. Nesse aspecto, dificilmente cabe comtemplar a torre como um objeto puramente utilitário Apesar das consígnias antiarte e antirreligiosas do "Programa do grupo produtivista" de 1920, a torre permaneceu como uma metáfora monumental para a harmonia de uma nova ordem social. [...] O símbolo milenarista de sua forma e seu material por sua vez fica claramente como manifesto em uma descrição contemporânea que presumivelmente parafraseia as palavras do próprio Tatlin: "tal como o produto do número de oscilações e a longitude da onda são a medida espacial do som, também a proporção entre vidro e ferro é a medida do ritmo material. Com a união destes materiais fundamentalmente importantes se expressa uma compacta e imponente simplicidade ao mesmo tempo que uma relação, dado que estes materiais para os quais o fogo é o criador da vida constituem os elementos da arte moderna. No seu uso do tema espiral, em sua inclusão de uma série de sólidos platônicos progressivamente diminutivos e em sua retórica de exibição de ferro e vidro e movimento mecanizado, como autêntica substância do milênio, a Torre Tatlin se antecipou ao trabalho de duas tendências distintas na arquitetura vanguardista russa. (FRAMPTON, 1981, p. 172)

As conotações platônicas e pitagóricas são perceptíveis. Assinalemos que Pitágoras estabelece a analogia entre a harmonia da escala musical e suas razões numéricas que regeriam igualmente os demais fenômenos e a harmonia de todo o Universo, que Platão desenvolve no Mito da Criação do Mundo, no Timeu, relacionando também os quatro elementos primordiais da matéria à geometria– o fogo, o ar, a água e a terra e a *quintessência*, os sólidos platônicos inseríveis na esfera – que seriam formadores de todo o mundo visível. Para Platão, portanto, a geometria pura não só faria parte da natureza como seria ela mesma seu elemento constitutivo fundamental.

> Colin Rowe, a propósito da relação que estabelece entre neoclassicismo e arquitetura moderna afirma, já em 1956-57:
> Empleando una metáfora podríamos decir que la teoría racionalista, entendida como esquema de determinismo *qua* función y tecnología, hacia 1922-23 había llegado a un caballeroso acuerdo con la gran abstracción histórica; y la teoría racionalista quizá no había comprendido plenamente el alcance de sus consecuencias. (ROWE, 1976, p. 129)

> Empregando uma metáfora poderíamos dizer que a teoria racionalista, entendida como esquema de determinismo *qua* função e tecnologia, desde 1922-23 havia chegado a um acordo de cavalheiros com a grande abstração histórica; e a teoria racionalista

quiçá não havia compreendido plenamente o alcance de suas consequências. (ROWE. 1976, p. 129)

Porque, efectivamente, si el principio idealista de "orden" no ha quedado establecido en estos últimos años, sí ha quedado algo que se le parece mucho; y, paradójicamente, ha sido el ejemplo de Mies el que ha proporcionado el incentivo para el cambio. Así la simplicidad volumétrica "ideal", la simetría "ideal", y la centralización "ideal" se han puesto al orden del día; el renacimiento griego inspira cada vez mayor afecto; y el inquieto fantasma de Palladio amenaza con convertirse en invitado habitual de los barrios más refinados. (idem, p. 137)

Porque, efetivamente, se o princípio idealista de "ordem" não ficou estabelecido nestes últimos anos, ficou algo que se lhe parece muito; e, paradoxalmente, foi o exemplo de Mies o que proporcionou o incentivo para a mudnaça. Assim, a simplicidade volumétrica "ideal", a simetria "ideal", e a centralização "ideal" se puseram na ordem do dia; o renascimento grego inspira cada vez maior afeição; e o inquieto fantasma de Palladio ameaça em converter-se em convidado habitual dos bairros mais refinados. (Idem, p. 137)

Os primeiros projetos de Lina Bo Bardi são claramente *miesianos* em seu repertório de simetria, centralidade, estrutura e volumetria básica de figuras puras derivadas do cubo, como a Casa de Vidro, o MASP ou o Museu à Beira do Oceano, já com algumas sutilezas de singularidade, ao que denominamos As Caixas Quase em Ordem. Lina Bo Bardi nos dá uma explicação mais simplificada para seu uso da geometria, negando sua existência na Natureza, talvez meditando sobre a discussão entre Estilo Internacional e arquitetura orgânica perpetrada por Bruno Zevi no pós-guerra na Itália:

O irregular é mais comum do que o regular diz Norbert Wiener na sua 'Cibernética"; e uma arquitetura que desperta as mesmas emoções em uma paisagem da natureza, que procura cancelar-se no ambiente natural, é a própria antítese da arquitetura. Arquitetura como trabalho do homem que mais modifica a natureza – o trabalho mais "artificial" e por isto mesmo o mais humano. Gaudi dizia: "o plano não existe na natureza" e via a arquitetura como continuação de formas naturais como integração de um universo religioso. Se o plano não existe na natureza é extremamente importante que o homem o use como elemento de comunicação de uma mensagem de esforços humanos. (BARDI, apud FERRAZ, 1993, p. 173)

Vejamos outra passagem de Lina Bo Bardi criticando uma casa na Bahia. Nesse período, fins de 1952, parece não haver ambiguidades: desde então ela conclama a arquitetura a seguir seu destino racionalista e objetivo fazendo uma apologia do ângulo reto:

A mania do torto não é de hoje: triunfa há séculos. Mas, cinquenta anos de arquitetura racional e orgânica podem ensinar os cânones razoáveis da forma murária com base na ortogonal. O diletantismo, ao contrário, tem pressa de sair, de fugir para encontrar variação do tema no ângulo obtuso e no ângulo agudo. Esta mania anda por aí, está no ar. Bastará soltá-la um pouco para que desencadeie um incêndio. É a mania do perfil oblíquo, do corte romboidal, do plano inclinado, dos zigue-zagues. Aqui faltava tão somente a coluna de tronco de cone invertido. As casas surrealistas ou expressionistas são puros snobismos. Neste passo, terminaremos de ponta cabeça em todos os arbítrios de todos os barrocos de província, de colônia, de vilarejo. Como paradoxo, como boutade, qualquer extravagância serve. Até a coluna de cone invertido, que aparece nos tratados de história como coluna cretense, mas que, na realidade, deve ter existido apenas na pródiga fantasia dos arqueólogos. Mas a lógica e a razão são outra coisa. Também a decoração pode fazer o que quiser, pois está no seu papel. Pode juntar fugas inquietantes de sombras piramidais, ângulos de qualquer espécie, dimensões e cor. A arquitetura não pode. Por que será que o torto nunca fica bem quando se erguem paredes? Porque o torto é, por sua natureza, o erro, o incômodo, o irracional. A mais breve distância entre duas paralelas é sempre determinada por quatro ângulos retos, assim como entre dois pontos, o mais curto caminho é a linha reta. [...] Uma construção isolada e solitária, de fato, não faria escola, e seria até perdoável, como as andorinhas isoladas que não fazem verão. Em escala mínima, podem-se tentar experiências, satisfazer tentações. Mas, depois, os próprios autores se convencerão de que o caminho mais racional é o reto. (BARDI, 1952, p. 16)

Vários autores apontam a continuidade dos sistemas de pensamento pitagóricos e platônicos na Renascimento, como Wittkower (1952), e a continuidade de um classicismo moderno, como Summerson (1963). Eisenman (1993), por sua vez, enuncia a perpetuação de três noções às quais chama respectivamente de ficção e simulação: a ficção da representação como simulação do significado, a ficção da razão como simulação da verdade e a ficção da história como simulação do eterno. Para Eisenman a arquitetura moderna manteve-se clássica em continuidade ao sentido que se deu ao classicismo desde o século XV enquanto postura, ou seja, paradigma daquilo que é eterno, verdadeiro e significativo, na medida em que a arquitetura moderna não questiona sua condição histórica e simula uma capacidade de eternidade, a racionalidade simula a verdade e a representação simula significados funcionais auto evidentes. Colin Rowe, em fins da década de 50, como vimos, já apontava certas permanências neoclássicas e *palladianas* na arquitetura

dos primeiros modernos como Mies van der Rohe e Le Corbusier.

Mas o assunto continua. Em outra oportunidade vamos discutir a noção de **Mito da Origem** em Lina Bo Bardi.

Imagem 1:Túmulo Odebrecht, Salvador, Bahia. Fonte: Vera Santana Luz

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARDI, Lina Bo. Casa na Bahia. **Revista Habitat**, São Paulo, n. 8, p.16, jul./set. 1952.

BLASER, Werner. **Mies van der Rohe**. Barcelona, G. Gili, 1979.

EISENMAN, Peter. O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim. In SUMNER, Anne Marie (Org.). MALHAS, ESCALAS, RASTROS E DOBRAS NA OBRA DE PETER EISENMAN. **Catálogo de Exposição**. São Paulo: MASP, 1993.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: G. Gili, 1981.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: novarquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUTHRIE, Kenneth Sylvan. **The pythagorean sourcebook and library**: an anthology of ancient writings which relate to Pythagoras and pythagorean philosophy. Londres: Phanes, 1987.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: EDUSP, 1973.

PACIOLI, Luca. **La Divina Proporción**. Madri: Akal, 1991.

PLATÃO. **Timeu e Crítias ou A Atlântida**. São Paulo: Hemus, sem data.

PLTÃO. **A República**. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1965.

RODRIGUÉ, Emilio; RODRIGUÉ, Geneviève T. de. **El contexto del proceso analítico.** Buenos Aires: Paiclos, 1966.

ROWE, Collin. **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos.** Barcelona: G. Gili, 1976.

SUMMERSON, John. **El lenguage clásico de la arquitectura**: de J. B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona: G. Gili, 1963.

VITRUVIO, Marco Polião. **Da arquitetura**. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

WIGLEY, Hans M. **The Bauhaus**. Massachussets/London: MIT, 1981.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: M. Fontes, 1989.

WITKOWER, Rudolf. **Architectural principles in the age of humanism**. Londres: A. Tiranti, 1952.

RESTAURO ARQUITETÔNICO E SUA APLICAÇÃO NO AMBIENTE CONSTRUÍDO

O Sobrado Aguiar Vallim

Sandra Kompier Abib 6 ° semestre;
Orientadora Professora Dra. Ana Paula Farah
Arquitetura e Urbanismo PUC Campinas

Imagem 1: Fachada do Sobrado. Fonte: VD Arquitetura; Marcos Carrilho

Este trabalho faz parte da Iniciação Científica que desenvolvo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas sob orientação da Professora Doutora Ana Paula Farah. A pesquisa tem como objetivo o entendimento das práticas contemporâneas de restauro arquitetônico e urbano e sua aplicação no ambiente construído preexistente, no território brasileiro, investigando o projeto do Sobrado Aguiar Vallim em Bananal/SP, no qual, em 2013, foi realizado um concurso elaborado pelo Conselho de Defesa do patrimônio Histórico, Artístico, Arquitetônico e Turístico do estado de São Paulo (CONDEPHAAT/SP) junto com o Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento São Paulo (IAB/SP), incentivado, através do Programa de Ação Cultural (ProAC), premissa inovadora e significativa para o campo disciplinar do restauro arquitetônico e urbano no Brasil e especificamente no estado de São Paulo.

HISTÓRICO DO SOBRADO AGUIAR VALLIM

A cidade de Bananal, no século XIX, localizada no Vale do Paraíba no estado de São Paulo teve um protagonismo econômico no cenário nacional. A plantação de café foi bem sucedida e a riqueza da cidade logo se fez perceber; neste período poucos brasileiros viajavam à Europa, muitos deles faziam parte da elite cafeeira da região, que iam ao exterior para estudos acadêmicos e assim se formou a "aristocracia" no Vale do Paraíba. O "Sobrado Aguiar Vallim" foi construído, em 1850, com características típicas dos casarões entre os períodos colonial e imperial, destinado a residência do Comendador Manoel de Aguiar Vallim e sua família. Segundo Almeida (2018), os salões do casarão abertos para as grandes festas e para receber as personalidades da Corte do Império.

> "Entre as safras de 1837 e 1840, a produção duplicara, sendo que a província do Rio participava com 90% da exportação brasileira de café, quando praticamente sustentava o Império (1822-1889). O prestígio desses produtores era externado por meio dos títulos de barões, viscondes, condes e marqueses, concedidos por D. Pedro II. Bananal foi a maior produtora de café da província de São Paulo em 1854, concorrendo com maior soma de impostos e alicerçando as finanças da Província e do Estado Imperial. Os fazendeiros de Bananal possuíam vultosos depósitos em bancos londrinos, avalizavam títulos da Coroa e facilitavam a obtenção de empréstimos." (GAGLIARDI, 2011, p. 47).

O "Sobrado", segundo o escritório vencedor do concurso elaborado pelo CONDEPHAAT/SP junto com o IAB/SP – VD Arquitetura –, foi "construído com paredes de taipa assentadas sobre fundação de blocos de pedra. Sobre esta base se apoia um sistema de estrutura de madeira constituído de barrotes e esteios, preenchidos com adobes e taipa francesa." (VD ARQUITETURA, 2014. Disponível em <https://www.vdarquitetura.com.br/sobrado-aguiar-vallim). No interior do "Sobrado", há um salão de festas decorado com painéis cujas pinturas são atribuídas a José Maria Villaronga y Panella, artista nascido em Barcelona, em 1809, que veio a Bananal

trabalhar. Ele também pintou painéis que estão na Fazenda Resgate, que no século XIX pertencia ao Comendador Aguiar Vallim.

Imagem 2: Foto do Sobrado Aguiar Vallim. Fonte: Disponível em <http://aguiarvallim.blogspot.com> acesso 30 ago. 2019.

Imagem 3: Interior do Sobrado, salão de festas e os painéis atribuídos à José Maria Villaronga. Fonte: autora, setembro 2019

Imagem 4: Interior do Sobrado. Detalhe do painel atribuído a José Maria Villaronga . Fonte: autora, setembro 2019.

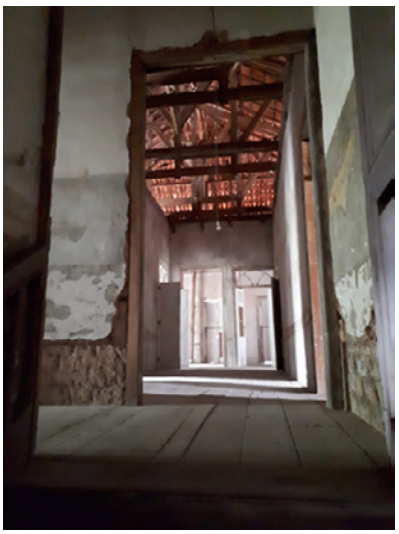


Imagem 5: Interior do Sobrado. Fonte: autora, setembro 2019

Imagem 6: Interior do Sobrado. Fonte: autora, setembro 2019

Imagem 7: Interior do Sobrado, hall de entrada. Fonte: autora, setembro 2019

Imagem 8: Interior do Sobrado, hall de entrada e as estacas improvisadas para sustentar a estrutura da edificação. Fonte: autora, setembro 2019

Imagem 9: Fachada parcial em 1996. Fonte CONDEPHAAT - Silvana Bahia

Segundo CONDEPHAAT, este imóvel foi vendido para a estado, em 1907, que o transformou numa escola municipal, "Grupo Escolar Nogueira Cobra". O tombamento do Sobrado Aguiar Vallim se deu em 22 setembro de 1972 e consta no Livro do Tombo Histórico, Inscrição nº 65, p. 5. Em 1981, o imóvel passou a ser do município.

No decorrer dos anos houve muitos desgastes, em 2001 até 2004 a edificação passou a receber reparos, executados pela Associação Pró-Reforma, do qual o restauro foi realizado com intervenção direta na construção, no intuito de retornar ao original, uma aproximação com o Restauro Estilístico, segundo os preceitos de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. A adoção desta postura cria-se um falso histórico, pois retira da edificação as marcas do tempo e nada nos garante que sua construção fora feita exatamente da forma que ocorreu a intervenção na década de 1990. No entanto, Robert Venturi nos ensina que a Arquitetura é necessariamente complexa e contraditória, "congratulo-me com os problemas e exploro as incertezas. Ao abraçar a contradição e a complexidade, busco vitalidade e validade." (1977, p..16). Ficando esta contradição e complexidade também aplicável a esta intervenção.

Em agosto de 2005, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, concedeu o Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, na categoria apoio institucional e financeiro, à Associação Pró-Reforma do Solar Aguiar Vallim.

As discussões conceituais sobre o que fazer e como fazer nos tratos dos bens culturais foram constantes, não só no Brasil como em todo o

Imagem 10: Fachada parcial em reforma 2004. Foto Associação Pró-Reforma - Seu Lulu

mundo e as teorias eram postas em prática conforme o critério de cada um. E neste contexto que a Iniciação Científica se desenvolve: a repercussão do campo disciplinar do restauro arquitetônico e urbano no território brasileiro, apresentando um estudo pormenorizado dos instrumentos teóricos-críticos. Lemos expõe que:

> "Foi justamente para evitar esse fabrico de bens artificiais que pretendem substituir bens culturais próprios de outras épocas e de outras tecnologias, para evitar outros abusos e, também para tentar normalizar em toso o mundo os procedimentos preservadores que se reuniu, em maio de 1964, em Veneza, o Congresso Internacional de Arquitetura e Técnicos em Monumentos Históricos. Eram setecentos profissionais, inclusive brasileiros, ligados à restauração de monumentos" (LEMOS, 2000, p.74).

Importante salientar que a Carta de Venezia, supracitada é o documento-base do ICOMOS e seus conceitos utilizados até os dias de hoje. Farah (2017, p. 23) discute a importância da formação do futuro arquiteto-urbanista para ser capaz de intervir adequadamente para preservar um bem cultural. Considera diversos desafios a serem enfrentados para uma boa atuação no campo prático. Os principais:

• força do mercado imobiliário, como "[oportuno] desconhecedor";
• a atuação, por parte dos próprios profissionais arquitetos-urbanistas, conduzida por interpretações falhas;
• a falta de um conhecimento, de fato, do campo disciplinar do restauro arquitetônico e urbano.

Segundo Farah (2017, p. 25) "um fator recorrente no cenário brasileiro, [...] é o abandono e a ausência de manutenção, ainda mais prejudicial do que as guerras ou os desastres naturais.", ou seja, o profissional arquiteto-urbanista tem a responsabilidade do conhecimento do campo disciplinar, portanto cabe a ele a devida articulação e coordenação da equipe multidisciplinar. Sua formação é essencial.
¬Em 2013 foi lançado pelo CONDEPHAAT um concurso para restaurar o edifício. O escritório vencedor foi VD Arquitetura, de Vera Domschke e Marcos Carrilho. Colaboradores: Caio Kurimoto Montanheiro, Carolina Sucena Rasga, Doda Lobo, José Tadeu Ferreira, Marcela Dantas, Maria Emília Marinho, Stéphanie Freitas e Victor Tetsuo, o qual propuseram seguir a Carta de Veneza, respeitando a matéria original, a ideia de reversibilidade, de distinguibilidade e mínima intervenção. Assim, o escritório VD Arquitetura definiu em seu Memorial que:

> "Sobre este arcabouço se distribuía a estrutura da cobertura a qual sofreu sucessivas alterações com substituições e acréscimos de tesouras. Resultante das alterações, hoje há uma sobrecarga da estrutura do telhado sobre as paredes perimetrais e ainda permanece um escoramento das tesouras. Para suportar a sobrecarga da estrutura do telhado, foi proposta uma nova estrutura metálica, situada no corpo central do edifício, e que permite a retirada de todos os escoramentos das tesouras. Em relação aos ambientes internos do sobrado Vallim foi evitada toda e qualquer compartimentação. As instalações sanitárias ocupam o corpo central no térreo e, no pavimento superior, em um compartimento ao lado da espera. Foi prevista a instalação de dupla prumada de elevadores assim como um café no pavimento térreo. O Salão de festas é um ambiente decorado, com um pequeno palco elevado, cuja base conserva painéis figurativos atribuídos a José Maria Vilaronga. No projeto, este ambiente não abriga programa da prefeitura e é mantido como espaço público aberto a visitações, podendo receber exposições e eventos públicos, entre outros." (VD ARQUITETURA, 2014. Disponível em <https://www.vdarquitetura.com.br/sobrado-aguiar-vallim).

Imagem 11: Maquete digital da proposta de Restauro do Sobrado. Fonte: VD Arquitetura

Imagem 12: Maquete digital do projeto de Restauro – Interior do sobrado Fonte: VD Arquitetura.

O "Sobrado Aguiar Vallim" é uma testemunha material do passado. Ele tem uma história, narra o modo de se construir para o habitar no século XIX, e desta forma mostrar quem o habitava e seu poderio econômico, seja pelo tamanho da edificação, seja pelo requinte de sua decoração. É necessário saber o decorrer da história de um bem cultural e seu o reflexo nas práticas arquitetônicas, sendo que a primeira intervenção foi diversa do que pretendia ser a intervenção que o Concurso de 2013 do CONDEPHAAT estabeleceu. Acompanhar o estudo deste processo tem um aprendizado construtivo, pois vê-se diretamente o efeito prático de uma teoria que procura estabelecer como diretriz e a transmissão do legado para as futuras gerações, mostrando-se fundamental na formação e nas práticas dos arquitetos-urbanistas.

Imagem 13: Maquete digital do interior do Sobrado, salão de festas. Fonte: VD Arquitetura

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Myrna. A Boa Vista de Bananal. 1 ed. – São José dos Campos: Netebooks, 2018.

FARAH, Ana Paula. O ensino nos tratos dos bens culturais: a experiência italiana e a problemática brasileira. In. ARQUIMEMÓRIA, 2017.

GAGLIARDI, Clarissa Maria Rosa. As cidades do meu tempo: turismo, história e patrimônio em Bananal. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2011.

LEMOS, A.C. O que é patrimônio histórico / Carlos A. C. Lemos. São Paulo. Brasiliense, 2000.

VENTURI, Robert. Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art, New York, 1977.

VILLARONGA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24557/villaronga> acesso em: 29 de junho 2020.

VD ARQUITETURA, 2014. Disponível em <https://www.vdarquitetura.com.br/sobrado-aguiar-vallim > acesso em 28 de junho 2020.

SOBRADO VALLIM AGUIAR. Disponível em<http://condephaat.sp.gov.br/benstombados/sobrado-vallim/> acesso em 29 de maio 2020.

LUGARES EDUCADORES: DAS RUAS ÀS PRAÇAS DO BAIRRO

Juliana Damas de Carvalho e Silva
10° semestre de Arquitetura e Urbanismo PUC Campinas

Dr. José Roberto Merlin
Arquiteto e Urbanista / Profº de Arquitetura e Urbanismo PUC Campinas

Dr. Vera Santana Luz
Arquiteta e Urbanista /Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo PUC Campinas

RESUMO

O artigo visa apresentar a pesquisa sobre o bairro Parque Jambeiro em Campinas-SP, sob a ótica da pedagogia dos espaços públicos, tendo em conta os parâmetros espaciais inerentes à arquitetura e ao urbanismo como disciplinas. Entende-se que a cidade brasileira adquiriu marcos legais no sentido de promover funções sociais, instituídas pela Constituição Federal de 1988 e ratificadas pelo Estatuto da Cidade. Tais propósitos somam-se às preocupações da UNESCO, que faz tentativas de transformar os espaços em lugares educadores, como também às da Associação Internacional das Cidades Educadoras – AICE. Este estudo pretende revelar aspectos educadores informais referentes aos espaços urbanos como instância social, ou seja, sistema indissociável de objetos e ações, composto de fixos e fluxos. O método adotado foi o estudo teórico de como diversas organizações morfológicas e diversas tipologias podem intervir no processo de aprimoramento humano, pelo viés da noção de cidade educadora. Essa Pesquisa foi realizada pela utilização de instrumentos habituais à prática do arquiteto e urbanista, como desenhos, mapas, fotos, croquis, dentre outros. Buscou-se constituir uma síntese, outorgando ao território atributos, destacando pontos específicos estudados conforme as características do local, priorizando a materialidade e a simbologia inerente aos espaços, sempre objetivando desvelar preceitos intervenientes que engendram qualidade aos espaços públicos, que têm potência como lugares educadores

PALAVRAS-CHAVE: rua, espaços livres, cidades educadoras, pedagogia da rua, educação.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta conteúdos de Pesquisa que buscou desvelar o espaço como uma instância social, priorizando aspectos educadores informais que o compõem. Optamos por estudar um tecido periférico, como uma forma de entender potencialidades territoriais educadoras para as relações comunitárias de determinada população, a partir de onde vive até alguns aspectos regionais. Portanto, através da Carta das Cidades Educadoras, pretendeu-se entender a cidade como uma "grande escola", levando em conta parâmetros espaciais inerentes à arquitetura e ao urbanismo como disciplinas, visando estudar um território da cidade de Campinas, SP, sob a ótica da pedagogia da rua.

Dessa maneira, tem-se a premissa de entender a cidade como 'habitat' humano moldado por atos humanos, pela somatória constante da integração de ações individuais e de pequenos grupos, embora que, determinados por tradições e forças sociais e econômicas macroestruturais, desenvolvidas ao longo do tempo. Desse modo, todos os lugares interferem e podem possuir papel significativo na vida de qualquer cidadão, independentemente de sua condição social. A rua como elemento predominante na vida coletiva, é usada também na produção de mapas mentais, como roteiros de circulação rotineiros, e que está ainda, embora perante novas resistências, sendo isolada pelo automóvel. Por sua vez, a periferia leva a pecha de ser o lugar de contradição, do conflito e da pobreza, ocupada por aqueles que lutam para sobreviver. A rua, nesse contexto, é tomada preconceituosamente como lugar do anonimato, da perversão; é ao mesmo tempo, de ninguém e de todo mundo, da desordem, da solidão, do coletivo, do proibido, um "não-lugar". Para tal análise, foi utilizada como base teórica a "Teoria das Janelas Quebradas", um estudo empírico norte-americano

da década de 60 que afirma que a desordem gera desordem.

Como estudo de caso, foi realizada uma análise do bairro Parque Jambeiro, em Campinas-SP, à procura de espaços públicos de potencial pedagógico, buscando entender seu valor histórico, a dinâmica no dia a dia dos usuários, procurando alternativas para transformá-lo em um espaço educador, quando julgado pertinente, como potencialização de estruturas pré-existentes que apresentasse esse potencial. Esta análise foi realizada através de conteúdos jornalísticos, dados disponibilizados pela municipalidade e sistematizados pelas ferramentas "Google Maps" e "Google Earth", o que possibilitou o entendimento do bairro em seus aspectos multissetoriais. Como resultado, foram desenvolvidos mapas e diagramas que tematizam as principais informações obtidas consideradas relevantes ao estudo sobre este espaço e seu potencial educador.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A conceituação sobre espaço constitui uma das referências centrais dessa Pesquisa. Para tanto, adotamos a definição de Milton Santos, do espaço como "um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações", uma instância social, como a economia, a cultura e a política. De acordo com o autor, o espaço é "um híbrido entre materialidade e sociedade, entre forma e conteúdo, entre fixos e fluxos, entre inércia e dinâmica e, entre objetos e sistemas de ações" (SANTOS, 2006).

Considera-se que os espaços livres devem ser multifuncionais e atender às diferentes demandas sociais, às mudanças sazonais, ao entorno edificado, aos eventos organizados e às condições de segurança. Para nosso escopo e entendimento, partimos do princípio de equiacessibilidade (QUEIROGA, 2011), ou seja, um sistema que considere a distribuição desses espaços na cidade e sua acessibilidade pelos diversos meios de transporte, condicionados ao seu desfrute por todos os cidadãos.

Segundo Cabezudo (2004), o espaço urbano é uma escola sem paredes e sem teto e o seu principal espaço livre é a rua, a qual é, também, o principal elemento de conexão e onde acontece grande parte da vida cotidiana. A partir da autora, propondo a cidade como uma grande escola e validando os conceitos da Carta das Cidades Educadoras, busca-se conhecer, problematizar e enfatizar os princípios educadores da rua.

Citando Merlin (2012, p.7), "o espaço é um documento: reflete a estrutura social e explicita o estágio de desenvolvimento das forças produtivas da sociedade que o produziu"; percorrer ruas e avenidas, visitar praças e igrejas são meios de conhecer a cidade, seu patrimônio e sua história, além de reforçar a importância do cidadão como agente transformador da sociedade. Na cidade há uma transmissão de valores inconscientes, na qual paradoxalmente o indivíduo pode se isolar com o uso de automóveis e não se relacionar com a vida pública.

A essência do espaço público está na forma em como é utilizado, esse precisa ser atrativo e possibilitar usos e práticas diversificadas, para que todo e qualquer grupo usufrua desse espaço. Segundo os autores Brasileiro et al. (2004) "fatores subjetivos, de caráter cultural, podem fazer com que um mesmo espaço seja interpretado de maneiras diversas, por diferentes usuários". Relações entre identidade e arte são fatores que fomentam o acolhimento do espaço, como facilitadores de integração social e incentivo à capacitação individual de participação na comunidade, o que se vincula, portanto, ao exercício da cidadania. A identidade cultural é estabelecida no dia a dia da comunidade, transpassada por valores tradicionais, e é

fundamental para a diversificação de espaços na cidade que visem a democratização do acesso à cultura em suas várias expressões, por ser instrumento de aproximação das pessoas. A propósito, citamos:

> Se, por um lado, a arte reflui para espaços privados obedecendo cada vez mais a uma lógica de mercado, por outro, emergem práticas que desbordam as manifestações culturais dos "templos" da cultura para os espaços públicos - a rua, a praça, o metrô, o mercado - como lugares de realização artística. A arte impulsiona processos de sociabilidade no cotidiano, resgate de valores e identidades locais, solidariedade social, processos educativos e desenvolve um imaginário coletivo que possibilita ampliar o horizonte do desenvolvimento humano. (SEMINÁRIO DESENVOLVER-SE COM ARTE, 1998, p. 2).

A TEORIA DAS JANELAS QUEBRADAS

Um experimento realizado na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, pelo professor Philip Zimbardo, em 1969, levou à conclusão de que as pessoas são influenciadas pelo ambiente em que vivem. A chamada "Teoria das Janelas Quebradas" (originalmente Broken Windows Theory) se resultou do experimento no qual dois automóveis idênticos foram abandonados em dois bairros diferentes, um no Bronx, em Nova Iorque, bairro conflituoso e pobre, e o outro em um bairro rico de Palo Alto, na Califórnia.

O veículo que estava no Bronx foi deteriorado em questão de minutos; os primeiros a chegar foram uma família composta por pai, mãe e filho, que roubaram o radiador e a bateria; no fim do dia, tudo o que havia de valor no veículo foi roubado. A partir desse momento o resto foi destruído, janelas foram quebradas e o estofamento foi rasgado. Em paralelo, em Palo Alto, o automóvel não foi tocado durante uma semana. Os pesquisadores desconfiados do resultado, continuaram experimentando. Decidiram quebrar o vidro do veículo que estava na Califórnia e, no mesmo dia, as pessoas que passaram por ele o destruíram por completo.

A teoria sugere que esse comportamento indesejado possa levar também a problemas na segurança da comunidade, uma vez que as ações dos cidadãos podem ser influenciadas pelo ambiente de segregação em que vivem, ou seja, sem o provimento do estado, a degradação e a violência podem se tornar padrão numa comunidade que já possui praças abandonadas, sem manutenção, terrenos baldios, entre outros. Com a violência em ascensão, os moradores podem passar a usar a rua com menor frequência; nesse contingente, quando andam por ela, evitam estar sozinhos e ficam atentos à presença de estranhos. Ou seja, ruas, lotes e praças limpas e organizadas urbanisticamente trazem maior segurança aos cidadãos e diminuem o número de ações degradadoras, incentivando os moradores, entre eles idosos, adultos e crianças a utilizarem as ruas e espaços públicos.

Os resultados destes experimentos indicaram que os comportamentos agressivos não se atêm apenas a grupos sociais de baixa renda, mas que as atitudes das pessoas são influenciadas pelo ambiente. O vidro quebrado do carro transmite ideia de desinteresse, deterioração e despreocupação, criando a ilusão de que não existem leis, vigilância ou regras, fazendo com que as pessoas possam entender como liberdade as ações como quebrar as normas de convivência.

É possível relacionar, relativamente, esses resultados ao espaço público de um modo mais amplo. Se houvesse fiscalização ou convivência comunitária solidária, os primeiros ataques violentos, como pichações e degradações, poderiam ser advertidos e, se houvesse uma recorrente manutenção, os atos repugnantes não seriam repetidos por outros. Imagina-se que os espaços públicos seriam mais conservados e, consequentemente, mais atraentes aos cidadãos. A mesma estratégia pode ser estendida às ruas, com o problema do lixo vertido ao azar, com a degradação dos pontos de ônibus e dos demais mobiliários urbanos que são de grande importância para o dia-a-dia do cidadão. Restaria verificar, em uma situação específica brasileira, se esta experimentação prática seria análoga em territórios periféricos, ou se os laços comunitários na adversidade podem sustentar compromissos de ordem mais solidária com os espaços públicos, o que está além do escopo do presente estudo.

A propósito podemos citar que, por muitas vezes, a rua se transforma em um lugar mediador e de expressão cultural, com músicas e danças, sendo apropriada pelos usuários apenas como oportunidade de ocupar o tempo com algo prazeroso vinculado ao lazer e à convivência. A rua como espaço de culturas, é onde se chocam ideias e conceitos, gerando tensões – caráter inerente aos espaços públicos. Porém, para aqueles que estão na rua e dela fazem parte, existem diversos processos educativos que despertam perspectivas críticas, criativas e humanas que, na base do diálogo, são fundamentais para a formação e o exercício pleno de cidadania.

A ideia de cidade educadora objetiva fazer dos locais públicos como a rua, lugares exponenciais no processo de aprimoramento humano, para que cada cidadão possa admirar as paisagens naturais ou artificialmente realizadas, vivenciar a cultura local, as praças das cidades, as águas que cortam o solo, mas que possa induzir respeito e cuidado – pressuposto da vida civil -, tanto com o espaço como das pessoas entre si. A cidade sendo o lugar do encontro da diferença - por faixa de renda, idade, cor, etnia, aparência, opção sexual, entre outros - possibilita encontros interpessoais, capazes de desenvolver o respeito mútuo, instigando a alteridade. Aprende-se a dominar o estranhamento, quando é preciso superar desafios e resolver problemas em conjunto, criando relações de cumplicidade que podem ajudar o processo civilizatório da humanidade. Citando Gadotti (2004, p.29 e 40), aprender a cidade faz desta objeto de aprendizagem; aprender na cidade a coloca como contexto; e aprender da cidade a inscreve como agente educativo, sendo responsabilidade

coletiva fazer com que a cidade seja civilizada, pacífica, democrática, justa, acolhedora e diversa. Resvalamos, portanto, na própria definição de cidade em seu sentido amplo de civitas.

ÁREA DE ESTUDO: PARQUE JAMBEIRO

Imagem 1: Mapa de inserção do Bairro Parque Jambeiro na cidade de Campinas. Fonte: Google Earth trabalhado pela autora.

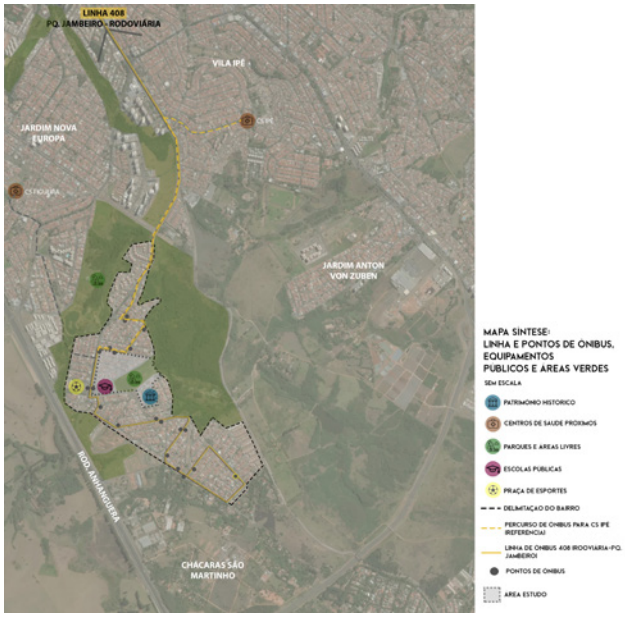


Imagem 2: Mapa síntese da área de estudo com indicação das linhas e pontos de ônibus, dos equipamentos públicos e das áreas verdes. Fonte: Google Earth trabalhado pela autora.

O bairro Parque Jambeiro está localizado na porção sul da cidade de Campinas-SP às margens da rodovia Anhanguera, distante de, em linha reta, 6 km do centro da cidade e 11 km do Aeroporto de Viracopos (Figura 1).

Em um breve histórico, orientado aos propósitos deste estudo, salientamos que, em meados do século XIX, a Fazenda Jambeiro que deu nome ao bairro, era uma importante propriedade de café, chegando a se destacar em 1860 como uma das maiores produtoras e exportadoras de café da região de Campinas. De modo recorrente no território antes voltado para a produção cafeeira, perante a decadência desse sistema de produção os proprietários, como forma de pagar suas dívidas, venderam a fazenda por volta de 1900 (AUGUSTO, 2012). A partir de então diversos proprietários se sucederam até que, por volta de 1970, a sede da fazenda se encontrava em grande grau de deterioração; com a expansão da malha urbana próxima ao local, a proprietária à época, Maria Cecília Silva Prado, contratou uma construtora para iniciar um loteamento, visando transformar a propriedade rural em área urbana.

Em 1989, 148 moradores locais firmaram um abaixo-assinado solicitando o tombamento e a restauração do imóvel alegando seu interesse patrimonial, porém o processo de tombamento recebeu parecer favorável apenas em outubro de 1993. O edifício, alvo de um projeto francês, mas com construção atribuída a Ramos de Azevedo, atualmente está em ruínas, depredado e abandonado, gerando insegurança para os moradores e desprezo por sua qualidade patrimonial histórica. Além da falta de manutenção tanto do edifício quanto do bosque de figueiras ao seu redor, o local não possui iluminação nem policiamento, tornando-se ponto de encontro para usuários de drogas.

No mapa síntese realizado (Figura 2), destaca-se a presença da antiga sede da fazenda, acima desta uma grande área livre com um lago, a leste desta outra grande área livre, de potencial uso rural, duas escolas públicas a oeste, uma praça de esportes, o Parque das Águas - área verde mais distante a nordeste, dois postos de saúde próximos e a única linha de ônibus que cruza o bairro, com seus respectivos pontos de parada. O recorte da área de estudo buscou contemplar não só o Casarão Jambeiro, por sua importância histórica e pelo processo de identificação dos moradores com o espaço, mas também a grande área livre a norte e as setes quadras acima dessa área; a delimitação foi realizada a partir da morfologia do traçado urbano, a norte; a leste, incluindo a zona livre rural; a oeste o limite da avenida Paulo Correa Viana e, a sul, a praça.

Figura 3: Levantamento do uso do solo da área de estudo. Fonte: Google Earth trabalhado pela autora.

O levantamento do uso do solo teve grande importância para esse estudo, pois nos revelou a maneira como o território está sendo ocupado, bem como as ruas e avenidas de maior fluxo de pessoas, relacionado à maior presença de comércios e serviços e de equipamentos institucionais. O bairro é de uso predominantemente residencial, com concentração de comércios e serviços defronte a uma avenida com canteiro central; possui equipamentos institucionais diversos, como a praça dos esportes, a oeste, e duas escolas públicas, a Escola Estadual Dr. Disnei Francisco Scornaienchi e o Centro de Educação Infantil Parque Jambeiro, localizadas próximas à grande área livre onde há um lago. A presença do patrimônio histórico tem grande significado, pois esse seria "fonte primária de conhecimento e recurso de potencial importante na valorização da memória e da identidade das comunidades locais, contribuindo para promover, desta maneira a autoestima" (FREITAS, 2015, p.33).

Imagem 4: Levantamento dos gabaritos da área de estudo.
Fonte: Google Earth trabalhado pela autora.

Imagem 5: Levantamento das áreas verdes e dos miolos de lotes da área de estudo. Fonte: Google Earth trabalhado pela autora.

O levantamento dos gabaritos (Figura 4) das construções do bairro nos permitiu visualizar a tendência da morfologia das construções existentes, contribuindo para o entendimento da paisagem local e a relação entre edificações e espaços livres. Esse levantamento, somado ao de uso do solo e ao de espaços livres e miolos de quadra (Figura 5), possibilitou identificar hipóteses de potencialidade educadora desse bairro, a partir da dinâmica de usos, da paisagem conformada e da quantidade e natureza dos espaços públicos. Segundo Gatti (2003, p.8) a qualidade de vida de uma cidade é, e sempre será, medida pela dimensão da vida coletiva que é expressa nos seus espaços públicos dispostos democraticamente pela cidade, seja no parque, na praça, na praia ou mesmo na rua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cidades, mesmo com seus diversos portes, oferecem inúmeras possibilidades educadoras, assim como também estão expostas a forças deseducadoras capazes de ralentar ou mesmo impedir, em certa medida, o acesso a recursos para a inserção e evolução de seus habitantes. Todo espaço livre público é, em potência, e deveria ser, efetivamente, um lugar de aprendizado, troca de experiências e lazer, oferecendo ao cidadão uma oportunidade de se inserir e se conectar à cultura, conhecendo a história da cidade e da comunidade e se colocando como agente transformador.

No entanto, com a primazia do tráfego de veículos motorizados os espaços livres da cidade se tornaram limitados. As pessoas não se sentem muitas vezes convidadas a caminhar, pedalar ou permanecer nesses espaços e, porventura, não se sentem seguras. Assim como afirma Gehl (2013), intensificando a vida urbana, promovendo modos para que mais pessoas utilizem os espaços públicos e caminhem pelas ruas, isso tornaria os lugares mais atrativos, pois a presença de pessoas indica que o lugar é bom e seguro.

Os espaços livres deveriam ser multifuncionais e seguros, tornando-os convidativos e potencialmente educadores. Lerner no prólogo de Gehl (2013, XIII) afirma que "a identidade gera sentimento de pertencimento, a referência que nos orienta enquanto cidadãos". Esse sentimento é estabelecido durante o percurso diário para casa, trabalho ou para a escola, com os espaços das cidades e seus elementos, como patrimônios históricos, praças, parques e monumentos, que passam a fazer parte do cotidiano. Levando isso em conta, a localização dos espaços reclama ser estratégica, regada de comércios e serviços, além de possuir fácil acesso, tanto de transporte público como alternativo e pedonal, com o devido provimento de infraestruturas e mobiliário urbano.

Na pesquisa empírica, junto à fundamentação teórica, foi possível entender com mais clareza como a rua é fundamental e influência na rotina dos cidadãos e como é possível tornar a experiência diária um fator exponencial positivo e educativo para o exercício pleno de cidadania. O bairro Parque Jambeiro, embora se localize em região periférica de Campinas, possui condições vantajosas de diversos espaços livres que, se organizados, limpos, com iluminação, mobiliário urbano e arborização, como sugerido pela Teoria das Janelas Quebradas, se tornariam espaços pertinentes para a integração da comunidade, como locais de troca de cultura, conhecimentos e experiências. Assim como ocorre pela presença dos equipamentos institucionais, seguindo a mesma lógica exposta pela teoria, seriam espaços de excelência para convivência em comunidade. A análise da área de estudo, a partir da relação com a cidade, do uso do solo, dos gabaritos e sistemas de espaços livres, possibilitaram entender a relação estreita entre entorno, qualidade espacial e pedagogia da rua, o que seria extensível até o centro da cidade, como sistema contínuo de espaços livres públicos de diversas morfologias e escalas.

Conclui-se que os espaços públicos são elementos fundamentais para o ideal de formar cidadãos com ciência de seus direitos e obrigações que, identificados com a cidade, possam realizar ações participativas e transformadoras, erigindo uma cidadania ativa. Para isso os governos locais, além de propostas e recursos educativos, deveriam certificar que todos os cidadãos tivessem acesso à oferta educativa que os incitasse à apropriação da cidade, à identificação com o passado com o intuito de melhorar o presente e projetar o futuro, como processo inclusivo a todos. A pedagogia urbana aponta para o processo de ensino-aprendizagem informal, reconhece múltiplos espaços educativos e não nega o significado da instituição escolar, visto que a educação é um processo complexo e se centraliza em inúmeros sujeitos históricos, além dos espaços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AICE- Carta das Cidades Educadoras. Declaração de Barcelona (1990), revisões Bologna (1994) e Genova (2004). Disponível em: <http://www.edcities.org/wp-content/uploads/2013/10/Carta-Portugues.pdf>. Acesso em 06/03/2017.

AUGUSTO, Marcelo Gaudio. Considerações sobre um patrimônio abandonado: Jambeiro, uma fazenda do século XIX na cidade do século XXI. Revista Confluências Culturais, Joinville, v. 1, n. 1, p. 46-59, sep. 2012. ISSN 2316-395X. Disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCCult/article/view/66>. Acesso em: 16 feb. 2020. doi:http://dx.doi.org/10.21726/rccult.v1i1.66.

BRASILEIRO, Alice; DUARTE, Cristiane; RHEINGANTZ, Paulo A. Observação de fatores de ordem cultural na interpretação dos espaços. Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído – Entac'04 – São Paulo. In: Anais...São Paulo, 2004, cd-rom.

FREITAS, Tassiane Mélo F. A educação para o Patrimônio Cultural como estratégia de desenvolvimento local. Revista Ágora, v.17, n.02, p.32-41, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/agora/article/view/6682>. Acesso em: 23 mar. 2019.

GADOTTI, Moacir; PADILHA Paulo Roberto; CABEZUDO, Alicia. (Org.) Cidade educadora: princípios e experiências. São Paulo: Cortez: Instituto Paulo Freire; Buenos Aires: Ciudades Educadoras América Latina, 2004

GATTI, Simone (Coord.). Espaços Públicos. Diagnóstico e metodologia de projeto. São Paulo: ABCP, 2013.

GEHL, Jan. Cidades para Pessoas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MERLIN, José Roberto. Lugares públicos: possibilidades de incrementar a esfera de vida pública enfatizando processos educadores inerentes ao espaço. 2012. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/SC/ORAL/SC-EPC-034_MERLIN_QUEIROZ.pdf> Acesso em 17/02/2019

QUEIROGA, Eugênio Fernandes. Sistemas de Espaços Livres e Esfera Pública em Metrópoles Brasileiras. 2011.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. 1° ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4° ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006 – (Coleção Milton Santos; 1)

SEMINÁRIO DESENVOLVER-SE COM A ARTE, 1998, São Paulo. Projeto Arte e Desenvolvimento Cultural Local [...]. São Paulo: Instituto Pólis, 1999. 176 p. v. 33.