

O LABIRINTO, O BARRACÃO E A NOVA BABILÔNIA

Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes¹

Palavras-chave: Hélio Oiticica, Barracão, Constant, *New Babylon*, *Situacionistas*

INTRODUÇÃO

A investigação da *idéia-projeto* do Barracão do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) e do projeto *New Babylon* do artista holandês Constant Nieuwenhuis (1920 – 2005) descortina uma série de conexões entre o movimento europeu denominado Internacional Situacionista (1957 – 1972) e o artista brasileiro. Apesar de ambos terem partilhado de um caráter essencialmente revolucionário da arte, buscando sua superação, e de terem retomado, em meados dos anos 1960, o ideal vanguardista do início do século e, sobretudo, o tom niilista das vanguardas irracionais dos movimentos anti-arte como o Dadaísmo e o Surrealismo, observa-se, no entanto, na trajetória de Oiticica, uma postura voltada para questões locais da realidade brasileira², enquanto os situacionistas pretendiam-se internacionais, alimentando a perspectiva de difusão em âmbito internacional de suas idéias e propostas revolucionárias.

Os situacionistas partiram da preocupação em romper com o establishment artístico e concluíram que tal arte estaria relacionada com a questão urbana, com a cidade e com a vida urbana em geral. Neste caso, a *New Babylon*, de Constant, foi o projeto que mais se dedicou a investigar as possibilidades espaciais e existenciais de conceitos situacionistas como o da deriva.

Hélio Oiticica, por sua vez, como apontou o crítico de arte inglês Guy Brett, passou da metáfora do corpo e da dança, com a proposta do *Parangolé*, para a metáfora da arquitetura e urbanismo, com *Tropicália*, e chegou ao paisagismo e território, com a proposta do *Éden*³ e do Barracão. A proposta do Barracão diz respeito a um “projeto total comunitário”, “projeto aberto às circunstâncias a um tempo individuais e coletivas”⁴.

¹ analopes@sc.usp.br. Mestre e Doutoranda pela EESC-USP.

² Hélio Oiticica, voltado para as questões internas do Brasil, chegou a cunhar o termo “Tropicália”, para designar uma “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro da arte de vanguarda”. “Aspiro ao grande labirinto”, p. 99 e 106. In: Favaretto, C. *A Invenção de Hélio Oiticica*. p. 137.

³ *Éden*: “espaço de circulações; nele o participante perambula por áreas delimitadas por cercas de madeira (...) entra em tendas e penetráveis, experimenta sensações diversificadas (...)”. in: Favaretto, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

⁴ Favaretto, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

Entretanto, enquanto a *New Babylon* representa um projeto de inspiração técnico-científica, o *Barracão* de Oiticica está diretamente vinculado à favela e às formas provisórias de habitação. Para além dessas diferenças, a *New Babylon* e o *Barracão* compartilham da figura do labirinto para designarem um ideário urbano.

A imagem do labirinto que nos conduz tanto à *New Babylon* quanto ao *Barracão* está diretamente relacionada com o espaço da travessia, da aventura e da exploração; propício à caminhada, à deambulação e ao “vagabundear”, tendo como princípio a desorientação. Ambos os projetos criticam o espaço cartesiano e regulador do planejamento urbano moderno.

TECENDO O LABIRINTO

A INTERNACIONAL SITUACIONISTA

A Internacional Situacionista (IS) foi um grupo formado em 1957, em Cosio d'Arrosio na Itália. As principais idéias sobre arte, cidade e mesmo a crítica à vida cotidiana realizada pelos situacionistas já estavam presentes nos movimentos artísticos que não só precederam a formação do grupo IS, mas que numa imbricação, os originou. São eles, o Grupo Cobra (de Copenhague, Bruxelas, e Amsterdã), 1948 – 1951, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Internacional Letrista.

A consciência do caráter essencialmente revolucionário da arte e da sua tendência à auto-superação, bem como, a eleição da cidade como terreno propício à realização de uma revolução social foram elementos que determinaram essa união dando origem à Internacional Situacionista, considerada hoje por alguns historiadores, como a última vanguarda histórica do século XX⁵. O filósofo italiano Mario Perniola sintetiza dizendo que confluem na Internacional Situacionista

a pesquisa experimental de Constant, de Pinot-Gallizio e de Jorn, que tende em direção a formas de realização sempre mais distantes e estranhas à atividade artística tradicional, a investigação psicogeográfica de A. Khatib, antecipada pelas observações de Gilles Ivain (pseudônimo de Ivan Chtcegllov), que opõe ao funcionalismo arquitetônico e urbanístico as perspectivas emergentes da experiência vivida do espaço urbano, e a consideração crítico-teórica da vanguarda dadaísta, surrealista e letrista de Guy Debord e Michele Bernstein, que recusa o hábito eclético e oportunista imperante nos ambientes da arte modernista em nome de uma frente revolucionária cultural⁶

5 O filósofo italiano Mario Perniola escreveu em 1972, no dia seguinte à conclusão da experiência situacionista, a monografia que originou o livro: *Os situacionistas, o movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”*, editado no Brasil pela Annablume em 2009. Nesta edição brasileira, Mario Perniola depois de vinte e cinco anos, reafirma sua tese, segundo a qual a “Internacional Situacionista” representou a última vanguarda histórica do século XX.

6 Perniola, M. op. cit. p. 15-16.

Segundo Perniola coexistiu na IS duas orientações que tentaram unificar-se: uma de inspiração técnico-científica e outra de inspiração social-revolucionária. A primeira, com uma visão positiva sobre o progresso técnico e a automatização, cultivou a crença de que o pleno desenvolvimento da sociedade de abundância dilatava o tempo livre, eliminando, por conseguinte, o valor das mercadorias. Desta orientação Constant e Pinot Gallizio foram os porta-vozes. A segunda, encabeçada por Guy Debord, ao contrário, até reconhece como algo positivo o papel da indústria e do desenvolvimento material na promoção, na existência cotidiana, de um nível artístico permitido pelo progresso técnico, porém acredita que uma nova sociedade só surgiria através de uma revolução social proletária.

Enquanto o projeto *New Babylon* de Constant representa a primeira corrente, de inspiração técnico-científica, as teorias desenvolvidas por Guy Debord e sintetizadas posteriormente no livro *La société du Spectacle*, em 1967, são frutos da orientação social-revolucionária. As tentativas de união dessas duas correntes dentro da IS duram apenas alguns anos. A partir de 1960, até 1962 (quando ocorre de fato uma ruptura), toda a ala artística, começando por Constant, é desligada do grupo, que manterá essencialmente um caráter político até seu fim em 1972.

Entretanto, a proposta da cidade nômade de Constant vai ao encontro das críticas à sociedade do espetáculo desenvolvidas por Debord, que culminam na tese de que nada escapa ao *espetáculo*, que na sociedade moderna imediatamente tudo se transforma em lucro, incluído aí o tempo/lazer e o espaço/cidade.

Segundo Debord, o tempo é usurpado do indivíduo na sociedade do espetáculo, que se apropria do que resta do tempo que a produção da economia já não tenha tirado do indivíduo, integrando-o ao processo produção-consumo e dele também auferindo lucros. Além disso, assim como Marx, Debord ressalta que as forças deflagradas pela burguesia encurtam o espaço e o tempo. Mesmo o ir-e-vir torna-se mercadoria. A redefinição do espaço de produção capitalista tem como objetivo a tomada de posse do ambiente natural e humano, desenvolvendo-se, para a dominação absoluta da totalidade do espaço, seu próprio cenário⁷. Cenário que se apresenta na “coexistência plácida” de um devir na sucessão do tempo irreversível, irrecuperável, sobre o espaço.

Nesse contexto, Debord estende sua crítica ao urbanismo. Para ele, o urbanismo funciona como elemento de salvaguarda do poder de classe, que atomiza os trabalhadores, perigosamente reunidos pelas condições de produção; que deve ser propício ao controle e à manutenção da ordem (supressão das ruas, isolamento dos trabalhadores, com reintegração controlada segundo as necessidades de produção e consumo em uma pseudo-coletividade). Controle este via imagens-espetaculares, com as quais povoa-se o isolamento e que adquirem seu pleno poderio justamente pelo isolamento do indivíduo.

A cidade nômade de Constant e o *Barracão* do artista Hélio Oiticica, assim como as críticas de Debord, contrapõem um *éthos* nômade, lúdico, humanista (do tempo cíclico, natural) ao páthos opressivo, alienante e desumano (do tempo irreversível) do capitalismo avançado.

⁷ Debord, G. A Sociedade do Espetáculo. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, tese 169, p. 112.

A NOVA BABILÔNIA

Constant Anton Nieuwenhuys, ou mais simplesmente Constant como ele preferia que fosse chamado pelos companheiros situacionistas, iniciou seus estudos artísticos na Escola de Artes Aplicadas, e posteriormente na Rijnsakademie - Academia Real de Artes Visuais - ambas em Amsterdã, onde nasceu⁸. Foi pintor, escultor e arquiteto. Em entrevista a Francesco Careri, em janeiro de 2000, Constant revelou que não gostava de ser chamado de arquiteto, nem muito menos de “hiperarquiteto” como foi denominado por Mark Wigley na retrospectiva de Rotterdam⁹.

Constant cultivou a idéia de mudar a sociedade. Se por um lado é possível considerar que suas pinturas produziram espaços novos para serem habitados por uma nova sociedade, pode-se pensar o projeto de *New Babylon* como a visão tridimensional de um novo espaço social e suas maquetes como pinturas tridimensionais.

A cidade de Constant foi projetada baseada na idéia de nomadismo, que como explica Careri, tem filiação direta com o marxismo pós-industrial, ou seja, trata-se de um nomadismo como recusa do sistema de produção capitalista, do sistema de acumulação de bens da propriedade privada, e como recusa às fronteiras étnicas e econômicas. Enfim, é um nomadismo para um novo uso do tempo, do espaço e da própria vida¹⁰.

Jean-Clarence Lambert explica que as experiências que Constant acumulou, morando em Paris e em Londres em meados dos anos 1950, foram determinantes para sua concepção de cidade. Constant percebe vivendo nessas cidades o espaço urbano como uma aglomeração caótica, um verdadeiro labirinto e passa, a sua maneira, à praticar a deriva¹¹.

Constant critica as concepções urbanísticas destinadas à sociedade utilitarista que constroem espaços partindo da noção de “orientação”, objetivando encurtar distâncias e “ganhar tempo”. Em oposição, fala de uma sociedade lúdica na qual as “forças criadoras das grandes massas” colocariam em xeque o sentido de orientação, na qual as atividades lúdicas conduziriam a uma dinamização do espaço e tempo e, conseqüentemente, o espaço se converteria em um objeto de jogo. Constant propõe um espaço móvel, variável, propício ao jogo, à aventura e à exploração.¹²

8 <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br>

9 Careri, F. *Constant: New Babylon, una città nomade*. Turin: Testo & Immagine, 2001.

10 Careri, F. op. cit., p. 10.

11 Lambert, J-C. Constant e o Labirinto. In: Costa, X; Andreotti, L (organizadores). *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996, p. 100.

12 Constant. *The principle of disorientation*. op. cit., p. 86.

O BARRACÃO

A segunda metade dos anos 1960, na trajetória do artista Hélio Oiticica é emblemática no sentido de uma mudança de paradigma. Até fins dos anos 1950, tem-se um artista comprometido com os postulados da arte concreta, seguindo o modelo da produção industrial¹³. É a partir da segunda metade dos anos 1960, que Hélio Oiticica formulará conceitos e proposições que representarão sua crítica às condições de vida na sociedade e aos meios de produção capitalista.

Esta fase é inaugurada por uma série de “proposições-vivência que, a partir do *Parangolé*, produzem a abertura crescente do estrutural em direção ao comportamento-estrutura”¹⁴. Entre essa série de “proposições-vivência” está o conceito de Crelazer, no qual Oiticica liga “criatividade” e “ócio”. *Crelazer* é um neologismo baseado na junção das palavras, “criatividade” e “lazer”, uma crítica ao “lazer” do trabalhador na sociedade autoritária:

em minha evolução, cheguei ao que chamo de crelazer. Para mim o clássico conflito lazer-alienação gerando a idéia de lazer alienado como representado no mundo moderno ocidental seria atacado como consequência direta dessa absorção de processos da arte em processo de vida. Crelazer é o lazer não-repressivo, oposto do pensamento do lazer opressivo diversivo¹⁵.

Inevitável não associar a crítica ao “lazer alienado” de Oiticica com a crítica que Guy-Ernest Debord apresenta em suas teses em *A Sociedade do Espetáculo*. Em oposição, assim como os situacionistas, Hélio Oiticica propõe o “lazer criador, (não o lazer repressivo, dessublimatório)”¹⁶.

Segundo Celso Favaretto, a idéia de *Crelazer* começa a tomar corpo em 1967 com a “Cama-Bólido”¹⁷ e estende-se no Éden – projeto montado na Whitechapel Gallery, Londres (fevereiro-abril, 1969), em que Oiticica reúne todas as experiências desde o neoconcretismo, incluindo Cabines, Penetráveis, Tendões e Ninhos. É no Éden que Oiticica propõe o Barracão, o qual irá denominar de “ambiente total comunitário do Crelazer”¹⁸.

O Barracão está relacionado diretamente com a moradia da favela. Oiticica via o projeto do *Barracão* como uma proposta cultural voltada para a descoberta do que ele denominou “raiz-Brasil”. Além disso, o projeto do Barracão indica uma estrutura orgânica, um “comportamento-estrutura”, que Oiticica pretendeu como um modelo experimental do lazer como atividade positiva, onde as experiências ligadas ao comportamento transformariam o dia-a-dia em um campo experimental aberto¹⁹.

13 Buchmann, S. Da antropofagia ao conceitualismo. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 223-224.

14 Favaretto, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000, p. 184.

15 Oiticica, H. “The senses Pointing Towards a New Transformation. Op.cit. Braga, P. Conceitualismo e Vivência. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.267. (tradução de Paula Braga)

16 Notas publicadas na Folha de S. Paulo, 25.1.1986, p. 52. Op., Cit. Favaretto, C. p. 196.

17 “A “Cama-Bólido” é uma cabine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de “estar” no mundo”. In: Favaretto, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000. P. 185.

18 Favaretto, C. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 2000. P. 185.

19 Notas publicadas na Folha de S. Paulo, 25.1.1986, p. 52. Op., Cit. Favaretto, C. p. 197.

Oiticica desenvolveu a proposta do *Barracão* explicitando a idéia de “células comunitárias” ou “comunidades experimentais”, que deveriam servir como um “teatro experimental”. Paula Braga explica que, no final dos anos 1960, quando Oiticica escreve “The Senses Pointing Towards a New Transformation”, Oiticica pensa em células e tem em mente uma comunidade de pessoas vivendo juntas. Com *Newyorkaises*, texto repleto de fragmentos de obras de outros inventores, Oiticica estabelece um barracão virtual, onde junta Nietzsche, Cage, Debord, Artaud, Mallarmé, Burroughs e muitos outros, numa flexibilidade não só arquitetônica ou comportamental, mas também temporal. Oiticica chega a juntar as palavras Barracão (em inglês, Barn) e Babylon, no termo “Barnbylon”²⁰.

O LABIRINTO

Existem três diferentes conceitos de labirinto no âmbito da cultura ocidental, um místico-religioso, um iluminista e um terceiro que se pode definir como “unitário”²¹. Em linhas gerais, no conceito místico-religioso, o labirinto é visto como um caminho pleno de obstáculos e dificuldades por onde a alma encontra sua salvação, quando encontra o seu centro. Este conceito está relacionado aos ritos de iniciação, garantindo regeneração espiritual, estado de graça e o nascimento de um novo mundo para aquele que percorrer o labirinto até o fim. Sua representação gráfica apóia-se particularmente na religiosidade ocidental e cristã. Segundo Paolo Santarcangeli, o final da Idade Média é um período de maior difusão do símbolo do labirinto, que se expressa frequentemente na catedral gótica francesa²². O segundo conceito, iluminista, é de origem grega e relaciona-se a versão helênica do mito de Teseu e do Minotauro. Neste mito, o labirinto é despido de todo caráter sagrado. Quem habita o labirinto é o Minotauro, o monstro. A ele são atribuídas todas as iniquidades, a bestialidade, a luxúria, a avareza e a crueldade²³. Só é possível sair do labirinto através do fio de Ariadne. Este conceito iluminista de labirinto decaiu na Idade Média e ressurgiu com a ciência moderna manifestando-se na sua versão mais pura e radical: nos testes psicotécnicos. Observa-se os serviços militares apropriando-se deste conceito de labirinto para medir o senso de orientação dos recrutas, representando a finalidade substancial do mito helênico a serviço do domínio e da opressão²⁴. Por fim, o conceito unitário surge como crítica aos dois primeiros. Segundo Perniola, a crítica consiste justamente na representação gráfica do labirinto clássico que em essência é “antilabiríntico”, pois sua estrutura dividida em centro e periferia faz com que o percurso ocorra em função da chegada. No conceito “unitário” não se percorre o labirinto, vive-se o labirinto. Neste, não há centro, nem periferia, nem nenhuma regularidade. É a única experiência não reificada do espaço porque se resolve inteiramente na aventura temporal da busca constante do indivíduo²⁵.

20 Braga, P. Conceitualismo e Vivência. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 276.

21 Perniola, M. *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*. In: *Rivista di Estetica*. Ano XIII, Volume II, maio – agosto de 1968, p. 233 – 251.

22 Santarcangeli, P. *Il libro dei labirinti – Storia di un mito e di un símbolo*. Firenze, Vallecchi, 1967. Op. Cit.

23 Perniola, M. *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*. In: *Rivista di Estetica*. Ano XIII, Volume II, maio – agosto de 1968, p. 234.

24 op.cit., p. 234-235. (tradução livre da autora).

25 op.,cit. P. 236. (tradução livre da autora).

Este conceito de labirinto “unitário” é identificado nas representações dos ideários urbanos de Constant e de Oiticica.

A referência ao labirinto na obra de Hélio Oiticica está presente desde seus primeiros trabalhos, quando sugere um percurso labiríntico para a apreensão de seus “relevos espaciais”. A partir de 1960, Oiticica deixa o campo da pintura e chega ao domínio da arquitetura a partir da figura do labirinto com os *Penetráveis*. Se antes o espectador poderia percorrer sua obra e tocá-la, com os *Metaesquemas* e *Núcleos*, numa conformação labiríntica do espaço, é com os *Penetráveis* que se pode, de fato, adentrar o labirinto.

Oiticica escreveu em seu diário, em 1961, “Aspiro ao Grande Labirinto”, mas foi somente em 1964 que Oiticica conheceu a favela da Mangueira, ou seja, o “processo labiríntico do espaço urbano espontâneo”, como denominou Paola Berenstein Jacques²⁶. A partir daí surge o conceito de *Creiazer* (criatividade e lazer), no qual Oiticica cria o Éden e o *Barracão*, além das idéias de “células-comunitárias”, “lugar público labiríntico de vivências coletivas” e de “uma arquitetura transformadora de comportamento e construtora de espaços públicos para práticas descondicionadas”, já anunciada outrora em seus *Penetráveis* e no projeto *Cães de Caça*²⁷.

A *New Babylon*, por seu turno, aproxima-se conceitualmente da idéia-projeto Barracão de Oiticica na imagem do labirinto.

Constant, em seu artigo *The principle of disorientation*, critica o labirinto em sua forma clássica, sobretudo por este não permitir escolhas: a planta apresenta um trajeto mais longo entre a entrada e o centro fazendo com que algumas partes acabem sendo pouquíssimas vezes visitadas ou apenas visitadas uma única vez. Mesmo considerando a existências de labirintos mais complexos, que apresentam outros caminhos, sem saídas, pistas falsas que obrigam a voltar atrás, Constant pondera apontando que estes labirintos não deixam de ser construções estáticas que determinam os comportamentos, pois existe apenas um caminho “certo” que conduz ao centro²⁸.

Constant argumenta a favor do labirinto dinâmico, no qual o comportamento social também deve ser “labiríntico” e ser continuamente modificado²⁹. Não há um centro onde se deva chegar, há inúmeros centros em movimento. “Não se trata de extraviar-se no sentido de “perder-se”, mas no sentido positivo de encontrar caminhos desconhecidos”³⁰. O labirinto, como concepção dinâmica do espaço, oposto a perspectiva estática, é visto também, e sobretudo, como estrutura de organização mental e método de criação.

Oiticica passou do labirinto projetado em detalhe, modelado como uma maquete de arquitetura,

26 Jacques, P. B. A estética da Ginga A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 65.

27 Braga, P. Conceitualismo e Vivência. In: Braga, P. (org.) Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 269.

28 Constant. *The principle of disorientation*. In: Costa, X; Andreotti, L. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 87.*

29 Lambert, J-C. *Constant and the labyrinth*. In: Costa, X; Andreotti, L. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 95.*

30 Constant. *The principle of disorientation*. In: Costa, X; Andreotti, L. *Situacionistas. Arte, política, urbanismo. Situationists. Arts, politics, urbanism. Catálogo de exposição. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996. p. 87.*

com os *Penetráveis-Labirintos*, e chegou ao labirinto construído de forma espontânea com *Tropicália*, quando incorporou, de fato, suas experiências com a favela do Rio de Janeiro. *Tropicália* foi construída de improviso, sem qualquer plano ou maquete anterior, apenas esquemas de montagem para as diferentes exposições³¹F.

Inacabado e sempre aberto à experiência, o labirinto de Oiticica encontra-se despojado de qualquer plano ou projeto preestabelecido. Seus labirintos configuram-se como espaços de convívio e espaços para viver sem os condicionamentos sociais, preconceitos ou imagens estereotipadas.

CONCLUSÃO

As análises da proposta da Nova Babilônia de Constant e da *idéia-projeto* Barracão de Oiticica descortinam uma série de relações entre o artista brasileiro e o movimento Internacional Situacionista revelando proximidades entre os movimentos de vanguarda. Neste artigo, o conceito de labirinto “unitário”, considerado, assim como Perniola, a única experiência não reificada do espaço, é chave para compreensão dessas relações.

Em ambos os projetos, o caráter lúdico e a ideia de flexibilidade do tempo e do espaço foram somadas ao “descondicionamento” social e comportamental a favor de uma nova realidade. Tanto Constant como Oiticica argumentam no sentido de uma construção que determina novos comportamentos dos indivíduos.

Interessante observar que essas relações são explicitadas quando Oiticica cria um barracão virtual e também quando cria o termo “*Barnbylon*”. Nesta postura Oiticica alinha-se às formulações teóricas de Debord, para quem o espírito antilabiríntico do capitalismo se exprime na unificação, banalização e homogeneização totalitária do espaço que elimina a autonomia e a qualidade dos lugares.

31 Jacques, P. B. A estética da Ginga A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 75.