

IV PROJETAR 2009  
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA  
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL  
Outubro 2009

**Eixo: Proposição**

## **Arquiteto sempre tem conceito, esse é o problema**

**Silke Kapp**

Arquiteta, Doutora em Filosofia, Rua Paraíba 697, Belo Horizonte, [kapp.silke@gmail.com](mailto:kapp.silke@gmail.com)

**Priscilla Nogueira**

Arquiteta, Mestranda em Arquitetura, Rua Paraíba 697, Belo Horizonte, [priscillarquiteta@gmail.com](mailto:priscillarquiteta@gmail.com)

**Ana Paula Baltazar**

Arquiteta, Doutora em Arquitetura, Rua Paraíba 697, Belo Horizonte, [baltazar.ana@gmail.com](mailto:baltazar.ana@gmail.com)

## Resumo

*A frase do título provém de uma entrevista sobre autoprodução de moradias. O entrevistado queria ajuda para conceber a casa que pretendia construir, mas não queria um arquiteto, porque “arquiteto sempre tem conceito - esse é o problema”. Sua afirmação revela a distância entre duas práticas: o processo convencional de projeto utilizado pelos arquitetos e a autoprodução gerada por demandas que aqui denominamos “populares”. Que tais práticas estivessem contrapostas no passado é compreensível, pois havia poucos arquitetos, solicitados quase que exclusivamente em empreendimentos incomuns, representativos, extraordinários. Hoje, com a ampliação do ensino superior, o número de arquitetos em relação à população brasileira é cerca de dez vezes maior do que no auge do modernismo, mas arquitetos continuam pouco úteis à maior parte dessa população. O presente artigo discute as características e origens desse descompasso, começando por uma narrativa do encontro entre as duas práticas em questão (na realidade, uma síntese de situações levantadas em pesquisa de campo sobre a autoprodução de moradias). A partir dessa narrativa, analisa-se a demanda popular, caracterizada não apenas pela relativa limitação de recursos econômicos, mas também pelo que Bourdieu chama de “gosto de necessidade” em vez da aspiração por “lucro simbólico”. Trata-se, em suma, de demandas por configurações espaciais e soluções técnicas, mas não por “obras de arquitetura”. Em seguida, a prática de projeto baseada na produção de espaços extraordinários é analisada especialmente quanto ao seu ensimesmamento em torno de uma ficção - o conceito. O artigo conclui apontando a necessidade de uma mudança substancial de procedimento: uma arquitetura que responda à demanda popular, cuidando principalmente de abrir o processo para participação dos envolvidos e enfocando, em lugar de conceitos, articulações espaciais, soluções construtivas e adequação ao contexto natural e urbano.*

## Palavras-chave

Autoprodução; Prática de projeto; Demanda popular

## Eixo

Proposição

**Abstract**

*The title comes from an interview with a self-producer who wants help to conceive his home but not from an architect, because “architects always have concepts – this is the problem”. His assertion unveils the distance between two practices: the conventional process of design of architects and the self-production that springs from what we call here “popular” demand. It is not difficult to understand that these were apart in the past, when architects were just a few and almost exclusively called for unusual, representative and extraordinary enterprises. Nowadays, with the spread of university education, the number of architects in relation to the Brazilian population has grown about ten times comparing with the golden age of modernism. However, architects are still of little use for the great majority of this population. This paper examines the characteristics and origins of such a gap, departing from a narrative of the meeting of both practices in question (actually, a synthesis of different situations found in field research investigating self-production of dwellings). From this narrative it analyses the “popular” demand, characterised not only by relatively scarce financial resources, but also by that which Bourdieu calls “taste of necessity” instead of aspirations for “symbolic profit”. Summarising, they are demands for spatial configuration and technical solutions but not for “works of architecture” in analogy with “works of art”. It then analyses the design practice based on the production of extraordinary spaces concerning, specially, its introspective reference to a fiction: the concept. The paper concludes indicating the need for a substantial change in procedure: towards an architecture that is responsive to popular demands, that cares mainly to open the process to participation of the directly involved, and that instead of concepts, focuses on spatial articulations, constructive solutions and its adequacy to the natural and urban context.*

**Keyword**

Selfproduction; Design practice; Popular demands

**Axis**

Proposition

## Resumen

*Las palabras del título vienen de una entrevista acerca de la autoproducción de viviendas. El entrevistado quería ayuda para diseñar la casa que deseaba construir, pero no quería un arquitecto, porque "con los arquitectos siempre hay concepto - eso es el problema" Su declaración revelan la distancia entre dos prácticas: el proceso utilizado por el diseño convencional y la autoproducción generada por la demanda que nosotros llamamos "Popular". Que esas prácticas se opusieron en el pasado es comprensible, porque había pocos arquitectos, casi siempre solicitados en inusuales proyectos, ejemplares, extraordinarios. Hoy, con el aumento de las facultades de arquitectura brasileñas el número de arquitectos es de aproximadamente diez veces mayor que en el auge de la arquitectura moderna, pero los arquitectos son poco provechosos a la mayoría de la población del país. En este artículo se describen las características y orígenes de este desajuste, empezando con una narración del encuentro entre las dos prácticas involucradas (un resumen de las situaciones planteadas en investigaciones prácticas sobre la autoproducción de viviendas). De esta descripción, analizamos las demandas populares, que se caracterizan no sólo por la relativa limitación de recursos económicos, sino también de lo que Bourdieu llama "gusto de necesidad" a las ansias de "beneficio simbólico". Esto es, en definitiva, las exigencias de ajustes espaciales y de soluciones técnicas, pero no por "obras arquitectónicas". Entonces, la práctica de proyecto basada en la producción de espacios extraordinarios se considera especialmente acerca de su "ensimismamiento" en vueltas a una ficción - el concepto. El artículo concluye direccionándolos a la necesidad de un cambio sustancial de práctica: una arquitectura que responda a la demanda popular, sobre todo abriendo el proceso para la participación de los interesados y centrándose, más que en conceptos, en la articulación espacial y soluciones constructivas para el contexto natural y urbano.*

## Palabras-llave

Autoproducción; Práctica del proyecto; Demanda popular

## Eje

Proposición

## Introdução

Ouvimos a frase do título pela boca de um entrevistado numa pesquisa sobre projetos de arquitetura e moradias autoproduzidas.<sup>1</sup> Dizer que “arquiteto sempre tem conceito” e que isso seria um “problema” expressa, sem nenhum pudor, o estranhamento do público em relação às aspirações dos arquitetos. Enquanto esse público espera alternativas para solucionar questões espaciais e construtivas relativamente simples, os arquitetos oferecem projetos fundados em noções abstratas, que vão de doutrinas estilísticas a metáforas do universo literário ou filosófico. Nosso intuito aqui é tentar compreender tal contradição em termos históricos e sociais, pois não se trata de uma simples diferença de expectativas, mas do encontro entre dois *modi operandi* distintos que, no nosso caso brasileiro, caracterizam a arquitetura pelo menos desde a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes em 1826.

Para evitar confusões terminológicas, cabe esclarecer de antemão que entendemos por arquitetura o espaço transformado pelo trabalho humano, não apenas aquela pequena porção projetada por arquitetos e reconhecida pelo campo acadêmico e profissional da arquitetura como legítima expressão de seus princípios em determinado momento histórico (Kapp, 2005). Em outras palavras, arquitetura inclui o espaço comum, cotidiano, “ordinário”, como diriam os ingleses, para além das obras que se pretendem extraordinárias ou são eleitas como tais pelos historiadores. É nesse sentido que nos referimos a dois modos de operar: um da prática teorizada e institucionalizada, cujo foco está no projeto e no discurso; e outro, bem mais amplo, da prática pautada na experiência empírica e focada na construção e no uso.

Inicialmente narraremos um encontro desses dois modos, a partir de dados colhidos na já citada pesquisa, para depois analisá-los em termos mais amplos. Entendemos que tais encontros tendem a ocorrer com frequência cada vez maior, pelo simples fato de o ensino de arquitetura ter se popularizado.<sup>2</sup> Há hoje pelo menos dez vezes mais arquitetos em relação à população brasileira do que havia nos tempos áureos do modernismo. Arquitetos como Lúcio Costa ou Oscar Niemeyer saíram da elite carioca do início do século XX e operaram num campo arquitetônico

---

<sup>1</sup> Pesquisa *Produção e Uso da Moradia*, Grupo MOM (Morar de Outras Maneiras), UFMG, financiamento CNPq e Fapemig, coordenação: Silke Kapp.

<sup>2</sup> Em 1960, a população brasileira era de aproximadamente 70 milhões de pessoas e havia sete cursos de Arquitetura no país (dois em São Paulo e os demais em Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador, Recife e Rio de Janeiro). Em 2005, a população era de 184 milhões e havia 166 cursos de Arquitetura. *Grosso modo*, passamos de um curso para dez milhões de pessoas a um curso para 1,1 milhão de pessoas; um crescimento de cerca de dez vezes. Chega-se a um dado muito semelhante por outra via. Em 1980, Minas Gerais, por exemplo, tinha uma população de cerca de 13,4 milhões de residentes e um único curso de Arquitetura que formava 80 profissionais por ano; isso significa um arquiteto novo para cada grupo de 167.500 cidadãos. Hoje, a população é de 20 milhões e há 21 cursos de Arquitetura que formam cerca de 1200 profissionais por ano; o que significa um arquiteto novo para cada grupo de 16.666 cidadãos. (Dados disponíveis nos websites do IBGE e do MEC, <http://www.ibge.gov.br>; <http://portal.mec.gov.br>.)

muito restrito. Que eles ainda figurem como modelos para muitos estudantes de arquitetura (Macedo, 2009) não é apenas um anacronismo, como também reprodução irrefletida de uma formação social extremamente desigual. É contraditório pleitear por uma sociedade mais igualitária e democrática e, ao mesmo tempo, perpetuar a idéia de uma prática profissional centrada em obras de arquitetura extraordinárias. Importa analisar essa prática criticamente *vis-à-vis* um universo arquitetônico que ela sempre excluiu.

## **Encontro**

*Fernanda se casou há dois anos com Wilson. Ela é vendedora, ele é técnico em informática. Compraram um lote de 240m<sup>2</sup> numa região distante do centro, mas com infra-estrutura, transporte e comércio. Têm algumas economias e podem usar parte de seus salários na construção. Na vizinhança, todo o mundo constrói da mesma maneira: estruturas de concreto, lajes, paredes de alvenaria, esquadrias metálicas. Apenas os acabamentos são mais variados. As casas não têm aprovação da Prefeitura, que também não se dá o trabalho de fiscalizar essa região. Elas são construídas por mestres de obras, pedreiros e outros trabalhadores mais ou menos qualificados, que ajudam a decidir o que e como fazer. Em geral, trabalham por empreitada e sem carteira assinada. Materiais de reposição frequente, como cimento, areia e brita, vêm de lojas próximas. Louças, acabamentos e outros itens especiais são comprados em lojas maiores, onde a oferta é mais diversificada e os preços são mais baixos.*

*O casal pretende construir pelo mesmo processo, mas quer contratar um projeto. Simplesmente não conseguiram arranjar tudo o que imaginam na casa e na área externa. Um arquiteto lhes foi indicado pela sogra de um amigo, a filha de uma prima se formou em arquitetura, um engenheiro tocou a obra de outro amigo, escolhem alguns nomes no catálogo. Conversam primeiro com o engenheiro, que propõe um projeto que já executou antes e cujo custo sabe indicar com razoável precisão. Mas a casa é 'meio massuda', como diz Fernanda, e elimina a possibilidade de uma área de churrasqueira.*

*A aproximação dos arquitetos é mais tímida. Como têm medo do preço, deixam claro que seu orçamento é limitado. Em dois casos, não passam do primeiro telefonema. Em outros três casos, chegam a explicar pessoalmente o que pretendem, pois nenhum arquiteto lhes diz quanto cobra antes de uma conversa inicial. Ficam sabendo que um projeto inclui várias etapas e que devem contratar engenheiros para medir o lote, para definir fundações, estrutura, tubulações e para supervisionar a obra. Um dos arquitetos lhes mostra um projeto completo: imagens que parecem fotografias, uma planta mais simples para a Prefeitura, muitos outros desenhos complicados. Wilson pensa que se tivessem uma planta, seria suficiente. Os pedreiros que conhece dariam conta de construir com ela. Tenta explicar isso ao arquiteto, mas não o convence. Pergunta se*

*pode contratar só a primeira etapa, o anteprojeto. O arquiteto diz que, se quiser construir, precisa de todos os projetos, porque além das questões técnicas, há o problema dos direitos autorais. Wilson estranha que outra pessoa tenha direitos sobre sua casa. De qualquer modo, pedem propostas, que demoram a chegar e são caras.*

*Acabam contratando a filha da prima, recém-formada, que fez o preço mais baixo e com quem se sentiram mais à vontade para conversar. Encontram-se no lote num sábado de manhã para acertar tudo. A arquiteta faz uma lista dos cômodos: dois quartos e uma suite, banheiro, cozinha, sala etc. Os recortes de revista que levam não parecem interessá-la tanto. Combinam uma reunião para ela mostrar o anteprojeto. Dois meses depois chegam ao escritório, mortos de curiosidade. Os desenhos são bonitos como aqueles que viram antes e Fernanda se empolga com os acabamentos. Passa pela cabeça de Wilson que vão construir um muro na frente e ninguém vai ver a casa daquele jeito. A arquiteta explica o projeto, fala em volumes, planos, elementos, vãos, ritmo, visadas, comunicação, fluidez, mas não entendem muito bem o que quer dizer. Também é difícil entender como a casa seria por dentro, apesar dos móveis nos desenhos. Wilson nota que a parte externa está quase toda ocupada por um gramado e a churrasqueira ficou pequena. Além disso, quer fazer uma parede de pedras, como viu num restaurante. Fernanda pergunta se cabe uma mesa na cozinha e como se limpa a vidraça da escada. E ela se preocupa com a falta de um lugar para secar roupa do lado de fora. A arquiteta diz que uma parede de pedras não combinaria com o conceito da casa e que a roupa pode secar na área de serviço. Mas ela promete aumentar a cozinha. Wilson pergunta se pode construir apenas uma parte, porque acha que a obra vai ficar cara. A arquiteta explica que será mais barato fazer tudo de uma vez, talvez com um financiamento. Como ela é muito simpática, não insistem. Também não lhe pedem mudanças além do aumento da cozinha, porque teria o trabalho de fazer todos aqueles desenhos de novo. Combinam que vão estudar o anteprojeto e telefonar para começar a próxima etapa.*

*Nos dias seguintes o mal-estar do casal aumenta. O projeto é bonito, mas parece de revista. Não é exatamente como imaginaram sua casa. Quando a arquiteta liga, falam de problemas familiares e que vão esperar um pouco mais para construir. Acertam o pagamento do anteprojeto e prometem entrar em contato. Depois fazem seus próprios desenhos em papel quadriculado. Até aproveitam uma ou outra idéia da arquiteta, mas não a procuram de novo. A construção acontece como as de todos os vizinhos, com alguns percalços e várias mudanças de planos ao longo da obra. Quando se mudam um ano depois, ficam satisfeitos com o resultado. Ainda falta muita coisa que será terminada aos poucos. Wilson já planeja um novo cômodo sobre a laje da garagem.*

## **Demandas populares e autoprodução**

A história de Fernanda e Wilson narra o encontro entre os dois diferentes modos de operar referidos na introdução: um tipo de demanda que aqui denominaremos “popular” se depara com uma prática profissional que aqui denominaremos “convencional”. Começamos pela análise da demanda. Nosso foco para isso é o contexto de uma metrópole brasileira, mas ela foi constatada de modo bastante semelhante em outros contextos, como, por exemplo, por Flora Samuel (2008) na Inglaterra.

Demandas populares se caracterizam, em primeiro lugar, pelo fato de serem oriundas de pessoas físicas ou pequenos grupos e não de empresas, nem de instituições públicas. Na maior parte dos casos, trata-se de necessidades relacionadas à moradia, embora também possam incluir usos mistos, pequenas instalações produtivas ou comerciais e até equipamentos coletivos criados por iniciativa de seus usuários. Portanto, não são propriamente populares as demandas de projetos arquitetônicos para a produção de massa de habitações por construtoras e incorporadoras ou pelo poder público, mesmo que os empreendimentos se destinem ao chamado “segmento popular”. Como esses projetos são muito mais determinados pelas necessidades dos empreendedores (lucro, racionalização, cronograma, administração, poder político) do que pelas necessidades dos usuários, poderíamos classificá-los como demandas empresariais ou institucionais.

Um segundo aspecto característico das demandas populares é o fato de contarem com recursos financeiros relativamente limitados. Isso determina, por um lado, o processo de execução das construções e melhorias: em geral são empreendimentos autoproduzidos e mais ou menos informais (voltaremos a esse ponto em seguida). Por outro lado, a limitação de recursos tem relação direta com as funções que a moradia cumpre. À diferença das demandas de elite, que Sérgio Ferro (2006, p.67) descreve sob a epígrafe “a mansão”, não se trata do “maior acúmulo de elementos supérfluos compatíveis com o funcionamento e a sanidade mental”. Desejos e sonhos existem, têm suas peculiaridades, mas não se transformam em “consumo conspícuo”, como dizia Veblen no final do século XIX. Para Veblen, o consumo ostensivo da “classe ociosa” (não trabalhadora) se funda numa situação pecuniária mas passa “rapidamente a determinar a maneira de viver como também a educação e a atividade intelectual” (Veblen, 1983, p.37). Essa determinação não existe da mesma maneira nas demandas populares. Não é “imprescindível discriminar cuidadosamente entre o nobre e o ignóbil nos bens de seu consumo”, não é preciso “cultivar o gosto”, nem se tornar “*connoisseur* dos vários graus de valor dos alimentos, das bebidas e dos adornos masculinos, do vestuário adequado, da arquitetura, das armas, dos jogos, das danças e dos narcóticos” (Veblen, 1983, p.37-38).

O sociólogo Pierre Bourdieu investigou extensamente e de modo bem mais sutil do que Veblen essa relação entre a posição social dos indivíduos ou grupos, seu capital econômico e seus capitais não econômicos, tais como educação formal e formação incorporada, prestígio e títulos,



redes de influência e acesso a posições de poder. Apesar de as pesquisas empíricas de Bourdieu terem sido realizadas em contextos muito diferentes do de uma cidade brasileira do século XXI, o que ele denomina “gosto de necessidade” nos parece pertinente às demandas populares discutidas aqui. Chave para compreender essa categoria é a noção de *habitus*, que Bourdieu entende como o processo de socialização incorporado pelo indivíduo na forma de sua linguagem, seus hábitos cotidianos e modos de agir, seu estilo de vida e seu gosto. Bourdieu evidencia que “a classe social não é definida somente por uma posição nas relações de produção, mas pelo *habitus* de classe que, ‘normalmente’ (ou seja, com uma forte probabilidade estatística), está associado a essa posição” (Bourdieu, 2007, p.350). O que uma pessoa consome ou possui, assim como aquilo que almeja, resulta, não apenas das suas condições econômicas, mas igualmente do *habitus* que essas condições criam. Nas classes populares isso se expressa, segundo Bourdieu, pelo gosto de necessidade, isto é, pela adaptação de preferências e desejos a um universo de “oportunidades objetivas” (Bourdieu, 2007, p.355). O gosto de necessidade busca coisas aparentemente práticas, sem afetação, contrapostas de maneira relativamente direta à privação que combatem. No entanto, não se trata de um simples cálculo funcional. Necessidades podem ser “do estômago ou da imaginação”, como diria Marx (2004, p.57). A lógica das oportunidades objetivas se manifesta com ainda maior evidência quando ultrapassa o que seriam necessidades “do estômago”:

E as próprias escolhas que, do ponto de vista das normas dominantes, parecem ser as mais ‘irracionais’, têm como princípio o gosto de necessidade [...]. Por exemplo, o gosto por enfeites de fantasia e por bugigangas berrantes que povoa ‘salões’ e ‘entradas’ com penduricalhos e bibelôs de feira inspira-se em uma intenção desconhecida dos economistas e estetas comuns, a saber: obter o máximo ‘efeito’ [...] pelo menor custo, fórmula que, para o gosto burguês, é a própria definição da vulgaridade. (Bourdieu, 2007, p.355-356)

Bourdieu diz que o gosto de necessidade implica uma “renúncia a lucros simbólicos” (2007, p. 355). Isso não se refere à noção do simbólico que arquitetos como Charles Jencks difundiram a partir do fim dos anos 1960, aludindo a qualquer significado da arquitetura para além daquela apreensão descrita pela psicologia da *Gestalt*.<sup>3</sup> O lucro simbólico que Bourdieu tem em mente é uma forma de fortalecer ou melhorar a posição social de um indivíduo ou grupo. Dito de outro modo, o gosto de necessidade envolveria pouca ou nenhuma aspiração a capitais não-econômicos, tais como originalidade, prestígio, estilo, refinamento.

O tema é delicado porque entre nós, arquitetos, treinados para a produção de lucro simbólico, há uma tendência a universalizar essa aspiração, como se ela pudesse ser invariavelmente atribuída

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo: George Baird; Charles Jencks (eds.). *Meaning in architecture*. New York: George Braziller, 1969. Charles Jencks; Richard Bunt; Geoffrey Broadbent. *Signs, Symbols and Architecture*. New York/ London: John Wiley, 1980. Charles Jencks: *Towards A Symbolic Architecture*. New York: Rizzoli, 1985.

a qualquer pessoa. Nessa perspectiva, dizer que determinado grupo não procura lucro simbólico por meio da arquitetura parece equivaler a um tratamento preconceituoso ou excludente. É como se fosse imputada a alguns a penosa renúncia a uma característica essencial ao ser humano em geral. Porém, nem tudo o que vai além das necessidades “do estômago”, como pretensões estéticas ou expressivas, implica necessariamente lucro simbólico. A distinção mediada por um campo cultural especializado só tem função no contexto social que a produz, e isso vale também para o “bom gosto”, a “originalidade” ou a “vanguarda” oferecidos pelos arquitetos. O acesso a produtos refinados, originais, autênticos ou avançados, além de distinguir a classe dominante das classes populares, define posições no interior da própria classe dominante, que por sua vez é segmentada em frações de maior e menor poder. Especialmente para a fração dominada da classe dominante (na qual Bourdieu inclui intelectuais, artistas e também arquitetos) o lucro simbólico é decisivo porque possibilita alcançar posições melhores dentro de uma estrutura dada. Mas essa importância não é universal. Para que as classes populares se livrem da dominação, não basta lucro simbólico dentro de estruturas estabelecidas. É preciso que as próprias estruturas da totalidade social mudem substancialmente.

Em contraposição à idéia de que a população em geral buscaria como que automaticamente uma identificação com a classe dominante, Bourdieu acentua que o gosto popular também costuma conter “uma advertência contra a ambição de se distinguir pela identificação com outros grupos, ou seja, uma chamada à solidariedade de condição” (Bourdieu, 2007, p.357). Isso não é mera resignação. Em alguns eventos “as propriedades negativamente avaliadas pela taxonomia dominante” (Bourdieu, 2007, p.360) são revertidas em propriedades positivas pelos próprios movimentos populares. Bourdieu cita a estratégia *black is beautiful*, mas pode-se compreender no mesmo registro o recente manifesto *favela patrimônio da cidade*.<sup>4</sup> Ambos não existiriam se não houvesse uma “taxonomia dominante” que avalia negativamente a pele negra ou a produção espontânea do espaço na favela, mas ambos são mais afins aos interesses das classes populares do que a ideologia do embraquecimento ou a urbanização forçada das favelas nos moldes da cidade formal.

---

<sup>4</sup> *Favela patrimônio da cidade* é um manifesto de grande parte da população de favelas de Belo Horizonte, principalmente o movimento dos moradores da Vila Antena no Aglomerado Morro das Pedras, que acontece em resposta à tentativa de execução das intervenções estruturantes da URBEL (Cia Urbanizadora de Belo Horizonte) a partir dos Planos Globais Específicos, que prevêem diversas remoções, alargamento e criação de vias. Esses mesmos moradores já haviam proposto em 2008 o manifesto Vila Morta, parodiando o Programa Municipal Vila Viva, criticando a falta de respeito com as práticas sócio-culturais cotidianas de negociação e produção do espaço nas comunidades. Tal crítica evoluiu para o manifesto *favela patrimônio da cidade*, que reivindica a manutenção da favela como ela é, preservando seus becos, sem fragmentá-la com vias para carros (que a maioria de sua população não tem). O movimento não descarta melhorias nos aglomerados, mas se opõe à descaracterização das favelas para dar lugar ao trânsito e à quantidade de remoções propostas. Atualmente o movimento está se organizando para difundir o patrimônio favela para os demais moradores da cidade (do asfalto) no intuito de mostrar que podem conviver sem que a favela se iguale ao bairro.

Tudo isso não quer dizer que não haja individualidade ou que a arquitetura dos espaços populares seja uniformizada como queria Le Corbusier ao pleitear “casas em série” com o argumento de que “todos os homens têm as mesmas necessidades” (Le Corbusier, 1981, p.89). A imensa variedade de configurações espaciais em assentamentos espontâneos, assim como as múltiplas interferências dos moradores em monótonos conjuntos habitacionais, demonstram o equívoco desse pressuposto. Um dos primeiros estudos nesse sentido foi realizado por Boudon (1969) num conjunto projetado pelo próprio Le Corbusier em Pessac. Nosso intuito aqui é apenas de evidenciar a existência de demandas por configurações espaciais e soluções técnicas que não aspiram a obras de arquitetura análogas a obras de arte, nem tampouco àquele tipo de diferenciação que um arquiteto pode prover por meio de seu repertório estilístico. Mesmo a popularização da arquitetura modernista no Brasil não indica necessariamente um desejo de imitação da classe dominante. Em lugar de pressupor tal desejo, caberia investigar melhor até que ponto essa popularização se deve aos trabalhadores da construção, motivados simplesmente por facilidades operacionais (materiais e conhecimentos disponíveis).

Como já mencionado anteriormente, a limitação de recursos e também o *habitus* correlato, fazem com que a maior parte das demandas populares dê origem a empreendimentos autoproduzidos. Entendemos por autoprodução o processo em que os próprios usuários tomam as decisões sobre a construção e gerem os respectivos recursos. Essa autoprodução pode estar associada à autoconstrução ou pode ser realizada apenas pelo trabalho de terceiros. No entanto, o pequeno empreendedor que constrói para venda ou aluguel, reproduzindo com alguma sistematicidade os expedientes de maximização de lucro do capital de construção ou do capital rentista, não pertence à categoria do autoprodutor porque não é usuário dos espaços que produz.

A autoprodução advinda de demandas populares visa prioritariamente a valores de uso cotidianos, não a valor simbólico, nem a valor de troca e menos ainda à extração sistemática de mais-valia que caracteriza a produção capitalista de imóveis. Para esclarecer esse aspecto, é importante não equiparar mercado imobiliário, produção capitalista de imóveis e especulação imobiliária (Ribeiro, 1997). Embora os discursos neoliberais tenham nos habituado a identificar esses termos, cabe lembrar que mercado é uma instância de compra e venda, capitalismo é um modo de produção, e especulação é um expediente improdutivo de apropriação circunstancial de valor. Todo produto, seja qual for seu modo de produção, pode chegar ao mercado e pode até se tornar objeto de especulação. Mas da mesma forma que um artesão autônomo não se transforma em capitalista pelo fato de vender mercadorias, a autoprodução não se transforma em produção capitalista ou especulação imobiliária pelo fato de seu produto comparecer no mercado imobiliário em algum momento. A categoria de uma autoprodução capitalista talvez caiba unicamente à mansão que Sérgio Ferro analisa: seu morador compra matéria-prima, técnica e força de trabalho e os emprega em relações de produção “próximas das que estabelece na sua indústria ou em outro negócio qualquer” (2006, p.68). A mansão é, como se diz, um investimento. Ainda que tenha

também valor de uso (sobretudo simbólico), é construída para proporcionar lucro financeiro quando vendida. Via de regra, a autoprodução popular não é ditada por essa lógica.

Consequentemente, os expedientes de racionalização e aumento do chamado valor agregado (mais-valia) são estranhos à autoprodução. Em lugar de predeterminar um resultado, ela se faz pela interação direta e contínua entre usuários e trabalhadores da construção. As decisões são tomadas durante o processo e, em muitos casos, apenas com o conhecimento técnico de que a própria mão-de-obra dispõe e com informações obtidas em lojas de materiais de construção, revistas, websites ou com amigos que tenham alguma experiência. A mediação por documentos técnicos é secundária. Mesmo quando existe um desenho formalizado do produto final, o que é antes exceção do que regra, ele se torna rapidamente obsoleto pelo caráter aberto do processo produtivo: os participantes imaginam soluções, começam a execução, avaliam os resultados parciais, repensam, se reorientam pelas oportunidades e dificuldades que surgem ao longo da construção. Nem mesmo os recursos financeiros são planejados e contabilizados sistematicamente, apesar de sua relativa escassez.<sup>5</sup>

Do ponto de vista técnico, não seria difícil apontar falhas ou fragilidades nos processos típicos de autoprodução. Contudo, como mostra Gorz (2001), a competência técnica costuma servir em primeira instância à perpetuação da divisão hierárquica do trabalho e das relações de produção capitalistas e apenas em segunda instância ao aumento da produtividade do trabalho. A subordinação ao comando, a predefinição dos resultados, a normalização dos gestos, o registro minucioso dos recursos, mais do que eficazes para um único canteiro, são imprescindíveis para garantir que suas condições se repitam em todos os canteiros futuros. Como a autoprodução não tem esse pressuposto, não precisa suprimir a inventividade dos trabalhadores nem cuidar para que respeitem hierarquias, sigam ordens e se mantenham ignorantes quanto à totalidade do processo. Gorz relata o funcionamento de fábricas nas quais, em razão da mobilização operária maciça, as coerções do trabalho foram suprimidas e os trabalhadores puderam organizá-lo a seu modo, o que resultou em “saltos espetaculares de produtividade, em geral da ordem de 20% ao ano durante vários anos consecutivos” (Gorz, 2001, p. 232).

O cartão de ponto ao entrar e sair da fábrica foi abolido; a cantina é a mesma para operários e dirigentes; os controladores, supervisores, guardas ou outros ‘suboficiais da produção’ foram abolidos; o número e a duração dos intervalos foram deixados a critério dos trabalhadores. As tarefas anteriormente parceladas foram recompostas de modo que cada indivíduo e cada grupo tenha a responsabilidade de um produto complexo [...]. Os técnicos e engenheiros não têm mais o poder de comando: estão lá para colocar seus conhecimentos técnico-

---

<sup>5</sup> Pesquisa *Produção e Uso da Moradia*, Grupo MOM (Morar de Outras Maneiras), UFMG, financiamento CNPq e Fapemig, coordenação: Silke Kapp.

científicos à disposição dos operários e ajudá-los assim a resolver problemas técnicos [...]. (Gorz, 2001, p.231-323)

Em alguma medida, as condições dessas fábricas autogeridas remetem aos canteiros da autoprodução. Sua aparentemente misteriosa viabilidade advém do fato de dispensarem as deseconomias implicadas no controle centralizado da produção, incluindo os projetos técnicos enquanto instrumentos desse controle. No entanto, a autoprodução na construção, ao contrário das fábricas autogeridas, não costuma ter nenhuma forma alternativa (não controladora) de acesso sistemático ao conhecimento técnico-científico.

### **Prática arquitetônica convencional**

Que a prática convencional de projeto não se combine facilmente com a autoprodução é evidente: arquitetos são treinados para projetar obras com alto nível de formalização técnica, que pressupõem soluções inteiramente definidas e uma estrutura especializada de execução, com projetos complementares, orçamentos, cronogramas e um canteiro organizado hierarquicamente e comandado por pessoas que conhecem os códigos do desenho técnico. Esse aparato produtivo é um de seus pressupostos, sejam os arquitetos responsáveis por boa parte dele (como na França), sejam responsáveis apenas pela chamada forma (como no Brasil). Todavia, o hiato entre as demandas populares e a forma de atuação dos arquitetos é mais fundamental do que seus sintomas no momento da execução, tais como “desobediências” ao projeto, imprecisões na execução ou pranchas de detalhes ignoradas.

Os modelos de atuação profissional para os quais arquitetos são formados se definem no “campo da arquitetura”, analisado por Garry Stevens a partir dos conceitos de Bourdieu. Um campo é “um conjunto de instituições sociais, indivíduos e discursos que se suportam mutuamente” na disputa por privilégios em relação a outros campos (Stevens, 2003, p.90). Stevens considera que a incumbência que dá origem ao campo arquitetônico é a perpetuação e ampliação de capital simbólico para a representação do poder.

O campo arquitetônico é responsável pela produção daquelas partes do meio ambiente construído que as classes dominantes usam para justificar seu domínio da ordem social. Edifícios do poder, edifícios do Estado, edifícios de reverência, edifícios para respeitar e impressionar. (Stevens, 2003, p.104)

Em outras palavras, a noção de arquitetura a que nós referimos no início (o espaço transformado pelo trabalho humano) não coincide com o entendimento tradicional no campo arquitetônico. Pelo contrário, o campo se contrapõe à produção genérica do espaço construído. Seu relativo sucesso ao longo do tempo, isto é, a permanência das instituições acadêmicas e profissionais que o compõem, se deve ao fato de ter conseguido exclusividade na concepção daqueles espaços

extraordinários que supostamente expressam os valores culturais de uma sociedade (e que de fato expressam os valores da classe dominante). A prática arquitetônica se consolidou no contexto dos grandes projetos para clientes abastados, tais como a Igreja, o Estado e a alta burguesia. E ainda hoje é muito raro que se façam edificações representativas sem a contratação de um arquiteto, ao passo que para as demais edificações isso ocorre com frequência. É evidente, portanto, que as demandas populares sempre estiveram à margem dos interesses do campo arquitetônico e da imagem do arquiteto que nele se produz e reproduz. Seu ideal é uma participação privilegiada na “economia das trocas simbólicas” (Bourdieu, 2005). Muitos autores nem sequer denominam “arquitetura” as construções que resultam de demandas populares, sobretudo quando autoproduzidas. Banham menciona ter ouvido de Ernesto Rogers que “não existe essa coisa de má arquitetura, apenas boa arquitetura e não-arquitetura” (Banham, 1999, p. 296).

Modelos de atuação profissional evidentemente não são idênticos à realidade dessa atuação. No Brasil, com o aumento significativo de cursos universitários e a diversificação do seu público, muitos dos estudantes que ingressam nos cursos não provêm de contextos sociais em que arquiteturas extraordinárias sejam parte do *habitus*. Suas expectativas em relação a esses cursos tendem a ser mais próximas da expectativa que um casal como Fernanda e Wilson tem ao procurar um arquiteto. No entanto, aprendem rapidamente, em geral já na primeira disciplina de projeto arquitetônico, que não basta pensar espaços, resolver questões construtivas ou ter cuidados com um contexto natural e urbano. É preciso que cada projeto tenha um “conceito”, isto é, uma idéia central que pode estar ou não relacionada à situação concreta, mas que de qualquer modo fará girar em torno de si todas as demais decisões, dando unidade, coerência e integridade ao desenho e ao discurso do estudante. Em outras palavras, o estudante é introduzido aos valores sobre os quais o campo arquitetônico procura manter seu monopólio: a arquitetura para além da construção e da vida cotidiana, que gera lucro simbólico para os próprios arquitetos e para a parte privilegiada de seus clientes.

Essa prática é exemplarmente demonstrada por arquitetos como Peter Eisenman (1999), Daniel Libeskind (Balmond, 1997) e Frank Gehry. Nos três casos, o conceito nada mais é que uma ficção que direciona o projeto. Essa ficção se transpõe em metáforas e representações, desembocando naquele “quebra-cabeça” que constitui uma das armadilhas mais comuns do processo convencional de projeto (Lawson 2006, p.221–222). Uma situação real, com suas inúmeras e contraditórias variáveis, é transformada pelo arquiteto num problema bem delimitado e de solução aparentemente precisa, ou seja, num quebra-cabeça. O conceito é o condicionante absoluto que possibilita fixar (arbitrariamente) a maior parte das variáveis em questão. Um caso bastante conhecido é o projeto do Bio-Centrum em Frankfurt de Eisenman, cujo conceito ou ficção inicial é a cadeia de DNA, metaforicamente transposta para a forma do edifício, embora não seja fruível na experiência do espaço. Libeskind, por sua vez, trabalha mais com representações complexas ou

narrativas do que com metáforas e analogias. Seu projeto do Museu Judáico em Berlim é a representação do caminho percorrido pelo povo judeu, combinado a uma malha que une endereços de intelectuais alemães e judeus residentes na cidade antes do holocausto, gerando por fim o zig-zag que determina a forma do edifício. Na proposta para o anexo do Museu Victoria & Albert em Londres, Libeskind parte da elaboração conceitual de uma espiral caótica, a espiral da história, que gira em torno de um centro móvel. E dentre as representações usadas no projeto das Freedom Towers em Nova Iorque está a coincidência entre a altura do edifício (1776 pés) e o ano da independência dos Estados Unidos. Já Frank Gehry toma por conceito a própria formalidade, sem mediações metafóricas ou narrativas. Emblemático nesse sentido é o processo de concepção da forma do Museu Samsung, que parte de um empilhamento aparentemente aleatório de paralelepípedos, passa por uma ornamentação desse conjunto com tiras de papel contínuas para então chegar à forma final do volume externo. Essa forma é digitalizada e sua estrutura é definida no CATIA, programa extremamente sofisticado usado pelos técnicos da equipe de Gehry para viabilizar a construção. Em todos esses exemplos, o conceito não só determina a origem formal do projeto, como prescreve uma espécie de montagem de quebra-cabeça. Mesmo que o objeto final não seja totalmente prefigurado, como seria um quebra-cabeça, o conceito e seu desenvolvimento fictício são tão determinantes para o processo de projeto que outras considerações, tais como as qualidades do espaço, o processo construtivo ou o contexto natural e urbano, se tornam secundárias. O conceito permite negligenciar dificuldades e contradições e ainda fornece uma explicação para a negligência que pode ser reproduzida com relativa facilidade na mídia, na política e nos salões.

Alguns autores criticaram as práticas de arquitetura para as quais Eisenman, Libeskind ou Gehry são exemplares. Adolf Loos (1997), já no início do século XX e referindo-se aos protagonistas do *Jugendstil* vienense, tentou combater a distância entre discursos ou desenhos de arquitetos e o saber-fazer dos trabalhadores da construção e da autoprodução. Não que Loos quisesse conservar formas de produção tradicionais, pelo contrário. Mas, para ele, o domínio da produção arquitetônica pela cultura literária ou pela habilidade com o lápis não têm sentido senão desqualificar trabalhadores e autoprodutores e mistificar um processo heterônomo de concepção dos espaços. Aliás, Loos diz que justamente os espaços, as ambiências, as articulações entre corpos humanos, eventos e construções se perdem na prática dos arquitetos do seu tempo. Quando vocifera contra o ornamento (isto é, o ornamento inventado no papel e desvinculado de sua execução) e defende o processo chamado de *Raumplan* (projeto espacial), sua tentativa é combater essa perda. Loos não apenas resistiu por muito tempo à publicação de fotografias das construções que executou, por crer que suas características não seriam perceptíveis em imagens bidimensionais, como também produzia poucos desenhos e tomava grande parte das decisões ao longo do processo no canteiro.

Um autor mais recente a questionar a mistificação dos procedimentos de projeto arquitetônico é Reyner Banham. O último texto que escreveu, intitulado “A Black Box. The Secret Profession of Architecture”, é uma crítica ferrenha ao *modus architectorum* e ao seu prestígio na cultura ocidental em detrimento de inúmeras outras maneiras de conceber e realizar edificações. Para Banham, esse prestígio é injustificado, porque, na realidade, os projetos dos arquitetos não têm nenhuma qualidade excepcional a não ser a que permite identificá-los como “arquitetura” (sempre extraordinária) e diferenciá-los do resto do mundo, isto é, da suposta não-arquitetura. Banham entende que arquitetos de fato apenas cultivam uma modalidade específica de desenho de construções criada no Renascimento italiano. Suas operações seguem padrões rígidos, embora raramente explicitados, que os (bons) alunos de arquitetura aprendem nos rituais do ateliê de projetos. Cada projeto deve demonstrar inovação e originalidade, e o “conceito” é a maneira de realizar esse pressuposto, mas para que seja reconhecido no campo arquitetônico é imprescindível que obedeça a certas convenções. Assim como Loos, Banham critica o ensimesmamento desse processo: perpetua-se uma certa arte do desenho, não uma arte da construção e muito menos a arte da construção *tout court*.

Mencionamos antes que um campo é um conjunto de pessoas e instituições que se suportam mutuamente no embate com outros campos. Mas seus membros não são apenas solidários. Também disputam entre si posições de maior privilégio, que acabam por dar acesso a projetos de alguma proeminência, reforçando, por sua vez, o reconhecimento. Para muitos profissionais, o modelo ainda é a figura do célebre arquiteto-artista, seja ele perseguido com entusiasmo ou apenas respeitado sem questionamentos.

Nessa “economia das trocas simbólicas” (Bourdieu, 2005), a importância que um arquiteto atribui ao “conceito” e a outros valores de distinção do seu trabalho tende a ser mais determinada pelas suas próprias aspirações no campo arquitetônico do que pelas aspirações de seus clientes. Para demandas de “edifícios do poder, edifícios do Estado, edifícios de reverência, edifícios para respeitar e impressionar” (Stevens, 2003, p.104) as aspirações de arquitetos e clientes podem até coincidir: “o arquiteto lucra mais projetando edifícios de bom gosto para pessoas de bom gosto e, ao mesmo tempo, demonstra seu próprio refinamento pela seleção de um cliente refinado, assim como, por seu lado, o cliente já demonstra seu refinamento ao selecionar um arquiteto refinado” (Stevens, 2003, p.95). Isso vale ainda para demandas institucionais em princípio destinadas às classes populares. Quando um Prefeitura contrata com arquitetos “refinados” projetos de monumentos para a suposta valorização cultural de áreas de favelas, opera exatamente na mesma lógica, pois o lucro simbólico se destina aos próprios políticos em questão, não à população em geral.

Contudo, esse jogo dos refinamentos não tem nenhum valor para outros tipos de demanda, incluindo as demandas populares em discussão aqui. O conceito, aquela ficção metafórica,



narrativa, teórica ou apenas formal que o arquiteto insere no processo de concepção de um espaço, aparece apenas como elemento estranho, isto é, como inútil complicação que interdita possibilidades e interferência no projeto e ainda pretende impedir transformações das construções ao longo do tempo. “Arquiteto sempre tem conceito - esse é o problema.”

### **Arquitetura sem conceito**

Pode-se argumentar que o trabalho de projeto fundado em conceitos, sejam metafóricos, narrativos, formais ou de qualquer outra espécie, é uma resistência à banalização da arquitetura e à sua submissão direta a ditames econômicos. A produção de massa não costuma operar com conceitos no sentido aqui discutido, mas com fatores como legislação urbana, regras dos agentes financiadores, racionalização da execução, estratégias de marketing. Trata-se de uma produção meramente instrumental do espaço, que emprega conceitos arquitetônicos, quando muito, como perfumaria nos produtos destinado ao público de altíssima renda. Em empresas como a MRV Engenharia, o arquiteto assume a função de mero “despachante” (Bernis, 2008): seu trabalho se limita a ajustar sempre os mesmos desenhos, seguindo as mesmas cartilhas, para fornecer os mesmos documentos. Diante desse cenário, a possibilidade de elaborar projetos a partir de conceitos adquire um valor de liberdade ou humanidade. A aparente autonomia da arquitetura é vista como distanciamento ou até como crítica do raciocínio instrumentalizado para a lucratividade do capital. O próprio arquiteto assume o papel do humanista contra os tecnocratas.

A pergunta é se uma arquitetura sem conceitos equivale necessariamente a esse tipo de heteronomia. Entendemos que há diferenças importantes entre a prática do “arquiteto-despachante” e uma prática mais adequada a demandas populares. Quando se trata simplesmente de agenciar elementos para a produção capitalista de massa, o arquiteto raramente tem contato com os usuários de seus projetos, não lida com singularidades mas com repetições, tem pouca possibilidade de trabalhar a qualidade dos espaços ou sua interferência no ambiente urbano, e, finalmente, seu vínculo ao canteiro se restringe a obediência a parâmetros executivos indiscutíveis. Nada disso se aplica automaticamente ao atendimento de demandas populares e à assessoria à autoprodução.

Entendemos, pelo contrário, que tanto o público quanto os próprios arquitetos poderiam se beneficiar da difusão de práticas mais adequadas a demandas populares. Mas entendemos também que elas implicam uma transformação nos processos de projeto que vai além de pequenos ajustes procedimentais.

Em primeiro lugar, seria preciso abandonar a idéia de soluções fechadas que definem e impõem situações futuras, isto é, abandonar o pressuposto de que projetos “bem resolvidos” estimulam a imaginação dos seus usuários, instigam seu pensamento, otimizam suas tarefas ou tornam mais

aprazível seu cotidiano. Pelo contrário, o processo seria dominado por todos os participantes e aberto a intervenções a qualquer momento. Em segundo lugar, caberia desatrelar ficções e formalismos projetuais de qualidades e articulações espaciais, como se essas últimas não pudessem ser originadas se não por meio de conceitos trazidos de fora. Para o público, conceitos tendem a não ser mais do que constrangimentos desnecessários. Ele não está interessado em mistérios, mas, muito pelo contrário, em compreender as razões pelas quais determinadas soluções são propostas e discutí-las. Quando essas decisões fazem sentido para todos os envolvidos, são preservadas, mesmo que em novas versões. Em terceiro lugar, uma prática de atendimento a demandas populares não pode ser igualada ao ato de projetar ou desenhar, como se todas as outras atividades (de falar ao telefone a visitar terrenos) não fizessem parte do trabalho. O desenho seria usado quando útil, porém de forma suficientemente clara para que sua compreensão não se restrinja a iniciados. Finalmente, essa prática precisaria ser capaz de lidar com uma organização não-capitalista do canteiro, dispensando hierarquias e boa parte dos aparatos técnicos auxiliares. Talvez assim o auto-produtor entrevistado, cuja frase deu origem ao título do artigo, fique a vontade para contratar um arquiteto.

### Referências bibliográficas

- BALMOND, Cecil. New structure and the informal, in Charles Jencks (guest-editor), *New science = new architecture*, Architectural Design Profile 129, vol 67, 9-10, 1997, p. 88–96.
- BANHAM, Reyner, 'A black box: the secret profession of architecture', in: *A critic writes: essays by Reyner Banham*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1999, p. 292–299.
- BERNIS, Frederico Mourão. *O arquiteto despachante: a participação do arquiteto na produção habitacional de massa*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOUDON, Philippe. *Lived-in architecture: Le Corbusier's Pessac revisited*. Cambridge: 1969.s
- LAWSON, Bryan. *How Designers Think: The Design Process Demystified*. 4a ed. Oxford: Architectural Press, 2006.
- EISENMAN, Peter. *Diagram diaries*. London: Thames and Hudson, 1999.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- KAPP, Silke. "Por que teoria crítica da arquitetura?" In: Malard, M.L. *Cinco textos de Arquitetura*.

Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.115-168.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LIVINGSTON, Rodolfo. *Cirurgia de Casas*. Buenos Aires: Kliczkowski, 2002.

LOOS, Adolf. *Trotzdem. 1900-1930*. Wien: Georg Prachner, 1997.

MACEDO, Danilo. Deixar de pensar no estilo. *MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo*, 2009. Disponível em [http://mdc.arq.br/2009/01/19/deixar-de-pensar-no-estilo/#\\_ftnref21](http://mdc.arq.br/2009/01/19/deixar-de-pensar-no-estilo/#_ftnref21)

MARX, Karl. *O Capital. Crítica da Economia Política*. Vol I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SAMUEL, Flora. Suburban Self Built. *Field: Alternative Currents*, Sheffield, v.2, p.111-123, out 2008.

STEVENS, Gerry. *O Círculo Privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. *Dos cortiços aos condomínios fechados: as formas de produção da moradia na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

VEBLEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa. Um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.