

GORDON MATTA-CLARK ENTRE ARTE E ARQUITETURA: UMA QUESTÃO DE ESPAÇO, FORMA E FUNÇÃO

GORDON MATTA-CLARK BETWEEN ART AND ARCHITECTURE:
A MATTER OF SPACE, FORM AND FUNCTION

Elena O'Neill

Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ/CAPES-PNPD

RESUMO

Gordon Matta-Clark se graduou como arquiteto na Cornell University em 1968. Porém, ele institui uma relação particular com a arquitetura: se recusa a construir, embora seu trabalho estabeleça um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura; critica e questiona os principais postulados da arquitetura moderna; opera no espaço mediante cortes e alterações nos sistemas de referência que refletem uma atitude crítica frente a sistemas e estruturas sociais, econômicas e culturais. Se as obras estão inseridas num processo histórico com o qual estabelecem um vínculo duplo (ao mesmo tempo em que recebem impulso da cultura, também a modificam), como posicionar-nos frente aos objetos que nos constituem? Em que medida eles estão permeados por idéias e textos de outros? Qual é a dimensão extemporânea dessas idéias e textos? Este artigo se propõe pensar esses diálogos a partir de alguns trabalhos no campo da arte e da arquitetura.

Palavras-chave: Espaço; Forma; Função.

ABSTRACT

Gordon Matta-Clark graduated as an architect at Cornell University in 1968. However, he establishes a special relationship with architecture: he refuses himself to build, although his work installs a dialogue between art and architecture within the field of architecture; he criticizes and questions the main tenets of modern architecture; he operates in space by means cuts and changes in the systems of reference, which reflect a critical attitude towards social, economic and cultural systems and structures. If works are embedded in a historical process with which they establish a double bond (while simultaneously receiving the impulse of culture, they also change it), how do we deal with objects that constitute us? To what extent are they imbued with ideas and texts of others? What is the extemporary dimension of these ideas and texts? This article proposes to think these dialogues as from some works in the field of art and architecture

Keywords: Space; Form; Function.

A exposição *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*, no Paço Imperial, Rio de Janeiro (2010) foi uma oportunidade para pensar questões como a importância, ou não, de distinguir entre registro, documento e obra, os aspectos políticos da produção plástica, o diálogo entre instituição, curadoria e artista; pensar a respeito da função dos espaços expositivos e a escolha dos objetos a expor, o vínculo entre espaço de exposição e público e a necessidade de intercâmbio com institutos de pesquisa: a lista é enorme. Porém, podemos resumir estas questões em uma pergunta: qual é o espaço a desfazer?

Uma linha possível é partir da atitude que Matta-Clark e um grupo de artistas chamam livremente de *anarquitectura*, “termo que não pressupõe [uma atitude] anti-arquitetura e sim um intento de esclarecer idéias a respeito do espaço, são *insights* pessoais e reações em vez de enunciados sócio-políticos formais” (MOURÉ, 2006, p.369). Esses *insights* se evidenciam na série de fotografias de *Anarchitecture*, que segundo James Atlee dialoga com *Para uma arquitetura* de Le Corbusier. À frase de Le Corbusier, “não esqueçamos o problema da arquitetura”, Matta-Clark responde “*anarchitecture* não tenta resolver nenhum problema”. A série consta de trinta e três fotografias em preto e branco, de 50,5cm x 41,5cm, tomadas por Matta-Clark, parte de um *corpus* maior que inclui fotografias de outros artistas que participaram na exposição *Anarchitecture Show* na 112 Greene Street, em março de 1974. Uma das fotografias dessa série consiste de uma fachada e o braço de um guindaste. As múltiplas possibilidades que oferece para o olhar fazem pensar nas diferentes formas de orientar os *Prouns* de El Lissitzky, remetendo aos movimentos do corpo. Também poderia se associar às estruturas de Richard Serra, que incluíam tanto as peças como os guindastes para trasladá-las, gerando situações de peso e con-

trapeso. *YOU ARE THE MEASURE* (você é a medida), *art-card* de Matta-Clark que dialoga com o ditado grego *MAN IS THE MEASURE* (o homem é a medida), aponta para o indivíduo em primeiro lugar, indicando uma prática artística na qual o corpo é o ponto de partida.

Outras séries de fotografias, constituídas por colagens que apresentam características de desorientação espacial, mostram uma arquitetura em suspensão e que desafia o equilíbrio. Como olhar para as séries de *foto-trabalhos* intituladas *Office Baroque*, *Conical Intersect*, *Circus e Splitting?* Não remetem a coisa ou situação alguma que nos resulte familiar, nem permitem que olhemos para elas tornando-as formas acabadas, nem são suportes de convenções ópticas já conhecidas. Esses trabalhos fotográficos também se destacam pela ruptura com o quadro clássico da fotografia, oferecendo uma superfície descontínua; nos desafiam e portanto nos incitam a seguir pensando, a questionar os cortes e o ensamblado dos fragmentos de fotografias montados como colagem. Cortes e fendas apontam para outra descontinuidade, a da construção de novas formas que se recusam a ser dependentes de formas e convenções dadas. Essas novas formas ativam e restabelecem a dimensão espacial da memória – acúmulo de experiências vividas inerente ao homem ativo, em movimento – ao mesmo tempo em que minam as imagens convencionais culturalmente aceitas. Especulação sobre limites e fronteiras da arquitetura, espaços urbanos instáveis, espaços vazios e espaços residuais nos permitem pensar a série de *anarchitecture* e os *foto-trabalhos* como um posicionamento crítico sobre a arquitetura no campo da arte.

Matta-Clark não representa o espaço: opera no espaço mediante cortes e alterações nos sistemas de referência, refletindo uma atitude crítica frente a sistemas e estruturas sociais,

econômicas e culturais. Utiliza principalmente esferas, forma abstratas e geométricas, mas essas formas não compõem uma estrutura arquitetônica a ser construída. Intersectando formas abstratas e tridimensionais com as superfícies horizontais e verticais que compartimentam o espaço nos prédios, surgem estruturas espiraladas, figura que Smithson também utilizou, embora de modo diferente. Para Smithson a espiral era uma forma simbólica do sem fim, signo de desorientação, perceptível estando fora dela.

A escala no *Spiral Jetty* tende a flutuar dependendo da localização do observador. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. [...] a escala depende da capacidade de cada um de ser consciente das atualidades da percepção. Quando recusamos liberar a escala do tamanho, nos encontramos com um objeto ou linguagem que aparenta certeza. Para mim a escala opera por incerteza. Estar na escala do *Spiral Jetty* é estar fora dele. (SMITHSON, 1996, p. 147).

Para Matta-Clark, era necessário habitar a espiral. Mediante cortes ele esvaziava a cavidade central permitindo a entrada de um tempo histórico, como em *Conical Intersect* ou em *Office Baroque*. Esses cortes, que mostravam como o espaço estava submetido a uma ordem social oculta, eram desenhados nos muros e no chão mediante cordas fixadas a pontos que correspondiam aos centros das esferas, transgredindo o espaço construído arquitetonicamente e tornando visíveis múltiplas camadas tanto no espaço como no tempo. A potência estética para Matta-Clark estava no vazio, ponto de referência para os deslocamentos dentro no espaço. “A razão de existência do vazio é para que os ingredientes possam ser vistos no movimento, numa forma dinâmica. Para vê-los, você tem que se deslocar através deles;

requerem de algum tipo de dinamismo interno e *sinestésico*” (MOURE, 2006, p. 324).

Contudo, as espirais de Matta-Clark, além de dialogar com Smithson, também dizem respeito a duas estruturas espaciais de arquitetos pertencentes a configurações espaço-temporais distintas: à rampa do Guggenheim Museum de New York, projeto de Frank L. Wright, de 1943, e às *Carceri d’Invenzioni* de Piranesi, publicadas em 1760-1761. Estudou em Veneza, em uma época na qual não se construía em pedra e tijolo, mas que era conhecida pela concepção das cenografias teatrais, constituídas fundamentalmente por escadas, balaustradas e cúpulas. Tais instalações exigiam domínio da iluminação e da perspectiva para dar conta das limitações nas cores decorrentes da iluminação por meio de velas que, por sua vez, revelavam apenas linhas e massas. Apesar das semelhanças na estrutura espacial de ambos, as gravuras de Piranesi, masmorras fantásticas, cheias de escadas e alusões à tortura, são o avesso das intervenções de Matta-Clark. As estruturas arquitetônicas das *Carceri*, pilares e escadas, que nada sustentam e levam a lugar nenhum, mostram um uso da arquitetura assustador e opressivo.

Por outro lado, Piranesi, como seus contemporâneos italianos foi formado pelo livro de Palladio, *Arquitettura* (1570). O norte de Itália, especialmente Veneza, publicaram as primeiras edições do tratado de arquitetura de Vitruvio (século I A.C.), e os arquitetos publicavam gravuras com projetos que não tinham conseguido construir. Os livros de Palladio contem imagens de como ele teria gostado de construir suas *villas* se o cliente não tivesse mudado de opinião ou se o dinheiro não tivesse faltado. Imerso nessa tradição, Piranesi publicou também uma série de gravuras que reproduziam os monumentos de Roma, desprovidos dos revestimentos de mármore

e mostrando a estrutura arquitetônica dos mesmos, percorridos por grupos de pessoas e integrados à vida diária. Alguns anos depois de se estabelecer em Roma, escreveu:

Quando vi como a maioria dos restos das edificações antigas de Roma jaziam espalhados entre jardins e campos lavrados e diminuía dia a dia, seja por desgaste ou porque eram invadidos para extrair fragmentos para novas construções, resolvi preservá-los por meio de gravuras. Tenho, portanto, desenhado estas ruínas com todo o requinte possível. (PIRANESI *apud* MAYOR, 1952, p.8).

Cabe, portanto, a pergunta: quando a arte não foi política?

Matta-Clark se graduou como arquiteto pela Cornell University em 1968. O programa de arquitetura durava 5 anos e tinha como exigência cursos de arte. Na pesquisa sobre a década de 1960 em Cornell, Wendy Owens (2007) menciona que a universidade fazia questão de convidar arquitetos externos, artistas e profissionais de outras áreas para estimular a interdisciplinaridade e a diversidade. Também, respondendo ao pedido dos estudantes, era exigido um estágio em Nova York como modo de tomar contato com problemáticas, acontecimentos e discussões do momento. Lembremos que a pedra de fundação do World Trade Center foi colocada em agosto de 1966. Se bem o WTC era arquitetônica e tecnicamente possível, os estudantes consideravam importante discutir a pertinência e o impacto simbólico na sociedade e na cidade.

Falar do campo do ensino da arquitetura em Cornell durante as décadas de 1960 e 1970 imediatamente remete a Colin Rowe, professor da universidade desde 1962 até 1990. Autor de textos considerados importantes para a teoria da arquitetura, sua abordagem particular do

ensino da arquitetura, e da história da arquitetura, a partir da crítica de obras significativas foi reforçada pela presença de Lee Hogden, John Shaw, John Hejduk, Werner Seligman, professores da universidade de Texas na década de 1950 e conhecidos como *Texas Rangers*. Apesar de Rowe ser um admirador das conquistas dos arquitetos da década de 1920, principalmente de Le Corbusier, ele submete o movimento moderno a várias interpretações e críticas. Rowe desenvolve a idéia da cidade como processo de colagem e superposição de partes em *Collage City*, texto teórico de 1978 que analisa a forma urbana a partir de cidades existentes. Examina estruturas urbanas atuais resultantes do processo sem fim de fragmentação, agregação, colisão, superposição e contaminação de idéias impostas por gerações sucessivas. *Collage City* rejeita as visões utópicas de um design total único, e propõe como alternativa a lógica da visão múltipla e inclusiva dos fragmentos: a cidade como palimpsesto.

Em *Collage City*, Rowe afirma que a constelação de atitudes e emoções reunidas nas noções de arquitetura moderna e urbanismo parecem contraditórias, frágeis e confusas demais para permitir algum resultado produtivo. Afirma que a arquitetura moderna está tensionada por duas modalidades de encarar a profissão: como problema específico a resolver e como instrumento de filantropia e liberalismo, ambos aparentemente incompatíveis. Essa curiosa dualidade que, segundo Rowe, leva à combinação da ciência com a fantasia da liberdade, foi incorporada e tematizada em um modo de construir. Todo um imaginário foi ativado e concentrado nas fantasias de progresso, ordem, dissolução da autoridade e dissolução da diferença entre esfera pública e privada. Esses ideais subsistem nos conjuntos habitacionais, hoje deteriorados.

A proposta de Rowe se fundamenta na coexistência de opostos aparentemente irreconciliáveis, tais como ordem e desordem, simplicidade e complexidade, referência permanente e *happening* aleatório, privado e público, inovação e tradição, gesto retrospectivo e gesto profético. Para Rowe, essas atividades exercidas simultaneamente se resumem em três perguntas:

1. Porque estamos obrigados a preferir a nostalgia do futuro à nostalgia do passado?
2. O modelo mental que temos de cidade favorece nossa própria constituição psicológica?
3. Essa cidade ideal pode se comportar, ao mesmo tempo, como teatro da profecia e teatro da memória?

No entanto, não podemos pensar o desenvolvimento arquitetônico e urbano da cidade sem ter presentes suas relações com a arte. A cidade não consiste apenas de aspectos funcionais, produtivos e tecnocráticos; é também superposição de espaços de representação, símbolos, memória, desejos, sonhos, conflitos. Em todas as cidades se superpõem estratos relevantes de sua história, ainda que muitas vezes sejam fragmentos de resistências que remetem a um passado. As cidades estabelecem pontes entre passado e futuro nos nomes dos lugares, tipologias arquitetônicas, monumentos, restos arqueológicos, espaços públicos, lugares de trabalho, fotografias e documentos antigos. Muitas vezes a arte colabora em desvelar esses restos, lembranças e forças.

Matta-Clark identifica a prática arquitetônica com a prática do poder. Critica e questiona os principais postulados da arquitetura moderna e estabelece outra relação com a arquitetura: se recusa a construir, embora seu trabalho crie um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura; faz cortes em prédios existentes, mostra a variedade e complexidade dos canais e túneis subterrâneos, compra micro-terrenos

inutilizados, inacessíveis ou deixados de lado pelos arquitetos e incorporadores porque não têm cabimento nos projetos racionalistas. Expõe as estruturas espaciais ao qual o entorno urbano está submetido, estruturas que podemos pensar como apresentação de uma “memória cultural”, não sua preservação.

O campo de ação de Matta-Clark está constituído por arquiteturas destinadas à destruição ou em estado de abandono. Tenta desenterrar o sentido alegórico dessas estruturas abandonadas consideradas padrões de obsolescência. Procura liberar aquilo aprisionado, encerrado e encoberto: o espaço, matéria prima da arquitetura. Os trabalhos não devem ser entendidos como destruição de um objeto e sim como recusa a considerar o objeto um desperdício. Não é um elogio à ruína post-capitalista nem uma evocação amarga do passado.

Acho-me nesse grupo de pessoas que intenciam criar e expandir a ‘mitologia’ do espaço de modo artístico. Não tenho certeza do que significa a palavra ‘espaço’. Continuo utilizando-a. Mas não tenho certeza do que significa. (MOURE, 2006, p. 335).

As mitologias espaciais, como *Conical Intersect* ou *Office Baroque*, mostram o espaço submetido a uma ordem social oculta. Mediante cortes desenhados nos muros e no chão, utilizando cordas fixadas a pontos correspondentes aos centros das esferas que atravessavam os prédios, Matta-Clark esvazia a cavidade central, assimilável a uma espiral. A potência estética dessas *esculturas* está no vazio; elas remetem ao espaço de Carl Einstein (2003), síntese dos movimentos corporais e das representações do movimento, do qual os objetos são os sintomas variáveis e, por oposição, à idéia de George Bataille (1968) da arquitetura como modo de petrificar, imobilizar e silenciar o organismo.

Os postulados do Movimento Moderno visam a um espaço livre, contínuo, indiferenciado, infinito, transparente e abstrato, organizado em torno de um protagonista estrutural e formal, o pilar. Trazer ar e luz aos prédios é a estratégia utilizada pela arquitetura modernista, desde o plano de Le Corbusier para Paris até os prédios de aço e vidro, símbolos do sucesso econômico, prática que Matta-Clark questiona utilizando a mesma estrutura gramatical, “trazer ar e luz aos prédios”.

No entanto, também podemos relacionar seus trabalhos com obras e arquitetos que marcam a história da arquitetura. Pensemos na rampa do Guggenheim de Nova York de Wright, de 1943, e na *promenade architecturale* de Le Corbusier na Villa Savoye, de 1928, no *Raumplan* de Adolf Loos, que torna a experiência da arquitetura um labirinto espaço-temporal concebido a partir de espaços contíguos, de diferente altura, inter-relacionados e que interatuam uns com os outros; pensemos no ditado de Louis Sullivan, “a forma segue à função”, que entende a forma como configuração entre arquitetura e sujeito, não restrita apenas à configuração material da forma nem à forma como espaço delimitado².

Contudo, se bem que podemos relacionar o Matta-Clark com esses arquitetos, devemos esclarecer que a problemática da arquitetura americana no começo do século XX se diferencia da problemática europeia. Como exemplo, podemos pensar o método de ensino de Wright em Taliesin como par dialético da Bauhaus de Gropius³. Isto nos permite pensar a arquitetura de Wright como pura criação: o prédio é uma obra única não repetível que não deriva da história. Wright vai além do ditado de Sullivan: para ele, “forma é função”, o projeto deve nascer da prioridade de libertar e potenciar as forças criadoras da sociedade.

O sistema compositivo das *Usonian Houses* de Wright, protótipo de vivenda suburbana

econômica para uma classe média, aponta para a dissolução da caixa arquitetônica mediante uma série de planos horizontais, encaixados em um volume central. Wright quer dar um novo sentido ao espaço e à luz na arquitetura: busca a continuidade espacial eliminando barreiras desnecessárias, substitui portas e janelas por um mesmo tipo de abertura vidrada, prolonga telhados e pavimentos interiores para criar espaços exteriores, apaga fronteiras entre interior e exterior.

Wright destaca a importância da integração entre forma e função no design e na execução do projeto. Materiais, método construtivo e finalidade do projeto devem ser pensados em harmonia. A forma arquitetônica resulta da integração entre meio plástico e sistema construtivo. Wright afirma que

Como a poesia, arquitetura é o som do interior (*within*). Podemos chamar a esse ‘interior’ de coração. A arquitetura se torna integral, expressão de uma nova-velha realidade: o espaço interior sustenta a *habitação*. Na arquitetura integral a *habitação-espaço* deve tornar-se aparente. A *habitação* deve ser vista como arquitetura, ou não temos arquitetura. Não temos mais um interior e um exterior como duas coisas separadas. (WRIGHT, [1943], 2005, p. 337).

Esta noção de espaço interior como vazio ativo que sustenta a arquitetura, além de anular a diferença entre interior e exterior, é o que Wright entende por forma.

Nas casas usonianas, como também em *Falling Water*, o prédio se integra ao entorno até o ponto de apagar limites entre natureza e arquitetura. O propósito é incorporar a paisagem à vida: o homem se torna invisível frente à natureza, e a forma construída, de pouca altura, se funde com a linha do terreno. Sua arquitetura

se desenvolve de dentro para fora e se adequa ao tempo, ao lugar e ao homem, entanto que, segundo Wright, a arquitetura do passado corresponde a estilos, pautas e condições de vida que não se aplicam aos tempos modernos.

Para Wright, não pode haver arquitetura orgânica se natureza e propriedades dos materiais são ignoradas. Cada material exige concentração e imaginação, e projetos pensados para um determinado material não se aplicam a outro. Questiona o uso tradicional dos materiais básicos (pedra, tijolo e madeira), desde sempre recobertos, pintados e rebocados para alterá-los e adaptá-los à moda e ao gosto da época. Usa o concreto armado (mistura de cimento, areia e aço), falto de caráter no seu uso corriqueiro, como elemento tectonicamente expressivo: como bloco pré-fabricado na construção de muros portantes ou modelado em estruturas capazes de resolver grandes coberturas.

Wright leva a noção de plasticidade ao prédio todo: forma e função são uma, descarta um sistema estrutural reduzido a vigas e pilares, rejeita o uso de pilastras, molduras ou elementos agregados à arquitetura. O que está em jogo é a continuidade entre elementos construtivos, não sua junção. A plasticidade não é aparência, é realidade estrutural genuína que permite conceber o prédio a partir de paredes, telhados e lajes como superfícies que fluem umas nas outras. “O prédio não é uma massa, é uma configuração plástica do espaço”; “forma é função” de Wright é a superação dialética do ditado “a forma se-

gue à função” de Sullivan. A função para Wright é inserir a própria consciência na realidade.

No diálogo entre forma e espaço tentamos mostrar que, por caminhos, procedimentos e com objetivos diferentes, Matta-Clark e Wright criam estruturas espaciais. Ambos constroem o espaço, não o representam; ambos partem da potência do vazio. Porém, nenhuma das intervenções de Matta-Clark sobreviveu, todas foram demolidas. No entanto, alguns trabalhos fotográficos permitem este diálogo, como *Office Baroque*, *Circus* e *Conical Intersect*. Segundo Matta-Clark, esses trabalhos

têm colagem e montagem. Gosto muito da idéia de rompimento – da mesma forma que eu corto prédios. Gosto da idéia de que o sagrado processo de emoldurado de uma foto é igualmente ‘violável’. E penso que em parte é uma translação da forma como eu lido com estruturas para o modo como lido com a fotografia. Essa convenção, literal, rígida e muito acadêmica não me interessa. Não é que não me interessa realmente. É que acho que para o que eu faço, é necessário liberar-se dela. (MOURE, 2006, p.332).

Os *foto-trabalhos*, colagem de fragmentos de fotografias das intervenções nos prédios, ensamblados sem respeitar ordem nem sequência espacial, remetem ao movimento do corpo no espaço. Se entendemos a forma artística como possibilidade de reformular limites e visões de mundo na procura de novas

2 Material, forma e função também se relacionam com a luta de Adolf Loos, a favor de espaços desenhados a serem habitados e não apenas a serem vistos e de uma prática da arquitetura que se diferencie das artes gráficas. (Em *Ornament et Crime* (ca. 1930), no capítulo “Architecture” (1910), Loos destaca as diferenças entre as funções da arte e da arquitetura.

3 No capítulo “A época do funcionalismo”, da *Arte Moderna*, Argan afirma que “a relação dialética que se estabelece, de 1937 a 1945, entre o pensamento europeu de um Gropius ou de um Mies e o pensamento americano de Wright é um dos episódios notáveis na história da cultura ocidental do século XX” (ARGAN, 2008, p. 298). Se bem que Argan não analisa o sistema de estudo da Bauhaus de Gropius em relação à Taliesin de Wright, foi essa afirmação que nos levou a pensar os sistemas de ensino como pares dialéticos.

fronteiras do real, consideramos pertinente olhar para os *foto-trabalhos* de Matta-Clark como objetos que existem como experiência vivida, como realidade confrontada. São formas e conteúdos condensados, não podem ser verificados nem tentam interpretar uma realidade, tornam visíveis movimentos oculares e corporais apontando para um processo visual e mental ativo. Tentam conservar a superioridade plástica do homem vivo frente à redução ao plano dos movimentos corporais e das representações desses movimentos.

Definem um real segundo critérios ópticos e sinestésicos, separando a imagem do objeto e eliminando a memória como mecanismo de reconstrução do objeto a partir do já conhecido. Resultam da síntese da experiência do espaço e constituem uma realidade com suas próprias condições; dialogam com a função segundo Wright, a inserção da própria consciência na realidade. Articulando arte e arquitetura, os *foto-trabalhos* recuperam o ditado “forma é função” de Wright, possibilitando aproximações, diferenças e reflexões sobre o espaço, a arte e a arquitetura.

Referências

- ATLEE, James. Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. In: Tate Papers, Spring 2007. Disponível no site: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>. Último acesso: 20/10/2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna (1988). São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2008.
- BATAILLE, Georges. Documents. (1929-31). Paris: Éditions Gallimard, 1968. Dictionaire Critique.
- DISERENS, Corinne; CROW Thomas; MATTACLARK, Gordon [2003]. London, New York: Phaidon Press, 2006.
- EINSTEIN, Carl. Georges Braque. (Ed. des Chroniques du Jour, 1934). Bruselas: Éditions La Part de l’Oeil, 2003.
- LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura [1922]. Trad. Ubirajara Rebouças. 6ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LOOS, Adolf. Ornement et Crime (ca. 1930). Paris: Éditions Payot&Rivages, 2003.
- MAYOR, Hyatt A. Giovanni Battista Piranesi. New York: Bittner and Company, 1952.
- MOURE, Gloria. Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings. Madrid: Ediciones Polígrafa, 2006.
- OWENS, Gwendolyn. Lessons learned well. In: SUSSMAN, Elizabeth. Gordon Matta-Clark. You are the Measure. New Haven & London: Yale University Press, 2007.
- ROWE, Colin. Collage City (1978). Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1984.
- WRIGHT, Frank Lloyd. An Autobiography (1943). San Francisco: Pomegranate Communications, 2005. Plasticity; The Nature of Materials; In: Nature of Materials: a Philosophy e Another Reality: Continuity.