

NEW YORK

Das Bild zeigt ein typisches New Yorker Straßenszenario. In der Mitte ist ein großer, weißer, runder Verkehrsschild zu sehen, der von einem dunklen, rechteckigen Schild überlagert ist. Die Straße ist von Gebäuden und anderen Verkehrsmitteln umgeben, was die dichte Atmosphäre der Stadt verdeutlicht.



CHICAGO

Das Bild zeigt eine typische Chicagoer Straßenszene. In der Mitte ist ein großer, weißer, runder Verkehrsschild zu sehen, der von einem dunklen, rechteckigen Schild überlagert ist. Die Straße ist von Gebäuden und anderen Verkehrsmitteln umgeben, was die dichte Atmosphäre der Stadt verdeutlicht.



CHICAGO

Das Bild zeigt eine typische Chicagoer Straßenszene. In der Mitte ist ein großer, weißer, runder Verkehrsschild zu sehen, der von einem dunklen, rechteckigen Schild überlagert ist. Die Straße ist von Gebäuden und anderen Verkehrsmitteln umgeben, was die dichte Atmosphäre der Stadt verdeutlicht.



DETROIT

Das Bild zeigt eine typische Detroit-er Straßenszene. In der Mitte ist ein großer, weißer, runder Verkehrsschild zu sehen, der von einem dunklen, rechteckigen Schild überlagert ist. Die Straße ist von Gebäuden und anderen Verkehrsmitteln umgeben, was die dichte Atmosphäre der Stadt verdeutlicht.



NEW YORK

Das Bild zeigt eine typische New Yorker Straßenszene. In der Mitte ist ein großer, weißer, runder Verkehrsschild zu sehen, der von einem dunklen, rechteckigen Schild überlagert ist. Die Straße ist von Gebäuden und anderen Verkehrsmitteln umgeben, was die dichte Atmosphäre der Stadt verdeutlicht.



NEW YORK

Das Bild zeigt eine typische New Yorker Straßenszene. In der Mitte ist ein großer, weißer, runder Verkehrsschild zu sehen, der von einem dunklen, rechteckigen Schild überlagert ist. Die Straße ist von Gebäuden und anderen Verkehrsmitteln umgeben, was die dichte Atmosphäre der Stadt verdeutlicht.



A FORMA ALHURES

Guilherme Bueno

arquitetura historiografia vanguardas

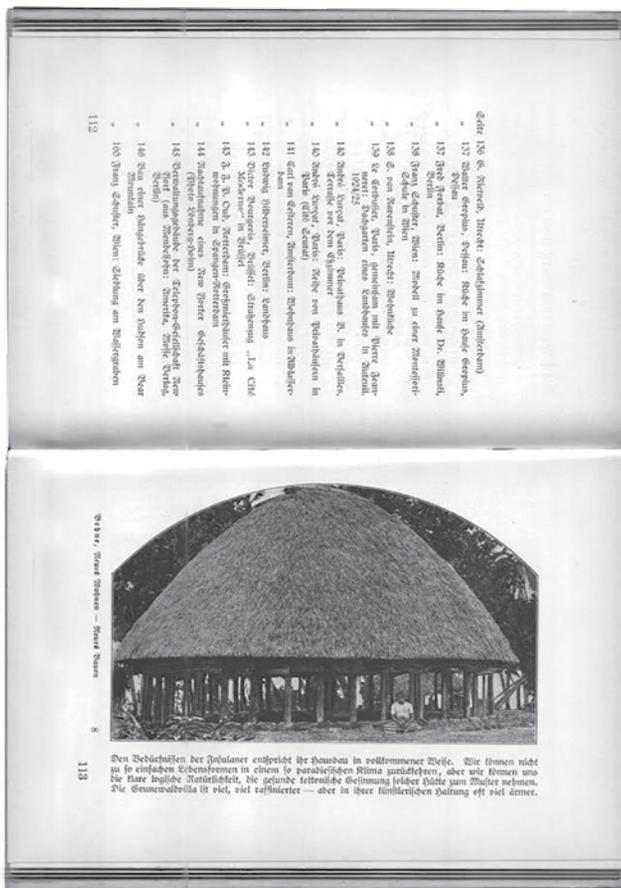
Com uma leitura enviesada do pensamento de Carl Einstein, este artigo trata de como Neutra e Mendelsohn entre outros arquitetos, procuram libertar-se de certos preconceitos europeus ainda reinantes e da gênese de um discurso da forma e da história que se organiza no desvencilhar-se do anedótico e do supérfluo rumo à conquista de um novo olhar da história.

Gostaria de desenvolver aqui um leitura enviesada do pensamento de Carl Einstein. Para ser mais exato, cotejar por analogia certas de suas questões com discursos da modernidade traçados por arquitetos no entreguerras europeu. Creio que suas ideias principais já gozam de certo domínio público – o que difere bastante de supor que não há muito ainda por dizer – e nos permite pular uma descrição minuciosa. Assim como na elaboração de Einstein de uma leitura interconectada entre o cubismo e a arte então chamada de “primitiva”, arquitetos como Neutra e Mendelsohn procuram desvencilhar-se de certos preconceitos europeus ainda reinantes (ou, ao menos, do peso contraprodcente e obsedante da famigerada “tradição ocidental”) e externam similarmente uma *propensão* a uma *forma além*, apta a estabelecer uma mecânica alternativa dos processos históricos, ajustando os ponteiros do relógio da modernidade.

A modernidade se desenha ideologicamente numa difícil e contraditória estrutura de alteridade. Não cabe aprofundar esse tópico; basta resumi-lo provisoriamente naquele fenômeno característico do século 19, o orientalismo, orientalismo esse que, com certa liberdade, diríamos que não se resume ao norte da África e ao Oriente Médio, mas na invenção de espaços para projeção de uma zona “livre” do imaginário, ou seja, na fabricação de um pitoresco apto a fornecer fantasias de divagação compensatória ao processo de alienação industrial ou mesmo, para nos restringir a um aspecto do ofício das artes visuais, da exploração de uma luz e de uma gama de cores não totalmente domesticadas pelos códigos retransmitidos de convenções renascentistas e acadêmicas (penso inicialmente em Delacroix, mas estenderia

A SOMEWHERE ELSE FORM | With an oblique interpretation of Carl Einstein's thought, this article discusses how architects like Neutra and Mendelsohn, among others, pursue to disengage themselves from some of the still prevailing European prejudices and from the genesis of a discourse of form and history that is organized by removing the “anecdotic” and the “unnecessary” aiming at a whole new approach to history. | Architecture, historiography, avant-gardes.

Páginas soltas de *Amerika, Bilder- buch eines Architekten*, do arquiteto Erich Mendelsohn, publicado em 1926



Página de *Neues Wohnen, Neues Bauen*, de Adolf Behne, 1927

isso no mínimo até Gauguin). Assim, esse “outro lugar”, ficcional ou real, pode estar em qualquer parte (até mesmo apenas na fantasia de seu autor): ora é o típico “vilarejo da Itália” (Walpole, no *Castelo de Otranto*), a Bretanha, as Américas (Natchez, de Chateaubriand), a África subsaariana ou a Polinésia (para sugerir uma pequena genealogia: Gauguin, Rupert Brooke, Matisse, Murnau) e, para acrescentar outro cenário a soar insólito a esses, os sub e supermundos das metrópoles. Trata-se de encontrar um ponto em que se consiga, senão deixar de ser burguês, ao menos aliviar-se de seu fardo ou afirmar algo que extrapolasse momentaneamente seus modelos de conduta.

Admito que essa síntese – como todas as sínteses com um que de superficial em sua vontade su-

mária – apenas ensaia um quadro mais complexo. Ainda assim, é dela que desejo partir para examinar qual necessidade do presente se torna premente em Einstein e outros exemplos a abordar aqui, em que o deslocamento/desdobramento/recodificação – o “valor de uso” – dessa construção de *inusitados primitivos* tem sua atualidade naquilo em que os espelhamentos da arte e arquitetura ocidentais com essas produções por diversos motivos “fora da história” eventualmente dispensam a peroração evolucionista, privilegiando (nem sempre, contudo) um contato não estruturado a partir de uma narrativa *arqueológica*. Passemos pois ao problema.

Einstein, como bem se sabe, era um antiorientalista empedernido. Opõe-se a reduzir a arte não europeia ao estágio de originalidade regressiva, a um lenitivo que reverteria tal produção (note-se: não passa despercebida a “aplicação” a essas obras da perspectiva da “produção”; involuntariamente ou não, seu sentido classificatório extrínseco lhes amalgama uma conotação não alienante e outros dilemas do trabalho/labor que assoberbavam a Europa industrial) ao estado de “infância” da civilização. A recusa, expressa em *Negerplastik*, em *Escultura africana*, e na *Arte do século XX*, estende sua postura combativa a todas as práticas de mitificação aplicadas àquilo que soava desviante. A prova sumária é sua crítica ao expressionismo alemão, ao afirmar que sua “primitividade mostra frequentemente falta de maior fôlego, acabando por ser rápida; nem sempre sinal do começo, mas marca de algo muito mecanizado, de modo que ainda se mostram apenas momentos raros ou sensacionais”.¹ Ela complementa a advertência célebre da abertura de *Escultura africana*, refratária à literatice usualmente associada ao que parecia *estranhamente inquietante*: “O exotismo é apenas romantismo improdutivo, alexandrismo geográfico. A arte negra é o último e inútil recurso para aquele que carece de originalidade”.²

A condenação ao abuso e a ênfase ao poder transgressor dessa arte difícil de ser “domesticada” se repete em outro escrito sobre a arte primitiva, contextualizando-a no seio do capitalismo:

*O que falta ao mundo europeu na arte imediata pode ser medido inversamente pelo excesso daqueles que exploram a arte, acima de tudo os escribas e pintores de paráfrases: pessoas de segunda mão (...) que vivem dos dividendos da tradição, em resumo, europeus medianos (...) Qual o valor para nós da tradição da arte capitalista, de onde os produtores e consumidores extraem seus dividendos, mesmo que apenas na forma de excitação despropositada e esnobe? A arte europeia serve ainda hoje para prover um sentimento de segurança interna e força para a classe proprietária. Ela oferece ao burguês uma ficção de uma revolta estetizada, na qual todo desejo por mudança pode encontrar uma vazão “espiritual” inofensiva (...) Arte primitiva: isso significa a rejeição de uma tradição capitalista da arte.*³

As duas passagens acima nos ajudam, comparadas àquela referente ao expressionismo, a deduzir o que *não é* (ou não deve ser) o interesse pela arte “não europeia”, mas como sua apropriação participa da arte moderna. Não é à toa que uma das primeiras observações feitas em sua história da arte procura desvencilhar o cubismo o mais rápido possível de uma abordagem “primitivista”, reduzindo-a a certos aspectos de sua fase analítica em prol da descoberta da estrutura. “Aí começam os tempos heroicos da autonomia plástica”, acrescenta. Onde residiria, portanto, a atualidade dessa arte “primitiva” e a que ela responderia? Em Einstein, prevalece seu sentido espacial e formal como contribuição efetiva ao cubismo, sua objetualidade e espacialidade totais. Sua atualidade, pois, se intui em dois trechos de *Negerplastik* repetidos à exaustão:

*Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocam abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. “Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história (...) o que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos”.*⁴

Adiante: “O artista atual não conduz sua ação apenas sobre a forma pura, ele a sente ainda como oposição a sua história anterior e agrega a seus esforços reações excessivas; a crítica que ele faz necessariamente reforça o caráter analítico de sua arte”.⁵

A arte existe como presente contínuo, à medida que tensiona e esgarça sua história. O paralelo entre essa arte primeira e o cubismo não só as alinha em uma mesma cronologia fora do tempo “do outrora”, da “evolução”, mas afirma uma emancipação que as revela, tanto num quanto noutro, mais uma vez nas palavras de Einstein, “do ponto de vista formal como poderoso realismo”.⁶ Estaríamos diante de dois casos: da arte “para além” da arte, da arte “apesar” da arte.

Feitas essas observações sobre o cubismo chega o momento de lançar o paralelo enunciado em nossas primeiras linhas – aquele da forma parcialmente “de fora” de Einstein e de um conjunto de publicações de arquitetura lançadas entre 1913 (dois anos antes de *Negerplastik*) e 1930 (quando da terceira edição de *A arte do século XX*). Nesses casos, a forma é procurada tanto numa arquitetura também “primitiva” como naquela outra também “aquém da história” dos arranha-céus norte-americanos. Ainda que Einstein, segundo conta Didi-Huberman em artigo a ele dedicado, tenha recusado um cargo de professor na Bauhaus (o que indicaria conviver com as novas experiências arquitetônicas), em sua “história da arte” do sé-

culo 20 só consta uma menção breve e indireta à escola alemã, e, no que dizia respeito às vanguardas que lhe eram mais próximas (em particular as de matriz abstracionista, as palavras do crítico e historiador alemão não foram nada lisonjeiras. Devemos talvez falar tão somente sobre diálogos indiretos e substancialmente hipotéticos (por mais que saibamos que Le Corbusier carregou consigo para sua viagem aos Estados Unidos um exemplar de *Negerplastik*). Nessa comparação retrospectiva, interessa detectar *topoi* comuns derivados da reinvenção da disciplina da forma e de sua razão histórica fincadas numa relação de destruição e desajuste de uma estrutura narrativa retransmitida via tradição. Assim como Einstein (entre outros) recorrera aos objetos “exóticos” que não eram tidos por “arte”, na mesma época tomara-se de empréstimo o que não era “arquitetura”, a saber, a “arquitetura dos engenheiros”, o arranha-céus, cabanas... para se definir o que seria positivamente (e essencialmente) a arquitetura. Tais formas, entretanto, afora sua potência construtiva, traziam algo mais... Comparemos dois trechos, um novamente de Einstein e outro de Erich Mendelsohn no prefácio de seu *Amerika, Bilderbuch eines Architekten*. Começando por Einstein, valhamo-nos livremente de uma passagem de *Escultura africana*, naquilo que parece revelador:

Reconheço com franqueza as dificuldades para explicar a arte africana. Logo de entrada se lhe quer atribuir as mesmas intenções e problemas que preocupam o artista contemporâneo. Não ignoro que os escultores africanos resolveram problemas formais que preocupam o artista contemporâneo, mas essa constatação não é explicação suficiente para aproximar-se da arte africana (...) A contemplação da arte africana deve ser separada, na mesma medida, tanto da mentalidade romântica quanto da exclusivamente etnológica.⁷

Adverta-se: Einstein aqui se preocupava com problemas específicos de método que a citação, tal como apresentada nessa circunstância, só deixa entrever tenuemente. Não obstante ressalta-se o “problema da experiência” uma vez que tais obras solicitam percepção que “escaparia”, ou, melhor dizendo, para a qual os instrumentais metodológicos se confessavam insuficientes diante de algo, grosseiramente falando, “sem precedentes”. Aoplexia, deslumbre de intensidade semelhante, revelado por Menndelsohn diante dos arranha-céus em 1926:

Nova York 7ª Avenida

Finalmente uma nova descoberta

Arrojo, a objetividade involuntária da fachada traseira conscientemente transmitida para todo o edifício. Assim livrada à percepção estética da avenida, aos olhos e ao cérebro sobrecarregado de tradição.

Vitória por meio da grandeza e funcionalidade de sua face sobre o frenesi da rua, do rebuliço dos anúncios – pela primeira vez.⁸

Entusiasmo ecoado algumas páginas antes:

Nova York

O segundo período dos arranha-céus. A sustentação do pilar gótico (Pfeilherstellung) libertada do floreado e do romantismo autoenganador. Início de uma purificação dos ornamentos sem objetividade, clareza que começa a partir da única essência e sentido dos novos tempos.⁹

Por fim:

Chicago – Arranha-céus

Duas possibilidades para o desenvolvimento arquitetônico. Ou se presta juramento à validade permanente das formas históricas, ou se recusa

a visão atemorizante (Angstblick) da história e tenta-se encontrar expressões formais correspondentes às finalidades e matérias de nosso tempo (...) Tentativa também de adequar a forma às novas necessidades.¹⁰

Isso tudo porque, como diria Mendelsohn ainda em outra parte, ele exaltava os “efeitos fantásticos” dessa arquitetura que, a princípio, só com dificuldade era inserida numa visão histórica na qual o partido estilístico predominava e se retirava do domínio da estética e seu congêneres, as belas artes. Seria, até o posterior assentamento de uma relativa familiaridade ensaiada com o arrojo estrutural gótico nas primeiras tentativas formalistas de historicizar os arranha-céus, uma história indexada no estranhamento. Os arranha-céus ou eram encaixados na “não arquitetura” dos engenheiros, com sua cultura tecnicista, ou simplesmente eram um problema à margem, de difícil resolução, apesar de não negligenciável. Já no primeiro escrito de um arquiteto europeu a “profetizar” os feitos norte-americanos, Hendrik Berlage, em seu livro *Lembrança de viagem da América (Amerikaansche reisherinneringen)*, de 1913, se louvava essa supressão do ornamento em favor de uma libertação da forma em prol de sua funcionalidade integral dada pela estrutura (parcialmente) descarada. Entre ele, a obra de Mendelsohn e inúmeros outros autores, como Van Doesburg, Gropius e Neutra, que, quando não dedicados à “viagem iniciática” (como acontecerá com os dois últimos e mais Corbusier), ao menos repetem as imagens circulantes – às vezes as mesmas – daquele espaço que impunha uma abordagem aparentemente inaudita, estabelece-se semelhante dispositivo de quebrar a história para reinventá-la, solicitando-lhe outra dinâmica capaz de acoplar, como temos insistido, naquilo que intencionalmente estava “de fora”. Ademais, é interessante notar – e isso se-

ria uma analogia mais familiar com o método de Einstein – a recorrência àquela outra arquitetura e arte de civilizações não ocidentais, como se vê em *Neues Wohnen, Neues Bauen* (1927) do historiador alemão Adolf Behne, que inicia a seção ilustrada de seu livro com uma sequência de construções que vai de uma cabana na Samoa até a Villa Jeanneret, aproximando-as em sua funcionalidade construtiva, resultando numa forma lógica. E, acrescente-se, nunca é demais lembrar o quanto tais similaridades eram exploradas nos desenhos de Corbusier, fazendo com que seu “orientalis-



Lyonel Feininger / Holzschritt

ROGER VILTRAC
POISON
Drama sans paroles

1^{er} Tableau

Le fond de la scène est un vaste miroir. Dix personnages vêtus de blouses noires uniformes s'y mirent. Tout à coup ils font face au public, ils mettent la main droite en visière sur les yeux, se taient le pouls, consultent leurs montres, s'agenouillent, se relèvent et vont s'asseoir respectivement sur les dix chaises qu'on a disposées au premier-plan. Une détonation fait voler le miroir en éclats, découvrant sur un mur blanc l'ombre d'une femme nue qui tient toute la hauteur du théâtre et qui va en diminuant graduellement jusqu'au moment où elle atteint la taille normale. Il semble que la femme ait choisi ce moment pour se révéler. Elle apparaît alors, issue du mur même en une statue de plâtre. Elle se dirige vers le premier des dix personnages qui lui donne une paire de gants rouges qu'elle chausse sur le champ. Elle quitte le premier pour le deuxième qui lui donne un bâton de raisin dont elle se larde les lèvres. Le troisième lui fait don de lunettes noires. Le quatrième d'une fourrure. Le cinquième de postiches bleues. Le sixième de bas de soie blanche. Le septième d'un voile de crepe dont elle se fait une traine. Le huitième d'un revolver. Le neuvième d'un enfant. Le dixième se déshabille, et la poursuit avec un marteau.

212

Lyonel Feininger, gravura em madeira, publicada no artigo de Roger Viltrac, *Poison*. Drama sans paroles, in: Einstein, Carl; Westheim, Paul (Org.), *Europa Almanach* [1925], Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1984: 212-214

mo” transbordasse em muito o mero viático para o cansaço ocidental e se objetivasse numa investigação plástica-estrutural fiadora de um sentido maior para a arquitetura.

Onde chegaríamos nesta tentativa de analogia entre Einstein e todos esses livros? A impressão inicial seria a de percebermos a gênese de um discurso da forma e da história que se organiza no desvencilhar-se do “anedótico” e “supérfluo” rumo à conquista de um novo olhar. Uma história mais do que “anti-”, aestilística. Isso, porém, mal a mal se mostrava corrente desde a melhor crítica de arte do século 19, e talvez não nos seja suficiente aqui. Então, o que podemos supor é outra conjuntura: o remanejamento e “revisão” no interior da modernidade de seus primeiros dispositivos discursivos, pretendendo “depurá-los” de hesitações ainda renitentes. *Grosso modo*, quando Einstein lança sua “história da arte” em 1926 ou nos artigos que segue divulgando até sua morte em 1940, coloca-se outra polêmica, que chamaríamos de “ocidental”, no que ela se dedica a precisar o legado do cubismo. Sua rejeição ao construtivismo, no qual via a geometria como “meio de escape”, uma “vacuidade protestante” externava uma situação em aberto não só para ele, mas igualmente para as diferentes empreitadas teóricas em curso naqueles anos. A “outra temporalidade” enunciada pelo recurso àquilo que escapava à percepção estabelecida esboçava assim uma história decidida a quebrar o pilar central da legibilidade simbólica, supostamente franqueando uma nova consciência do real advinda desse reencontro com a história (mas sob a condição de desconfiar dele), ao recorrer ao que lhe era exterior. Creio ser o que viabiliza a – não há outras palavras – pretensão e ambição de, nem completada sua terceira década, arrogar-se a escrever essa história da arte de um século que ainda reservaria

muitos desgostos e surpresas, fato que nos encaminha para a parte final deste texto.

Como conclusão, por meio da justaposição aqui brevemente ensaiada, conviria indagar o que se constata nessa peculiar e precoce tarefa de escrever uma história da arte do século 20. Uma manobra de mudança de campo de visão é imprescindível: o que está em jogo é uma história “para” o século 20. Em primeiro lugar, em sua textualidade imagética se marca um olhar ao qual a presença da fotografia ajusta uma estranha relação entre proximidade e distanciamento – vislumbrados ou “recuperados” – de objetos ainda à espreita de adentrar ou inaugurar o traumático e admirável mundo novo que se abria. Quando aponto essa presença da foto como textualidade, considero particularmente sua visibilidade fluida, cuja legenda (ou sua ausência) aponta para o problema do significado do “visto”, quebrando as categorias – o que, quando, como, onde, com quem – basilares do método historiográfico. Mas revenho e ressalto: essa não é uma história apenas da arte moderna, e sim do século 20, uma história que não o conta, funda-o. Essa precocidade espelhava o estado de coisas do entreguerras europeu, diante do sentimento de colapso da história e civilização pós-imperialismo. A ironia e ousadia implícitas nesse gesto colocam em jogo para nós a natureza da escrita da história, história acerca da qual, voltando a Einstein, ele desconfiou continuamente. Ela transparece num comentário em seu artigo sobre Masson publicado em *Documents* – “as visões de hoje se caracterizam pelo fato de todo dado histórico parecer estar fora de causa” – e ressoa em suas notas sobre o cubismo, ao falar a respeito do abismo entre a história e a ciência da arte, desconfiando das duas, mas afirmando que a história da arte acabava não sendo mais do que um calendário e se transformava em um romance, “para fórmulas gerais nas quais os quadros não servem senão

de pretexto, quando se quer dar a uma opinião casual, pelo truque da generalização, um valor universal”, o que no final, resultava “no problema capital (...) entre duas categorias: [a diferença] entre o quadro e a língua”. Trata-se, portanto, de uma escrita de uma temporalidade afirmada no presente, mas ambígua e vacilante na suspensão entre passado (história), presente (do século 20) e futuro (aqui refiro-me especificamente às vanguardas) – um método de proposital embaralhamento e confusão, uma história que toma aquilo que lhe parece alheia ou marginal, porque todo o real se apoia precariamente na *malaise* de já nascer sequestrado pela história, estar ciente de que nela se será “enquadrado”, “emoldurado”. A recodificação dessa paradoxal “história do presente” nos textos se evidencia nas disputas em torno do pós-cubismo, posto que há para Einstein como sequência o Picasso dos anos 20 e alguns surrealistas, em vez das vanguardas construtivistas (de fato, pondo-se frontalmente a elas; Einstein, portanto, persistiu em “acreditar” na arte, desacreditando a “plausível” divisa de sua morte preconizada pelo construtivismo). São desafios advindos da reabertura do espaço decorrentes do desrecaleque desse “fora da história”. Em resumo, uma história do/para o presente cuja atualidade só é possível porque as formas precisam permanentemente reivindicar um que de errantes e, por conta disso, ser dia após dia reconquistadas.

NOTAS

1 Einstein, Carl. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen: 154. Algumas páginas antes (149) ele afirma: “Tais primitivos precisavam partir ainda da impressão aproximativa dos impressionistas”.

2 Acrescente-se por comparação a abertura de *Negerplastik*: “Não há, talvez, nenhuma outra arte que

o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. (...) O negro (...) sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente. Para enquadrá-lo, recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se serviram do falso conceito de primitivismo (...) [segundo o qual] esperava-se colher por intermédio do negro um testemunho das origens, de um estado que jamais havia evoluído”. Einstein, Carl. *Escultura africana*. In: *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002 (versão original: *Afrikanische Plastik*. Berlim: Wasmuth, 1921): 97.

3 Einstein, Carl. On primitive art. *October*, n. 105, verão 2003: 124 (tradução para o inglês: Charles Haxthausen).

4 Einstein, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011 (edição original: Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915): 30-31 (destaque meu).

5 Idem, *ibidem*: 39.

6 Idem, *ibidem*: 39.

7 Einstein, 2002, op. cit.: 99-100.

8 Mendelsohn, Erich. *Amerika, Bilderbuch eines Architektes*. Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag, 1926: 75.

9 Idem, *ibidem*: 33.

10 Idem, *ibidem*: 63.

Guilherme Bueno é professor adjunto do Instituto de Artes/Uerj, professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.