

# DISCURSO E MATÉRIA: PARADIGMAS SOBRE A CRIAÇÃO DA FORMA\*

Elisabete Rodrigues dos Reis  
Mestre em História e Teoria da Arquitetura  
Programa de Mestrado em Arquitetura/  
PROARQ  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/  
UFRJ

## ABSTRACT:

This study works from the basis that architectonic form is a type of knowledge where scientific and artistic ideas conjoin. In any period of history under study, architectural form and space consciously or unconsciously materialize the mental structure of a cultural system. Developing these hypotheses, the research's main objective was to identify the dialectic between tradition and innovation in the process of generating architectural form. Through an investigation of the architecture produced in Rio de Janeiro between 1930 and 1957, the research demonstrated how past images and experiences were incorporated, transformed and reformulated, serving as the underpinning for the emergence of new architectural forms. With a basis in formal synthesis, the study identified composite principles, geometric and symbolic aspects which demonstrate an underlying organization and a system of established values where architectural forms reveal the ambiguities between discourse and materiality.

Este estudo se fixa na fundamentação de que a forma arquitetônica é um tipo de conhecimento no qual as idéias científicas e artísticas se conjugam mutuamente. Os modos de ordenar, utilizar e atribuir significado ao espaço são os primeiros traços a caracterizar o tom geral de uma cultura.

A arquitetura está presente no cotidiano da vida humana mais do que qualquer outra manifestação artística. Como argumenta Zevi (1978:9), podemos fazer escolhas quanto a ir ou não ao cinema ou ao teatro; ou entre este ou aquele livro para ler; podemos nos recusar a ver uma exposição ou a ouvir música, mas jamais poderemos fechar os olhos para as formas dos lugares onde habitamos.

---

\* . O presente estudo teve seu início na monografia orientada pela Prof<sup>a</sup> Sandra Alvim e pelo Prof. Roberto Cavalcanti no Programa de Mestrado em Arquitetura - PROARQ da FAU/UFRJ. A primeira versão deste trabalho foi apresentada parcialmente no 5<sup>o</sup> Encontro do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes - EBA da UFRJ, realizado nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 1997 no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Todas as ações humanas precisam encontrar um lugar para que possam ser realizadas. De todas as expressões artísticas, a arquitetura é aquela que, se não é conscientemente dedicada às grandes massas é, pelo menos, aquela a quem estas têm acesso de modo mais imediato possível (Coelho Netto, 1979:14).

Em qualquer período da história que estudemos, desde as suas origens, a forma e o espaço arquitetônico irão materializar, consciente ou inconscientemente, aquilo que Norberg-Schulz (1980) define como *espírito do lugar* ou *espírito de uma época*, e que aqui denominaremos a estrutura mental de um sistema cultural.

Entendemos que o sistema cultural é um processo dinâmico e contínuo, em permanente transformação. Ao longo da história da humanidade, pessoas de diferentes culturas diferem na maneira de ordenar e de agir dentro dos espaços que constroem e habitam. Essas diferenças falam de escolhas, de intenções e de uma determinada maneira de se posicionar e de se relacionar no mundo.

A forma arquitetônica, sendo a maneira de lançar a matéria no espaço ou desenhar na bidimensão, revela a noção do tempo, do número, da ética, do espaço, a relação homem/universo da cultura que a produz (Francastel, 1973:123). Assim, pode-se definir que *a forma arquitetônica é a própria materialização do sistema cultural* (Alvim, 1981:341).

Considerando os pressupostos acima, extraímos da forma arquitetônica uma compreensão da experiência e dos valores humanos - o que a coloca como um dos modos fundamentais do conhecimento humano.

Habitualmente, não pensamos na forma arquitetônica como um tipo de conhecimento; por isso, vamos nos deter um pouco sobre esta afirmativa.

Cada época exhibe e é marcada por um fluxo de idéias dominantes, uma maneira de ver, afirmar e explicar sua coerência no mundo. Essas explicações mudam com o desenrolar dos séculos, à medida que o homem amplia e expande a sua compreensão do universo. Já não pensamos na casa como a máquina de morar, da mesma forma que não pensamos que o movimento dos planetas possa ser explicado pelas leis de Newton.

Contudo, apesar de tantas transformações e mudanças, há algo que persegue e incita o homem desde os primórdios da sua existência: o desejo de enformar a matéria.

Os registros mais antigos da nossa civilização demonstraram que os primeiros objetos modelados deliberadamente pelo homem eram quase indistinguíveis dos acidentes da natureza (Read, 1967:71).

Explorando o seu meio e buscando atender às suas necessidades mais imediatas de subsistência, o homem pré-histórico iniciou um longo processo de aperfeiçoamento que seguiu desde as suas primeiras manifestações na era da pedra lascada até os edifícios atuais. Ao lascar a pedra, o homem retirou dela um desenho que lá não estava, imprimindo-lhe forma.

Pesquisas realizadas em vários campos da ciência, como a arqueologia e a antropologia, se desenvolveram baseadas na argumentação de que o homem se distingue inicialmente das outras espécies animais pela capacidade de produzir artefatos, de criar formas, atribuindo-lhes significado e constituindo cultura.

Partindo dessa perspectiva, os estudos sobre as origens da forma nas artes, desenvolvidos por Read (1967), demonstraram que há, nos artefatos produzidos pelo homem primitivo, uma seqüência evolutiva que passa necessariamente por três fases, que podem ser assim resumidas: a primeira fase corresponde à concepção do objeto como ferramenta; a segunda vai da criação do objeto como ferramenta a um ponto de eficiência máxima; e a terceira e última fase é a do refinamento da ferramenta, do ponto de eficiência máxima e no sentido de uma concepção da forma em si mesma.

Para Read, o motivo orientador desse aperfeiçoamento formal, durante longos períodos de tempo, foi a eficiência utilitária; mas sempre, em algum ponto do formato utilitário, a utilidade foi superada e a forma foi refinada com o objetivo de atender a uma função que já não era utilitária, e sim uma necessidade espiritual do homem.

Na evolução morfológica esboçada por Read, podemos tomar como exemplo o surgimento da machadinha primitiva, instrumento característico do período paleolítico (atenção, estamos falando de @ 555.000 anos passados). Do aperfeiçoamento gradativo da técnica de lascagem, e do alisamento e polimento através de vários métodos de abrasão, surgiu uma forma essencialmente semelhante ao machado do homem civilizado, da forma como o identificamos hoje. Após o aperfeiçoamento do desenho da ferramenta, a forma foi estabilizada e começou a fase final e mais significativa da evolução formal; o machado foi divorciado da sua função utilitária e foi aperfeiçoado para servir e para ser utilizado como objeto ritual e cerimonial. É interessante ressaltar que, nesse momento, até mesmo o material original, que para a ferramenta utilitária deveria ser o mais forte possível, foi abandonado e substituído por um material mais raro e precioso, como a jadeíta.

Em resumo, a forma, divorciando-se da função utilitária, ganhou liberdade de se desenvolver segundo novos princípios ou leis, que hoje chamamos de estéticos.

Ainda referindo-nos ao machado, podemos observar que, em suas fases de evolução mais refinada, ele acabou por se tornar uma forma simbólica. Existem machados magníficos que jamais foram utilizados como ferramentas, mas sim como símbolos de fertilidade e de poder e como objetos de culto à autoridade real.

Outro exemplo bastante interessante é a evolução dos recipientes ocios utilizados como vasilhames, na forma como os identificamos hoje. Os primeiros recipientes ou vasilhas eram pedaços de rochas com uma superfície côncava para conter algum líquido. Dos pequenos pedaços de rocha, das cabaças e cascas de coco, das conchas

e outros objetos naturais, surgiu o desbastamento da madeira, facilitando a modelagem das superfícies côncavas - o que em grande parte deve ter sido facilitado também pelo aperfeiçoamento das ferramentas de corte e raspagem.

Posteriormente, com a transição da caça para a agricultura, os nossos ancestrais descobriram as possibilidades de trabalhar com novos materiais como o solo (a argila). Através da agricultura, mais precisamente com as colheitas periódicas, surgiu a necessidade de criar vasilhas impermeáveis à umidade, para o armazenamento do trigo e da cevada. Assim, o homem neolítico aprendeu, através da experiência, que o terreno onde nascia o grão era maleável e plástico; aprendeu também que o sol secava o solo (barro) e inventou a vasilha de barro. Atualmente, todos nós conhecemos bem as virtudes plásticas do barro (solo), mas essa descoberta levou milhares de anos para vir à tona.

Os primeiros vasilhames modelados deliberadamente pelo homem eram recipientes côncavos semi-esféricos. As tigelas de paredes baixas eram transformadas em travessas e as tigelas de paredes altas transformaram-se em potes para guardar cereais ou em taças. Posteriormente, surgiram a necessidade e o desejo de cobrir os recipientes para melhor proteger o que eles continham, e assim foi inventado o que atualmente conhecemos por tampa. A seguir, surgiu outra necessidade, a de facilitar o ato de despejar, transportar e suspender o recipiente; foi inventado então o recurso que hoje conhecemos como alças e asas.

E assim foi, de maneira que, para cada uma dessas necessidades, houve uma adaptação do protótipo, um processo de aperfeiçoamento gradativo da forma utilitária básica.

Contudo, mais uma vez, em algum ponto da evolução do formato utilitário, a utilidade foi superada e a forma foi refinada como objetivo em si mesmo, para uma função que já não era rigorosamente utilitária. Os vasilhames de outrora passaram a ser utilizados para guardar as cinzas dos mortos, e passaram a ser modelados para atender a uma necessidade espiritual do homem.

Da mesma maneira, o processo de aperfeiçoamento formal dos artefatos produzidos pelo homem, ao longo de sua história, poderia ser exemplificado com a transformação dos assentos das cadeiras e dos sofás; poderia ser exemplificado também através da arquitetura primitiva, passando pelos templos gregos até a arquitetura gótica, chegando às manifestações do movimento moderno e contemporâneo do século XX.

Contudo, o que é mais importante esclarecer e ressaltar agora é que a grande conclusão a que chega Read, em seus exaustivos estudos, aponta para o fato de que, do mesmo modo que comer, dormir, abrigar-se e se proteger, as motivações espirituais do homem, como a criação artística e o desejo de criar formas, fazem parte de um desenvolvimento global através do qual o *homem alcança um ajustamento mental, isto é, espiritual, ao mistério de sua situação existencial* (Read, 1967:82-83)

Como reconheceu o filósofo Heidegger (apud Read, 1967:83), a forma pertence à essência mesma do ser.

O cientista, matemático e artista Bronowsky (1983:81) também oferece, de maneira bastante sensível, contribuições valiosas a esse respeito. Através de investigações sobre a história da mente humana e sobre o ato de criação artística, chega a afirmar que há na escalada evolutiva do homem um traço característico de todas as culturas humanas, que é justamente o poder de produzir artefatos e criar formas, e, através da imaginação, transformá-los.

Num contexto diferente, mas convergindo para o mesmo ponto, Francastel (1973) afirma que a capacidade criadora é inerente à condição humana, porque ela mostra que o homem é o único ser vivo que cria e utiliza símbolos.

Conrad Fiedler, considerado o fundador da ciência artística (que se diferencia da estética da arte) chegava a afirmar que a arte podia se reduzir ao conhecimento da forma. Para aquele autor, a história da arte é a história do conhecimento do real captado pela atividade artística, ou seja, a história da forma materializada. Em seus postulados acerca da teoria da visibilidade pura, Fiedler (apud Argan, 1992:XVII) afirmava, em 1876: *o conteúdo da obra de arte não é mais que o próprio processo de formalização*.

A esse respeito, também podemos fazer referência a Focillon (1971:73), que, ao investigar e analisar a vida das formas, diz: *tomar consciência é tomar forma e a forma é sempre não o desejo de ação, mas a própria ação*. Esse autor afirma ainda que, para se estudar qualquer coisa, a primeira abordagem tem que ser feita através da forma. (Focillon, 1971:13).

Estabelecidas as nossas insistências e argumentações quanto ao fato de a forma ser um tipo de conhecimento, queremos passar a um segundo ponto, que é a relação dialética entre tradição e inovação no processo de geração das formas arquitetônicas.

Na arquitetura, o conceito de tradição costuma estar associado à noção de velho, de antigo, de precedentes já consagrados no passado. Ao contrário, o conceito de inovação está vinculado à vanguarda, ao futuro, a uma suposta e verdadeira criatividade de algo que nunca existiu antes.

Nós sabemos que a necessidade de criar parâmetros e dicotomias, de mensurar e precisar conceitos finitos, está presente no cotidiano humano.

Como observou Roberto da Matta, vivemos em meio a uma continuidade alarmante, posto que infinita (que começou sem nós e terminará sem a nossa presença); daí a necessidade de inventar finitudes e ordenar situações: *Inventar uma ordem é fundamentalmente criar o finito no infinito de significados*<sup>1</sup>.

---

1. A autora refere-se a uma conversa informal realizada com Da Matta nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em dezembro de 1983.

Hoje, e aqui mais precisamente, pode parecer absurdo e ultrapassado insistir na afirmativa de que nunca se é completamente alguma coisa e de que nada poderá ser essencialmente de uma forma ou de outra. Entretanto, ainda há uma tendência bastante comum a se dividirem as atividades humanas em origens e essências guiadas por princípios racionais ou emocionais.

Diversos historiadores e teóricos da arquitetura, e das artes em geral, procuram abordar, compreender e explicar o fenômeno arquitetônico através de estruturas e oposições binárias, enfatizando dicotomias que, apesar de receberem nomenclaturas diferentes, quase sempre convergem para o mesmo ponto.

Na literatura especializada, encontramos termos como apolíneo/dionisíaco, clássico/romântico, racional/empírico, pictórico/linear, naturalista/idealista etc., utilizados para explicar o caráter diferencial das manifestações artísticas e calcados numa visão corrente que costuma dividir as atividades humanas em racionais e emocionais, criando um conjunto de identidades fixas e, na maioria das vezes, redutoras.

Geralmente, costumamos associar as atividades mentais às ciências, considerando-as dependentes da razão, enquanto consideramos as atividades artísticas como dependentes da emoção e do sentimento. Embora tais associações sejam providas de verdade, elas são falhas, por não levarem em conta tanto o papel que a intuição exerce sobre a atividade científica, quanto o papel que a razão exerce na atividade artística.

Da mesma maneira, também há uma tendência a polarizar e procurar definir uma essência e uma origem tradicionalista ou inovadora nas manifestações arquitetônicas, como se houvesse a possibilidade de estas serem essencialmente de uma forma ou de outra.

Na história da arquitetura brasileira, podemos demonstrar, através das manifestações do Movimento Moderno do século XX, como a combinação de experiências passadas se incorporou de maneira inconsciente às gerações futuras. Sem nos determos nos antecedentes que contribuíram para o surgimento da Arquitetura Moderna no Brasil, podemos afirmar sem medo que as manifestações do Movimento Moderno surgiram sob a égide da ruptura com o passado e do surgimento do novo.

Nos discursos e nos escritos deixados pelos arquitetos mais influentes e representativos desse Movimento, e que influenciaram mais diretamente a formação dos arquitetos brasileiros das décadas de 20 e 30 - como Le Corbusier, Gropius e Mies - é comum encontrarmos afirmativas explícitas sobre o desejo de viver o seu tempo e romper com o passado. Os movimentos de vanguarda entre 1890 e 1914 e as pesquisas modernas realizadas nos anos 20 propuseram a eliminação das referências históricas e interromperam o tradicional vínculo entre a história e o projeto arquitetônico, reivindicando a plena originalidade das suas experiências.

Entre 1919 e 1928, na Bauhaus, Gropius eliminou o ensino da história da arquitetura, tentando construir um novo processo metodológico de projeto.

Também podemos fazer referência ao pensamento de Le Corbusier, matriz do corpo doutrinário do Movimento Moderno da Arquitetura no Brasil, através de suas próprias palavras, ao referir-se ao começo de uma *grande época, animada de espírito novo e a um ritmo novo, destruidor de hábitos seculares e criador de novas atitudes* (Corbusier, 1984:26). Em seus textos e livros, carregados de teorias e postulados acerca do que ele mesmo denominou *l'esprit nouveau*, são constantes as referências ao novo, à ruptura com o passado e à necessidade de inovação.

A alusão às invenções tecnológicas e à era das máquinas como impulsionadoras e determinantes de uma *virada de página inesperada da história da humanidade*, é repetida reiteradamente através de expressões como: *nova civilização da máquina, revolução arquitetônica, ruptura com costumes, hábitos visuais renovados, rompimento da linha evolutiva, renascença arquitetônica, renovação e nova consciência* etc. (Corbusier, 1984). Na busca de princípios ordenadores e soluções arquitetônicas de validade universal, Le Corbusier (1984:29-43 *passim*) postulou regras e justificou as razões de uma nova arquitetura, afirmando que *a máquina, fenômeno moderno* naquele momento operava, em todo o mundo, uma *reformulação do espírito* e que *um desejo novo, uma nova estética de pureza, de exatidão, de relações comoventes*, iria pôr em funcionamento as engrenagens matemáticas de nossas mentes.

A crença em uma nova era também foi ratificada no Manifesto da Bauhaus, em 1919, no qual Gropius estabeleceu o programa e os objetivos da nova escola, propondo que fosse criada a nova escola do futuro (*apud* Droste, 1994).

Em uma das declarações mais veementes, que repercutiu nas gerações de arquitetos modernos do século XX, Mies Van der Rohe (*apud* Johnson, 1953:189), em 1923, afirmava: *A forma não é objeto de nosso trabalho, mas apenas resultado. A forma, em si, não existe. A forma como objetivo é formalismo e por isso nós a rejeitamos.*

Uma das grandes crenças dos arquitetos modernistas nos idos de 1890 era a de que o ornamento e a decoração eram degradantes, e que a arquitetura de um novo tempo deveria bani-los. Essa crença foi ratificada em diversos momentos por vários arquitetos no século XX. Le Corbusier dedicou-se a essa temática, afirmando: *Tanto como não pode haver arte decorativa, não podem subsistir estilos. . . a arte decorativa já não pode ser considerada senão um fator inconciliável com o espírito contemporâneo* (Corbusier, 1996:117).

Contudo, entre o discurso - o desejo ideal - e a materialidade - o fato - há uma longa diferença: a evidente ambigüidade e dialética existente não só na arquitetura, mas em todo o processo criativo ao longo da história da humanidade.

Os arquitetos modernos tentaram fazer desaparecer a referência aos estilos históricos. Contudo, não obstante as declarações teóricas, o novo repertório formal

foi apresentado como um estilo original, o *Modern Style*, que se queria contrapor aos estilos de imitação.

A catedral gótica escolhida para ilustrar a capa do Manifesto da Bauhaus de 1919 simbolizou a nova filosofia da estrutura de ensino apregoada por Gropius, e também foi valorizada por Le Corbusier, que, ao se referir à arquitetura da Notre-Dame de Paris, aponta uma extraordinária conquista de pureza, fruto de um sistema construtivo perfeito e de *um instrumento de grandeza e esplendor, signo de um estado de espírito que soube, um dia, brilhar* (Corbusier, 1984:61). Tal fato é, no mínimo, instigante, e não nos parece que tal escolha e referência tenham acontecido por acaso.

Os arquitetos modernos buscaram romper com o passado, mas a arquitetura materializada apresenta relações de ritmo, escala e proporções referenciados na arquitetura clássica. Nós perguntamos: acaso ou coincidência? Eles buscaram a composição inspirada nos valores funcionais e declaradamente abominaram os formalismos; e o que observamos na realidade é o fato de existir sempre uma forte inclinação para a obtenção final de uma forma plástica que encante pela beleza e pela clareza.

As relações de simetria e hierarquia, a composição baseada nos traçados regulares - conhecidos desde a Antigüidade - revelam um sistema de valores estabelecidos, uma organização subjacente e pontos de referência comuns entre as edificações produzidas naquele período.

Os arquitetos pioneiros do Movimento Moderno tentaram abdicar da decoração e legaram aos arquitetos das gerações seguintes a idéia de que o ornamento era degradante e considerado coisa do passado, de um passado que se queria esquecido. Contudo, não podemos afirmar que a arquitetura produzida naquele período estava totalmente isenta de qualquer ornamento.

Os painéis em azulejos de Candido Portinari, Burle Marx e Anísio Medeiros presentes no Conjunto Habitacional Mendes de Moraes, no Edifício-Sede do Ministério da Educação e Saúde, no Instituto de Resseguros do Brasil, no Banco Boavista e no Instituto de Puericultura, não são estruturais. Também não são totalmente estruturais as colunas localizadas na fachada do Palácio da Alvorada em Brasília.

78 Os arquitetos modernos abominaram os ornamentos, mas o próprio Niemeyer não hesitou em utilizar estátuas barrocas e objetos antigos na decoração dos interiores modernos por ele projetados. Reidy, no Museu de Arte Moderna, revestiu os pilares com pastilhas, em lugar de deixá-los desnudos, o que seria aparentemente mais coerente segundo o discurso e o memorial do seu projeto. Lúcio Costa utilizou constantemente elementos vazados de cerâmica para cobrir suas fachadas, formando um rendilhado que *remete à arquitetura árabe, cuja influência foi significativa em Portugal e, conseqüentemente, no Brasil da época colonial* (Bruand, 1991:136). Também

é comum, nas casas e mansões por ele projetadas, a criação de varandas contíguas aos dormitórios, solução essa que pode ser considerada um vestígio das grandes e belas varandas que circundavam as residências dos plantadores de café do século XIX (Bruand, 1991:126).

E agora nós perguntamos: Mesmo não tendo como objetivo último a forma, qual de nós, ao ouvir falar em Arquitetura Moderna, deixa de se lembrar de suas formas?

O que fica, o que experienciamos e memorizamos, não é o discurso ou a intenção, mas a forma. É o desejo de forma que incita e persegue o homem desde os primórdios de sua existência. E é a necessidade, e é também esse desejo fluente existente no homem, que impede que essas formas se tornem estáticas.

Como afirma o arquiteto Kenzo Tange, "*a síntese dialética de tradição e antitradição é a estrutura da verdadeira criatividade*" (Tange, 1960:227).

Nós dizemos que nada é tão pura e espontaneamente novo a ponto de surgir ou ser gerado do nada, e queremos ressaltar que reformular valores não significa copiar, mas antes de tudo redescobrir, ou ainda, recriar, com outro olhar, uma nova óptica e uma nova percepção.

A tradição faz-se diariamente, ainda que inconscientemente. A memória pode registrar muito mais do que aquilo de que nos damos conta. Segundo Stroeter, há no nosso dia-a-dia uma espécie de sedimento de imagens familiares, que vão sendo absorvidas e reformuladas; *é o novo que, mais tarde, vai ser incorporado à tradição.* (Stroeter, 1986:111-112).

E, apesar da nossa necessidade de criar ordenações e finitudes, de estabelecer categorias e dizer "ou é uma coisa ou outra", definindo parâmetros rígidos e claros, queremos deixar a seguinte indagação: É possível a existência da inovação sem a tradição? O mais novo faz o mais antigo menos belo e desprovido de valor?

Como qualquer indagação está apoiada em algumas questões/afirmações, nós as queremos colocar, conforme Naffah (1989:42-43), da seguinte maneira:

1ª questão/afirmação: Nunca se é completamente alguma coisa; ora se é uma coisa, ora outra, dependendo dos fluxos que emergem do nosso corpo. Assim, nós seremos sempre uma multiplicidade representada por uma unidade. Nada poderá ser essencialmente de uma forma ou de outra; cada coisa (e a arquitetura não escapa a isto) se define pelos fluxos emergentes que a constituem e pelo jogo de fluxos que a transformam.

2ª questão/afirmação: Esses fluxos emergentes (que alguns chamam de campos de força) compreendem objetos, implicam interpretações de mundo e vinculam valores. Quando um fluxo tende a dominar os outros, tende a impor sua interpretação particular de mundo, universalizando normas, regras, códigos e modelos - universalizando e legitimando convenções. . . mas a arquitetura não é um conjunto de identidades fixas, é bom lembrar. Nenhuma interpretação é mais verdadeira do que a outra; a verdade representa sempre uma convenção instituída pelas idéias e fluxos dominantes.

Um lembrete/armadilha: os perigos de se tomar a arquitetura como um conjunto de identidades e categorias fixas são também os perigos que residem nas tentativas de disciplinar os fluxos nômades do devir, fazendo-os entrar nas formas redutoras de uma exacerbada modelagem e ajustamento das sociedades.

Terminando, deixamos, através da palavra de intelectuais brasileiros, grande parte daquilo que pensamos. Diz Guimarães Rosa: ... *o mais bonito da vida é exatamente isso, é que as pessoas estão sempre inacabadas, nunca estão terminadas, estão sempre mudando...* Paulinho da Viola e Hermínio Belo de Carvalho, de maneira elegante e precisa, resumem: " ... *pra se entender, tem que se achar, que a vida não é só isso que se vê, é um pouco mais, que os olhos não conseguem perceber e as mãos não ousam tocar ...* "

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, S. P. de F. (1981). *O estudo da forma: o caso barroco*. Rio de Janeiro: UFRJ - Escola de Comunicação. Dissertação de Mestrado.
- BENÉVOLO, L. (1989). *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- BRONOWSKY, J. (1983). *Arte e conhecimento: ver, criar e imaginar*. Lisboa: Edições 70.
- BRUAND, Y. (1991). *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- COELHO NETTO, J. T. (1979). *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- CORBUSIER, Le (1977) *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Planejamento urbano*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_ (1996). *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes.
- DA MATTA, R. (1983). *Comunicação pessoal*. Rio de Janeiro.
- DROSTE, M. (1994). *Bauhaus*. Berlin: Taschen.
- FOCILLON, H. (1971). *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FRANCASTEL, P. (1973). *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.
- JOHNSON, P. C. (1953). *Mies Van der Rohe, 1923*. New York: Museum of Modern Art.
- NAFFAH NETO, A. (1989). *Paixões e questões de um terapeuta*. São Paulo: Ágora.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1980). *Genius Loci. Towards phenomenology of architecture*. London: Academy Editions.
- READ, H. (1967). *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- STROETER, J. R. (1986). *Arquitetura e teorias*. São Paulo: Nobel.
- SUMMERSON, J. (1982). *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- 80 TANGE, Kenzo (1960). *Tradition and creation in Japanese architecture*. Tóquio: Zokeisha.
- ZEVI, B. (1978). *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1984). *A linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Dom Quixote.