

Ana Carolina de Souza  
Bierrenbach

Orientadora:  
Prof. Dr. Antoni Ramón i Graells

# e

NTR*e* ADULTOS *e* CRIANÇAS:  
CONSIDERAÇÕES SOBRE O  
PROCESSO CRIATIVO DE  
LINA BO BARDI

044

pós-

## RESUMO

Este artigo pretende examinar o processo criativo de Lina Bo Bardi e relacioná-lo com suas concepções arquitetônicas. Para realizar esse exame, estabelece uma conexão entre a produção de sua arquitetura e os modos como os adultos e as crianças atuam no mundo e assimilam-no. Essa relação se mostra fecunda para a compreensão da arquitetura de Lina Bo Bardi.

## PALAVRAS-CHAVE

Lina Bo Bardi, processo criativo arquitetônico, arquitetura moderna brasileira.

ENTRE ADULTOS Y NIÑOS:  
CONSIDERACIONES SOBRE EL  
PROCESO CREATIVO DE  
LINA BO BARDI

pós- | 045

RESUMEN

En este artículo se propone examinar el proceso creativo de Lina Bo Bardi y relacionarlo con sus concepciones arquitectónicas. Para efectuar ese examen, se establece una conexión entre la producción de su arquitectura y los modos como los adultos y los niños actúan en el mundo y lo asimilan. Esa relación se muestra fecunda para la comprensión de la arquitectura de Lina Bo Bardi.

PALABRAS CLAVE

Lina Bo Bardi, proceso creativo arquitectónico, arquitectura moderna brasileña.

BETWEEN ADULTS AND CHILDREN:  
CONSIDERATIONS OF LINA BO  
BARDI'S CREATIVE PROCESS

**ABSTRACT**

This paper discusses Lina Bo Bardi's creative process and compares it to her architectural creations. In order to do so, this article associates her work and the way in which adults and children behave and assimilate in the world. This association proves very useful for our understanding of Lina Bo Bardi's architecture.

**KEY WORDS**

Lina Bo Bardi, creative process in architecture, brazilian modern architecture.

Ao examinar os modos de atuação de Lina Bo Bardi, prestando-se atenção às diversas etapas de seus processos de criação, nas permanências e transformações que acontecem em seus projetos, é possível notar que não existe uma maneira única de fazer-se arquitetura. Entre suas concepções iniciais, seus desenhos intermediários e suas realizações finais são realizadas diferentes opções projetuais com importantes relações com as próprias concepções arquitetônicas.

Esses modos de fazer arquitetura possuem conexões com as posturas dos adultos e das crianças em relação ao mundo. Para entender essas maneiras de realizar arquitetura e suas vinculações com as atitudes de pessoas de diferentes gerações, observemos como os adultos e as crianças interagem. Como os adultos compreendem o universo infantil? Como interferem nele? Como as crianças reagem a essa interferência? Para perceber como acontecem essas relações, tomemos emprestadas as palavras do escritor Julio Cortázar:

*“Observadas desde a perspectiva da infância (ou ao menos a partir da lembrança que se tem desse momento), quando brincar é uma obrigação, as regras que determinavam as brincadeiras pareciam existir desde tempos imemoriais, e se alguém se aventurava a mostrar que tinham sido inventadas... Atenção, criança subversiva! Entrar na brincadeira, quando não eram brincadeiras de fantasia, como ‘eu serei o rei e você o índio’, pois assim as ‘regras’ flutuavam ao ritmo da imaginação – mas só as amigadas muito sólidas sobreviviam a elas – era, talvez, a aprendizagem menos dolorosa dessa perda de liberdade que associamos (inutilmente?) ao fato de crescer, de ‘viver em sociedade’ onde as regras não são menos arbitrárias, ao menos em grande parte, (quem decidiu que tudo tem limites?) como as do jogo de amarelinha. (...) Regras inamovíveis e ninguém sabia o porquê. Era necessário buscar circunstâncias realmente excepcionais, (ou jogar sozinho) para poder modificá-las. Jogar amarelinha numa pendente de uma colina, permitia, pelo menos, agregar algumas regras inventadas, (...) e transformar o mundo.”<sup>1</sup> (CORTÁZAR, 1996, p. 67)*

Os adultos interferem no universo infantil não só pela educação formal, mas também pela informal. O escritor argentino mostra como ocorre a intervenção dos maiores nesse território ocupado pelos menores, que são os jogos infantis. Mas, nas palavras de Cortázar, detecta-se que embora exista essa interferência, também há um domínio unicamente infantil no qual os adultos não conseguem atuar. Porque apesar de os adultos tentarem estabelecer regras, inclusive, para o campo lúdico, as crianças insistem em rompê-las.

Os adultos sempre participaram da educação das crianças, e sua contribuição se define historicamente<sup>2</sup>. Ao longo do tempo, sua compreensão sobre a infância é variável, assim como também a educação infantil, tanto a

(1) Texto original em espanhol traduzido pela autora. O livro foi escrito por Carol Dunlop e Julio Cortázar, mas o texto transcrito é de autoria do segundo.

(2) Sobre as diversas maneiras de compreender a infância, consultar: GAGENBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, p. 169-183, 1997.

formal como a informal. Detectamos, aqui, a existência de dois olhares peculiares sobre a infância na modernidade, que são bastante indicativos. Um postula que os adultos devem registrar, nas crianças, seu próprio entendimento sobre o mundo. Outro considera que existem duas compreensões diferenciadas sobre o mundo que devem ser respeitadas. Nesse caso, espera-se conseguir que algo da concepção infantil do mundo perdure nos adultos. A presença dessas duas perspectivas segue definindo, em grande medida, as atitudes dos mais velhos em relação aos mais jovens.

Tomemos um importante filósofo da modernidade, René Descartes (1596-1650). Seu posicionamento em relação à infância é significativo. Para ele, a idade da razão é a adulta, e esta se opõe à idade da sem-razão, a infância. Para o filósofo francês, embora a infância seja uma fase em que predomina a falta de reflexão, é também uma etapa com uma potencialidade que deve possibilitar a superação dessa deficiência fundamental. Trata-se de instruir as crianças e dotá-las da mesma capacidade de assimilação racional do mundo que os adultos possuem. O que se deve evitar é a sem-razão, uma visão ilusória do mundo, prevalecer sobre a razão. Deve-se conseguir que o considerado real predomine sobre aquilo que se entende como ilusório. Procedendo-se desse modo vão se limitando as possibilidades de apreensão do mundo.

A proposição cartesiana ainda persiste na contemporaneidade e está presente em todos os campos da formação das crianças. Perdura, inclusive, nas diversões infantis, tal como manifesta o texto do escritor argentino. A determinação de regras fixas preliminares nos divertimentos das crianças supõe um raciocínio adulto em detrimento da imaginação infantil.

Mas a modernidade também propõe outra compreensão sobre essa relação entre as gerações. O filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) reconhece a existência de uma diferenciação fundamental entre as perspectivas de mundo adultas e infantis. Se entre os adultos o que prevalece é uma separação entre a razão e a imaginação, entre conhecimento e sentimento, entre corpo e alma, entre as crianças, todas essas dicotomias desaparecem. Para o filósofo alemão, o que se deve fazer é resgatar, nos adultos, algo dessa lógica infantil, que não exclui, mas inclui. Recuperar a capacidade de compatibilizar o controlado e o incontrolado, o esperado e o inesperado, o sossego e o desassossego. Reconquistar, na maturidade, a peculiar racionalidade da imaturidade, para que se possa estabelecer um intercâmbio produtivo entre esses dois mundos. Que os adultos sejam capazes não só de reconhecer, mas também de aceitar e assimilar a lógica infantil, em um movimento inverso ao de Descartes.

O texto de Cortázar também capta esse enfoque *benjaminiano*. É justamente a persistência, no escritor adulto, dessa mentalidade infantil que o permite reconhecer a existência de um desajuste entre essas visões de mundo. Mas enquanto existirem adultos haverá regras as quais tentarão delimitar as experiências infantis. Mas, também enquanto houver crianças pequenas (e grandes também!), sempre haverá disposição para ignorar ou infringir as regras impostas pelos adultos e mudar o mundo.

Entretanto, os adultos seguem pretendendo definir as práticas infantis. Cada vez mais se responsabilizam pela definição das brincadeiras e dos brinquedos das crianças. Os adultos os criam e produzem-nos. Os aparatos infantis chegam

às mãos dos meninos e meninas já definidos preliminarmente. As crianças, nessas circunstâncias, possuem limitada possibilidade de estabelecer por sua própria conta, as regras das brincadeiras e de utilização dos brinquedos.

Mas como nos diz Cortázar, embora existam essas restrições, ainda há crianças capazes de subvertê-las. E sem a interferência direta dos adultos, o que acontece com esse universo infantil dos divertimentos? O que ocorre quando as crianças desenham? O que acontece quando as crianças decidem realizar uma construção qualquer, uma cabana ou um barco?

Quando os adultos desenham, seus primeiros traços costumam indicar os últimos. O adulto sabe o que está desenhando, e todos os seus gestos, seus traços realizados ou retirados, têm como objetivo a concretização desse desenho concebido preliminarmente. Tudo o que acontece entre os desenhos preliminares e os conclusivos não tem muito valor. Os adultos vêm com olhar adulto os desenhos das crianças. Para os mais velhos, os desenhos dos mais jovens são simples traços confusos e indecifráveis. Mas para as crianças, o importante não é saber o que se está desenhando, mas desenhar. Não interessa se o que começou sendo um pato se transformou em um gato, ou em qualquer outra coisa. Pode ser que a criança os veja em seus traços, ou não. O que vale é a ação de desenhar, não a conexão entre os propósitos e os resultados dos desenhos<sup>3</sup>.

As crianças que realizam uma cabana ou um barco atuam de modo parecido. Nessas operações, não se fixam regras como nas intervenções dos adultos, mas vão sendo estabelecidas pautas arbitrárias, que podem ser modificadas ao longo da brincadeira. O que começa sendo uma cabana ou um barco pode se transformar em outra coisa ao longo das atividades das crianças. Não interessa a elas, especificamente, concretizar suas metas iniciais, mas, principalmente, explorar as possibilidades que surgem enquanto estão brincando. A operação não se efetua a não ser que as crianças tenham prazer e sintam-se estimuladas em realizá-la. É uma condição necessária para sua execução. Mas um furacão pode passar e destruir a cabana, ou o barco pode naufragar sem, com isso, haver desespero. O caráter fundamental dessas construções é a fugacidade e seu destino é a desapareição.

Mas como essas condutas se manifestam nos processos arquitetônicos? Pode-se dizer que existe um procedimento arquitetônico de caráter abstrato que corresponde às posturas adultas, e outro, de caráter mimético, que corresponde aos comportamentos infantis. E assim como sucede nas relações entre as gerações, o primeiro costuma a prevalecer sobre o segundo. Entretanto, é necessário observar que, assim como as condutas pessoais nem sempre são claras, e, muitas vezes, misturam-se, deixando entrever-se as crianças nos adultos e os adultos nas crianças, o mesmo acontece nos processos projetuais: muitas vezes eles ocorrem entre os procedimentos abstratos e miméticos. Mas afinal, como se exprimem esses processos arquitetônicos?

Por um lado, existe um modo de proceder que se centra, fundamentalmente, no impacto das idéias. É durante a etapa conceitual que são geradas as diretrizes definidoras do projeto. Ou pode ser que os preceitos existam antes mesmo do projeto, em teorias preliminares. É necessário que os princípios produtores sejam os mais precisos e objetivos possíveis para que se apliquem adequadamente nas seguintes fases do trabalho. Assim, as demais etapas do processo projetual devem

(3) Essas considerações sobre a relação das crianças, desenhos e arquitetura estão inspiradas nas observações de Josep Quetglas existentes em: QUETGLAS, Josep. Por una arquitectura insustancial. *Escritos Colegiales. Escrits Col.legials*. Barcelona: Actar, 1997, p. 112-113.

(4) A existência desses distintos procedimentos projetuais é indicada por Kapp, que os denomina de conceitual e mimético. As observações aqui expostas são baseadas no texto de Kapp e também de Josep Quetglas. Ver: KAPP, Silke. Teoria, práxis, conceito, *mimesis*. Interpretar arquitetura. Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em: out. 2007; QUETGLAS, Josep. Por una arquitectura insustancial. *Escritos Colegiales. Escrits Col.legials*. Barcelona: Actar, 1997, p. 106-122.

(5) Ver: MATOS, Olgária. A *história viajante – Notações filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997, p. 131.

(6) Josep Maria Montaner e Andréia Siqueira chamam a atenção sobre a superação da separação entre abstração e mimese na arquitetura de Lina Bo Bardi. Ver: MONTANER, Josep M. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gillii, 1997, 12-24; SIQUEIRA, Andrea. *Aspiração à realidade na trajetória de Lina Bo Bardi, da Itália ao Brasil*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2004.

(7) Os documentos referentes aos três projetos constam nos arquivos do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Estão dispostos em pastas separadas, mas não-organizados por uma ordem cronológica de realização. Para efetuar essa análise foi necessário montar as possíveis seqüências de execução dos projetos, a partir dos

possibilitar que as idéias geradoras do projeto permaneçam as mais intactas possíveis, desde o princípio até o final. Os traços no papel ou no computador servem, essencialmente, para as idéias se ajustarem e concretizarem. O mesmo deve ocorrer com a obra, que não deve alterar as definições estabelecidas anteriormente. Não importa muito o que acontece nas etapas intermediárias do processo, mas sim em seu princípio e final. Valoriza-se, principalmente, o resultado das ações, sua fidelidade às idéias propostas inicialmente. Levando esse modo de atuar a um extremo, pode-se dizer que, praticamente, não faz falta existir o processo, já que o mais importante sucede nas “extremidades” da concepção arquitetônica. O que aconteça, entretanto, não deve afetar o vínculo entre a idéia e a matéria. Entre o sujeito produtor e o produto de seu labor o que predomina é a utilização da razão e sua inclinação a oferecer um sentido compreensível e pleno. A esse modo de operar que conduz à formulação de um sentido mais controlado denominamos abstrato<sup>4</sup>.

Por outro lado, as diversas etapas do procedimento projetual podem abrir a possibilidade para um outro modo de atuação. Nesse caso, não existe uma única fase do projeto que seja a mais importante. Cada etapa se considera significativa por si mesma e não influencia, necessariamente, a seguinte. As idéias originais não propõem princípios os quais determinem o projeto, mas oferecem estímulos que os conduzem. Os pensamentos são impulsos para projetar, podendo ou não se manterem vibrando em seu transcorrer. Os desenhos não são simples reverberações das primeiras idéias, mas possuem uma vitalidade própria, transformadora. A construção não é mera execução do sucedido nas etapas anteriores, mas incrementa as potencialidades aí assinaladas. Quando a arquitetura é entregue aos usuários, não está necessariamente concluída, e pode, perfeitamente, assimilar as transformações ocorridas ao longo de sua existência. Assim, embora todas as fases da concepção arquitetônica estejam vinculadas, cada uma possui uma energia própria, que pode reavivar o projeto a cada momento. Entre o sujeito que concebe e o objeto concebido não se consolida uma razão controladora. O que acontece entre os dois extremos do projeto transforma essa razão vigilante em outra coisa, uma “razão andrógina”, a qual conhece pelo sentimento, e sente pelo conhecimento<sup>5</sup>. Aqui o sentido é produzido enquanto se transforma em, movimento perturbador e inesgotável. A esse modo de atuar, que leva a essa enunciação de sentido mais incontrolada, denominamos mimético.

Ao considerar a produção arquitetônica de Lina Bo Bardi, é possível notar a utilização de ambos os procedimentos projetuais. Entretanto, ao longo de sua atividade arquitetônica, Lina Bo Bardi vai, gradativamente, modificando seu modo de atuar, deixando de utilizar o procedimento abstrato, passando a usar com mais intensidade o procedimento mimético<sup>6</sup>.

Tomemos três projetos residenciais realizados por Lina Bo Bardi<sup>7</sup>: Casa de Vidro (1951), Casa do Chame-Chame (1958) e Casa Circular (1962)<sup>8</sup>.

A partir dos documentos existentes sobre a Casa de Vidro, é possível detectar as decisões projetuais de Lina Bo Bardi. Os desenhos realizados para essa casa realizam-se, muitas vezes, com os materiais ao alcance das mãos, com os papéis e as canetas disponíveis, como se houvesse urgência em registrar as idéias. São desenhos imediatos, nos quais a firmeza dos traços procura representar o mais

esboços, fotografias e demais informações existentes. Para analisar a Casa Circular – que não foi construída – fez-se necessário reunir documentos dispersos em outras pastas, as quais aparentavam estar incluídas no mesmo projeto. Não há muitas informações sobre essa casa – nem quanto ao possível cliente nem quanto à sua localização.

(8) Três autoras (CAMPELLO, GALLO OLIVEIRA) fornecem informações e interpretações sobre o processo criativo de Lina Bo Bardi, sobretudo sobre os projetos da Casa de Vidro e Casa do Chame-Chame. Ver: CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As moradas da alma*. Dissertação de mestrado – EESC-USP, São Carlos, 1996; GALLO, Antonella (Org.). *Lina Bo Bardi. Architetto*. Veneza: Marsilio Editori, 2004; OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000. Por sua vez, Costa Neto realiza um trabalho minucioso com os desenhos da arquiteta. Ver: COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFGS, Porto Alegre, 2003.

diretamente possível a determinação das idéias. É certo que, por vezes, a arquiteta se desvia e desenha a ocupação humana e natural da casa e de seu entorno, mas não se detém nessas distrações. Logo recupera as disposições iniciais do projeto, asseguradas durante os desenhos e reafirmadas durante as obras.

Os rastros do projeto indicam que, embora aconteçam várias transformações em seu decorrer, existe uma idéia inicial que perdura e manifesta-se nitidamente durante o processo criativo e em seu final. Assim, o projeto existe, basicamente, como meta a ser cumprida, em detrimento de algumas possibilidades de transformação que surgem em seu transcorrer. Assim, pode-se dizer que a atuação de Lina Bo Bardi na Casa de Vidro corresponde, sobre tudo ao procedimento abstrato.

Quando Lina Bo Bardi atua na Casa do Chame-Chame, a situação se inverte. Sua atitude diante dos desenhos e da obra dessa casa é significativa. A arquiteta se concentra em sua elaboração. Não inclui personagens, mas presta especial atenção na elaboração da vegetação que integra a casa e o entorno. Esses desenhos se realizam pouco a pouco, sem pressa. Valem pelo que são, independentemente do que possam representar para a execução do projeto. Ao tempo do desenhar corresponde um tempo de maturação. Esse tempo indica que há possibilidade de reflexão para uma assimilação profunda do projeto. A ausência da arquiteta durante a obra também é significativa. Lina Bo Bardi entrega o projeto e supõe que sua execução será exata? Não, entrega-o e espera que aquela seja inexata. A arquiteta também considera que os profissionais a realizarem a obra devam tomar seu próprio tempo para assimilar o projeto e transformá-lo.

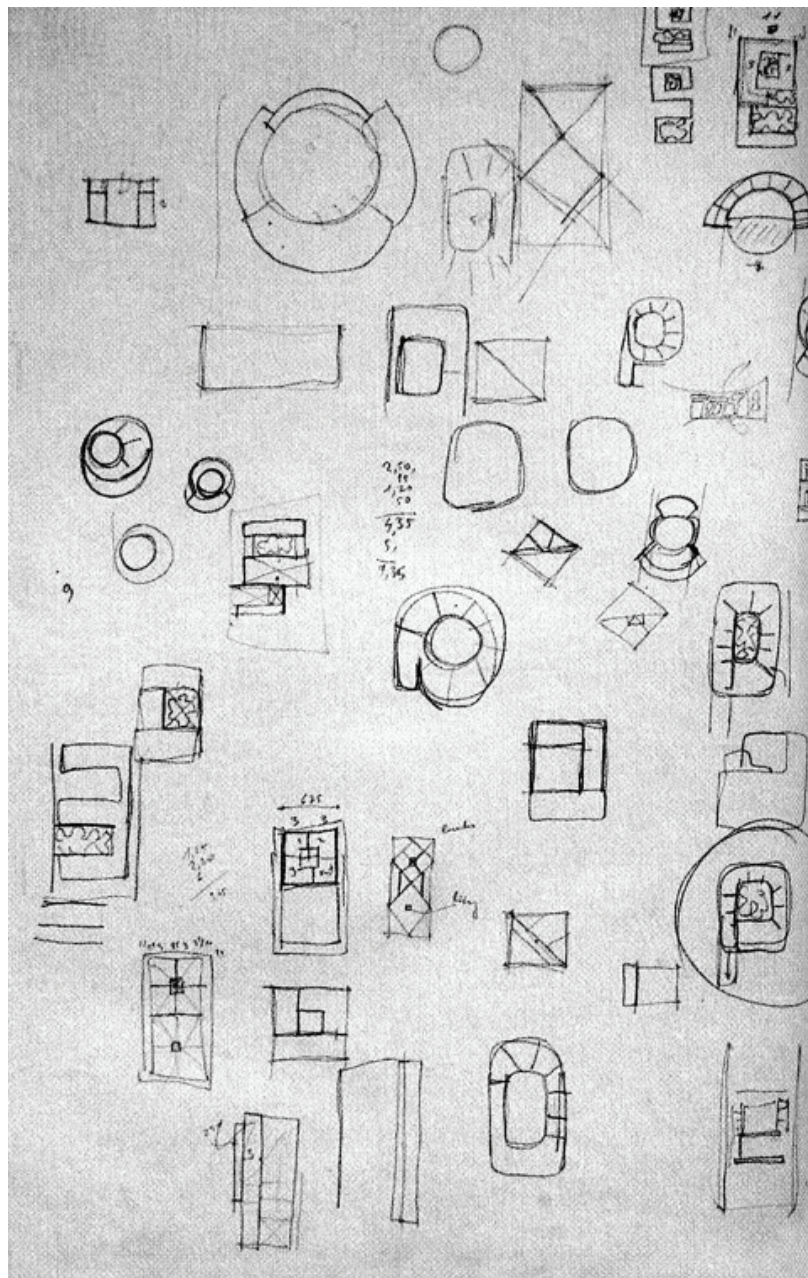
Se na Casa de Vidro a determinação do projeto encontra-se em seus extremos – começo e final – na Casa do Chame-Chame sua resolução se transfere para as etapas intermediárias do processo. A elaboração dos desenhos e a execução da obra indicam não existir uma idéia inicial potente que permaneça intacta até o final. Cada etapa parece ter consistência por si mesma, sem uma necessária conexão com as demais. Assim, Lina Bo Bardi já parece perceber que, para realizar um projeto, é necessário fazê-lo e desfazê-lo repetidamente.

O que é possível descobrir a partir dos esboços da Casa Circular? Outra vez parece existir uma certa ansiedade no desenhar. Assim como acontece em vários esboços da Casa de Vidro, há uma necessidade de materializarem-se as idéias rapidamente. Nos desenhos da Casa Circular, Lina Bo Bardi praticamente não se centra nos pormenores, embora o faça em algumas ocasiões. Os traços da arquiteta parecem tão velozes como aqueles realizados para a Casa de Vidro, mas também aparentam ser mais vacilantes. Essa diferença sutil detectada nos desenhos é significativa. Se na Casa de Vidro há uma urgência em concretizar a idéia inicial no final do projeto, na Casa Circular não acontece assim. O que existe são idéias, no plural, as quais devem se expressar com prontidão para serem espontâneas. Mas nenhuma dessas primeiras idéias possui mais intensidade que as demais. Todas são igualmente fortes ou igualmente fracas. Parece que a motivação de Lina Bo Bardi não é fazer um projeto para a Casa Circular, mas vários projetos simultaneamente, que não possuem uma conexão necessária entre si. Projetos os quais do mesmo modo que se fazem, desfazem-se. Seu interesse



não aparenta estar especificamente nas idéias iniciais nem em uma possível solução final, mas, principalmente, no que aconteça no percurso projetual. É nesse projeto que Lina Bo Bardi parece atuar com mais liberdade, deixando-se levar com mais facilidade pelos impulsos dos traços realizados por sua mão, sem uma clara pretensão de existir uma arquitetura que esteja acabada antes ou depois de ser desenhada. Mas embora esse projeto seja, assim, frágil, também existem elementos seus mais resistentes, que perduram e, de algum modo, vinculam suas etapas.

Figura 1: Casa Circular  
Fonte - ILBPMB



Lina Bo Bardi sempre quis ser adulta, ela mesma o afirma<sup>9</sup>. Curiosamente, quando alcança a maturidade, resgata sua infância. Sigamos as declarações de Marcelo Ferraz, que detectam os dois comportamentos, o adulto e o infantil, por meio dos modos de desenhar da arquiteta. Na primeira observação evidencia-se uma inclinação para atuar a partir de um procedimento abstrato:

*“É engraçado, que na Lina (...) tem uma coisa importante: aquilo que parecia ser um desenho primeiro, o inspirador ou a primeira idéia do projeto, muitas vezes se tornava o último. Ela defendia muito isso ‘Nunca abandone a primeira idéia, o primeiro desenho’, fazia a gente pensar e voltar ao projeto original, porque os primeiros desenhos são os mais fortes, os mais reais, aquilo que você expressa o que você mais quer.”* (FERRAZ apud COSTA NETO, p. 213)

Na seguinte consideração, entretanto, manifesta-se uma propensão para agir a partir de um procedimento mimético:

*“Ela desenhava sempre com lápis e caneta, adorava caneta BIC. (...) Desenhava muito bem de observação. Desenhava ‘planta’ como ninguém, e desenhava umas flores, uma coisa impressionante, tinha a mão solta, um desprendimento de quem sabe desenhar, ou seja, não tinha censura que em geral todo adulto tem. (...) É lógico, ela tinha um kit de desenho, uma aquarela dessas japonesas de criança, sabe? (...) Ela adorava aquilo. Aquela aquarela com cores leves. Também desenhava com lápis, e para apagar o lápis, usava massa de pão. Engraçado, você sabe o que é? É borracha, para limpar, desengordurar o desenho. Desenhava com o comportamento de uma criança.”* (FERRAZ apud COSTA NETO, p. 213-214)

Vimos, pelos três projetos, como Lina Bo Bardi procede em seus desenhos, como se comporta nas obras (quando ocorrem). Em cada um de seus projetos intervém tanto a arquiteta adulta como a criança. Mas, gradualmente, as intervenções da criança vão prevalecendo sobre as operações da adulta, embora uma nunca abandone a outra. Mas a existência dessa co-participação não se limita aos procedimentos projetuais propriamente ditos. Isso porque se há um progressivo abandono de uma postura por outra, isso tem implicações mais profundas, que se relacionam com as compreensões de mundo dos adultos e das crianças, a manifestarem-se nas próprias arquiteturas concebidas por Lina Bo Bardi. Como acontece isso?

Sigamos novamente as indicações de Walter Benjamin. Para o filósofo, o estabelecimento de semelhanças oferece uma possibilidade de abertura para os sentidos do mundo. Benjamin considera que a linguagem possui duas dimensões fundamentais: a “semiótica” e a “mimética”. Se, no primeiro caso, a linguagem tem como meta a comunicação de uma mensagem com um sentido determinado, no segundo caso seu fim é a transmissão de um sentido indefinido, que aparece e desaparece fugazmente. Benjamin observa que, nas crianças, predomina essa apreensão mimética da linguagem: em seu universo não existe uma relação direta entre as palavras e as coisas. Para as crianças, as palavras são, primeiramente, imagens e sons que não possuem um sentido fixo, mas sim flutuante.

Mas essa capacidade para construir sentidos vacilantes vai além das palavras. Também a encontramos em outras dimensões do universo infantil. As

(9) “Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter história. Com vinte e cinco anos queria escrever minhas memórias, mas não tinha matéria.” Bardi, Lina Bo apud FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p. 9.

crianças possuem essa faculdade de estabelecer um contato diferenciado com a realidade que possibilita romper com sentidos previamente estabelecidos, ordinários, para construir outros, inesperados e surpreendentes. O olhar das crianças está isento de preconceitos e consegue observar os interstícios do mundo que os adultos, há muito, nem percebem. Aqui podemos verificar essa disponibilidade infantil de transtornar o mundo para modificar seu sentido:

*“A terra está repleta dos mais incomparáveis objetos da atenção e da ação das crianças. Objetos dos mais específicos. É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande.”* (BENJAMIN, 2005, p. 104)

Benjamin detecta: nas crianças, a produção e a recepção de semelhanças está plenamente ativada. E como se pode observar a partir de suas palavras, essa mimese *benjaminiana* vai além de uma relação meramente imitativa. Para Benjamin, a mimese não é uma mera reprodução do mundo, mas sua transformação pela utilização da imaginação. Benjamin não a vê como um termo negativo, pelo contrário. A imaginação não é um modo de escapar da realidade, mas de alcançá-la:

*“Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele equivoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário. A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se pedreiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda. Conhecemos muito bem alguns instrumentos de brincar arcaicos, que desprezam toda máscara imaginária (...): bola, arco, roda de penas, pipa – autênticos brinquedos, – ‘tanto mais autênticos quanto menos o parecem ao adulto’. Pois quanto mais atraentes, no sentido corrente, mais se distanciam dos instrumentos de brincar; quanto mais ilimitadamente a imitação se manifesta neles, tanto mais se desviam da brincadeira viva.”* (BENJAMIN, 2005, p. 93)

Por meio do comportamento mimético, as crianças interagem com o mundo. Em muitas ocasiões chegam, inclusive, a confundir-se com ele:

*“A mimese envolve a capacidade de mimetizar-se e identificar-se não só com o mundo animado, mas também com o mundo inanimado. Benjamin nota que as crianças também brincam que são objetos inanimados. (...) O jogo entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte, é crucial para o entendimento da mimese. A origem dessa*

*adaptação ao inanimado pode encontrar-se no mecanismo de defesa pessoal. Quando os animais se sentem ameaçados, correndo risco de vida, geralmente congelam para se misturarem com o ambiente e assim escapar da mirada do predador. Esses instintos também podem ser rastreados nas respostas humanas. Mas essa 'rendição' no momento de unir-se com o mundo inanimado, serve finalmente para reforçar a vida. Esses gestos de rendição implicam, de fato, na sobrevivência."*<sup>10</sup> (LEACH, 2000, p. 31)

Benjamin distingue dois tipos de mimese: uma mais negativa e outra mais positiva. A primeira é aquela na qual há uma sublimação do indivíduo, na medida em que ele se confunde com seu ambiente em uma atitude meramente defensiva, a anular sua personalidade. A segunda é aquela na qual o sujeito se afirma perante o meio, mas sem debilitá-lo. Esse tipo de mimese possibilita uma fusão entre o indivíduo e o mundo. Mas isso não significa que ambas as partes se mantenham intactas depois desse contato. Ao contrário, possibilita uma profunda transformação tanto do sujeito como do mundo.

No pensamento de Adorno a noção de mimese possui outras implicações. Em um primeiro momento, Adorno e Horkheimer a consideram de um modo absolutamente negativo e, portanto, fazem uma crítica profunda às colocações de Benjamin. Entretanto, essa crítica se modifica. Quando Adorno a retoma em sua *Teoria estética* (1970), o conceito de mimese ganha outra dimensão, mais positiva. Se, em uma primeira fase, a mimese é somente uma forma de submissão de um sujeito a outro que o domina, na segunda fase é uma forma de aproximação ao outro, que se dispõe a compreendê-lo sem pretender dominá-lo ou oprimi-lo. Trata-se de uma aproximação que consegue fazer o sujeito e o objeto terem a possibilidade de contaminar-se sem agressividade e sem angústia. Adorno manifesta que essa relação mimética ocorre tanto na experiência estética como na erótica:

*"Aqui, na última página da Teoria Estética, esse arripio mimético originário reaparece, mas sob sua figura reconciliada: é o tremor do sujeito perante a beleza; essa febre sagrada que (...) apodera-se do amante quando vê o amado, pois este lhe lembra a visão da divindade. Ali, diz Adorno, o sujeito se deixa atingir, afetar pelo objeto, mas esse toque recíproco não produz feridas; o sujeito não apaga nem submete o outro a si mesmo num gesto prepotente. Experiência erótica e estética que também define, segundo o velho ensinamento platônico, a experiência do conhecer verdadeiro, isto é, da união entre Eros e Logos."* (GAGNEBIN, 1997 p. 104)

A mimese também supõe um ato de entrega ao mundo. Com o procedimento mimético, o sujeito se dispõe a relacionar-se com o mundo e essa relação significa uma transformação de ambas as partes. Não se trata de estabelecer uma relação passiva com a realidade, mas de instituir um vínculo ativo. E essa mesma disposição pode afetar todas as experiências vitais, incluída a estética.

Assim, a mimese, tanto para Benjamin quanto para Adorno, é uma forma de aprendizagem da realidade, que não trata de imitá-la, mas de recriá-la. Os dois filósofos, cada um de à maneira e em seu tempo, conseguem detectar o papel inspirador e instigante da racionalidade mimética, que promove um intenso conhecimento do mundo.

(10) Texto original em inglês, traduzido pela autora.

(11) Cecília R. dos Santos observa a força poética da arquitetura de Lina Bo Bardi, a realizar-se como um mosaico de citações. Ver: SANTOS, Cecília R. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 54-55, jan./fev. de 1992. Em sua tese doutoral Olívia Oliveira também alerta para a capacidade poética da arquitetura de Lina Bo Bardi. Para a autora, sua arquitetura se apresenta como uma metáfora das coisas do mundo. Em seu trabalho, Oliveira salienta, especialmente, as referências simbólicas que a Casa de Vidro e a Casa do Chame-Chame estabelecem com seus contextos. Ver: OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000.

O princípio da mimese aparece implicitamente em todo o discurso de Lina Bo Bardi. É mencionado tacitamente em diversas ocasiões, quando afirma que a arquitetura possui a faculdade de relacionar-se intimamente com o mundo humano e natural. Porém, essa conexão não se efetua de um modo direto, mas indireto, não pelas semelhanças objetivas, mas subjetivas. Lina Bo Bardi se refere, em várias ocasiões, a essa capacidade da arquitetura para se abrir ao mundo e revelar seus sentidos, não só os mais resistentes e estáveis, mas também os mais frágeis e os mais voláteis, que aparecem e desaparecem subitamente. Afirma, com veemência, em diversas circunstâncias: a arquitetura é poesia! E, enquanto tal, tem a possibilidade de aceder ao mundo, de reconhecer suas características mais tangíveis e inatingíveis. Indica, igualmente, a necessidade de valorizar esses aspectos e transtorná-los sempre que necessário. Podemos, assim, reconhecer que a arquitetura, para Lina Bo Bardi, está impregnada dessa capacidade mimética de assimilação do mundo.

A arquitetura de Lina não se conforma como uma mera reprodução do mundo, mas como sua produção. Nesse sentido, a arquitetura deve ser considerada sempre como uma construção autônoma, que possui seus próprios mecanismos internos de produção, desvinculados do mundo exterior. Mas, embora a arquitetura se edifique sobre esses dispositivos internos, também deve estabelecer, necessariamente, um contato com o mundo externo. Para Lina Bo Bardi, essa dialética entre a autonomia e a heteronomia é imprescindível. O que se transforma – tanto em seu discurso como em seus projetos – é a força do contato entre o mundo intrínseco e o mundo extrínseco arquitetônico. Essa modificação é evidente nas três residências estudadas, nas quais é possível notar uma intensificação de sua força poética.<sup>11</sup>

Tomemos, novamente, as três casas concebidas pela arquiteta. A Casa de Vidro é a mais abstrata de todas, a que mais se aparta das condições terrenas. Entretanto, essa casa não deixa de referir-se ao mundo, embora não o faça de um modo literal. Essa casa alude à metrópole industrial na qual se localiza e também às potencialidades de seu desenvolvimento social, político e econômico. Mas vimos que a produção mimética oferece a possibilidade de estabelecer relações não tão evidentes. A Casa de Vidro chama a atenção, embora discretamente, a um aspecto negativo da industrialização. Em seus interstícios penetram aspectos de um mundo que sucumbe, gradualmente, ao poder da civilização industrial. A Casa de Vidro resgata, em sua própria materialidade, características da tradição arquitetônica de São Paulo, que, pouco a pouco, desvanecem diante da presença da arquitetura moderna. Recupera os modos de vida usuais e, ao mesmo tempo, acrescenta novas condutas correspondentes à civilização industrial. Para perceber isso basta observar a coexistência do forno à lenha com os mais modernos equipamentos na cozinha da residência. Lina Bo Bardi também tem a sensibilidade de captar a existência da vegetação brasileira e incorporá-la à sua proposta. Mas, na Casa de Vidro, a arquiteta ainda não vislumbra os perigos que ameaçam a natureza brasileira. Nessa residência, Lina Bo Bardi se conecta com a realidade, mas o faz mais em concordância que em desacordo. A arquiteta ainda considera que o mundo no qual insere sua casa está carregado de energia vital, a afetar positivamente a vida humana e natural.

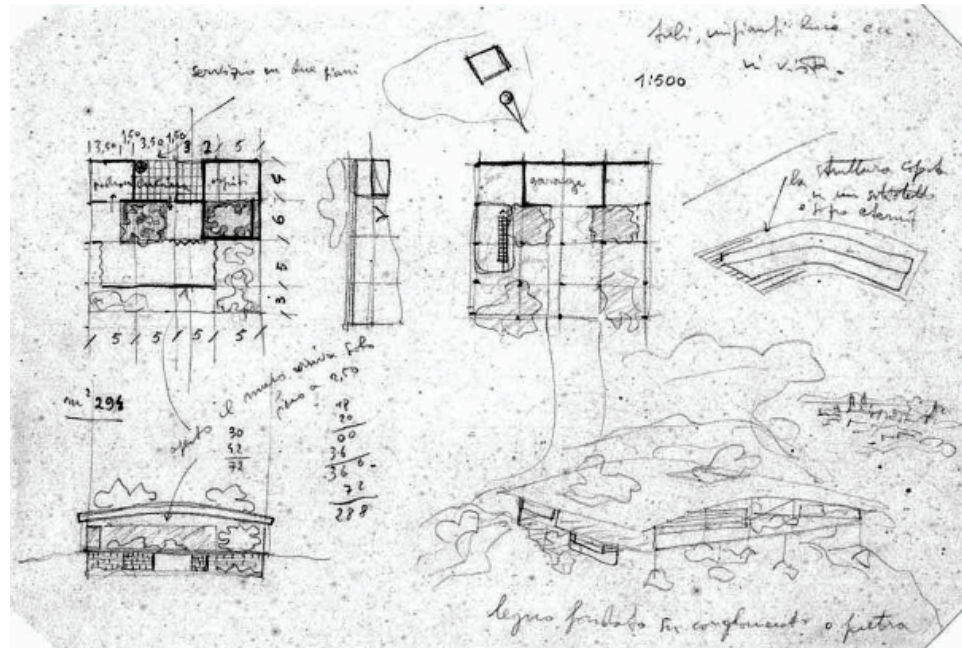


Figura 2: Casa de Vidro  
Fonte - ILBPMB

(12) Em sua tese doutoral, Oliveira faz um diagrama, mostrando o traçado regulador que orienta o projeto da Casa do Chame-Chame. Segundo a autora, todo o conjunto da casa orienta-se, geometricamente, por dois pontos que se situam no exterior da planta. Ver: OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, p. 57, 2000.

(13) Oliveira aponta a relação que a Casa do Chame-Chame estabelece com o mundo e, sobretudo, com as referências naturais e culturais soteropolitanas. Chama a atenção para esses diversos elementos que se inserem na materialidade da Casa do Chame-Chame. Ver: OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. Tese doutoral – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000.

Na Casa de Vidro, a capacidade mimética da arquitetura de Lina Bo Bardi ainda é bastante reduzida, se a comparamos com outros projetos. A cada nova proposta sua arquitetura se entrega com maior veemência ao mundo, captando não só suas dimensões mais tangíveis, mas também as mais intangíveis.

No princípio do processo criativo da Casa do Chame-Chame, Lina Bo Bardi tenta preservar a autonomia do objeto arquitetônico, apelando para o uso da geometria. Entretanto, no decorrer desse procedimento projetual, o único vestígio dessa retração da obra sobre si mesma se dá por uma geometria virtual, a qual não se revela àqueles que observam a casa, mas somente àqueles que se dispõem a estudá-la<sup>12</sup>. Ao longo de seu processo criativo, a casa vai, progressivamente, expandindo-se para o mundo. Desde seus primeiros traços assimila a exuberante natureza de Salvador, e vai entregando-se cada vez mais a ela. A Casa do Chame-Chame acolhe a diversidade de elementos terrestres e aquáticos existentes, dotando-os de novas significações. Mas não só isso. Na Casa do Chame-Chame a presença do “outro” é evidente. De qual “outro” estamos falando? Justamente aqueles constantemente ignorados pela hegemonia das forças sociais, econômicas e também religiosas, e sobrevivem nas margens da sociedade. Há indícios de diversos pedaços de objetos serem implantados nas paredes exteriores da residência: cabeças, olhos, braços e pernas de bonecos; restos de jogos; fragmentos de copos, taças e garrafas... Ao incorporar na arquitetura da Casa do Chame-Chame as pequenas lascas e fiapos de civilização, Lina Bo Bardi evoca todos aqueles que subsistem nas bordas do mundo capitalista. A Casa do Chame-Chame manifesta suas alegrias e suas tristezas, mas exprime, principalmente, sua dignidade<sup>13</sup>. Assim, na Casa do Chame-Chame os mecanismos miméticos são utilizados com maior intensidade.

Figura 3: Casa do Chame-Chame  
Fonte - ILBPMB

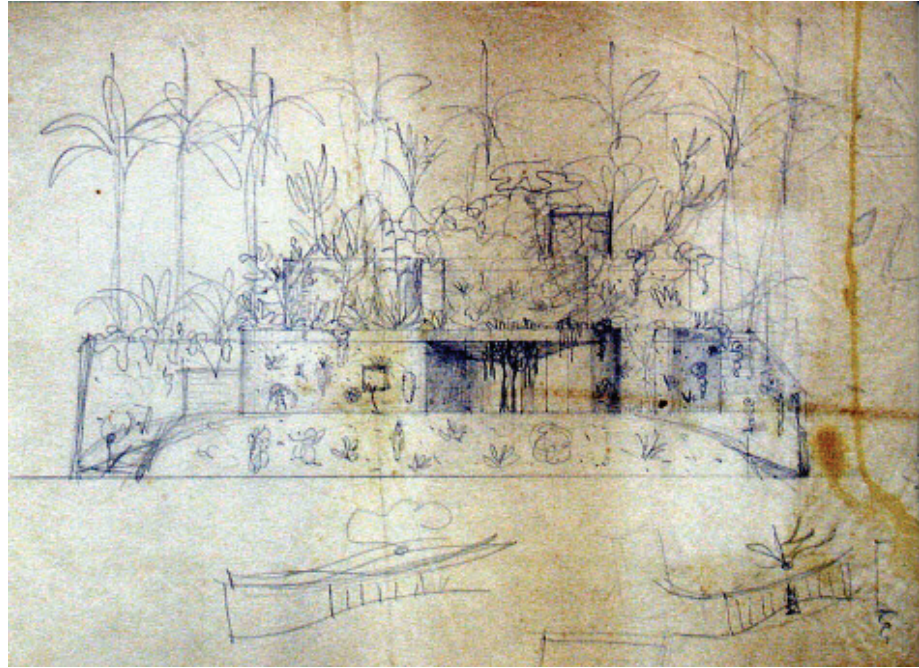


Figura 4: Casa Circular  
Fonte - ILBPMB

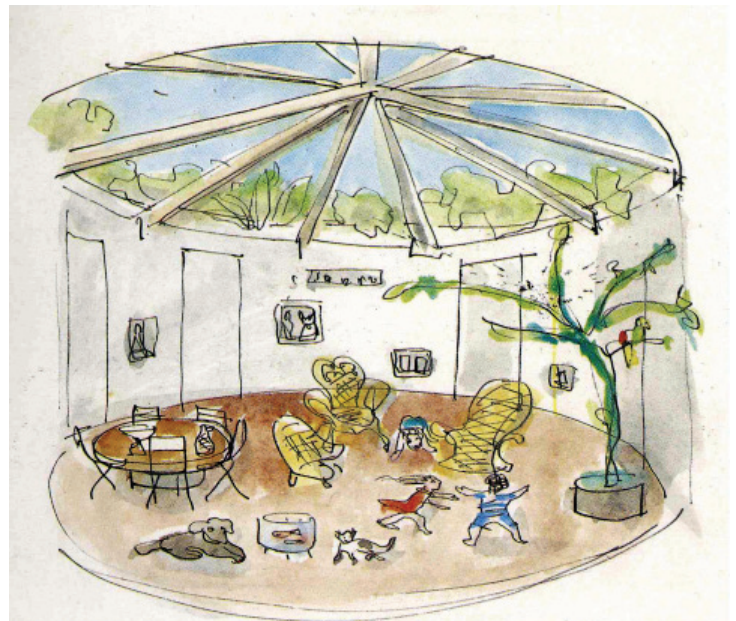
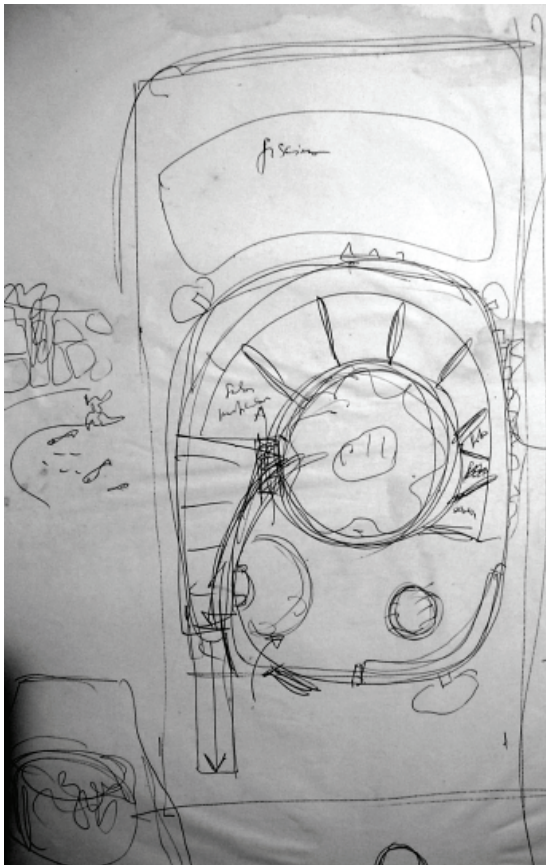


Figura 5: Casa Circular  
Fonte - ILBPMB

E a Casa Circular? No decorrer do procedimento projetual, também se pode notar que perdura uma necessidade de isolar o objeto arquitetônico, de diferenciá-lo de seu contexto. Persistem soluções geométricas, embora desponham respostas orgânicas ao longo do processo. Enfatiza-se as qualidades intrínsecas ao próprio objeto arquitetônico, seus materiais, suas linhas, planos e volumes. A casa vai adquirindo uma característica fortificada, que remete a um objeto concebido com independência do mundo externo. Entretanto sua relação com o mundo demonstra ser mais complexa. Embora esse forte se feche para o mundo exterior, ele, simultaneamente, traz o mesmo, para dentro de si. Em seu interior os diversos elementos naturais encontram-se protegidos: água, terra, fogo e ar. Mas a proteção maior é da própria vida humana. Assim, essa arquitetura concentra elementos animados e inanimados e apresenta-os de um modo metafórico. Assim, manifesta não só que a existência humana e a natural são extremamente valiosas, mas são consideravelmente frágeis. A arquitetura consegue, por um processo mimético, protegê-las das ameaças a que estão submetidas.

A partir do processo criativo dessas três residências é possível notar uma transformação nas visões de mundo das arquiteturas de Lina Bo Bardi. Nos três projetos perduram determinadas características abstratas, que remetem a um mundo intrínseco à arquitetura, apartado das contingências do mundo. Nessas casas persiste, de algum modo, a tentativa de garantir uma ordem ao mundo, pelo estabelecimento de um sentido que esteja constituído preliminarmente. Um mundo examinado partindo-se de uma visão adulta. Porém, também observamos que nessas residências, em diferentes medidas, essa possibilidade de determinação de uma significação fixa está sob suspeita. As três residências também evocam o mundo extrínseco, alheio a seguranças ou medidas, que se reconstitui incessantemente. Um mundo observado a partir de um olhar infantil.

Os modos de fazer arquitetura e os produtos dessas operações modificam-se no decorrer da atividade profissional de Lina Bo Bardi. Mas por que acontecem essas alterações? Não é só a arquitetura de Lina Bo Bardi que atravessa um intenso processo de transformação, mas também sua pessoa passa por uma profunda metamorfose. A transferência da Itália ao Brasil produz um impacto inicial na concepção de vida da arquiteta. Mas o deslocamento mais significativo acontece, sem dúvida, dentro do território brasileiro, de São Paulo a Salvador. O que ocorre entre essas diversas etapas de seu percurso vital? Lina Bo Bardi transforma sua vivência no Brasil em uma possibilidade de intercâmbio vital profundo, no qual ambas as partes se afetam mutuamente. Lina Bo Bardi não é a mesma depois de sua chegada a São Paulo, e passa por uma nova transformação radical quando se traslada a Salvador. A experiência brasileira a afeta profundamente. Mas, evidentemente, a arquiteta traz consigo toda sua carga vital italiana e também a compartilha com o país que a recebe. Com sua arquitetura – e o impacto que esta produz no Brasil – ocorre essa poderosa conexão entre Lina Bo Bardi e seu país adotivo, a produzir uma modificação em ambas as partes.

Pode-se afirmar que Lina Bo Bardi traz da Itália aspectos da típica mentalidade que separa a razão da imaginação, conhecimento e sentimento, corpo e alma. Entretanto, essa mentalidade, tipicamente adulta, convive harmoniosamente com uma infantil, que perdura na maturidade da arquiteta. Uma racionalidade com tendência a integrar todos os aspectos que o pensamento



adulto divide. Uma mentalidade que se inclina por constituir sentidos e não por limitá-los. Certamente, Lina Bo Bardi já possui uma tendência natural a superar as divisões impostas pelo pensamento hegemônico ocidental, mas essa inclinação é acentuada pela comoção que lhe causa sua vida no Sudeste, mais especialmente no Nordeste do Brasil. A própria arquiteta comenta como esse trânsito transforma sua maneira de estar e de atuar no mundo:

*“O que foi importante na minha vida foi a viagem ao nordeste e o trabalho que desenvolvi no Polígono das Secas. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas, mas de outro sentido mais profundo, que eu aprendi com a arquitetura dos fortes (...) em todo o nordeste do Brasil. (...) Devo ao Brasil esta liberdade da mesa da prancheta, das régua e dos esquadros.”* (BARDI apud MALAVOGLIA, 1986, p. 4)

Quais conclusões podemos tirar? As experiências arquitetônicas de Lina Bo Bardi são, fundamentalmente, gritos poéticos. Nos três projetos, os construídos e os não-construídos, podemos encontrar sempre a presença de duas Linas: uma adulta e outra criança. A primeira disposta a preservar, nos projetos, algumas regras elementares, e, outra, interessada em estremecê-las. Porém, durante suas atuações, as duas Linas vão perdendo suas definições, e, ao longo de seus projetos, suas condutas se confundem. Já não se sabe muito bem qual é uma, qual é a outra... Em todo caso, ambas estão presentes nas concepções arquitetônicas de Lina Bo Bardi, às vezes delimitando o sentido do estar no mundo, mas, sobretudo, indeterminando-o, abrindo-o vertiginosamente.

## BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Rio de Janeiro: Duas Cidades/Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin – Obras escolhidas. Magia, técnica, arte, política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin – Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BIERRENBACH, Ana Carolina. *El caracol y el lagarto: Abstracción y mimesis en la arquitectura de Lina Bo Bardi*. 2006. Tese (Doutorado) – ETSAB-UPC, Barcelona, 2006.

\_\_\_\_\_. Lina Bo Bardi: abstração e mimese. *Revista Parc.*, Campinas. Disponível em: <<http://www.fec.unicamp.br/~parc/>>. Acesso em: out. 2007.

CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As moradas da alma*. 1996. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Arquitetura e Planejamento Urbano, EESC, Universidade de São Carlos, São Carlos-SP, 1996.

COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UFGS, Porto Alegre, 2003.

DUNLOP, Carol; CORTÁZAR, Julio. *Los autonautas de la cosmopista – Un viaje atemporal Paris-Marsella*. Madri: Alfaguara, 1996.

FERRAZ, Marcelo (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e pensamento. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GALLO, Antonella(Org.). *Lina Bo Bardi. Architetto*. Veneza: Marsilio Editori, 2004.
- KAPP, Silke. Teoria, práxis, conceito, *mimesis*. *Interpretar arquitetura*. Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>>. Acesso em: out. 2007.
- LEACH, Neil. Walter Benjamin, *mimesis* and the dreamworld of photography. In: BORDEN, Iain; RENDELL, Jane (Ed.). *Intersections. Architecture histories and critical theories*. Londres-Nova York: Routledge editors, 2000.
- \_\_\_\_\_. Vitruvius crucifixus: Architecture, mimesis and the death of instinct. In: DODS, George; TAVERNON, Robert (Ed.). *Body and building*. Cambridge-Londres: MIT, 2002.
- LLINÀS, Josep. *Saques de esquina*. Valência: Pretextos, 2002.
- MALAVOGLIA, Fabio. *Entrevista com Lina Bo Bardi*. Texto não-publicado. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1986.
- MATOS, Olgária. *A história viajante – Notações filosóficas de Olgária Matos*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- MONTANER, Josep M. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.
- OLIVEIRA, Olívia F. *Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi*. 2000. Tese (Doutorado) – ETSAB-UPC, Barcelona, 2000.
- ROSSETTI, Eduardo P. *Tensão moderno popular em Lina Bo Bardi: Nexos de arquitetura*. 2002. Dissertação (Mestrado) – PPG-AU, UFBA, Salvador, 2002.
- SANTOS, Cecília R. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo a nossa cidade da Bahia. *Projeto*, São Paulo, n. 149, p. 54-55, 1992.
- SIQUEIRA, Andrea. *Aspiração à realidade na trajetória de Lina Bo Bardi, da Itália ao Brasil*. 2004. Tese (Doutorado) – ETSAB, UPC, Barcelona, 2004.
- QUETGLAS, Josep. Por una arquitectura insustancial. *Escritos Colegiales. Escrits Col.legials*. Barcelona: Actar, p. 106-122, 1997.

### Nota do Editor

Data de submissão: outubro 2007

Aprovação: julho 2008

---

#### Ana Carolina de Souza Bierrenbach

Arquiteta pela FAU-Mackenzie e historiadora da FFLCH-USP, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo PPGAU-UFBA, doutora pela Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Univesitat Politècnica de Catalunya ETSAB-UPC, e, atualmente, realiza pós-doutorado com o apoio da Fapesb.

Rua Teixeira Leal, 125, ap. 301. Graça

40150-050 – Salvador, BA

(71) 9969 1995

linabiba@yahoo.com