Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno

Cláudia Piantá Costa Cabral
Arquiteta, Doutora em Arquitetura
Professora Adjunta, UFRGS

Rua Sarmento Leite, 320, sala 201
Porto Alegre, RS – CEP 90050-170
Fone-fax: (51) 33 08 34 85
claudia.cabral@pesquisador.cnpq.br

Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno

Resumo
Embora a síntese das artes tenha sido uma aspiração coletiva, identificada com uma agenda social compartilhada pelos arquitetos modernos, especialmente no pós-guerra, não há nada de automático em sua realização, se caracterizada como problema artístico. O artigo pretende reexaminar a questão através de um tema recorrente, que envolve a relação entre arquitetura e escultura na tradição moderna, mas que de certo modo pode ser visto como antitético com respeito a certas visões de síntese das artes nessa mesma tradição. O tema a que me refiro é a persistência da representação naturalista da figura humana em esculturas que integram espaços arquitetônicos modernos. Para provar que se trata, sim, de um "tema de composição", e não de epifenômeno, basta com recordar os inúmeros casos de espaços arquitetônicos e urbanos modernos amplamente conhecidos em que isso se dá de modo intencional, desde a inclusão da figura feminina em bronze de Georg Kolbe no Pavilhão de Barcelona por Mies, às sobejas demonstrações brasileiras no tema, do Ministério à Pampulha. O artigo espera contribuir para aprofundar a discussão compositiva dessa relação, onde a síntese resiste a ser compreendida apenas nos limites da unidade estilística ou iconográfica: a representação naturalista da figura humana na escultura pertence a um *corpus* acadêmico que poderia ser descrito como oposto às buscas de uma formulação abstrata do espaço arquitetônico. Com base na noção de projeto como noção capaz de criar um campo de correlações entre arte, arquitetura e cidade, o artigo pretende examinar a natureza da síntese mais como a poética do "colocar em relação" que como discurso de assimilação ao ideal da unidade estilística.

Modern architecture and figurative sculpture: naturalistic representation in modern space

Abstract
Even though the synthesis of the arts has been a collective yearning for architecture, identified with a social agenda shared by modern architects especially in the postwar period, there was nothing as automatic about its achievement when characterized as an artistic problem. This paper wishes to discuss the question through a recurring situation, which implies the relationship between architecture and sculpture in modern tradition, although that particular situation can also be considered as antithetic in relation to certain concepts of the synthesis of the arts in that tradition. The case I have in mind is the presence of representational sculpture in abstract architecture. From the inclusion of Georg Kolbe's feminine figure by Mies in the German Pavilion to the overabundant Brazilian examples at the Ministery or Pampulha, it is not difficult to prove that the case can not be considered as epiphenomenon, but it shall be regarded as a compositional theme. This paper expects to contribute to the discussion of that particular idea of synthesis, which resists to be understood within the limits of the stylistic or iconographical homogeneity: the representational, naturalistic sculpture belongs to an academic *corpus* which could be described as opposed to an abstract concept of architectural space. Based on the notion of design project as able to generate a field of correlations between art, architecture and the city, the paper intends to describe the nature of that synthesis more in terms of the poetics of relationship than of the total assimilation to the ideal of stylistic homogeneity.

Palavras-chave: Síntese das artes; arquitetura moderna; escultura
Key words: Synthesis of the arts; modern architecture; sculpture

Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno

"Gian Corrado Orsini había asistido, años antes de mi nacimiento, siendo gonfaloniero Piero Solderini, a esa complicada operación. Durante cuatro días, el gigante de mármol recorrió el camino que separaba el taller del maestro de la Plaza de la Señoría. Cuarenta hombres tiraban de él, por las callejas, y la escena se vincula, plásticamente, con otras, muy antiguas, como la del corcel troyano. Hacían rodar la erguida escultura sobre vigas engrasadas y empleando un sistema de poleas y contrapesos que suspendía al coloso, como una admirable máquina bélica, de una armazón de maderos, y la protegía de los choques. (…) Avanzaba David y su frente aventajaba a menudo el nivel de los techos. De noche encendían fogatas a sus pies y los adversarios del artista, envidiosos, emboscados, le arrojaban piedras. (…) Y a la madrugada, la estatua tornaba a avanzar solemnemente. David no era un pequeño pastor; era un gigante. (…) Y mientras los cuarenta hombres voceaban a compás, tirando de las cuerdas, como si izaran un inmenso velamen, y las vigas giraban con pesaroso crujido, y, entre pausas de encantado silencio, golpeaban las armas de los alabarderos, ladraban los canes, pregonaban los vendedores, retrocedían locas las cabalgaduras, desgañitábanse las comadres, sonaba aquí y allá un laúd, una lira, un clavicímbalo, una viola da gamba, una aguda, hiriente trompeta, a la que hacía coro el estridor de los gallos, y el pueblo se arremolinaba, como en una feria, alrededor del andante David, y los jóvenes señores, hermosos, lujosos y sinuosos como leopardos, como los leopardos imperiales fúlgidos de joyas, se ponían a las ventanas, con las doradas meretrices, para acariciar al triunfador de mármol blanquísimo que pasaba, entre el rechinar de los maderos, inmutables los anchos ojos que surgían a la altura de las terrazas y de las cornisas (…)." Manuel Mujica Lainez*, Bomarzo,* 1962

Introdução

O fragmento literário acima reproduzido pertence à novela *Bomarzo* de Manuel Mujica Lainez, publicada em 1962. A passagem é a recriação do que teria sido a primeira aparição pública do famoso David de Michelangelo. No outono de 1504, a escultura deixa o atelier do artista e inicia uma jornada de quatro dias através do intrincado casco medieval até alcançar a amplidão da Piazza della Signoria e ocupar o lugar que lhe compete diante do Palazzo Vechio, no centro cívico de Florença. O inusitado passeio de David pelas estreitas ruelas do labiríntico casco florentino é o motivo literário e plástico explorado pela narrativa. A cidade é o cenário ativo de um baile implícito, de um conjunto de operações interligadas que possui dimensões pictóricas, espaciais, acústicas: a dança dos quarenta homens que se movem em torno à escultura para fazê-la prosseguir, o branco David, o luxo dourado dos balcões senhoriais, as estranhas harmonias que

se estabelecem entre o ranger das madeiras, as vozes do público, o ladrar dos cães ou o som eventual de um ou outro instrumento. A cena culmina com a evocação de uma determinada relação de ordem espacial entre arquitetura e escultura: os imutáveis olhos de David que surgem à altura dos balcões e das cornijas, imagem poética de uma beleza insólita, extraída de uma relação inesperada entre a gigantesca cabeça de mármore e as casas medievais.

O relato tem uma qualidade integradora, sinestésica; todas essas dimensões pictóricas, espaciais e acústicas são acionadas na reinvenção da cena, e o sucesso da descrição emana dessa possibilidade de síntese. Porém, não se trata de qualquer tipo de síntese. A figura do imenso David de mármore branco atravessando a cidade medieval como “admirável máquina bélica” é um achado poético, que coloca em relação, na nossa imaginação, uma série de motivos contrastantes. A síntese não exclui, mas explora essas discrepâncias, sejam de escala, forma, matéria, música. Embora representação naturalista, perfeita, da figura humana, o David é gigantesco, sua cabeça alcança os tetos de Florença; a sua figura rígida e vertical se opõe a condição meândrica da cidade medieval; o mármore branco, pulcro, liso, é matéria que podemos imaginar contrastada às texturas muito mais rústicas das fachadas medievais. E não está excluído dessa síntese, inclusive, certo grau de violência implícito na escala da operação, na força e no engenho técnico necessários para mover o David, na alegoria de uma espécie de colisão entre o mundo medieval e o mundo do Renascimento.

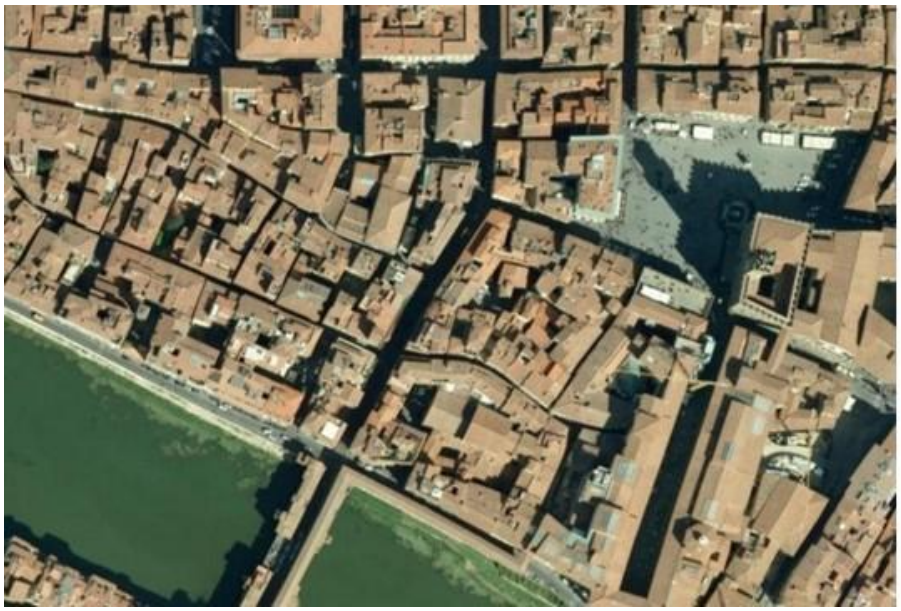


Fig. 1. *Piazza della Signoria*, Florença. Fonte: Google Earth.

Fig. 2. Réplica do David, *Piazza della Signoria*, Florença, foto do autor.

Nenhuma convergência de resultados está garantida *a priori* nessa síntese. Ela não depende da uniformidade das partes envolvidas, ou de qualquer analogia natural; não tem o sentido de língua comum da unidade estilística, da iconografia compartilhada. A síntese é aqui instauração de uma poética que é espacial, unificadora, mas que se funda sobre a idéia de colocar em relação

elementos díspares, unidos por um plano de referência narrativo. E é por essa interpretação em particular da síntese artística que a passagem serve para introduzir o tema que pretendo desenvolver, tendo em vista o quadro geral de reflexão proposto pelo VIII DOCOMOMO Brasil em torno à síntese e paradoxo das artes.

Esse artigo pretende reexaminar a questão através de um tema recorrente, que envolve a relação entre arquitetura e escultura na tradição moderna, mas que de certo modo pode ser visto como antitético com respeito a certas visões de síntese das artes nessa mesma tradição. O tema a que me refiro é a persistência da representação naturalista da figura humana em esculturas que integram espaços arquitetônicos modernos. Para provar que se trata, sim, de um "tema de composição", e não de epifenômeno, basta com recordar os inúmeros casos de espaços arquitetônicos e urbanos modernos amplamente reconhecidos em que isso se dá de modo intencional, desde a inclusão da figura feminina em bronze de Georg Kolbe no Pavilhão de Barcelona por Mies em 1929, às sobejas demonstrações brasileiras no tema, do Ministério a Pampulha. O artigo espera contribuir para aprofundar a discussão compositiva dessa relação, onde a síntese não pode ser compreendida apenas em termos iconográficos, já que a representação naturalista da figura humana na escultura pertence a um *corpus* acadêmico; com base na noção de projeto como noção capaz de criar um campo de correlações entre arte, arquitetura e cidade, o artigo pretende examinar a natureza da síntese mais como a poética do "colocar em relação" que como discurso de assimilação ao ideal da unidade estilística.

Síntese das artes: entre agenda social e proposição artística

Suzanne Langer afirmou certa vez que não existiam casamentos felizes entre as artes, apenas "violações bem sucedidas".[1] Em "Desencontro", texto de 1953, Lucio Costa já havia advertido que o alegado "divórcio das artes" poderia ser "tão artificioso quanto a sua fusão".[2] É evidente que Langer ou Costa não estavam colocando em dúvida o possível interesse de tal integração, mas ambas as manifestações alertavam para a necessidade de rever o problema fora dos limites de clichês generalizantes, e buscar compreendê-lo como problema compositivo, o que supõe interrogar sobre a natureza da arquitetura e das artes e de seus respectivos modos de proceder.

No texto "Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes", Fernanda Fernandes oferece uma contextualização relevante para situar essa discussão.[3] O texto realiza um panorama dos congressos de arte e arquitetura durante a década de 1950, culminando no Congresso Internacional de Críticos de Artes, "A cidade nova, síntese das artes" (1959). O artigo

---

[1] LANGER, Susanne K., *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966, p. 90. (Edição original em inglês: Problems of Art, 1957.)

[2] COSTA, Lucio. "Desencontros" ,1953. In: Lucio Costa: Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 202.

[3] FERNANDES, Fernanda. "Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes". In: PESSÔA, José, et. Al. Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil, Moderno e Nacional: Arquitetura e Urbanismo, Niterói: 2005. CD-ROM.

focaliza o tema no contexto de pós-guerra não apenas no Brasil, mas em suas múltiplas relações com as perspectivas avançadas no interior do CIAM, através das posições de Le Corbusier, Giedion e Sert, que como se sabe, reivindicaram um papel central para a integração entre as artes na revitalização dos centros urbanos na cidade moderna. A síntese das artes aparece como idéia catalisadora, plataforma comum de onde rever posições anteriormente assumidas, mas também como atualização de velhas expectativas de atingir a mudança social por meio da transformação arquitetônica e urbanística. Entretanto, ao trazer à luz elementos das participações de críticos e arquitetos no Congresso, o artigo de Fernandes deixa entrever uma visão muito menos unívoca do problema, tendo em vista suas reais implicações projetuais, do que se poderia supor, considerando a questão apenas nos termos dessa agenda social compartilhada no pós-guerra.[4] Se por um lado, o conceito retém o papel de inspiração coletiva, por outro, a sua definição parece repousar em subentendidos, e admitir, no fundo, construções críticas distintas do problema. Se a aspiração é legítima, não parece haver consenso sobre as possíveis condições de realização da mesma no desenvolvimento da tradição moderna: em tanto que agenda política, a defesa da síntese das artes sugere algo de automático que o modo de proceder das artes em geral, e da arquitetura em particular, está longe de autorizar.

Embora o reencontro entre artes e arquitetura se configure como um dos grandes temas do debate intelectual do pós-guerra, que vai atribuir à redefinição da relação entre arte e arquitetura uma expectativa central na reconstrução moral e material do mundo abalado pela guerra,[5] o projeto cultural de uma síntese das artes não é prerrogativa deste período. O assunto retrocede ao ideal da obra de arte total, e como observou Fernando Álvarez a propósito deste tema na obra de Le Corbusier, o compartilhamento, por parte das vanguardas, de uma idéia regeneradora de síntese das artes pode ser visto como intento de ativar uma nova "*Gesamtkunstwerk*".[6] Wagner utilizou o termo em meados do século XIX para referir-se à ópera, gênero artístico em que todas as artes envolvidas - música, literatura, teatro, canto, dança, artes plásticas – deveriam estar combinadas sob a direção de um único projeto reitor, para alcançar um efeito unificador. Retrospectivamente, o termo é usado para descrever aquelas arquiteturas que ativam tal espécie de continuidade material e iconográfica, proporcionando uma experiência espacial de unidade cenográfica, como é o caso, por exemplo, da arte e arquitetura barrocas.

---

[4] "A presença de arquitetos, urbanistas, críticos de arte, historiadores da arquitetura de diferentes países e não devidamente sintonizados com a particularidade dos problemas envolvidos na concepção e construção de Brasília contribuíram para a divergência de enfoques, que contudo fornecem um interessante painel das preocupações suscitadas pelo tema da síntese das artes no final da década de 1950." FERNANDES, op. cit., p. 11.

[5] CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética". In: CALATRAVA, J.; HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; QUETGLAS, Josep; MOUCHET, Eric; JUÁREZ, Antonio; *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Fondation Le Corbusier, 2006, p. 13.

[6] ÁLVAREZ, Fernando. "No dejar solas a las sombras. Algunos comentarios sobre 'L'espace indicible' de Le Corbusier". *DC – Departament de Composició Arquitectònica*, n. 1, Barcelona: UPC, 1998, p. 63.

O paradigma da unidade iconográfica

O exemplo do barroco não é inútil para precisar os termos desta discussão, e os comentários de Norberg-Schulz sobre a concepção do espaço barroco podem ser, neste caso, esclarecedores. A arquitetura barroca é uma arquitetura "inclusiva", no sentido de que não deseja excluir nenhum aspecto de uma experiência arquitetônica que tende a ser totalizadora e espera obter a grande síntese. Ela aceita igualmente, como segue explicando Norberg-Schulz, tanto a organização sistemática do espaço renascentista quanto o dinamismo maneirista; tanto a idéia de transcendência medieval quanto a referência antropomórfica da antiguidade clássica. Só o que a arquitetura barroca recusa é a idéia de conflito em si mesma, "pois uma autêntica síntese não admite a dúvida".[7]

Norberg-Schulz assinala o caráter de "estilo internacional" alcançado pelo barroco, em oposição à arquitetura do Renascimento, que de certo modo havia permanecido como fenômeno essencialmente italiano. Essa internacionalização teve relação com uma atitude perante o problema existencial, que Norberg-Schulz considera a "atitude geral" do barroco, ao mesmo tempo em que adverte para o paradoxo embutido em aceitar tal generalização em uma época caracterizada pela diversidade e por certa liberdade de eleição. Ele resolve a contradição através da expressão *esprit de système*, criada por d'Alembert. O mundo barroco era "pluralista" em tanto que capaz de oferecer aos homens a possibilidade de escolha entre diversas alternativas, fossem estas de ordem religiosa, filosófica, política. Mas, ao mesmo tempo, cada uma destas alternativas implicava um "sistema completo e seguro, baseado em axiomas apriorísticos e dogmas". Elas eram, portanto, excludentes entre si. Em algum momento posterior, o *esprit de système* barroco seria derrubado pela conclusão lógica de que se estava diante de valores relativos e não absolutos, mas durante certo tempo, ele serviu para justificar as grandes ficções cenográficas da unidade barroca segundo o paradigma da consistência interna e da familiaridade iconográfica entre as partes.[8]

A posição de Meyer Shapiro nos debates do referido Congresso de 1959 é de um modo geral cautelosa com o conceito de síntese, que considera em si mesmo problemático.[9] Embora as suas intervenções caminhem para o reconhecimento de tendências antagônicas, porém legítimas, na arte de seu tempo, e para uma defesa da diversidade das artes como modelo moral,[10] Schapiro se sujeita à interpretação comum de que a síntese moderna tinha relação com a unidade estilística, isto é, estava de certa maneira assentada sobre um ideal análogo ao da unidade

---

[7] NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 167.

[8] NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 168.

[9] SCHAPIRO, Meyer. "A síntese das artes na cidade nova" [1959]. Intervenção no Congresso Internacional de Críticos de Artes, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 1959. Reproduzido em *Novos Estudos*, n. 70, novembro de 2004, com introdução de Marcos Faccioli Gabriel; p. 164-166.

[10] SCHAPIRO, op. cit., p. 172-173.

barroca. Schapiro recorda o dilema do século XIX, em sua suposta incapacidade para produzir um "estilo comum", em tanto que os modelos de "tal estilo unificado" seriam a chancela de uma nova civilização.[11] Essa foi precisamente a construção do problema dada por Hitchcock e Johnson em 1932: o século XIX foi incapaz de criar um estilo comum, não apenas no sentido da "vestimenta ornamental", mas no sentido ampliado de "disciplina geral de estrutura e desenho nos termos de sua época"; o século XX, sim, parece enfim capaz de "emular os grandes estilos do passado no essencial sem imitá-los no superficial", de modo que o problema de estabelecer um "estilo dominante" estaria chegando afinal a uma solução. "A idéia de estilo" – afirmam Hitchcock e Johnson – "que havia começado a degenerar quando os *revivals* destruíram as regras do Barroco voltou a ser algo real e fértil."[12] Independentemente de sua perspicácia crítica, cuja validade não interessa no momento discutir, essa visão serve aqui para demonstrar como a noção de síntese das artes pautada pelo modelo da coerência e da unidade estilística subsistiu como categoria interpretativa associada aos programas artísticos das vanguardas. Não é complicado compreender a síntese desde o ponto de vista do paradigma barroco, e sua continuidade em determinadas posturas modernas pautadas pelo viés da unidade estilística. Esse paradigma não ofende a autonomia entre as artes, e favorece naturalmente a síntese. Parafraseando Langer, o casamento está arranjado de antemão. A pergunta, entretanto, é a seguinte: o paradigma da unidade estilística, do novo *Gesamtkunstwerk,* esgota toda a possibilidade de síntese entre arte e arquitetura?

As já mencionadas observações de Lucio Costa em quanto à insuficiência do entendimento da questão síntese das artes segundo a dualidade "divórcio" ou "fusão" formam parte de um texto em que ele rebate as críticas de Max Bill aos rumos do modernismo brasileiro. Como diz Costa, o texto é a resposta às reservas manifestas em certos meios "filiados ao funcionalismo purista da primeira fase do modernismo" com relação à experiência arquitetônica brasileira. Mas ele considera a questão fundamental, e chave de sua divergência para com a posição de Max Bill. Para ele a arquitetura é uma arte, e algo compartilha com as demais artes, mas isso não impede que possa reter o seu valor de autonomia; às palavras *divórcio* e *fusão*, Costa prefere a palavra *integração* entre as artes, porque "talvez corresponda melhor à sua natureza a um tempo diferenciada e afim".[13]

As idéias de um Max Bill são facilmente compatíveis com tal ideal da disciplina comum de desenho, ou novo *Gesamtkunstwerk*, não sendo difícil estabelecer as relações de uma continuidade não problemática entre sua obra escultórica e arquitetônica. Como explica Bruno

---

[11] SCHAPIRO, op. cit., p. 160.

[12] HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984, p. 30-31. (Tradução espanhola do original em inglês de 1932, *International Style: Architecture since 1922*.)

[13] COSTA, op. cit., p. 202.

Reichlin em artigo sobre o *Monumento ao Trabalho* que Max Bill apresentou a concurso em 1939, a sua proposta é uma recusa da representação realista da figura do trabalhador convencionalmente adotada em tais celebrações. O tema compositivo de Max Bill tem que ver com a busca de uma formulação plástica não figurativa, no sentido de que não fosse ilustrativa, nem simbolicamente vinculada às iconografias preestabelecidas: as conhecidas figuras musculosas de trabalhadores, com os estigmas e emblemas de sua classe e condição.[14] O artigo de Reichlin demonstra como a opção de Max Bill não necessariamente exclui o simbolismo, mas procura fazê-lo mais além da referência naturalista, do mesmo modo como no projeto do *Monumento ao preso político desconhecido* (1952), três cubos penetráveis e uma coluna de aço expressam a idéia central da obra, descrita por Bill como uma "síntese de plástica-arquitetura-pintura em uma só criação".[15]

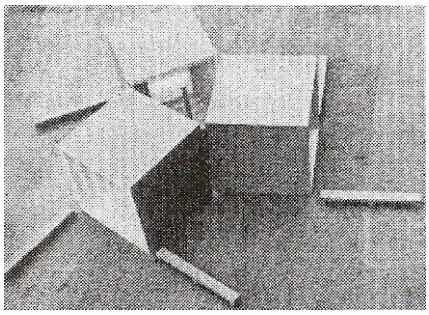


Fig. 3. Max Bill, Monumento ao preso político desconhecido,1952.
Fonte: *DPA*, n. 17, Barcelona: UPC, 2001.

Abstração e figuração

Mas arquitetos modernos também escolheram propositalmente, ou aceitaram sem restrições, incorporar a seus trabalhos esculturas que não estavam comprometidas com tal classe de recusa à representação naturalista, à literalidade, ao ilustrativo. Ao contrário de Max Bill, que reivindicava um monumento operário não literal em 1939, Le Corbusier não demonstrou maiores problemas em acatar a idéia de representação naturalista do "homem brasileiro" em seus croquis para o Ministério em 1936.

Como vários autores já destacaram, não é fácil estabelecer distinções inequívocas entre figuração e abstração, sobretudo no terreno das artes.[16] Provavelmente, seja mais justo pensar numa espécie de contínuo entre uma e outra situação, como gradação de possibilidades estendidas entre estes dois pólos. As esculturas de Picasso e Calder em Chicago, por exemplo, constituem

---

[14] REICHLIN, Bruno. "El Arte Concreto trabajando". *DPA-Documents de Projectes d'Arquitectura*, n. 17, Barcelona: UPC, 2001, p. 32-33.

[15] BILL, Max. "Monumento al preso político desconocido". *DPA-Documents de Projectes d'Arquitectura*, n. 17, Barcelona: UPC, 2001, p. 43.

[16] Ver por exemplo: ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visu*al, Buenos Aires: Eudeba, 1971; GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavalinho de pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

exemplos disso. O *Flamingo* vermelho de Alexander Calder, a escultura de 16 metros de altura que integra o espaço público do Federal Center de Mies van der Rohe em Chicago, é uma peça que envolve procedimentos abstratos, mas que não exclui inteiramente a alusão figurativa ao pássaro flamingo, da mesma forma que o Picasso instalado diante do Daley Center pode ser percebido como uma face gigantesca.

Fig. 4. Alexander Calder, *Flamingo*, 1973. Mies van der Rohe, Federal Center, 1959-1973. Federal Plaza, Chicago, Illinois, EUA. Fonte: Cortesia Carlos Eduardo Comas, 2009.

Fig. 5. Pablo Picasso, *Unnamed*, 1967. Murphy Associates, Daley Center, 1965. Chicago, Illinois, EUA. Fonte: Cortesia Carlos Eduardo Comas, 2009.

Entretanto, a definição canônica de arte abstrata costuma insistir na idéia de oposição à figuração. Segundo essa definição, a arte abstrata está identificada com aquelas composições pictóricas ou escultóricas que existem com certo grau de independência com respeito a conteúdos literários, ou ao papel de representação do mundo real, fato que a arte figurativa admite. Ainda segundo essa definição, a arte abstrata corresponde à libertação da pintura ou da escultura de seu papel de imitar a realidade, e como tal, corresponde também a um estágio intelectual de algum modo posterior à figuração, estágio esse identificado com a própria essência da modernidade. Tanto é assim que Clement Greenberg, no famoso ensaio “Modernist Painting” de 1960 arranca dessa formulação inicial, desse entendimento comum da abstração como o processo de afastamento da pintura de seu papel de representação da realidade, para defender a sua própria tese, que em parte a contesta: a abstração na pintura, para Greenberg, tem menos que ver com essa exclusão do conteúdo literário que com um processo intelectual de autoconhecimento, através do qual a pintura reconstrói a própria autonomia, abrindo mão daquilo que compartilhava com a escultura, a representação tri-dimensional dos objetos no espaço pictórico. A arte é “uma continuidade, e impensável sem isto”; o modernismo não deve ser

entendido como uma ruptura, mas pode ser entendido como uma evolução.[17] Se a essência do modernismo descansa na capacidade intelectual de autocrítica disciplinar, de um exame "desde o interior" dos próprios fundamentos,[18] a operação verdadeiramente moderna da pintura abstrata é a redução à "planaridade", ou redução àquilo que é inerente à pintura como meio.[19]

Ao procurar definir a abstração na arquitetura, Carlos Martí parte desse sentido usualmente atribuído à abstração na pintura, da renúncia à pretensão de imitar a natureza e exclusão de toda alusão representativa, para extrapolá-lo às demais disciplinas artísticas, inclusive a arquitetura, nas quais se irá considerar abstrata a obra que participa de uma "busca do essencial" e conseqüente renúncia do que é "particular e contingente". A obra abstrata – explica – separa-se dessa implicação imitativa com o mundo para dotar-se de suas próprias regras de jogo; na arquitetura, "o procedimento abstrato decanta o fazer arquitetônico para a vertente *sintática*, dando prioridade às regras de construção formal do próprio objeto".[20] Na mesma direção, Helio Piñon insiste na abstração não apenas como uma "figuratividade específica", mas como "princípio formativo", ao mesmo tempo em que "atributo visual específico da modernidade artística".[21]

Do ponto de vista da figuração, creio que vale a pena retomar as definições de Giulio Carlo Argan, mesmo porque elas também buscam um plano de referência comum entre arte e arquitetura. Argan compara a pintura de Rafael à arquitetura de Bramante. Na pintura de Rafael existem madonas, santos, figuras alegóricas, cuja presença, como personagens de uma cena, se pode julgar mais ou menos preponderante, mas nunca ignorar como um determinado modo de personalização da forma em figura. A arquitetura de Bramante, por seu lado, é feita de colunas, arcos, cúpulas, frisos, "elementos que personalizam a imagem, no fato arquitetônico, do mesmo e idêntico modo como madonas, santos, alegorias e retratos personalizam a imagem no fato figurativo".[22] As colunas e arcos de Bramante descendem da história, nascem de outras colunas e de outros arcos, assim como os santos e retratos de Rafael nascem de outros santos e retratos; são todos objetos já definidos e dotados de conteúdo simbólico próprio. O fundamento cultural comum entre arte e arquitetura é, no caso apresentado, o fundamento naturalista, onde a

---

[17] GREENBERG, Clement. "Pintura modernista", 1960. In: FERREIRA, Glória; COTRIM DE MELLO, Cecília, orgs. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1997, p. 107. A versão integral em inglês de "Modernist Painting" (incluindo post-script de 1978) está disponível em:< http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> Acesso em 12 junho 2009, 4:34:00.

[18] É bastante conhecida a formulação de Greemberg nesse sentido: "A essência do modernismo, tal como o vejo, reside uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência". Idem, p. 101.

19 "Flatness" no original.

[20] MARTÍ, Carlos. "Abstracción en arquitectura: una definición". *DPA-Documents de Projectes d'Arquitectura*, n. 16, Barcelona: UPC, 2000, p. 7- 8.

[21] PIÑON, Helio. "Arte abstracto y arquitectura moderna". *DPA-Documents de Projectes d'Arquitectura*, n. 16, Barcelona: UPC, 2000,p. 17; p. 22.

[22] ARGAN, Giulio Carlo. "Arquitetura e arte não figurativa" (1958). In: *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001, p. 137.

representação do mundo constitui a base comum entre fazeres artísticos estruturalmente diferentes como pintura, escultura e arquitetura.[23]

Escultura naturalista e arquitetura moderna

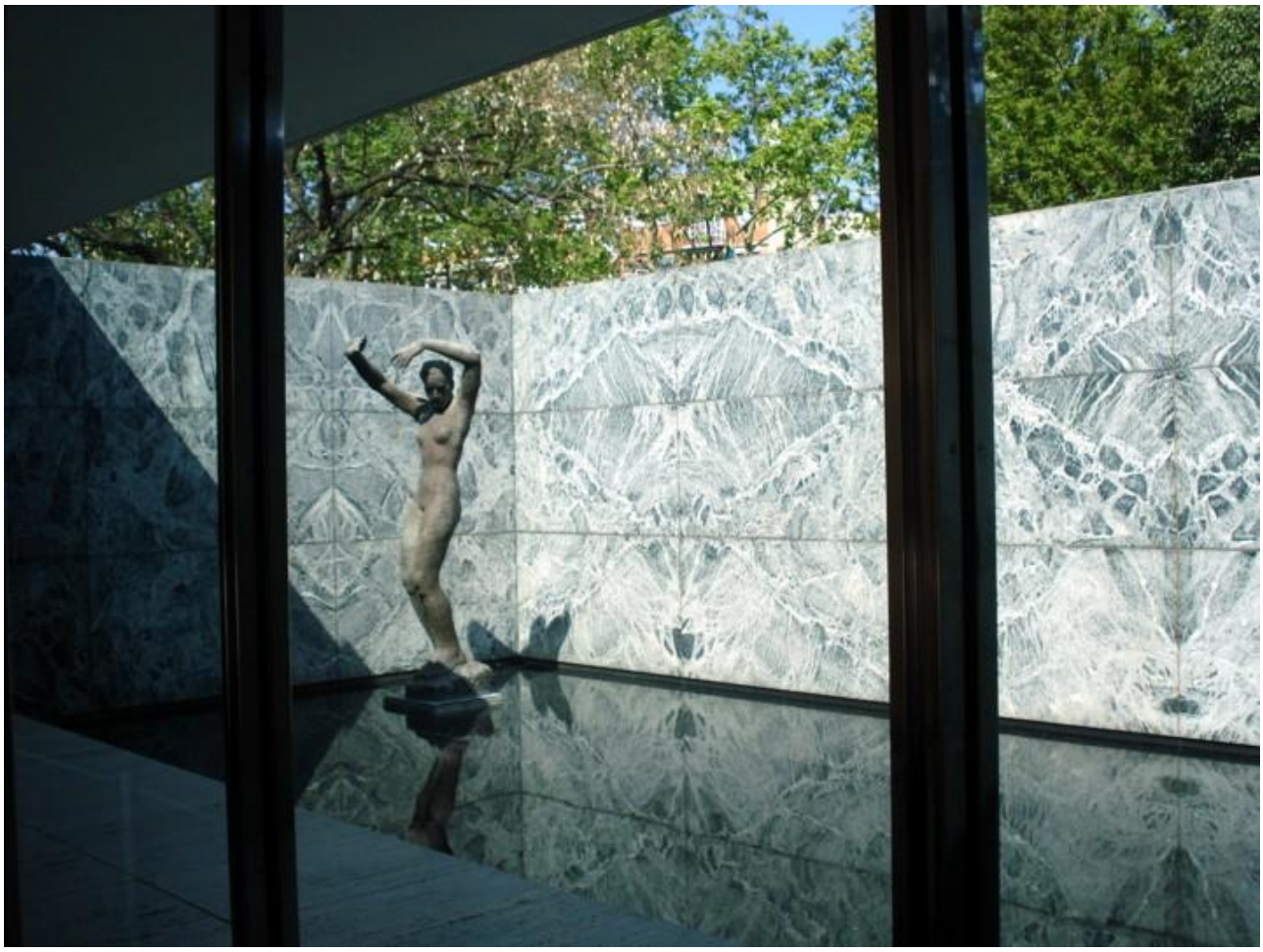


Fig. 6. Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão (1929), Barcelona, reconstruído em 1986. Réplica da escultura de Georg Kolbe, *Alba*, 1925. Fonte: Foto do autor, 2009.

Mas esculturas figurativas, que em maior ou menor grau, não consideravam obrigação da arte afastar-se do papel de representação da realidade, povoaram arquiteturas identificadas com uma concepção abstrata do espaço. É o caso do Pavilhão Alemão de Mies van der Rohe, construído por ocasião da Exposição Universal de 1929 em Barcelona, e reconstruído em 1986, no mesmo lugar que havia originalmente ocupado no Parque de Monjuïc.[24] A despeito de ter sido demolido,

[23] Idem, p. 138.

[24] O processo de reconstrução, que envolveu pesquisa de arquivo (Museu de Arte Moderna, Nova York), desenvolvimento de projeto executivo e acompanhamento de sua execução, esteve a cargo de Cristian Cirici, Fernando Ramos, Ignasi de Solà-Morales, a partir da iniciativa tomada em 1981 por Oriol Bohigas como delegado de urbanismo da cidade de Barcelona. A idéia da reconstrução remonta, contudo, aos anos cinqüenta. O mesmo Bohigas conta como Mies havia aceitado o convite para reconstruir o pavilhão em Barcelona em 1957, o que demandaria inclusive refazer os desenhos, pois os projetos originais estavam arquivados em seu estúdio alemão, destruído durante a guerra. BOHIGAS, Oriol. *Destino*, n. 1080, Barcelona, 19 de abril de 1958, p. 36-37. Reproduzido em: CALDÉS i TORRENT, Monserrat, et. al. XXII Curset sobre la intervenió en el Patrimoni Arquitectònic: Restauració de l'Arquitectura Moderna, Barcelona: COAC, 1999.

e de que sua lembrança houvesse sobrevivido apenas por fotografias e descrições, o edifício de Mies se constituiu em referente fundamental para a compreensão e o desenvolvimento do que poderia ser uma “arquitetura abstrata”, aceitando-se aqui o termo no sentido definido tanto por Martí quanto por Piñon, conforme anteriormente explicitado.[25] O pavilhão é o resultado de um procedimento compositivo que alcança intensidade mediante um processo intelectual de redução à componente essencial, à pureza geométrica e claridade construtiva. Isso ocorre do ponto de vista dos elementos de arquitetura. Às colunas, arcos, muros e frisos de Bramante, que derivavam de um sistema previamente codificado, opõem-se agora planos e pontos que não desejam remeter-se a nenhuma classe de conteúdos exteriores a si mesmos. E isso também ocorre do ponto de vista das relações que se estabelecem entre esses elementos, que já não estão controladas por um sistema preexistente, mas são definidas por necessidades em grande parte a descobrir, entanto que resultado de dinâmicas internas entre programa, sítio e construção.

Neste pavilhão, Mies incorporou a escultura *Alba*, obra do escultor alemão Georg Kolbe (1877-1947). A obra é representação naturalista de uma figura feminina executada em bronze, compatível com o que se poderia considerar um *corpus* acadêmico da arte. A estátua original está em Berlim, mas por ocasião da reconstrução do pavilhão, o governo alemão presenteou Barcelona com uma réplica, que está hoje instalada no edifício, conforme a idéia original de Mies. A peça de Kolbe está colocada no espelho d’água menor, que corresponde ao recinto descoberto, porém interior, do pavilhão. Ela está entre o fechamento exterior e a linha de pilares, precisamente na continuidade do alinhamento do muro exterior de mármore travertino que se estende entre as duas zonas cobertas, o plano horizontal de maior extensão. Ela compõe vários enquadramentos muito bem estudados dentro desse percurso ao qual o espaço do pavilhão parece naturalmente convidar, como sucessão de experiências ao mesmo tempo diversas e complementares. Mas a escultura não é essencial para o pavilhão. Como formulação de uma nova arquitetura, identificada com os princípios subjacentes a essa composição de planos e pontos verticais de sustentação, o pavilhão independe por completo da natureza da escultura. Segundo o próprio Mies, essa formulação até certo ponto independe também dos próprios materiais empregados. Embora Mies tenha declarado que a definição executiva do pavilhão de 1929 inicie no bloco de ônix que ele encontra, e que o pavilhão foi construído usando como módulo o dobro da altura deste bloco de ônix específico, ele mesmo também afirmou que o pavilhão poderia ter sido um edifício muito bom se realizado de tijolos.[26]

Entretanto, isso não quer dizer que a escultura não tenha um papel ativo na concepção arquitetônica do pavilhão, e que seja indiferente o lugar onde está colocada, ou mesmo que seja

---

[25] Sobre as sucessivas interpretações do pavilhão, ver: BONTA, Juan Pablo, *Anatomía de la interpretación en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

[26] Segundo entrevistas publicadas em: PUENTE, Moisés, ed., *Conversas com Mies van der Rohe. Certezas americanas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 61.

indiferente o fato de que ela constitui uma representação naturalista. Como produto artístico acabado o pavilhão não seria o mesmo sem as superfícies reflexivas dos mármores contra as quais se desenha a figura feminina de Kolbe. E o pavilhão tampouco seria o mesmo sem a singularidade dessa figura. No delicado equilíbrio de Mies, pautado por assimetrias parciais e por um sistema de compensações, a escultura é o único elemento que não tem par. As linhas de pilares metálicos se rebatem segundo um eixo de simetria; há dois espelhos d'água, e são dois também os espaços cobertos; o plano de cobertura responde à base elevada, que é limitada em seus dois extremos por cantoneiras equivalentes. Outras excepcionalidades poderiam ser a escada e o banco exterior, mas eles parecem formar parte integrante da base, pela continuidade do material e pela posição, a primeira como subtração, o segundo como repetição. Mies decidiu colocar apenas uma única escultura, um único elemento figurativo singular no seu plano abstrato. No jogo de reflexos, transparências e rebatimentos do pavilhão, os pares possíveis da figura de bronze somos nós, humanos de carne e osso, os visitantes. Não há dúvida de que Alba está ali no interesse da arquitetura, como meio.

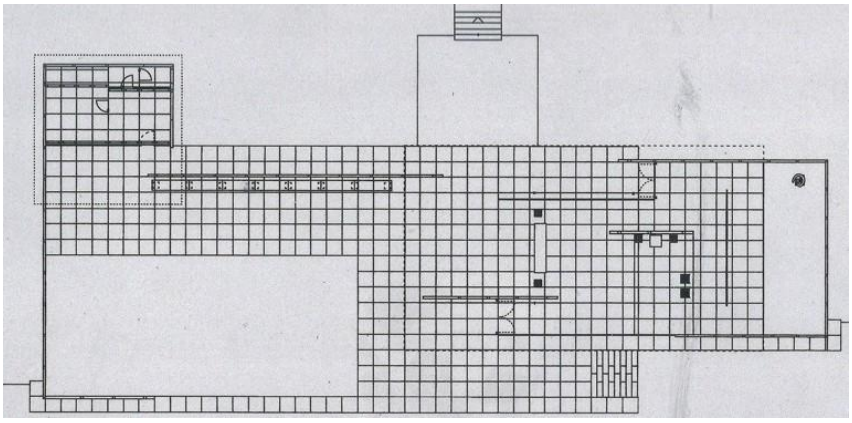


Fig. 7. Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão. Planta baixa. Fonte: Fundación Mies van der Rohe, Barcelona.

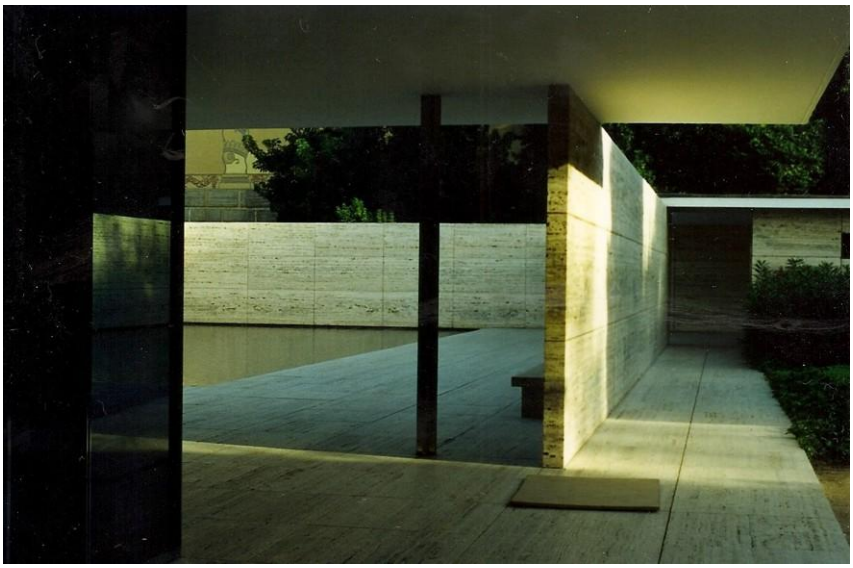


Fig. 8. Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão. Fonte: Cortesia Pedro Fendt, 1997.

Fig. 9. Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão. Crianças junto ao espelho d'água interior.
Fonte: Cortesia Pedro Fendt, 1997.

Fig. 10. Mies van der Rohe, Pavilhão Alemão. Vista sobre o eixo onde se localiza a estátua.
Fonte: Cortesia Pedro Fendt, 1997.

Não faltam exemplos brasileiros. Oscar Niemeyer escolheu uma escultura naturalista para o exterior do Cassino da Pampulha (1942), à beira do lago. A figura reclinada de August Zamoiski descansa à sombra da marquise curva nos dias de sol, e é também a silhueta que se recorta contra o salão iluminado nas noites de festa. No caso do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreyra, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos (1936/1945), a própria dimensão e escala do empreendimento coloca um problema distinto: são muitos os objetos de arte, escultóricos e pictóricos, que se incorporam

ao projeto de Costa e equipe, complementando interiores e espaços públicos.[27] Obra instauradora da arquitetura moderna, “monumento e protótipo”, como explicou Carlos Eduardo Comas, o Ministério logo seria também reconhecido como demonstração precursora da agenda da síntese das artes na tradição moderna.[28] Comas observou como no caso brasileiro essa integração entre arquitetura e artes visuais se dá também no Pavilhão de Nova York (Costa e Niemeyer, 1939), e demonstrou as afinidades entre a porosidade característica da arquitetura moderna brasileira nessa fase emergente (1936-1945), de um lado, e a transparência em certa linha de escultura moderna, de outro. A obra de Jacques Lipchitz no Ministério é um dos casos que analisa.[29]

Fig. 11. Oscar Niemeyer, Cassino da Pampulha, escultura de August Zamoiski.
Fonte: *The Architectural Review*, n. 647, 1948.

[27] Ver: LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio, orgs., *Colunas da Educação. A construção do Minsitério da Educação e Saúde (1935-1945)*, Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996. DAVID, Marcia. “O lugar da arte. O caso do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1935/1945” Arquitextos, n. 68, São Paulo: Vitruvius, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp347.asp>

[28] Minha compreensão do Ministério é particularmente devedora da interpretação de Carlos Eduardo Comas. Ver: COMAS, Carlos Eduardo. “Protótipo, monumento, um ministério, o ministério”. *Projeto*, n. 102, São Paulo: 1987, p. 136-149; “A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/1945, *Arquitextos*, n. 5, São Paulo: Vitruvius, 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq005_01.asp>

[29] COMAS, Carlos Eduardo. “Arquitetura moderna, pintura abstrata, escultura transparente, construção qualificada e porosa. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Heloísa Petti; CORRÊA, Elyane Lins, orgs., *Arte e Cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 133-151.

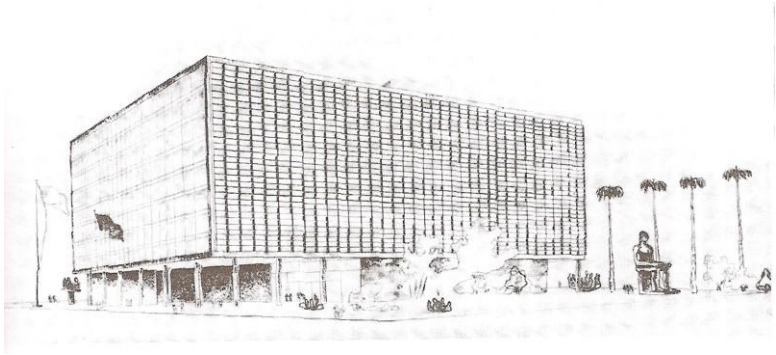


Fig. 12. Projeto da equipe brasileira para o Ministério, antes da visita de Le Corbusier.
Fonte: CAVALCANTI, Lauro. Moderno e brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Aqui interessa examinar a persistência da referência naturalista. É sabido que o ministro Gustavo Capanema chegou a interferir diretamente no tema das esculturas. Capanema queria uma estátua em granito de 12 metros de altura representando o "homem brasileiro". Celso Antônio é convidado por sugestão de Lucio Costa e Le Corbusier, mas acaba por ter seu trabalho vetado, por não corresponder às expectativas do ministro em termos de representação do homem brasileiro. Capanema ainda interfere pedindo a Mario de Andrade que realize, discretamente, gestões junto a Brecheret para que assumisse o encargo, e que o fizesse sem "trabalho estilizado nem decorativo".[30] A estátua nunca chega a realizar-se, mas não por haver contradição notável entre a preferência naturalista do ministro e a equipe de arquitetura. A escultura do homem sentado é uma intenção aceita desde os primeiros desenhos, e antes mesmo da visita de Le Corbusier ela aparece na perspectiva produzida pela equipe moderna. Quando Le Corbusier chega, assume igualmente a idéia do homem sentado em seus croquis tanto para a Esplanada do Castelo quanto no terreno da Avenida Beira-Mar. Por estes desenhos, me parece que o homem sentado lhe serve à perfeição para demonstrar a nova relação entre interior e exterior, entre natureza e edifício, que ele deseja alcança em sua arquitetura: homem sentado lá fora é sempre parte integrante do cenário dos homens sentados aqui dentro.

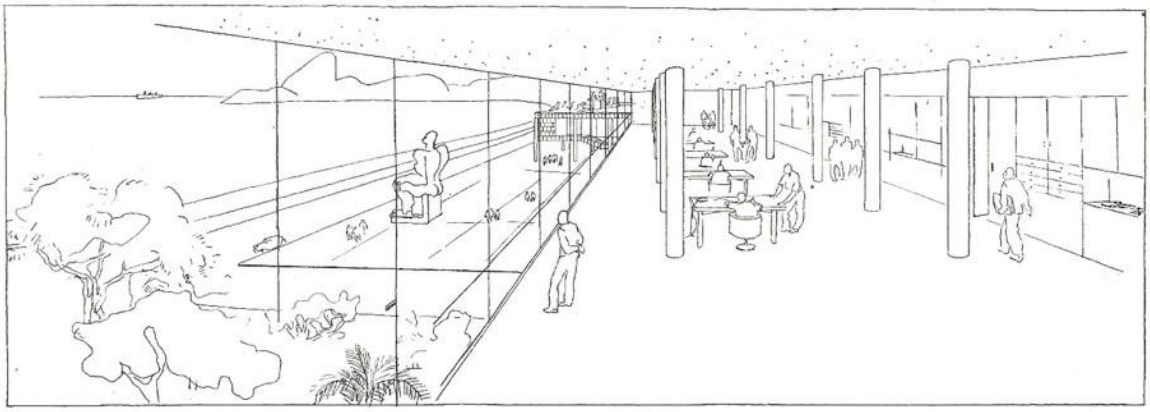


Fig. 13. Le Corbusier, andar tipo dos escritorios (projeto para a Av. Beira-Mar). Fonte: SANTOS, Cecília Rodrigues et. al. *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo: Tessela e Projeto, 1987.

[30] CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 52.

Outras esculturas naturalistas, entretanto, se realizam: o próprio Celso Antonio faz a *Moça reclinada*, Bruno Giorgi faz o *Monumento à Juventude Brasileira* e Adriana Janacópulus faz a *Mulher sentada*. Esse conjunto se distribui sobre os jardins de Burle Marx, no térreo e no terraço gerado no andar do ministro. São essas as imagens publicadas em 1948, na matéria elogiosa que faz *The Architectural Review* sobre os novos termos de uma integração auspiciosa entre arte e arquitetura no Brasil, em que o Ministério e a Pampulha são os destaques maiores.[31]

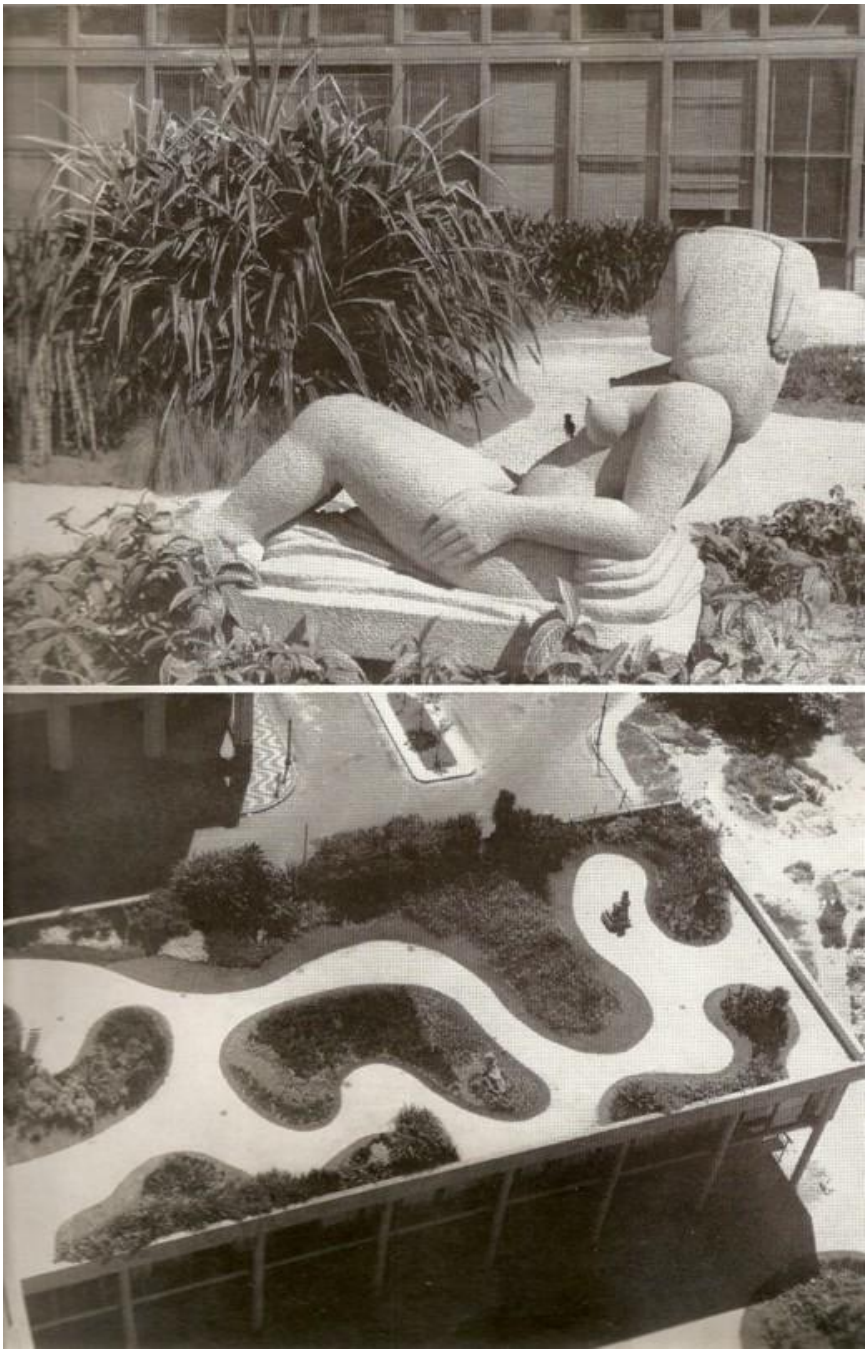
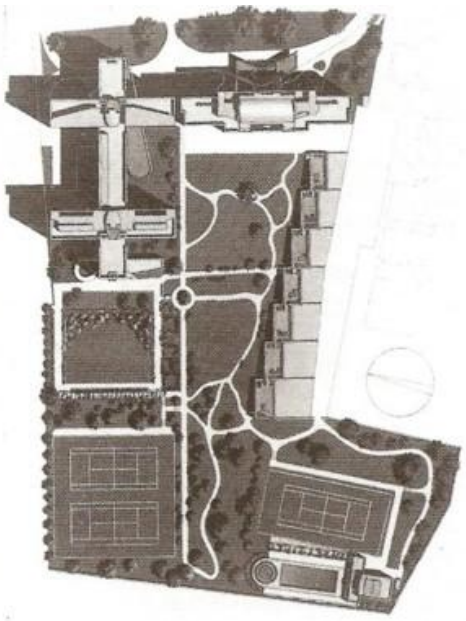


Fig. 14. Página da *Architectural Review*. *Moça reclinada* de Celso Antonio; vista do terraço do ministro com a *Mulher sentada* de Adriana Janacópulus. Fonte: *The Architectural Review*, n. 647, 1948.

[31] VINCENT, Claude. "The Background and the Sculpture", *The Architectural Review*, v. 103, n. 647, Londres: 1948, p. 203-209.

A incorporação da escultura naturalista ao jardim, que tem antecedentes nas tradições do paisagismo, é o ponto de contato com as duas cariátides de Bertold Lubetkin em Londres. Com Tecton, Lubetkin havia construído Highpoint I em 1935, os blocos de apartamentos modernos, tecnicamente inovadores, que Hitchcock considerava o melhor que já se havia realizado em termos de arquitetura moderna para classe média no mundo, exemplos bem sucedidos de *International Style* e de compromisso moderno com a melhoria social e a renovação dos modos de vida. Highpoint II deveria reproduzir a experiência na parcela vizinha, não fossem as reações em contrário de uma vizinhança conservadora, que se organiza para manter as características anteriores do lugar e consegue limitar drasticamente a altura do novo edifício. Diante disso, a intenção original de obter 57 apartamentos reverte na construção de 12 luxuosas *maisonettes*. Lubetkin desenha um edifício igualmente moderno, com uma maisonette para si mesmo na cobertura, onde viveria até 1955. O aspecto notável é a surpreendente inclusão de duas cariátides como elementos de sustentação da marquise de acesso. Se há um desejo de ironia para com a vizinhança, não se sabe, mas se conhecem as explicações de Lubetkin, e são até mais interessantes que a idéia de revanche. Os estudos para a marquise mostram quatro opções: a primeira, em balanço, é considerada demasiado leve; na segunda e na terceira a marquise está sustentada por colunas, mas estas parecem muito pesadas, ou muito finas. A quarta solução corresponde às cariátides, que ele considera “demasiado pessoal”, mas que vai afinal adotar. Isso porque as cariátides remetem às estátuas que normalmente ocupam os jardins, e como tal, elas devem ser vistas como parte da paisagem, de certo modo devolvidas à natureza. Embora elementos de sustentação, elas adquirem esse duplo estatuto, entre elementos de arquitetura e esculturas do espaço aberto, e essa ambigüidade procurada resolve o problema da arquitetura.



Figs. 15-16. Bertold Lubetkin e Tecton, Highpoint I e II,1935 e 1938. Vista desde o jardim, com Highpoint II à direita. Fonte; MARTÍ, Carlos, ed., *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*. Barcelona:UPC, 2000.

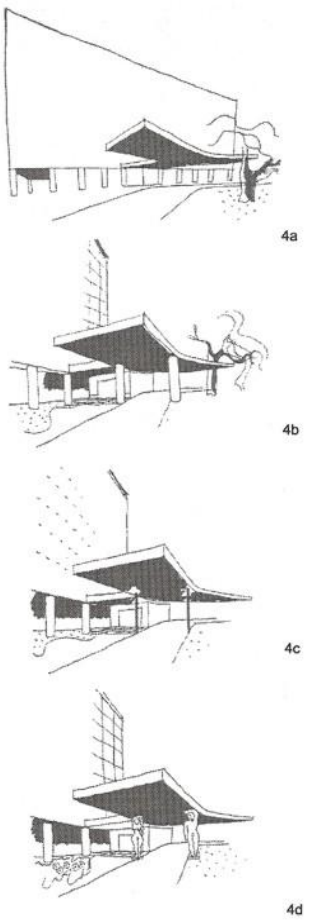


Fig. 17. Highpoint II, croquis explicativos das soluções testadas para a marquise.

Fonte: MONTEYS, Xavier. “Arquitectura y modo de empleo”. *DPA*, n. 12, Barcelona: UPC, 1997.

Fig. 18. Bertold Lubetkin e Tecton, Highpoint II, Londres, 1938.

Fonte: ROWE, Colin. *Ciudad Collage*,Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

As situações de síntese entre escultura e arquitetura que identifiquei carecem daquele fundamento comum, seja naturalista ou abstrato, como ponto de partida. A síntese, se existe, é de outra natureza; é um exercício compositivo de integração que não necessariamente pressupõe um universo anterior, estável, de elementos homogêneos, e mesmo de recursos estratégicos familiares entre si. Não pode ser compreendida apenas nos termos de uma unidade iconográfica ou estilística. Ao contrário, como demonstram as cariátides de Lubetkin, ela eventualmente se deleita na produção do contraste, na oposição declarada.

"A aliança será distinta. O urbanismo dispõe, a arquitetura constrói, a escultura e a pintura dirão as palavras seletas que são a sua razão de ser" – escreveu Le Corbusier.[32] A frase sugere a síntese como afirmação de autonomia entre as artes, de reconhecimento de exigências intelectuais específicas. Para dizer rapidamente, o elemento escultórico não está obrigado a professar o mesmo credo que os elementos arquitetônicos, mesmo quando desenhado pela mesma pessoa (e por aí se compreende o raciocínio de Lubetkin); nesses exemplos, a síntese moderna não é a língua franca falada por todas as artes ao mesmo tempo, embora isso possa ter sido um desejo legítimo; a síntese é a *poética de colocar em relação*, articulada por um pensamento projetual operativo, onde a divergência é justificada, se no interesse do meio. O projeto da síntese é, nesse caso, sempre um projeto por fazer; é frágil e circunstancial. Talvez mais uma possibilidade que propriamente uma agenda.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. "Arquitetura e arte não figurativa" (1958). In: *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001, p. 137-148.

ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*, Buenos Aires: Eudeba, 1971.

ÁLVAREZ, Fernando. "No dejar solas a las sombras. Algunos comentarios sobre 'L'espace indicible' de Le Corbusier". *Revista DC*, n. 1, Barcelona: UPC, 1998, p. 57-77.

BILL, Max. "Monumento al preso político desconocido". *DPA*, n. 17, Barcelona: UPC, 2001, p. 40-45.

BONTA, Juan Pablo, *Anatomía de la interpretación en arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

CALATRAVA, Juan; HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel; QUETGLAS, Josep; MOUCHET, Eric; JUÁREZ, Antonio; *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Fondation Le Corbusier, 2006.

CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLÀ-MORALES, Ignasi. "Reconstruir el pavelló de Barcelona". In: CALDÉS i TORRENT, Monserrat, et. al. XXII Curset sobre la intervenió en el Patrimoni Arquitectònic: Restauració de l'Arquitectura Moderna, Barcelona: COAC, 1999.

COMAS, Carlos Eduardo. "Arquitetura moderna, pintura abstrata, escultura transparente, construção qualificada e porosa. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Heloísa Petti;

[32] LE CORBUSIER, "El espacio indecible" DC, n. 1, Barcelona: UPC, 1998, p. 55. (Tradução de Fernando Álvares de "L'espace indicible", 1945).

CORRÊA, Elyane Lins, orgs., *Arte e Cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 133-151.

_.“Protótipo, monumento, um ministério, o ministério”. *Projeto*, n. 102, São Paulo: 1987, p. 136-149.

_.“A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/1945, *Arquitextos*, n. 5, São Paulo: Vitruvius, 2000.
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq005_01.asp>

COSTA, Lucio. “Desencontros”,1953. In: *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes”. In: PESSÔA, José, et. al. Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil, Moderno e Nacional: Arquitetura e Urbanismo, Niterói: 2005. CD-ROM.

GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavalinho de pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte.* São Paulo: Edusp, 1999.

GREENBERG, Clement. “Pintura modernista”, 1960. In: FERREIRA, Glória; COTRIM DE MELLO, Cecília, orgs. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1997.

HITCHCOCK, Henry-Russel; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1984, p. 30-31. (Tradução do original inglês de 1932, *International Style: Architecture since 1922*.)

LANGER, Susanne K., *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966, p. 90. (Edição original em inglês: *Problems of Art*, 1957.)

LE CORBUSIER, “El espacio indecible” *DC*, n. 1, Barcelona: UPC, 1998, p. 45-55. (Tradução de Fernando Álvares de “L’espace indicible”, 1945)

MARTÍ, Carlos. “Abstracción en arquitectura: una definición”. *DPA,* n. 16, Barcelona: UPC, 2000, p.6-9.

MONTEYS, Xavier. “Arquitectura y modo de empleo”. *DPA*, n. 12, Barcelona: UPC, 1997, p.26-33.

MUJICA LAINEZ, Manuel. *Bomarzo*, Buenos Aires: Debolsillo, 2007, p. 51-53. (Edição original: 1962)

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

PIÑON, Helio. “Arte abstracto y arquitectura moderna”. *DPA-Documents de Projectes d’Arquitectura*, n. 16, Barcelona: UPC, 2000, p. 10-23.

QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe.* Barcelona: Actar, 2001.

PUENTE, Moisés, ed., *Conversas com Mies van der Rohe. Certezas americanas.* Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

REICHLIN, Bruno. “El Arte Concreto trabajando”. *DPA*, n. 17, Barcelona: UPC, 2001, p. 30-39.

SANTOS, Cecilia R.; PEREIRA, Margareth C.S.; PEREIRA, Romão V. S.; SILVA, Vasco C.; *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela, Projeto, 1987.

SCHAPIRO, Meyer. “A síntese das artes na cidade nova” [1959]. Intervenção no Congresso Internacional de Críticos de Artes, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, 1959. *Novos Estudos*, n. 70, novembro de 2004, p. 155-175.