

## **Apenas algumas considerações sobre o monumento e a escultura no espaço público**

O que pretendo apresentar aqui são algumas reflexões que nortearam o desenvolvimento dos trabalhos, um breve relato do percurso dos mesmos e seus registros em vídeo. Não se trata, portanto, de uma pesquisa teórica, mas registros de proposições de diferentes ações em espaços urbanos, realizadas nas diversas cidades de vários países.

A discussão do corpo na cidade e da cidade vem acontecendo em meu trabalho desde 2000. Tornou-se objeto de pesquisa no mestrado apresentado em 2003 no Instituto de Artes da Unesp com o título de **Monumento Mínimo -Proposta plástica do mínimo como monumento inserido na cidade**. O eixo de discussão e reflexão poética são os monumentos públicos.

Sabemos que uma das características do monumento é ser erigido pelo poder constituído para celebrar suas conquistas como uma escrita da história oficial. Uma vez que todo poder ou vitória traz em si mesmo a derrota e a opressão sofridas pelo dominado ou derrotado, os monumentos em seu louvor incorporam também essa contradição e são chamados por Walter Benjamin<sup>1</sup> de **monumentos da barbárie**.

O projeto **Monumento Mínimo** vai usar o monumento oficial como ponto de referência a partir do qual ele discute a celebração oficial e insere um corpo efêmero no espaço da cidade. Essa discussão ocorre basicamente pela subversão da escala, da homenagem dirigida, do lugar da instalação, da interação com o público e ao final, da efemeridade da matéria gelo.

Todas essas contraposições consideram as transformações ocorridas no entendimento da escultura depois dos anos 60 e a insatisfação com os espaços interiores e protegidos destinados às exposições; a mesma insatisfação que levou muitos artistas a atuarem no espaço público a partir dos anos 80; a chamada intervenção urbana. Vale lembrar que a lógica da escultura de homenagem comemorativa e de pedestal, já tinha começado a se esgarçar no final do século XIX. A escultura se expandiu abandonando forma, matéria e tema utilizados anteriormente.

Como o espaço público não é liso, nem é neutro, ainda que a neutralidade seja utilizada como desenho urbano<sup>2</sup>, tem implicações políticas, econômicas e mercadológicas; uma escultura nele instalada estabelece relações com o entorno de diferentes ordens, que podem ser de concordância, aderência, ou de fricção, etc.

Desde os anos 80, as intervenções no espaço urbano buscam discutir e evidenciar essas relações, deixando vir à tona as discordâncias e as críticas que compõem a própria estrutura

---

<sup>1</sup> BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Ed. Brasiliense, SP, 1994 p.225.

<sup>2</sup> SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Versal, Barcelona,1990, p.60 a 67. Segundo Sennett a aparição do Protestantismo se entronca com uma forma moderna de ver do planificador urbano que desenha um entorno neutro, estéril, expresso tanto nos materiais utilizados como na planificação do conjunto. O autor defende que essa neutralização compulsiva do entorno está enraizada em parte, em uma antiga infelicidade, no medo do prazer que levou os seres humanos a tratar seu entorno da forma mais neutralizadora possível, ficando o urbanista moderno presa de uma ética protestante do espaço. Dessa forma, a neutralidade se converte também em instrumento de poder.

social. O novo tipo de atuação no espaço público aglutina também experiências anteriores tomadas do monumento pop, das instalações, da lend art, da arquitetura, do urbanismo e de outros tipos de experiência de caráter sociológico, participativo, cênico, etc. Diferente, portanto, da lógica de atuação de enfeitar as cidades que se espalhou a partir do séc. XVIII tendo uma escultura de homenagem com pedestal no meio da praça.<sup>3</sup>

A compreensão da escultura para além do objeto tridimensional, profundamente comprometido com o lugar que ocupa, ou no qual se atua, foi também intensamente explorado e trabalhado por Joseph Beuys<sup>4</sup> em seu conceito ampliado de arte que conduz ao que ele denomina **escultura social** - uma categoria inédita na arte, que atribui ao escultor a tarefa de analisar as estruturas sociais.

Nesse contexto, uma praça, um edifício público, um jardim ou um monumento são elementos da gramática estética da cidade e ao mesmo tempo são signos da ideologia dominante. O compromisso da “arte pública” com a cidade segundo Madreruelo, “não está tanto em seguir gerando esse tipo de signos ideológicos como em pretender ser um reflexo da atividade social da cidade. [...] deve conferir ao contexto um significado estético e também social e deve ser comunicativa e funcional”.<sup>5</sup>

Na tentativa de evidenciar relações mais complexas das estruturas sociais as intervenções urbanas foram intensificadas em diferentes cidades pelo mundo, no final dos anos noventa. Artistas, individualmente ou em coletivos passam a “pensar e habitar” as cidades de diferentes modos. A meu ver, entre outras coisas, essas ações refletem uma busca profunda na construção de um espaço público novo uma vez que perdemos o espaço público tradicional e por consequência traduzem uma legítima busca de cidadania. No nosso caso aqui no Brasil, sem nostalgias de uma cidadania nunca alcançada, mas ao contrário, na afirmação de ações que podem abrir brechas para outro pathos de coexistências.

## O mínimo no aberto da cidade

Se o monumento oficial elege, homenageia e nomeia os seus heróis, no monumento mínimo as esculturas não têm fisionomia, são rostos anônimos que habitam a cidade e inclui o observador. Celebra o homem comum em seu caminho trágico e heróico.

---

<sup>3</sup> Camilo Sitte, em seu livro *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*, faz um tratado sobre a construção das cidades no final século dezenove e critica a alteração do traçado urbano, da construção das praças e da colocação dos monumentos sem levar em conta os princípios artísticos que nortearam os desenhos das cidades até o século XVII. SP. Editora Atica SA 1992.

<sup>4</sup> Joseph Beuys- (1921-1986) artista alemão, esteve ligado, por um tempo, ao grupo Fluxus, um movimento dedicado a organizar eventos e happenings anarquistas. Beuys considerava a arte como instrumento de mudança social e política. Também via nela uma dimensão espiritual e acreditava que materiais comuns (feltro e gordura animal estavam entre seus favoritos) podiam ser investidos de um intenso poder de cura. Considerava o papel do artista comparável ao do xamã canalizando energia dos objetos e conferindo-lhes novos poderes e novo significado. Beuys alcançou status de cult na Alemanha e muitas de suas obras foram produzidas em grandes edições. (O livro da Arte, Ed. Martins Fontes, 1997.)

<sup>5</sup> MADRERUELO, op.cit. p.73

A escala mínima de vinte centímetros acentua o contraste entre a imensidão da cidade e o pequeno da figura. Intensifica o seu aspecto dramático. Além de pequenas, as figuras sentadas no chão, nas calçadas, sem elevação nem hierarquia criam um contraste maior com o espaço aberto.

A escala monumental, em diversos momentos da história, foi utilizada como medida de poder. Roma apropriou-se da arte grega, aumentou seu tamanho ostentando grandeza e construiu marcos de propaganda do império. Houve também uma utilização em larga escala de monumentos grandiosos nos governos totalitários como as construções nazistas, de Hitler, e as fascistas, de Mussolini. Em nossas cidades contemporâneas erguem-se enormes arranha-céus que como lembra Richard Sennett<sup>6</sup> carecem do valor simbólico espiritual das catedrais, mas, como elas, ostentam grandeza e poder. As torres de vidro dos grandes conglomerados financeiros, escritórios e bancos, neutralizam o espaço, selecionam o ingresso dos eleitos e sua verticalização afirma o poder do capital.

Além dessa verticalização arquitetônica, os grandes centros de consumo como os shoppings centers e hiper mercados já com uma arquitetura mais horizontal, oferecem em seu interior uma quantidade esmagadora de mercadoria que coloca o indivíduo na mesma pequenez opressora da escala vertical. Ainda no traçado urbano os grandes viadutos, atravessam e impessoalizam a cidade – apequenam o homem privilegiando o automóvel.

O pequeno, ao contrário, convoca a ser visto de perto, à delicadeza, à proximidade. Descondiciona o olhar habituado ao grande, ao imediato. Provoca uma espécie de suspensão do cotidiano, como diz Walter Benjamin tem um “aspecto discreto, minúsculo, sonhador”.<sup>7</sup>

O tamanho também gera mobilidade. As esculturas de 20 cm, ou seus moldes podem ser facilmente transportadas em uma pequena bagagem. Sem lugar fixo, como nômade, as esculturas passaram a percorrer várias cidades de diferentes países como Cidade do México, Havana, Tokyo, Kyoto, Paris, Braunschweig, cidade do Porto, Florianópolis, Brasília, Salvador, Curitiba, Salvador, Campinas, São Paulo.

O Monumento Mínimo visita as cidades, inscreve-se em suas paisagens por alguns minutos, sem fazer parte da paisagem permanente nem da história oficial. As pequenas figuras são colocadas sem hierarquia, privilégios ou destaques, diretamente no chão, nas escadas, nas calçadas. Nele a cidade é considerada como o lugar do coletivo por excelência, como campo de ação, como palco do rito, da celebração.

### **Efemeridade, liquidez, presença**

Depois de passar pela experimentação de vários materiais como o ferro, barro, gesso, e resina a matéria gelo vai dar um suporte poético para o monumento mínimo ao introduzir a efemeridade; torna-o um desenho que desenha a si mesmo e intensifica sua relação com o tempo. Tanto o tempo do derretimento quanto o tempo do observador, do participante. Todo o

<sup>6</sup> SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*, Trad. Miguel Martinez Lago, Versal: Barcelona, 1990,

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, vol.1, 1994.

acontecimento se dá em aproximadamente, trinta minutos – a partir disso, o Monumento Mínimo passa a ser um acontecimento no presente, não cristaliza a memória, nem separa a morte da vida. Ganha fluidez, movimento e resgata uma função original do monumento: lembrar que morremos (*memento mori*, “*lembra-te que deves morrer*”)

O artista Jorge Mena Barreto, ao comentar o Monumento Mínimo, observa que o desaparecimento da figura se dá simultaneamente com a fruição do público e por consequência este público passa a ser o testemunho, o hospedeiro dessa imagem, que deixa de existir como objeto e começa a fazer parte de sua memória:

*...A imagem do gelo derretendo se desloca para dentro do espectador e deixa de existir na sua condição de objeto é uma transferência radical onde o espectador cresce em importância, pois o objeto deixa de existir a não ser dentro dele.*<sup>8</sup>

Robert Morris em sua análise sobre a transformação da escultura a partir do começo do século XX cria a expressão *presentness* traduzido como presentidade:

*O que desejo juntar, para o meu modelo de presentidade é a inseparabilidade íntima da experiência de espaço físico daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.*<sup>9</sup>

Como “*arte da presença*”<sup>10</sup> o Monumento mínimo contrapõe-se à fruição pública permanente da escultura tradicionalmente estática - é preciso estar presente no lugar e na hora do acontecimento. A experiência com a colocação e com o derretimento das esculturas em gelo é pública, porém, pessoal, presencial, intransferível. O tempo do monumento mínimo é o tempo presente, o tempo da experiência espacial imediata e de duração.

## **Percorrer as cidades**

Há uma primeira etapa do Monumento Mínimo até abril de 2004, reunindo ações anônimas e solitárias. Realizadas em Tokyo, Kyoto, Havana, Cidade do México, Brasília, Salvador, Curitiba, São Paulo e Campinas. Nesse período, empreendia uma perambulação pelas cidades, com o propósito de descobri-las, vê-las pela primeira vez, encontrar lugares nos quais as esculturas de tamanho reduzido pudessem de fato ser um referencial de Monumento. A escolha dos lugares percorridos e escolhidos para a colocação do *Monumento Mínimo* reflete a tentativa de enfatizar a diversidade nas cidades. Alguns foram selecionados pelo significado histórico, como o espaço em frente ao Museo de la Revolución, em Havana, Cuba; outros, por serem marcos da arquitetura

<sup>8</sup> Jorge Mena Barreto em correspondência eletrônica datada de 03 de abril de 2003.

<sup>9</sup> MORRIS, Robert. op.cit. p.404

<sup>10</sup> Desta maneira, as artes plásticas deixam ‘*de ser artes visuais para serem artes da presença. [...] as instalações, assim como todas as outras formas expressivas da visualidade que rompem com a classificação tradicional das belas-artes, não podem mais ser pensadas nem na ordem da visualidade nem na ordem da espacialidade, mas na ordem da plástica da presença, como tempo espacializado. Como espacialidade capaz de ser moldada por estados de tempo.*

DOCTORS, Marcio. ‘A arte da presença’ in *A Forma na Floresta*, Catálogo, Rio de Janeiro, Museu do Açude, 1999, pp. 10 e 11.

contemporânea, casos do eixo monumental em Brasília, capital nacional, e da prefeitura de Tokyo, Japão. Busco, também, por um lado, lugares com grande densidade populacional – Tabatinga, cidade satélite de Brasília; mercado de comidas no bairro de Ueno e vida noturna do bairro de Kabucho, em Tokyo – por outro, espaços vazios<sup>i</sup>- campo de futebol em Campinas; jardins do Palácio Imperial, em Tokyo.

### **Do individual e anônimo ao coletivo com mídia**

Na segunda etapa, as ações solitárias e anônimas do trabalho ganham uma dimensão coletiva. No lugar de percorrer as cidades passo a passo a buscar seus centros - centros de fundação ou centros significativos de convivência. O número de esculturas cresce nas intervenções.

Em abril de 2005: esculturas são postas a derreter na Praça da Sé, marco zero da cidade de São Paulo. Nessa primeira experiência, são duzentos e noventa esculturas. Em junho do mesmo ano quatrocentos e cinquenta esculturas são levadas às escadarias do L' Opéra e na Mairie du 9<sup>ème</sup>, em Paris onde derretem sob chuva, ao meio dia. Em novembro, volto a intervir em São Paulo, nas escadarias do Teatro Municipal, e o número de esculturas sobe para seiscentas. Em junho de 2006 o trabalho é feito em Braunschweig, Alemanha, e, em setembro, na Praça D. João I, no Porto em Portugal. Nessa última elas já são mil esculturas.

A dimensão coletiva não atinge apenas as esculturas, mas sua própria produção e montagem e o envolvimento de outras pessoas no trabalho passa a ser crescente nesta segunda etapa. O público e o trabalho ganham nova interação. A colocação das esculturas passa a ser feita inteiramente pelo próprio público que vai de espectador a ator, ou seja, participa ativamente na construção do monumento e o trabalho alcança uma escala monumental pela multiplicação do mínimo.

Com a conquista da dimensão coletiva, a experiência do derretimento ganha potência, provoca de fato uma suspensão poética no cotidiano da cidade aproxima-se do rito. Penso particularmente nos ritos de fundação das cidades antigas, contado por Fustel de Colanges<sup>ii</sup>.

A ação também deixa de ser anônima. A mídia faz uma grande cobertura e os jornais noticiam o evento no caderno das cidades e não nos espaços de divulgação das artes, evidenciando a natureza urbana do acontecimento.

As reações se assemelham nas diversas cidades de diferentes países, mas variam em grau de intensidade. Em Tóquio uma senhora no mercado de comida de Ueno fica aflita ao ver as esculturas derretendo e pede para levá-las embora em uma bandeja. Um guarda diante do grande edifício pós moderno da Prefeitura de Tóquio, pede licença e coloca a figura em um cone de acrílico elevado, como uma espécie de pedestal. Em Salvador um garoto pega rapidamente uma escultura e não satisfeito com o tato, coloca-a na boca para provar o seu sabor.

Na Burgplatz em Braunschweig, na Place de L' Opera de Paris, Praça Dom João I no Porto, ou Teatro Municipal e Praça da Sé em São Paulo, a participação da população é intensa e a experiência do derretimento é vivamente compartilhada por todos – ele é compreendido como

uma espécie de corpo coletivo, como poesia, como ação presente para além da linguagem verbal – a geografia não existe.

### Imagens do percurso



Ao colocar as primeiras esculturas em ferro nas ruas percebo-as como monumento ao contrário: o Monumento Mínimo.

Elevado Costa e Silva em São Paulo, janeiro de 2000



Havana-Cuba em frente a imagem de Che Guevara



Zócalo – Praça Central da Cidade do México- experiência em barro -novembro de 2000



O trabalho está me devorando, estou imersa na solidão dos corpos que crio. Tenho o mesmo tamanho ante a imensidão vazia do lugar. Sou diminuta. São Paulo, 8 de novembro de .2000



Experiência em resina- Florianópolis, agosto/2001



Akihabara, Tokyo em julho de 2003



Guinza, Tokyo em julho de 2003



No mercado de comida de Ueno, a comerciante leva as esculturas em uma bandeja.



Em Salvador o garoto pega uma escultura e come uma perna da figura para sentir seu sabor.



O guarda fotografa em frente a prefeitura de Tóquio 07/2003



Depois coloca a figura num cone como num pedestal



Praça Dom João I, construção do monumento pela população local. Setembro de 2006.



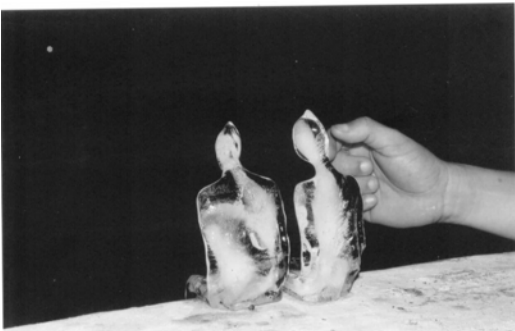
Estádio do Guarani – Campinas



Museo de la revolucion – Havana – out/2002



Tabatinga, cidade satélite de Brasília  
Fev/2003



Ocupação na ocupação – Ed. Prestes Maia – SP,  
dezembro de 2003



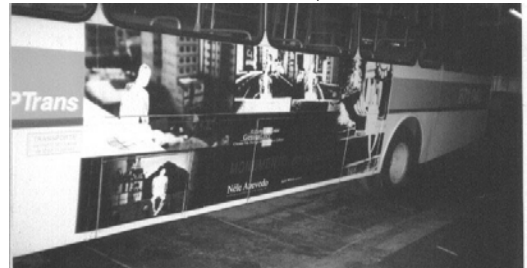
Sem pedestal, as figuras derretem em completo  
Anonimato- Rua dos Gusmões em São Paulo,  
11.04.2002



Templo Ryoanji – Kyoto julho/2003



Na experiência coletiva do derretimento, o  
prefeito da Mairie du 9<sup>ème</sup>. em Paris, senta-se ao  
lado das esculturas. Paris, 30.06.2005



Monumento em movimento – intervenção em cinco  
Ônibus de transporte municipal-SP 06/2002

## Glória às lutas inglórias

Ao contrário do nomadismo do **Monumento Mínimo** que percorre as cidades, **Glória às Lutas inglórias** é um trabalho específico para um lugar específico. Não se repete, acontece uma única vez, mas mantém a relação de contraposição ao monumento oficial. Além disso, passo a compreender que o mínimo busca o essencial. Não está mais necessariamente ligado à escala, mas a uma procura de precisão, de economia, de síntese poética.

Proposta apresentada na Virada Cultural/2007 de um antimonumento *Glória às lutas inglórias* no Pátio do Collegio em São Paulo, para se contrapor ao obelisco ali existente denominado *Glória Eterna aos fundadores de São Paulo*.

O anti-monumento foi construído com mais de duzentos caixotes cheios de frutas. Um grande desenho horizontal e aberto formava um grafismo dos povos Guaranis no mesmo tamanho do obelisco ao lado. Em meio ao desenho, muitas esteiras de palha no chão criavam espaços de convivência. Ao final da construção, o público foi convidado a celebrar através do sabor das frutas, da interação dos sentidos - a memória da vida aqui e agora. Diferente da ação anterior, não existe representação do corpo, é a celebração do corpo presente na história.

Vale lembrar que foi no "Pátio" que a cidade de São Paulo começou. Ali os jesuítas da Companhia de Jesus fundaram o colégio onde os princípios do cristianismo foram levados aos povos indígenas. Hoje é uma praça rodeada por uma arquitetura neoclássica imponente, com prédios que sediam o Tribunal e a Secretaria de Justiça. No centro, o obelisco de autoria do escultor Amadeu Zani, *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*.

A ambigüidade do monumento - o que ele revela e o que ele esconde - fica clara ao olhar o conjunto arquitetônico da praça. Carrega o eco de nossos mortos, de uma outra possibilidade de organização de espaço, de visão de mundo, enfim, de uma outra cultura.

Procurei trazer à luz essa ambigüidade do monumento e resignificar a memória pública. Incluir o que se oculta na celebração oficial da história.

**Para finalizar**, penso que a apresentação desses dois registros tem a finalidade de somar experiências de ações, de corpos, de cidades, de nomadismo com outras experiências que certamente conhecerei aqui para efetivar trocas.

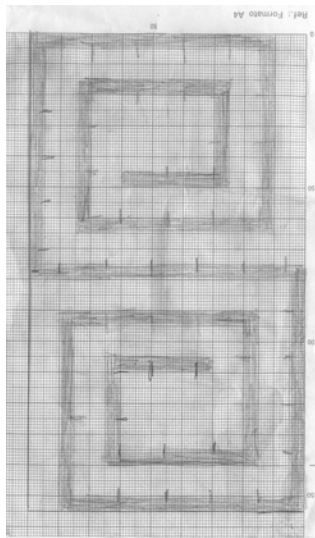




Um grande desenho horizontal e aberto formava um grafismo dos povos Guaranis no mesmo tamanho do obelisco ao lado. Pateo do Collegio, São Paulo, 5 de maio de 2007.



Obelisco *Glória eterna* aos fundadores de São Paulo



Grafismo utilizado como desenho



São Paulo, 15 de maio de 2008.

Néle Azevedo

**Bibliografia**

- ARANTES, Otilia. Org. *Política das Artes Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995.
- Arte Pública, Sesc São Paulo – 1998, pág. 136/144. Trabalhos apresentados nos seminários de arte pública realizados pelo SESC e USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995, e de 19 a 21 de novembro de 1996. Este último, com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Trad. Camila Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política – Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, vol 1, 10ª. Reimpressão.1994.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi, São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Vol I e II. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*, pág.13. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira, Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1994.
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FERREIRA, Gloria e COTRIN, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas – anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas*. São Paulo: Anablume,1978
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995 - 26ª Ed.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Julio Fischer, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguarda y otros mitos modernos*. Madri: Alianza Editorial, 1992.
- LE GOFF, Jaques. *Por amor às cidades*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MADRERUELO, Javier. *La Perdida Del Pedestal*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 1992.
- MOASSAB, Andréia. *Pelas Fissuras da Cidade – Composição, configurações e intervenções*. 2003. Tese (Mestrado em Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Trad. Miguel Martinez-Lage, Versal, Barcelona, 1990
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra - o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003
- SITTE, Camillo. *A Construção das Cidades segundo seus princípios artísticos*. Org. Carlos Roberto M. Andrade, trad. Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

---

<sup>i</sup> MOASSAB, Andréia. Disserta sobre os Vazios Urbanos, cuja concepção está “extremamente vinculada ao modo de se compreender o espaço, e ambos (espaço e vazio) sofreram uma grande mudança desde os filósofos gregos até os dias de hoje.” Dissertação de mestrado *Pelas fissuras da cidade – composições, configurações e intervenções*, no programa de Semiótica da pós-graduação da PUC-SP, 2003.

<sup>ii</sup> COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Vol I. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Editora das Américas, 1961.