

Memória ou criação espontânea?

Memory or spontaneous creation?

Paolla Clayr de Arruda Silveira¹

Giovanne do Nascimento²

A criatividade se mostra como habilidade ao profissional da arquitetura, que deve projetar espaços funcionais, com beleza e que acolham o usuário. Mas como a criação se manifesta? Como se dá o processo criativo no projeto arquitetônico diante das variáveis existentes ao redor do projeto? O presente ensaio tem como objetivo debater o modo de concepção dos projetos de arquitetura nos moldes atuais, diante da reflexão sobre o papel da memória e da/na criação diante dos estudos projetuais. Nesse sentido, esse texto organiza-se em quatro partes: na primeira parte, situamos a problemática num breve histórico do modo de se fazer e de se pensar sobre arquitetura; na segunda parte estão presentes alguns conceitos acerca da criação, de modo geral, e como se manifesta na obra do arquiteto; na terceira parte, é dada voz à memória num aspecto fundamentalmente filosófico e de ideais; e na quarta e última estão alguns aspectos conclusivos. O debate insistente e necessário do confronto entre memória e criação se mostra importante em determinados momentos do arquiteto, e de outras profissões afins que lidam com criatividade, na reflexão e reconhecimento de seu trabalho como arte, quando o mercado de trabalho e as condições econômicas travam a criação e buscam apenas o lucro material.

Palavras-chave: Criação; Memória; Arquitetura.

The creativity shown as the professional ability of architecture, which must design functional spaces with beauty and which accommodate the user. But as the creation is manifested? How does the creative process in architectural design in the face of existing variables around the project? This essay aims to discuss the design mode of architectural projects in current form, given the reflection on the role of memory and / creation in front of projective studies. In this sense, this text is organized into four parts: the first part, we situate the problem in a brief history of mood do and to think about architecture; in the second part are present some concepts about creation in general, and how it manifests itself in the work of the architect; the third part is given voice to memory in one respect fundamentally philosophical and ideals; and the fourth and final are some conclusive aspects. The insistent and necessary debate the confrontation between memory and creation proves important at certain times of the architect, and other related professions that deal with creativity, reflection and recognition of their work as art, when the labor market and economic conditions catch the creation and only seek material gain.

Keywords: Creation; Memory; Architecture.

¹ Mestranda em Cognição e Linguagem na Universidade Estadual do Norte Fluminense.

² Professor Doutor Associado na Universidade Estadual do Norte Fluminense

Introdução

A Revolução Industrial (século XVIII) caracterizou-se por uma mudança social mais ampla do que as transformações tecnológicas às quais é normalmente associada, alterando-se em função dela a configuração profissional. Passam arquitetos e *designers* a elaborar o projeto, enquanto, sob supervisão de engenheiros, os operários e as máquinas foram incumbidos de produzir obras e produtos.

Na arquitetura, isso significou a ruptura com o domínio do mestre-artesão, que, até então, incumbia a um mesmo indivíduo a responsabilidade de todo o processo de construção, do pensar ao executar, como descreve Vitruvius³:

A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade. (VITRÚVIO, 2007, p. 61).

Sendo uma quase previsão do que ora estava por vir na realidade pós-industrial, a diferenciação entre o campo projetual e a execução da obra arquitetônica já era notada desde a Renascença.

Assim, descreve Benévolo⁴:

[...] quando o projetista avoca para si todas as decisões, deixando aos outros apenas a realização material do edifício. [...] O arquiteto reserva-se a parte artística e deixa para os outros a parte de construção técnica. Assim nasce o dualismo de competências que ainda hoje é expresso pelas duas figuras do arquiteto e do engenheiro. (BENEVOLO, 1989, p. 29).

Coincidentemente, durante a Primeira Guerra Mundial também esteve em plena forma e funcionamento a Escola Bauhaus, criada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, que retoma

³ "Marcus Vitruvius Pollo (...) foi um arquiteto e engenheiro romano que trabalhou no primeiro século antes da nossa era. Foi autor de um tratado teórico e técnico detalhado que sobrevive como a mais antiga e a mais influente de todas as obras sobre a arquitetura." (PENNICK, 1980, p. 68)

⁴ "Benevolo foi o primeiro a elaborar uma história linear e universal da arquitetura moderna, que começava no final do século XVIII – com a Revolução Francesa – e chegava até hoje – no início do século XXI." (SEGRE, 2008, p. 1)

o debate das relações de arquitetura e processos tecnológicos industriais da época - onde o país se encontrava arrasado pela derrota na guerra, necessitando de reconstrução social, econômica e política.

Gropius não determinava como dois pólos opostos: nem o artesanato era pura idealização, nem a indústria puro trabalho mecânico, e sim, dois modos diversos de exercer a mesma atividade, como afirma adiante:

Quero que o jovem arquiteto seja capaz de encontrar seu próprio caminho, quaisquer que sejam as circunstâncias, que ele crie independentemente formas autênticas, a partir de condições técnicas, econômicas e sociais a ele dadas, em vez de impor uma fórmula aprendida a um ambiente que talvez exija uma solução completamente diversa. (...) O principal objetivo de todas as artes visuais é o edifício completo. (GROPIUS, 2001, p. 26)

Atualmente a Bauhaus ainda leciona no ramo da arquitetura e demais artes, sendo pólo de uma das principais universidades da Alemanha, e deixou como legado um de seus objetivos principais ao tentar unir artes, produzir artesanato e tecnologia.

No Brasil, a partir dos anos de 1950, a arquitetura do movimento moderno já estava difundida de maneira ampla entre profissionais e sociedade, e deixou suas marcas para a contemporaneidade, em obras de pioneiros como Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Vilanova Artigas, entre outros.

Com tudo isso, pode-se perceber que a arquitetura sempre esteve mergulhada no campo da arte e da técnica, não devendo abdicar de uma ou outra forma, mas foi produzida, por vezes, com enfoque tecnicista, visando funcionalidade, ou artístico, visando embelezamento. Entretanto, quando esses fatores caminham sozinhos a arquitetura não cumpre seu papel de servir ao usuário: quando transmite só arte, pode não funcionar; quando transmite só função, pode não acolher. É necessário que caminhem na mesma direção, e nessa procura atua incessantemente a criação do arquiteto.

Após esse breve passeio histórico nas formas de se fazer arquitetura, o objetivo principal deste ensaio está em debater o que está subentendido nos elementos fundamentais à criação de um projeto de arquitetura, onde geralmente seguem-se as etapas de escolha do partido e seus referenciais, cabendo resumir que partido arquitetônico é entendido como a

“musa inspiradora” do projeto, e a escolha dos referenciais projetuais são os demais projetos bem solucionados e que orientarão o arquiteto.

Em arquitetura, a concepção de um projeto busca embasamento em elementos atuadores no ponto de partida para os primeiros estudos projetuais, rabiscos de soluções e alternativas, e serão aqui resumidos em elementos construtivos reguladores do processo projetual – como o tipo de lote, regulamentações municipais, programa de necessidades e topografia geográfica – e elementos vinculados à criação do projeto arquitetônico – como partido e referenciais projetuais.

Diante desse modo de conceber um projeto arquitetônico, surgem alguns questionamentos. Até que ponto o arquiteto cria espontaneamente? Será que a memória não infringe a criação legítima? A afirmação de que “nada se cria, tudo se transforma” é uma verdade na arquitetura? A memória é aliada à criação? O que fica memorizado na mente do arquiteto pertence a ele mesmo? Ou a memória é apenas a gravação da criação de outro?

I

Em todo o percurso histórico dos debates filosóficos ao redor da imaginação houve o predomínio da racionalidade, separando-a da sensação, tendo sua determinação estabelecida pela razão.

Nesse processo, a arte sofre um prejuízo, por ser, até então, considerada mero entretenimento e não como possibilidade de produzir saberes ou conhecimento. A criatividade aparece distante do conhecimento, pois no racionalismo o empirismo é o intelecto ordenador.

A proposta de Descartes influencia o pensamento filosófico e a pesquisa científica, em particular a inteligência artificial. Segundo a perspectiva cartesiana, a concepção de que a mente (entendida como processos cerebrais e/ou cognitivos) é algo separado e/ou independente do corpo tem levado alguns pesquisadores a suporem que serão capazes de

compreender o que somos biologicamente através da simulação de processos biológicos com computadores que só possuem uma “mente”.

A ocultação do imaginário radical foi amplamente divulgada, diante da busca por uma sociedade racionalizada, ocultando também o tempo de criação e elevando o tempo de repetição. Nesse sentido, Castoriadis explica que esse período de ocultação resultou na descrição das causas e funções emocionais, certa catalogação de comportamentos racionalmente esperados, previstos, previsíveis.

O imaginário, antes de tudo e de mais nada, no sentido primeiro em que o utiliza Castoriadis (1982, p.154), é "faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não são (que não são dadas na percepção) ou nunca foram".

O imaginário radical se refere ao fluxo constante de criação, porém a Filosofia se manteve arraigada no imaginário sob a dimensão psíquica, reduzida ao papel subalterno ou meramente auxiliar, instrumental.

A arte surge como gênero indiscutível ao elevar a importância de se dar espaço ao “inimaginável”, ao “infrapensável”, “suprapensável”, onde há um desejante que cria, imagina. Na arte, a imaginação é fonte constante de criação.

No século XVIII, segundo Gumbrecht (2010), o Iluminismo foi uma época de intensa produção de conhecimento como condição para aceitabilidade do conhecimento: em nenhuma outra época se acreditou tão profundamente no poder do conhecimento. Em meados do século XVIII, a metafísica, nas palavras de Gumbrecht (2010, p. 58), “estava – mais do que alguma vez estivera ou viria a estar – firmemente estabelecida como esquema predominante na autorreferência humana”.

Em suas críticas da metafísica ocidental, Gumbrecht (2012 p.63) busca demonstrar alguns problemas nessa expressão, referentes às “oscilações tensas” e “não resolvidas” entre *linguagem* e *presença* em seus aspectos de polissemia.

Neste ponto surgem questionamentos sobre a influência da emoção (seja pela sensação, imaginação ou memória) na tomada de decisões, algo aparentemente racional. Será que no momento de projetar é a memória que determina a resposta? Ou há uma expressividade criadora livre? Pode haver um comportamento puramente racional sem a influência da emoção?

II

A posição da imaginação⁵ na filosofia ocidental é, em primeiro lugar, regulada pelo status dado à percepção – sempre em detrimento da imaginação.

De maneira breve, começa com Platão na discriminação da imagem mental como inferior aos verdadeiros conceitos que se encontra nas Idéias; passando por Pascal ao dizer que imaginação é sofisma, Spinoza afirmando que imaginação é inadequação, ilusão; e Hume diz que a imagem é um vestígio da percepção. Todos, incluindo alguns contemporâneos, distinguem um original (a realidade) de uma cópia (a imagem), e mais uma vez, sempre em detrimento da imaginação. Ou seja, todos entendem imaginação como imaginação reprodutiva, como tempo de repetição, nas palavras de Gumbrecht.

Na abordagem cartesiana também não há espaço à idéia de um corpo modificável diante de certas circunstâncias, que podem ser emoções, e à apreciação do estado deste corpo e da mente durante o sentir dessas emoções. Se considerarmos a imaginação operando na mente, o pensamento cartesiano pouco acrescerá nesse ensaio, já que se trata de arte/arquitetura.

À medida que a imaginação não permite a quantificação, intensificam-se os debates entre as temáticas da imaginação e realidade, criatividade e produto. O dualismo corpo/mente aparece como fator fundamental para a análise da imaginação.

A arquitetura, no seu momento dos esboços e estudos do projeto, requer dos arquitetos uma habilidade de criação, de imaginação, na busca por formas belas e funcionais, e esse duelo beleza versus função é expresso com maestria pelas palavras de Simmel (2002, p. 181):

A arquitetura é a única arte na qual se sela com uma paz autêntica a grande contenda entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza, na qual se resolve em um equilíbrio exato o ajuste de contas entre a alma, que tende para o alto, e a gravidade, que empurra para baixo.

⁵ Em ABBAGNANO (1998) imaginação e criação são palavras irmãs, sendo imaginação a possibilidade produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem e criação alia-se a qualquer forma de causalidade produtiva: do artifice, do artista ou de Deus. Entende-se que quem cria, imagina. Por isso o uso de ambas as palavras neste trabalho.

Esse equilíbrio entre alma e gravidade de que trata Simmel está intimamente ligado ao que é do artista⁶, ao que é da sua alma fantasiosa e do que o artista *tem* como conhecimento, do que *possui* ao redor do que aprendeu no ofício.

O olhar voltado ao que é do artista poderia estar vinculado a uma espontaneidade na criação? Como se dá o criar?

A concepção de arte em Goethe e Rousseau demonstra um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos. Considerar a concepção de um “transbordar espontâneo de sentimentos” indica mais uma conceituação alma/corpo. A alma aparece nos sentimentos poderosos: não se trata apenas de sentir, mas de sentir algo poderoso, intenso, “insegurável”. O corpo é encontrado no transbordamento, na demonstração inevitável de algo tão *super*, que acontece quase independente no artista.

Nesse ínterim, os sentimentos, provenientes então de sensação e percepções, proporcionam parte do processo criativo do arquiteto. A sensação e a percepção, assim como a duplicidade razão/emoção, também foram longamente marginalizadas nos discursos filosóficos, entretanto, é inegável sua influência sobre alguns pensadores da imaginação.

É necessário esclarecer a diferença entre sensação e percepção para que a discussão permaneça franca, e para isso, o exemplo de Thomas Reid, filósofo escocês do século XVIII, torna-se bem apropriado.

Assim, para Reid (2000), ao dizer “eu sinto dor” há indicação de uma sensação, e ao dizer “eu vejo uma árvore”, por sua vez, demonstro uma percepção. Em termos de análise sintática, ambas consistem em um verbo de ação (sentir/ver) e um objeto (dor/árvore). Alertas ao significado das coisas por estas expressões é perceptível que na primeira oração, a distinção entre o ato (sentir) e o objeto (dor) não é real, mas gramatical; e na segunda, a distinção não é somente gramatical, mas real.

A forma da expressão “eu sinto dor”, segundo Reid (2000), parece indicar que o sentimento é algo distinto da dor realmente sentida, mas, no cotidiano, não há distinção. Assim, “ter um

⁶ Os termos arquiteto e artista estão nesse trabalho com o mesmo sentido, considerando a colocação de Macedo (2002), onde o arquiteto vive um impasse em criar sempre uma *coisa* entre coisas, um objeto diferenciado que sintetize a experiência de quem o cria e vivencia: *a priori*, uma obra de arte.

pensamento” é uma expressão que não poderia significar mais do que pensar; “sentir uma dor” não significaria mais do que estar doído.

Em dado instante, vê-se uma árvore, há um objeto para além do ato de ver, mas, quando se tem uma sensação, não existe nenhum objeto para além do ato de sentir. Não é sentir algo, mas sentir de algum modo.

Estabelecida essa diferenciação, um tanto fundamental, fica ainda mais claro o estreitamento na tríade sensação – percepção – criação, independente de ordem, apropriando dos termos matemáticos, pode-se afirmar que a ordem dos fatores não altera o produto.

Mantendo essa postura, a criação poderia ser independente de algo percebido ou sentido em algum momento? E por que não? Uma obra de arte, independente de sua forma, seja um poema, música, pintura ou arquitetura, pode ser tão espontânea e pura que transmita sensações não estabelecidas em seu criador, como Simmel (2002, p. 325) expressa que:

A maior parte dos produtos de nossa criação espiritual contêm no interior de sua significação uma certa quota que nós não criamos... Em quase todas as nossas realizações está contido algo significativo que pode ser extraído por outros sujeitos, mas que nós mesmos não introduzimos.

Dentro dessa citação, nota-se a seguinte construção dentro do produto “arte”: algo não pensado, não percebido, adicionado a algo criado, imaginado. Assim, a arte possuirá uma parcela de espontaneidade vinda de “lugar nenhum” ou de campos como o das alucinações, inconsciência, sonho, que não necessariamente queriam significar, sem intenção de dizer qualquer coisa, mas que são do autor.

Moreno (2014) considera inútil uma definição para criatividade que separe o ato de criar da pessoa que cria, e outra ligação é com a espontaneidade, essa considerada a matriz da criação. A espontaneidade é um afastamento das leis da natureza e o locus do si-mesmo.

Em arquitetura, essa espontaneidade está entre o que arquiteto deve fazer, em termos técnicos, e o modo de fazê-lo. É uma pré-seleção da “musa inspiradora”, do partido arquitetônico, está na busca do caminho, na pesquisa de algo que indique uma direção

possível. Segundo Puls (2006), a arte é um saber inventivo que utiliza um raciocínio não-dedutivo, cujo *ponto de partida é a fantasia*, ainda que o processo seja racional.

Acerca da criação/imaginação, então, é característico que as sensações conhecidas pelo criador estarão inscritas no produto, mesmo que a interpretação de cada observador seja distinta da sua verdade inicial; também estarão inscritas as percepções a serem causadas ou que levaram o criador a transpassá-las na arte; a espontaneidade da criação vai além do sentido no senso comum, significa os conceitos que lhe são atribuídos mesmo sem a supervisão do criador; e por fim - adiantando que fim numa perspectiva filosófica, não é realidade – o trabalho da arquitetura percorre os caminhos da criação na busca de algo genuinamente ligada às funções da arquitetura em si, apropriadamente descritas em Vitruvius: foco na tríade vitruviana de beleza/funcionalidade/estrutura.

III

Para Aristóteles (1982), a experiência se assemelha à ciência e à arte, porém a ciência e a arte chegam aos homens através da experiência. Segundo Puls (2006, p. 7), “toda criação artística é intencional: ela objetiva um fim que não estava presente no fragmento de matéria que lhe serve de suporte”. Será mesmo?

Em consideração aos termos da experiência, em Aristóteles, e da intenção, em Puls, há um possível entendimento da atuação de ambos na criação artística, mas o surgimento da *experiência* e da *intenção* na perspectiva corpo/alma aparece vinculado às vivências do criador, do conhecimento de percepções (respostas ou reações) diante de situações cotidianas, no acúmulo ou guarda dessas percepções ao longo da vida. Esse processo de perceber e guardar um acontecimento, um espaço, ou a percepção aliada a estes é a ativação da função memória.

Na arquitetura, durante e logo após os estudos vinculados a determinação de uma “musa inspiradora”, de algo que possa indicar uma direção projetual, a metodologia das análises arquitetônicas se alinham a referenciais projetuais, como esclarecido anteriormente, tratam-

se de elementos presentes em obras de outros autores que, de certa maneira, refletirão num novo projeto, de um outro autor.

Se no projeto de arquitetura existe algo que não é criado pelo seu criador, e tem a possibilidade de ser reconhecido como característico em obras de outro autor, ou foi por intenção do artista ou pela experiência dele mesmo dentro da obra desse outro profissional. Essa intenção tangencia a curva da criatividade, pois como visto na segunda parte deste ensaio, um criador pode ou não subentender uma *coisa* em sua arte, querer dizer *algo*, ou deixar vago um espaço para dizeres além dele. Já a experiência só existe quando um sujeito se permite ou é levado a viver um cotidiano e, nesse dia-a-dia, um acontecimento, um momento, faz refletir uma percepção diferenciada nesse indivíduo, que logo fica armazenada na memória.

Para LE GOFF (1990), a memória, já não poderia mais, nos dias de hoje, ser associada metaforicamente a um “espaço inerte” no qual se depositam lembranças como percebido antigamente, devendo ser antes compreendida como “território”, como espaço vivo, político e simbólico no qual se lida de maneira dinâmica e criativa com as lembranças e com os esquecimentos que reinstituem o Ser Social a cada instante.

Considerando esse dinamismo das lembranças, e que “lembranças são memórias oriundas da emoção de encontros, que podem gerar reencontros ao serem evocadas”, nas palavras de Mottin (2004, p. 45), em arquitetura essas lembranças relacionadas aos espaços construídos conhecidos pelo arquiteto e as imagens de outros projetos disponíveis em revistas e *websites* consolidam o repertório projetual individual do profissional.

Nas universidades de arquitetura os professores incentivam os alunos ingressantes, e durante todo o percurso da formação universitária, a visitarem outros espaços (sejam lugares na própria cidade ou outras cidades), a conhecerem outras perspectivas e culturas, a assinarem revistas técnicas além das disponíveis nas comuns bancas de rua e, desse modo, terem acesso a outras percepções de mundo.

Ao visitar um lugar não antes conhecido, o indivíduo terá uma percepção espacial que cooperará na formação de outros espaços, como contato com a luz e sombra, a estética e a morfologia desse espaço. Ao retornar a um lugar já visitado, o indivíduo revisitará suas

lembranças, e abarcado nos conhecimentos que fora adquirindo na universidade, perceberá contrapontos antes ignorados.

Esse repertório, formado pela memória dos espaços conhecidos, será acionado para a concepção do projeto de arquitetura, e o que o arquiteto memoriza são queridos aos olhos do mesmo.

O que permite questionar é o seguinte: se a memória está vinculada a percepções reconhecidas depois do contato com a criação de outro, como afirmar veemente que a criação do arquiteto é puramente dele? Se há uma lembrança sobre as idéias de terceiros, pode um projeto ser apenas de um arquiteto, nos aspectos de quem é seu criador originário?

Aspectos conclusivos

A era da modernidade conduz, no século XIX, à perda da *arché*⁷. Não é dizer que a partir desse instante parou-se de se produzir uma arquitetura. Ainda é possível encontrar a originalidade e a vitalidade da arquitetura dos séculos XX-XXI, provando-nos o contrário, mas muitos arquitetos foram “travados” do seu ofício, de fazer arte, devido à industrialização e o máximo valor do capitalismo, onde o que vale é a venda e valorização do espaço construído, independentemente seu valor artístico.

Ching & Juroszew (2012, p. 295) afirmam, sobre os aspectos da criatividade e da atuação da memória no processo criativo, que:

A fluência no processo de criação equivale a ser capaz de gerar um amplo repertório de possibilidades e ideias. A fluência no processo de desenho significa usar a intuição ao colocar a caneta ou o lápis no papel, respondendo às concepções próprias com desenvoltura e graça.

⁷ O termo “arché” refere-se ao princípio das coisas, no sentido do partido arquitetônico adotado, o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto de arquitetura para ser obra de arte, que tem sido esquecido por alguns arquitetos.

Nessas palavras, no processo de criação é importante um repertório que possibilite alternativas e propostas, porém, no processo de desenhar, a intuição será fundamental para representar a concepção própria do autor.

O repertório possui ligação precisa com as lembranças, logo, com a memória de um indivíduo, e na balança corpo/alma, pesa para a bandeja do corpo. Intuição é sensação, é involuntário na busca da resposta de algo, e pesa para a bandeja da alma.

Nesse sentido, a concepção de um projeto arquitetônico permanece na polêmica: É corpo ou mente? É memória ou criação espontânea?

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Valentín García Yebra. 2ª Edição. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 3ª Edição. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHING, Francis; JUROSZEV, Steven. *Desenho para arquitetos*. Trad. Alexandre Salvaterra. 2ª Edição. São Paulo: Bookman, 2012.
- GALLO, Silvio. (Coord.). *Ética e cidadania: caminhos da filosofia*. 15ª Edição. Campinas: Papyrus, 2003.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: EDIPUC-Rio, 2010.
- _____. *Graciosidade e Estagnação – ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: EDIPUC-Rio, 2012.
- MORENO, J. L. *O teatro da espontaneidade*. Trad. Moisés Aguiar. São Paulo: Summus, 2014.
- MOTTIN, Ernani. *Criatividade: passo a passo*. Porto Alegre: Editora AGE, 2004.
- PENNICK, Nigel. *Geometria sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1980.
- PULS, Mauricio. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006.
- REID, Thomas. *An Inquiry into the human mind on the principles of common sense*. Trad. Derek R. Brookes. Edinburgh: Edinburgh University, 2000.

SEGRE, Roberto. Um Benevolo ansioso no século XXI. *Resenhas Online*. São Paulo: Vitruvius, 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenha_sonline/07.077/3076>. Acesso em 13 ago. 2015.

SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 2002.

SOUZA, Bruno C. C. *Criatividade: a engenharia cognitiva da inovação*. Brasília: Edição do autor, 2012.

VITRÚVIO, Pollio. *Tratado de arquitetura*. Trad. M. J. Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.