

A república da arquitetura

INTRODUÇÃO

A

inda cremos que o objeto arquitetônico e urbanístico não serve apenas para resolver necessidades práticas mas também para transformar as pessoas, a sociedade e o contexto real e imaginário no qual se insere. Através dele novas visões de mundo podem ser criadas, firmadas e divulgadas contra a realidade presente e contra um destino e uma natureza, inclusive humana, hostis. Uma carga utópica, a ser balanceada frente aos desejos, necessidades e contingências concretas dos homens, sempre se introduz nos projetos de arquitetura justamente por serem eles “projetos”. Fazemos “projetos” por recusarmos um destino que insiste em se abater sobre

Este artigo, concluído em julho de 2003, é fruto de nossa produção na pesquisa “Arquitetura e Humanismo”, desenvolvida com apoio do CNPq.

CARLOS ANTÔNIO LEITE BRANDÃO

é professor de História e Teoria da Arquitetura da EA-UFMG e autor de *A Formação do Homem Moderno Vista através da Arquitetura* (Editora da UFMG).



nós enquanto indivíduos e cidadãos (1). E o projeto que aqui traçamos visa a configurar no mundo habitado as geometrias do tempo e do espaço condizentes à perenidade, liberdade, eticidade e justiça que ressoam em torno do termo “república”, ambiente onde o bem comum se sobrepõe ao particular e onde as obras de arquitetura e os seus autores se vêem em função das leis de uma *pólis* e de uma *urbs* que os ultrapassam.

O inimigo a ser combatido atualmente é a concepção de que a totalidade para a qual a arquitetura e o urbanismo se dirigem nada mais é do que a soma das partes e dos interesses particulares imediatos. Na perspectiva “anti-republicana” vigente, os arquitetos consideram as cidades em função dos seus edifícios e não os seus edifícios e sua atividade em função da cidade, entendida como corpo político e físico, *pólis* e *urbs*. Da mesma forma, perde-se a perspectiva histórica, e passado e futuro, com os quais não mais nos vemos comprometidos, reduzem-se a implementos de um presente inflacionado de informações e sempre prestes a implodir. Reluzindo no bombástico do efêmero e do transitório, ofusca-se o caráter perene e universal da arquitetura enquanto coisa pública, a fazer justiça com as gerações passadas e a servir às gerações futuras e aos diversos usos a serem abrigados pelos frutos de nossos trabalhos e dias.

Os homens habitam no espaço e o espaço habita a história. Remeter a arquitetura ao campo mais vasto da história é um dos propósitos da reflexão republicana, como faremos aqui. E na medida em que a temporalidade de nossa existência transcorre dentro da

1 “Não se projeta nunca para mas sempre *contra* alguém ou alguma coisa. [...] Projeta-se contra a pressão de um passado imodificável, para que sua força seja impulso e não peso, senso de responsabilidade e não complexo de culpa. Projeta-se contra algo que é, para que mude; não se pode projetar contra algo que não é; não se projeta para aquilo que será depois da revolução, mas para a revolução, portanto contra todo tipo e modo de conservadorismo. É portanto impossível considerar a metodologia e a técnica do projetista como zonas de imunidade ideológica. A sua metodologia e a sua técnica são rigorosas porque ideologicamente intencionadas. A ideologia não é abstrata imagem de um futuro-catar-se, é a imagem do mundo que tentamos construir lutando: planejando não se planeja a vitória mas o comportamento que nos propomos manter na luta” (Argan, 2001. p. 53).

díade efêmero/eterno, cumpre-nos perscrutar qual o papel que a arquitetura atual deve assumir nessa díade (2). A equação atual do mundo e da sociedade de consumo tende claramente a priorizar o efêmero, a hipertrofiar o passageiro, como nos modismos, e a inflacionar cada instante com um acúmulo de informações que nos aprisiona mais do que nos liberta ou promove o conhecimento de si e do mundo. Submetido o interesse público ao jogo prevalecente dos ganhos privados, toda atividade se vê a reboque do mercado, da pressão de informações velozes e nunca processadas, dinamizada por indivíduos, desejos e ações sempre atomizados, provisórios e presos de um presente perpétuo e sem história:

“O tempo inteiramente fetichizado é o do presente perpétuo, aquele em que a repetição contínua das mesmas pseudonovidades faz desaparecer toda a memória histórica a fim de que nenhum acontecimento possa ser compreendido em suas causas e consequências. A memória do sofrimento é arquivada para que o homem possa adaptar-se a um eterno presente, pura mens momentanea, carente de recordação” (Matos, 2000, p. 98).

A arquitetura tem sido claramente direcionada por este apelo do fugaz e cumpre recorrer à sua história e à sua fundação para recuperá-la enquanto um dos últimos e possíveis lugares onde cultivar os valores da permanência e da luta contra um mundo corrosivo que dissolve tudo, até nossa própria identidade, seja como indivíduos, seja como corpo político e social.

Um espaço que esteja em função da cidade e seu corpo político e físico passado, presente e futuro. Uma perenidade que seja capaz de contrapor-se aos fogos-fátuos que iluminam nossas ruas e espíritos como *flashes* em territórios de completa escuridão. Desses tempo e espaço constrói-se uma arquitetura e um imaginário adequados à “formação das almas” republicanas (3). Nossa tarefa aqui é escavar sua matéria-prima nas minas da história da arquitetura e do urbanismo na esperança que seja

útil aos projetos e construções dos edifícios e cidades do século XXI.

Na primeira parte nos dedicaremos a conferir ao termo “república” uma forma que permita que seja traduzido para a língua da arquitetura e do urbanismo, ou seja, em termos de projeto e obra. Nas duas partes seguintes, examinaremos dois casos retirados dos contextos renascentista italiano e modernista brasileiro versando em torno do tema “cidade” e orientados para a construção de uma república futura, tal como imaginada nesses contextos. O primeiro deles refere-se a telas em que a “cidade ideal” se projetou no imaginário do século XV italiano. O segundo joga uma outra luz sobre o impulso que originou Brasília, encontrando-lhe a dimensão ética latente sob a fulguração estética e progressista que lhe deu fama. Esperamos esboçar, assim, o roteiro metodológico e axiológico para tratarmos, futuramente, da repercussão projetual e construtiva impulsionada pela noção de “república” e a dimensão histórica, cívica e política a ser proposta aos edifícios e cidades do século XXI brasileiro.

UMA ARQUITETURA REPUBLICANA

O conceito de uma arquitetura da *res publica* serve tanto para promover uma arte pensada além da estética quanto para pesquisar novos sentidos para o termo “república” capazes de serem úteis para a compreensão de nosso mundo atual. Como pressuposto mínimo, a “arquitetura republicana” deve referir-se a duas dimensões: a da ética e a da liberdade (4).

A dimensão ética implica examinar em que medida a obra se alimenta de princípios e valores a serem compartilhados e próprios ao destino comum de um determinado grupo social e contexto. Em que pesem as orientações afetas ao paradigma da autonomia da arte promovido desde o século XIX e avesso ao conformismo e obediência a valores estabelecidos pela moral, pela religião ou pelo Estado, por exemplo,

2 Sobre a díade efêmero/eterno como a estrutura em que se constitui a temporalidade de nossa existência, cf.: Domingues, 1996.

3 Para o estudo do papel do imaginário na constituição e legitimação da república brasileira ao final do século passado, cf.: Carvalho, 1990.

4 Registre-se aqui a pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Republicanismo, composto por pesquisadores dos Departamentos de Filosofia e História da UFMG, Filosofia da USP, Sociologia do IUPERJ e da PUC-RJ. Dentre seus trabalhos que aqui nos ajudam a consolidar o conceito de arquitetura republicana ou “republicanista” destacamos: Bigotto, 2000.

a idéia de fundar e divulgar princípios próprios a um *ethos* superior à esfera privada alimenta a arte em vários momentos de sua história, como na fusão grega entre o Bem e o Belo, a *kalokagathia*, em Giotto, nos renascentistas florentinos e em várias correntes da arte moderna, como o expressionismo, o teatro brechtiano e o funcionalismo arquitetônico e urbanístico. Mesmo quando se rompe com a tradição, como nas vanguardas que protagonizaram o século XX ou em algumas propostas contemporâneas, tal dimensão complementa, e às vezes suplanta, a própria dimensão estética. E nessa dimensão ética se inclui, inclusive, uma pedagogia do *ethos* que tem sido marginalizada constantemente do mundo da arte. Na arquitetura, por exemplo, a *hybris* formalista atual faz esquecer a própria função utilitária dos edifícios como locais da habitação humana.

A dimensão da liberdade para a qual a arquitetura republicana se volta deve ser compreendida de forma oposta ao modo que a entende apenas quando referida ao pólo do artista. Sua hermenêutica se pauta não tanto pelo pólo do autor mas pelo pólo do público. Desde a sua origem, a própria arquitetura se define como coisa pública, e não privada. E é nessa dimensão do público que a liberdade de que tratam a arquitetura e o urbanismo deve ser pensada, mesmo que isso implique limites colocados à desmesura da criação do autor, a *libide aedificandi*, tão criticada por Leon Battista Alberti no seu *De Re Aedificatoria* (Brandão, 2000, pp. 249-53). Interpretada nesse domínio público, a liberdade que a arquitetura cria toma um caráter cívico. O cidadão é realmente livre não por não ter ou ver impedimentos à realização de seus desejos, vontades e impulsos diversos, mas por conseguir realizar plenamente as suas potencialidades e se reconhecer como agente do corpo político, o que só é possível no mundo público e com o auxílio da educação:

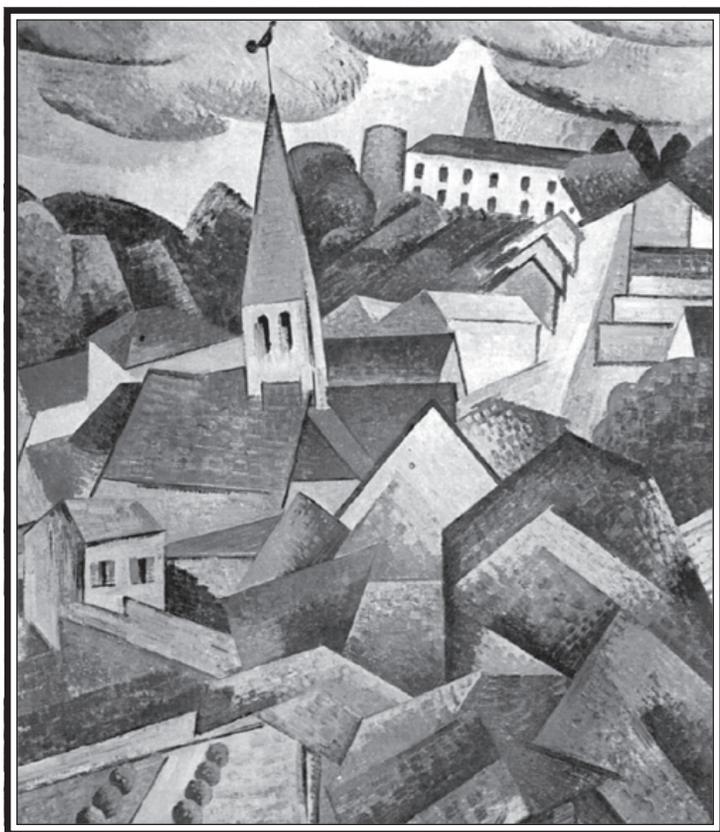
“O que impele o homem para a comunidade política é a consciência de que o homem não prospera no estado de isolamento, mas sim no interior de um mundo circundante

adequado ao seu ser e ao seu destino. O Estado é necessário para que possa haver educação; necessário não só como autoridade legislativa, mas também como meio ambiente, como a atmosfera que o indivíduo respira” (Jaeger, 1989, p. 546).

Tais potencialidades só podem se realizar no âmbito da esfera pública da *pólis*, e não na esfera particular. O mundo privado não serve para constituir plenamente a liberdade do animal político que é o homem, justamente por ele ser “privado” da dimensão pública. Essa dimensão, que define a “república” das cidades e do país, não é a mera somatória dos interesses das facções, mas o ambiente onde o cidadão participa da construção do corpo político maior em que, junto com os outros, se educa, se reconhece e procura realizar suas potencialidades.

Reunindo a dimensão ética e a dimensão da liberdade, a república se constitui ao promover valores e princípios compartilhados por todos dentro desse corpo político. Esse propósito republicano contrapõe-se claramente ao que verificamos nas cidades atuais, esfaceladas e fragmentadas por interesses das facções colidindo entre si, sem terem um projeto coletivo e sem traçarem o esboço de uma idéia cívica do bem comum. Essa idéia – a um só tempo moral, ética, estética e crítica – permite pensar a arquitetura e o urbanismo como artifícios com que introduzir um *ethos* num mundo que dele carece.

Pensar uma “arquitetura republicana”, hoje, é reabrir o espaço voltado para a experiência e vida concreta dos homens em sociedade; dar uma ordem ao real capaz de contrapor-se a uma realidade sem ordem e à inflação de informações e simulacros destituídos de qualquer projeto e sem compromisso de pensar a arte, a história e a sociedade dentro do mundo atual; e, talvez tardiamente, tentar estabelecer sobre o progresso tecnológico um parâmetro crítico capaz de retirar-lhe a autonomia e transformar sua serialidade automática e difusa em aplicação intencionada e eticamente justificada, inserida num “projeto”.



Vista de uma Aldeia na Colina, de Herbin

A perda de um horizonte comum, a perda da historicidade de nossa existência individual, a perda de vista de um processo geral, a perda de uma teoria frente à qual conferir sentido à prática e a perda de um todo diante do qual se medir as ações e obras singulares expõem a perda de um mundo público comum, matéria-prima com que se ergue a arquitetura republicana. Perdida a natureza, invadida pela tecnologia com que nela articulamos nossas necessidades e procedimentos artificiais, perde-se, agora, a própria história, a própria sociedade e a possibilidade de um mundo comum onde os homens e seus projetos diversos mantenham seu diálogo. Nessa fragmentação em que as partes alardeiam seu monólogo resta ou a “solidão desesperada” ou a “compressão em uma massa”, como diz H. Arendt: “Uma sociedade de massas nada mais é que aquele tipo de vida organizada que automaticamente se estabelece entre seres humanos que se relacionam ainda uns aos outros mas que perderam o mundo outrora comum a todos eles” (Arendt, 1997, p. 126).

Recuperar esse mundo significa apontar a distinção entre sentido e eficiência, entre meios e fins, entre esboço e projeto, entre razão e funcionamento, entre o homem e os produtos da indústria e do consumo, entre arte e tecnologia, termos estes que se limitam reciprocamente. Recuperar esse mundo “outrora comum” é o propósito da arquitetura republicana e seu material deve ser encontrado no que resta dele, de modo a inserir-se nos processos capazes de edificarem uma *res publica* que nos livre da “compressão em uma massa”. Nas formas sofisticadas e *softs* que a tirania adquiriu neste início do século XXI – como no tecnicismo, no pragmatismo ou na inflação de imagens e informações – tudo parece permitido, menos uma coisa: a constituição do sentido, a elaboração de “projetos”, a um só tempo éticos e estéticos, capazes de enfrentar os sentidos impostos pelo fado das forças heterônomas.

Renascentistas e modernistas combateram nos campos da arte e da política e fizeram edifícios e cidades como armas para lutar contra as tiranias da política totalitária e homogeneizadora, da irracionalidade e da eficácia em que se reduziu a ação humana e as arquiteturas do pragmatismo, do utilitarismo, do esteticismo, do cientificismo e do tecnicismo nas quais todo sentido é cancelado. Retomá-los aqui já é estratégia republicana do pensamento dedicado a constituir uma *pólis* também no tempo: articular-nos com uma tradição que vai além das finitudes do presente e com ela armar-nos para projetar o futuro comum aos que nos antecederam e aos que nos seguirão.

PROJETANDO A CIDADE: A REPÚBLICA DAS FORMAS

Na fábula *Momus*, escrita por Leon Battista Alberti (1404-72) em meados do século XV, Júpiter envia Momus para verificar se havia na Terra algo a ser aproveitado na construção de um novo mundo ou

se tudo aqui era realmente imprestável. Depois de experimentar a maldade e a hipocrisia dos homens, seu desrespeito aos deuses e à natureza, a corrupção de juízes e clero, o egoísmo e a ambição dos políticos e a tolice e pretensão dos filósofos, dentre outras coisas, Momus convence-se de que a criação do mundo falhara em todos os seus aspectos. Contudo, retornando ao Olimpo, ele vê a magnificência das obras artísticas realizadas pelos renascentistas. Nessa visão, própria do “olho alado” de Alberti, resplandecia a arquitetura florentina com seu gosto pelas proporções; com sua altivez, sobriedade e magnitude cívica e com suas inovações técnicas, funcionais e estéticas, como em Brunelleschi e na cúpula da catedral de *Santa Maria del Fiore*, em Florença, celebrada por Alberti na dedicatória do *De Pictura* (versão em latim de 1435 e em vulgar, no ano seguinte, acrescida da dedicatória) (5). Os homens eram imprestáveis, mas sua arte poderia ser útil para inspirar a nova criação pretendida por Júpiter.

Pouco mais de vinte anos depois de escrita essa fábula, três painéis de autoria ainda discutível – talvez de Luciano Laurana ou de Giorgio Martini ou ainda com a participação do próprio Alberti – figuraram a cidade ideal ao final do século XV: um mede 0,60 x 2,00 m e está em Urbino (Galleria Nazionale delle Marche), outro mede 0,78 x 2,17 m e está em Baltimore (Walters Art Gallery), e o terceiro tem 1,24 x 2,34 m e está em Berlim (Gemäldegalerie). Feitas sobre madeira, tais pinturas serviam provavelmente como arremate de algum móvel ou como revestimento decorativo de algum aposento.

No quadro de Urbino destaca-se a solidez das estruturas, fachadas e volumes edificadas onde dominam o creme, o azul e o cinza. Ao contrário, em Baltimore, a ênfase é a majestosa solenidade do vazio da praça em dois níveis, ao qual estão subordinadas as construções. A luz é mais homogênea e límpida, quase artificial. Como uma boca de cena, o painel de Berlim abre com um porticado e desenvolve uma longa perspectiva através do eixo central

até um porto no fundo. Essa rua central comanda os dois conjuntos de prédios laterais que se prolongam na perspectiva axial. A cidade ideal, com espaços e edifícios concebidos dentro da linguagem promulgada pela arquitetura do *Quattrocento* florentino, é o tema comum aos três quadros mas a tipologia privilegiada se alterna entre os edifícios (painel de Urbino), a praça (painel de Baltimore) e a rua (painel de Berlim), como se pretendessem examinar, separadamente e destacados da natureza, os elementos básicos que compõem a paisagem urbana. A remissão à tipologia clássica é evidente, como o Coliseu e o Arco do Triunfo, mas também estão presentes as formas mais propriamente renascentistas como a igreja de planta central, o polígono do Batistério florentino e as galerias e palácios urbanos.

Nesses painéis, não vemos nem o cidadão nem o movimento buliçoso da *pólis*. Os poucos personagens introduzidos no quadro de Baltimore parecem ser posteriores e feitos por outro autor. São quase “bonecos” a servirem de referência para a escala arquitetônica e urbanística. De qualquer forma, eles não perturbam a vastidão absolutamente vazia com que foi concebida a representação (6). Esvaziada de habitantes, a cidade limita-se ao desenho das ruas desertas e dos edifícios com sua geometria rigorosa oferecendo-se como modelos plásticos perfeitos imaginados pelos arquitetos e ainda não contaminados pelos homens e pelas múltiplas e tumultuadas funções da vida cidadina. Não se trata de desenhos técnicos ou projetos arquitetônicos propriamente ditos, mas de “desenhos arquiteturais” que elaboram um “sentido de iconografia arquitetural em que a arquitetura é usada como motivo plástico, sem ter a finalidade de materialização construtiva” (Mendonça, 2002, p. 16).

Certamente, não é essa a cidade que Alberti tem em vista no seu tratado *De Re Aedificatoria*, contemporâneo à feitura do *Momus*. Como já demonstramos em outro estudo, a cidade albertiana não se reduz à epifania da forma perfeita e da beleza esva-

5 “Ma poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l’altre ornatissima patria riduto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posparli a qual si sai stato antiquo e famoso in queste arti. [...] ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempla alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute. Chi mais si dura o si invido non lodasse Pippo architetto vedendo qui struttura si grande, eria sopra e’ cieli, ampla da coprire com sua ombra tutti e’ popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname, quale artificio certo, se io bem iudico, como a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antichi fu non saputo né conosciuto? [...] Tu tanto perseverava in trovare, quanto fai di di in di, cose per quali il tuo ingegno meraviglioso s’acquista perpetua fama e nome, e se in tempo l’accade ozio, mi piacerà rivegga questa mia operetta de pictura quale a tuo nome feci in lingua toscana” (Alberti, 1972 – trad. port. 1989).

6 Sobre a dúvida autenticidade dos personagens introduzidos na tela de Baltimore cf. Krautheimer, 1994, p. 238. Sobre a atribuição a Alberti desses painéis cf.: Morolli, 1992.

ziada dos seus habitantes. Ao contrário, ela se define por sua capacidade de direcionar concretamente a vida pública e

“civilizar a alma dos cidadãos com o hábito das relações recíprocas, tornando-os mais propensos a contraírem amizades; como os nossos antepassados que, ao instituírem os espetáculos da cidade, tinham em mira a utilidade não menos que o divertimento e o prazer” (Alberti, 1966, Livro VIII, cap. 7, p. 725) (7).

No seu tratado sobre a “arte de edificar”, torres, ruas, arcos, túneis, pontes, praças, túmulos e portas da cidade são vistos sempre em função dos acontecimentos humanos que os legitimam, como as conversas, a amamentação, o passeio dos idosos, o descanso, o conforto, os jogos, o exercício, a guerra, a paz e o trabalho. Não há propriamente uma cidade ideal e estética, de puros números traduzidos em volumes, planos e retas, mas uma cidade pensada no domínio do *ethos* político e público onde arquitetura e urbanismo são instrumentos para que a vida transcorra de forma “boa e beata”, *bene beate que vivendum*. Essa ressalva é importante para não enquadrarmos nosso humanista como um neoplatônico, como em Wittkower (1958); o símbolo da crença na razão e nas infinitas capacidades do homem, como nos sugere Burckhardt (1941); ou, ainda, o “puro e pedante teórico” como injustamente o classifica Schlosser (1938) a reboque daquilo relatado nas *Vite* de Vasari.

É a visão de *Momus* retornando a Júpiter que aquelas telas nos remetem mais imediatamente. A cidade vista pelo enviado divino, abstraída dos humanos e considerada como inspiradora de um outro mundo a ser criado, é a que se divisa nelas. Essa cidade ideal aparece no momento em que desviamos nosso olhar e tiramos de cena nossos vícios, nossas loucuras, a absurdidade e insanidade de nossa condição e de nosso comportamento diante de nossos semelhantes, da natureza que nos cerca e do Absoluto. Essa visão pessimista da natureza humana em Alberti, contrária àquela

que se celebrou a partir da interpretação de Burckhardt, é o solo sobre o qual nasce a visão quase espectral da “cidade ideal” imaginada pelo(s) seu(s) pintor(es). Tal origem é fundamental para que a vejamos não como a projeção de um ideal de beleza abstrata, mas como a estratégia de uma pedagogia ética e dramática levada a cabo pela arte renascentista e que geralmente não é considerada pela crítica e pelos historiadores (8).

O Renascimento é conturbado por crises e incertezas de toda ordem. Nele, vacilam as antigas convicções e nenhuma estabilidade política, científica e social confirma-se. É nas cidades sempre tensionadas por conflitos internos e externos, como Florença diante de Milão, que nascem os sonetos de Petrarca, a pureza plástica e religiosa de Giotto, a geometria de Piero della Francesca, a gravidade épica de Masaccio, a vibração de Donatello, a *gratia* de Fra Angelico, a beleza ideal rafaelesca e a serenidade enigmática de *Mona Lisa*. O apelo às proporções, geometrias, unidade e racionalidade que caracterizam sua produção artística não expressa nenhuma harmonia verificável num mundo de grandes transformações e dúvidas de toda ordem. Ao contrário, ele é manifestação visível daquilo de que mais se carece nesse ambiente das comunidades renascentistas: o sentimento de permanência, ordem e estabilidade visto como meta ou utopia – como em Morus e Campanella – para a qual tensionar a realidade existente e fundar as repúblicas modernas.

Nessa chave, a “cidade ideal” não é o fruto da fantasia do pintor ou da atividade projetiva, lúdica ou desinteressada do arquiteto, a vislumbrar edifícios e monumentos em que os volumes e espaços são lançados dentro do jogo abstrato da geometria e da matemática. Ela é, antes, o fruto de um apelo quase desesperado em que o olhar, voltando-se para um mundo superior figurado a partir dos princípios da *virtù* dos humanistas, se fixa para construir uma metáfora capaz de modelar os cidadãos e superar as angústias do seu tempo (9). Nesse olhar fundem-se o artista, o humanista, o

7 Sobre a cidade em Alberti, reenviamos a: Brandão, 2000, pp. 234 e segs.

8 Sobre a desencantada visão do homem por Alberti, ver especialmente: Brandão, 2000, pp. 103-33. Consideramos que a obra que melhor expõe essa visão pessimista é o *Theogenius*, escrito por volta de 1441 e que se encontra reproduzida em: Alberti, 1960-73.

9 “Inattuabile per le limitazioni, finanziarie, tecniche e organizzative imposte dalle condizioni e realtà urbane del XV secolo, questo mondo superiore poteva facilmente essere costruito con riga, squadra e compassi e dipinto sulla superficie di una tavola. Ma rimane una visione, un regno fuori del tempo e dello spazio.” (Krautheimer, 1994, p. 239).

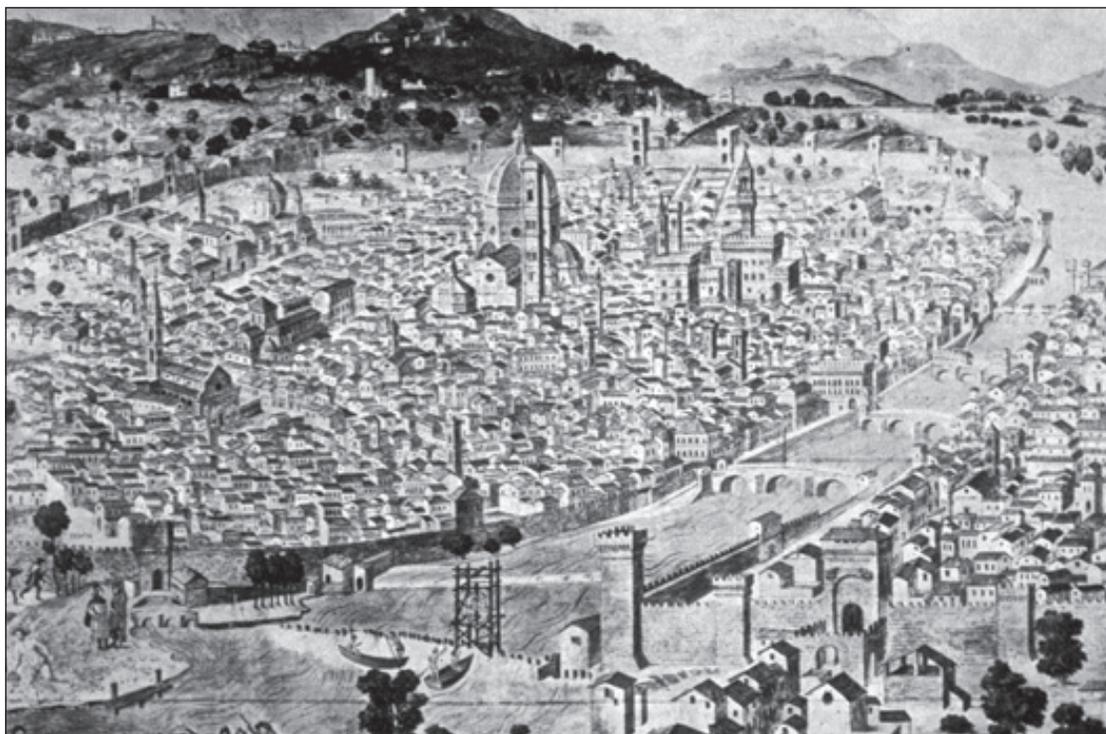
cientista e o político perscrutando o ambiente urbano capaz de desenvolver o novo homem político da cidade do *Quattrocento*. O desenho racional, esboçado a partir de um projeto técnico rigoroso como mostram as análises de infravermelho reveladoras do desenho que se esconde atrás das tintas, confere ao espaço uma universalidade e ordem que conformam as suas várias partes, tal como os humanistas procuravam construir uma cidade acima das diversas facções e interesses particulares que se multiplicavam na Florença do século XV. Para grande parte dos humanistas, e como se lê claramente no *Theogenius*, essas facções e as divisões por elas geradas no corpo social eram a maior ameaça às repúblicas. Libertando-se do contingente e do efêmero, da extrema instabilidade e transformação incessante da cidade e dos grupos políticos que se alternavam no poder, as “visões” propostas nesses quadros formulam um espaço onde se elimina o contingente e o instável. Propõem uma permanência contraposta à volubilidade da *fortuna*, e uma

unidade para as repúblicas que só a Arte era capaz de figurar: “a utopia da cidade ideal é o ponto de encontro do pensamento político e do pensamento estético” (Argan, 1992, p. 107) (10). Na harmonia obtida com a geometrização do espaço em perspectiva, entrelaça-se também a harmonia do Estado imaginado para a *pólis* pela cultura humanista. Essa cultura foi a primeira que pensou a cidade como organismo político e não como organismo socioeconômico, enquanto “sede de uma sociedade organizada e expressão visível de sua função” (Argan, 1999, p. 56).

Pensar essa cidade envolvia não apenas uma lógica política e pedagógica mas também uma lógica visual e imagética. Sendo este o núcleo em torno do qual desenvolveu-se o humanismo, a representação da cidade ideal é parte de seu projeto e do estatuto de *ars liberalis* conquistado pela Arte: a ela cumpre não mais apenas a execução própria às *ars mechanicae*, mas também a ideação, o projeto de uma forma de cidade condizente com a perfeita organiza-

Abaixo, ilustração da cidade de Florença

10 E, à p. 110, Argan conclui que a realidade que nos vem des-ses painéis é “la realtà come pensata dalla mente o, ed è lo stesso, la mente umana che pensa la realtà nell’unità fondamentale dei suoi aspetti”.



ção social e política que se especulava para ela. Nessa representação, o conjunto urbano não é a mera somatória das partes, assim como a sociedade não deve ser o mero conglomerado das facções. Menos do que o “objeto cidade”, o que temos aí é o “projeto cidade”. Por ser projeto é fruto da mente e do intelecto humano que tenta traçar e decidir sobre o seu futuro, ao invés de ser dominado e subjugado por um destino heterônomo.

Diante da arquitetura aí figurada e da qual vai se afastando, Momus é o seduzido espectador que Alberti imagina no seu tratado sobre a arquitetura: “depois de haver visto o todo muitas e muitas vezes, com admiração, ele não se dará ainda por satisfeito se não der, ao afastar-se, uma última olhada” (Alberti, 1966, Livro IX, cap. 9, p. 811). A cidade imaginária não surge da inspiração das musas, mas da finitude e limitação humana lutando para superar suas fragilidades e impasses. Ela não é modelo abstrato de beleza, mas princípio de *virtù* e instrumento de um combate mais ético do que estético. Sua matemática não é desinteressada ou puro formalismo: contaminado pelo propósito de agir sobre o mundo e a alma dos cidadãos, o alicerce sobre o qual se implanta essa cidade imaginária é constituído do mais trágico realismo. Suas formas não são gratuitas como em grande parte da arquitetura atual: elas significam idéias humanistas que devem ser carregadas para dentro da cidade real e repercutir no espaço da cidade. Daí dominarem, nas visões de Urbino, os monumentos repercutindo no espaço das ruas e das praças: através deles, os valores histórico-ideológicos da cultura e da cidade podem ser vistos e propagam-se pela cidade. Por isso, a perspectiva em que são descortinados é o elemento preponderante que determina a disposição dos volumes e dos vazios nessas representações.

Na pedagogia proposta à Arte, a cidade e os edifícios daqueles quadros instauram um princípio de totalidade que se acreditava estar ausente na alma dos cidadãos e de um período tão convulso. Contraponto e alternativa à cidade real, eles agem “con-

tra” a natureza destrutiva do ser humano na medida em que se subordinam a uma lei única que os atravessa e coloca em harmonia suas várias partes. Assim como Alberti vê as formas do corpo humano representadas em uma pintura servirem de instrumento retórico a educar na *virtù* aqueles que as vêem (Alberti, 1972), também a harmonia dos edifícios serve para inserir os cidadãos dentro de uma comunidade pública cujos valores devem prevalecer sobre os edifícios e valores privados, a serem proporcionados entre si. Os edifícios são os personagens da *historia*, interagem uns com os outros dentro do jogo de proporções, elementos e cores, e tornam-se eles próprios os elementos narrativos do texto cidadão imaginado (11). No *De Re Aedificatoria*, Alberti insistira que o edifício singular deveria ser visto dentro do organismo da cidade e como parte de uma composição mais ampla e de um sistema de normas em que ele se inscreve e ao qual se submete. Também nos painéis uma lei geral atravessa os edifícios sem que cada um perca sua individualidade: os vemos dentro de um conjunto e não cada um por si. A linguagem da arquitetura clássica comanda as composições, sendo “falada” de diversas formas pelas várias construções que assim comunicam-se umas com as outras e conformam um discurso contínuo e articulado, sem perder sua individualidade (12). Na tela de Urbino, por exemplo, é claro o diálogo conseguido através do jogo complementar estabelecido entre o cinza, o creme e o azul que se equilibram tanto entre os vários prédios diante ou ao lado uns dos outros quanto num único edifício tomado separadamente (13).

A cidade desabitada, aos olhos de Momus e nas telas referidas, traz um sentido institucional de arquétipo ou princípio moral e ético a fundar a sociedade que a habitará e a nortear o seu futuro. O diálogo entre os edifícios, os espaços vazios e os elementos que constituem essas visões conformam uma “pré-república” das formas calcada na *virtù*. Vendo-os, mesmo como peças ornamentais no interior de uma casa ou num mobiliário, educa-se numa

11 “Non è necessaria alcuna azione; l’impianto architettonico in se stesso è la storia, narrata dalla convincente vastità dello spazio, dai considerevoli volumi delle strutture, dal credibile intreccio di pieni e di vuoti. La resa di forme architettoniche, di un ambiente urbano, ha raggiunto l’autonomia, è come se si fosse liberata, per modo di dire, dalla zavorra della narrazione. L’ambientazione architettonica, che per il Brunelleschi era strumento di un architetto, era stata convertita in un mezzo ad uso del pittore che potesse fornire un palcoscenico per la sua storia: nelle tre tavole è diventata un testo di per sé meritevole di essere raccontato” (Krautheimer, 1994, p. 247).

12 “In tutte e tre le tavole i palazzi sembrano un campionario delle possibili variazioni di un vocabolario architettonico albertiano e post-albertiano” (Krautheimer, 1994, p. 239).

13 “A destra e a sinistra le lunghe schiere di palazzi e case variano in disegno, altezza e colore, recedendo in profondità, e rispondono una all’altra in contrappunto, grigio-azzurro contro crema, rosso su bianco o bianco su grigio nelle membrature” (Krautheimer, 1994, pp. 234-5). Ainda sobre a cidade ideal como contraponto à cidade real, mas sem prender-se ao caso renascentista aqui especificamente estudado, ver: Argan, 1988, pp. 73-84.

nova linguagem da arquitetura e introduz-se numa nova sociedade a ser providenciada, no futuro, pelos príncipes e mecenas de uma cidade. Essa pedagogia se traveste nos painéis, tal como Alberti se camufla, camaleonicamente, ao longo de toda a sua obra, e é capaz de agir dentro da cidade real e seus habitantes, a começar por seus governantes, como o duque Federico da Montefeltro, de Urbino (14).

Da mesma forma que os modernistas do século XX pensaram edifícios, cidades e sociedades apostando na capacidade deles conduzirem a humanidade para uma vida melhor e mais feliz, também Alberti aposta na arquitetura e no urbanismo como instrumentos fundamentais para construir uma alternativa futura mais justa aos seus contemporâneos. Através da Arte trama-se aquilo que ainda não habita a realidade humana: uma totalidade orgânica e uma harmonia cidadina e política capazes de educar hábitos e *habitats* mais cívicos, vencer a incessante mutabilidade institucional e resistir ao progressivo desaparecimento da liberdade comunal em curso na segunda metade do século XV. O que Momus noticia a Júpiter é a metáfora de um projeto cívico antevisto pela Arte. No *De Re Aedificatoria*, da mesma forma, Alberti não se furta a projetar a fortaleza do tirano. É justamente no solo da tirania que a arquitetura pode, de forma dissimulada, introduzir os princípios, as noções e os valores de uma totalidade e harmonia social, calcadas na liberdade e promotoras do sentimento republicano que os primeiros humanistas empenhavam-se em construir.

As cidades são imaginadas e traçadas com limites e medidas colocados ao artista e que contêm sua *hýbris* narcísica e o impedem de afogar-se no mundo de imagens, como Narciso. Não há nas pinturas aqui analisadas nenhum arroubo estético, extravagância formal, nenhum apelo ao sublime, nenhuma celebração do gênio e da originalidade inimitáveis. Ao contrário, as leis e conformações da arquitetura e da cidade aí expostas são ensináveis objetivamente e trazem uma linguagem universal e sem mistérios, compreensível e transmissível a to-

dos, tal como a *Gestalt* pretendeu também nos inícios da arquitetura moderna. Tudo se deve ao bom senso técnico, estrutural, cromático e funcional; à correta aplicação dos cânones da linguagem renascentista; à conveniência aos usos, aos recursos econômicos e à interação das atividades na cidade burguesa; ao respeito e convívio entre as várias tradições, como o classicismo, o românico florentino e o presente, que coabitam o espaço necessário e justo ao *bene beateque vivendum* e à história das cidades. Ao contrário do que se vê formulado com frequência na arquitetura recente, os prédios e a cidade dessas visões do *Quattrocento* não reluzem no bombástico nem pregam uma “arquiteturocracia” em que o edifício é pensado como espetáculo e fim em si mesmo, e não como instrumento da vida feliz e do bem-estar comum a todos nós. Tais painéis mostram-nos como, uma vez, o arquiteto dedicou-se a bem pensar o “ordinário do mundo e dos mortais” e a finitude de nossa vida pública e individual, e não a imaginar formas extraordinárias e delírios onerosos a tudo e a todos, menos ao seu próprio bolso.

O regramento de suas geometrias e o caráter rigoroso, quase científico, dos edifícios figurados contêm os devaneios mirabolantes da fantasia do artista. Através da arquitetura, descortina-se o *decorum* e a *dignitate* que convêm aos cidadãos. Tendo o homem uma natureza estética, como acredita Alberti, ele se deixa seduzir pela beleza que inebria os sentidos. Por essa armadilha do sensível pode-se transmitir, mesmo ao mais rude e inculto, a pedagogia da *virtù*, de forma mais eficiente, inclusive, do que através dos *studia humanitatis*. Antecipando o que Domenico Fontana fará em Roma para Sisto V no século seguinte, Alberti, de forma laica e não contra-reformista, teatraliza a cidade e a pensa como um texto retórico em que o espectador se exercita contra o vício, a insanidade e a ingerência da *fortuna* na regulação de nosso destino na Terra. Sua *concinnitas*, termo pelo qual ele imagina construída a beleza arquitetônica e urbanística, traduz a razão cívica que proporciona o ornamento den-

14 “Si può stabilire con qualche probabilità solo la provenienza del dipinto di Urbino: viene dalla Chiesa di Santa Chiara in Urbino, una chiesa annessa a un convento fondato da Elisabetta, figlia di Federico da Montefeltro, e sua residenza dotale. [...] Il luogo d'origine di un'opera d'arte non corrisponde necessariamente con la sua provenienza, cionondimeno il pannello di Urbino sembrerebbe essere stato progettato e dipinto per e nel Palazzo Ducale che era stato costruito e decorato dagli anni dopo il 1460 o prima, sotto Federico da Montefeltro” (Krautheimer, 1994, p. 256).

tro do todo do edifício, o edifício dentro do todo da cidade e o cidadão dentro do todo da sociedade. A imaginação do seu arquiteto não trabalha solta, não habita exclusivamente um “mundo de idéias abstratas” e não se subordina à inspiração das musas: filha do *ingegnum* e não do “gênio”, ela é funcionária daquele projeto, daquela idéia que é oferecida para modelar o empreendimento de Júpiter e preservar o todo que constitui a *pólis*.

Não se sabe bem o que Júpiter fez com a sugestão momesca, sobretudo por ter-lhe sido trazida por um deus barulhento, incômodo e tão cheio de invencionices, artimanhas e mentiras que os habitantes do Olimpo resolveram exilá-lo aqui, mandando-o para comandar o carnaval de nossas vidas. Ao final de sua fábula, Alberti nos descreve um Júpiter indeciso e passivo diante de algumas tabuletas e papéis jogados no canto. Talvez as imagens daquela cidade ideal estivessem dentre esses resíduos do seu projeto e foi elas que o avião de Lúcio Costa foi buscar antes de aterrissar em nosso Planalto Central para projetar uma nova república a partir da arquitetura e do urbanismo. Tal projeto, útil para enfrentarmos um destino que nos é imposto heteronomamente e fortalecermos uma liberdade comunal em vias de afogar-se no mar de interesses restritos e talentos espetaculares mas insignificantes, ainda permanece no canto de nosso Olimpo tropical. Para encontrá-lo é preciso, mais uma vez, desviar o nosso olhar e “transver” o que nos aturde à nossa frente.

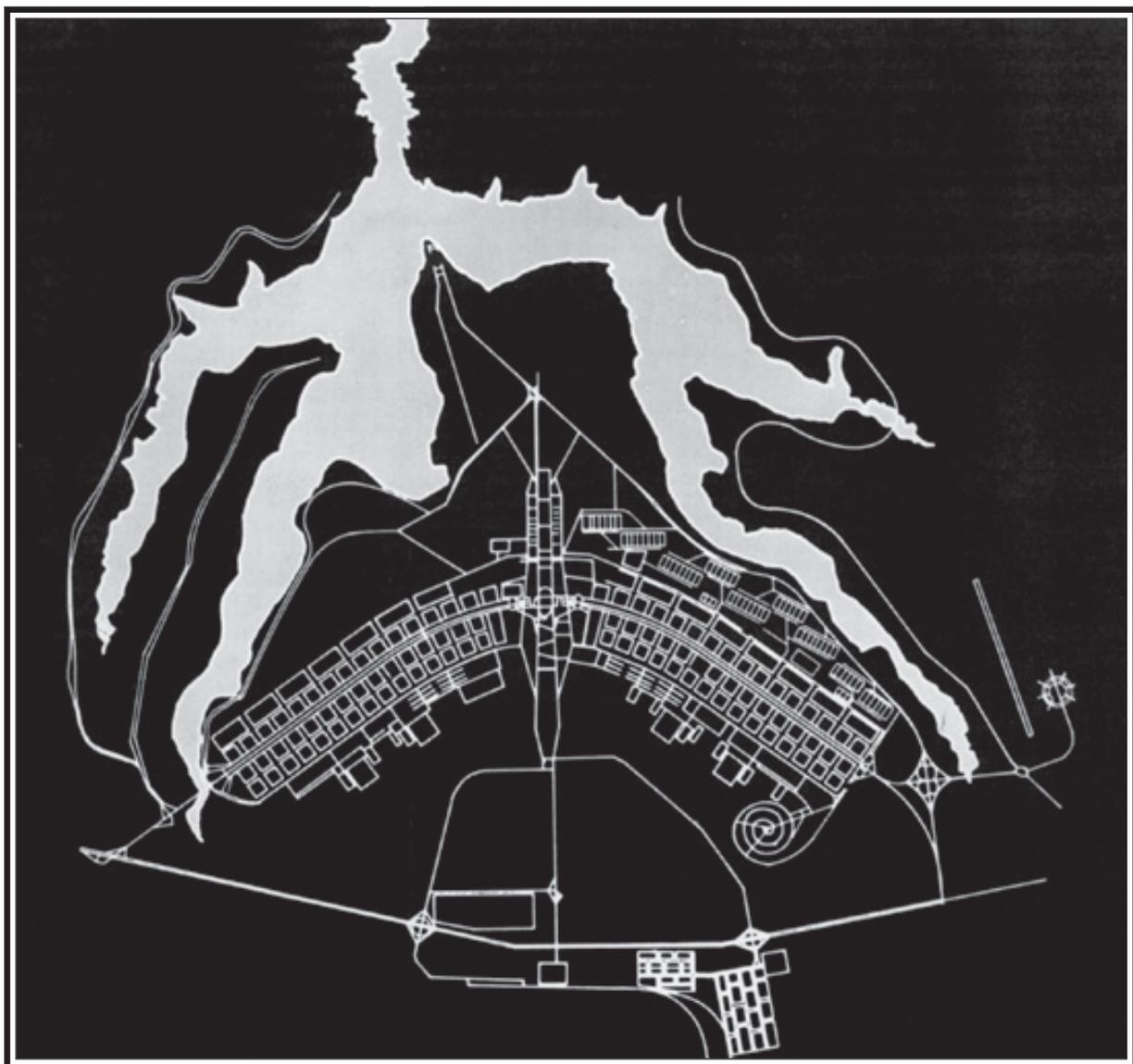
CONSTRUINDO A CIDADE

Não basta mais avaliar Brasília fazendo coro com os pós-modernos e condenando-a como utopia fracassada e herança espúria da Carta de Atenas (1933), como a anticidade criada pelo funcionalismo e sua radical separação de atividades. No momento em que a “república” implode e dá lugar às várias facções colidindo caoticamente, Brasília ainda traz consigo uma idéia de

cidade e de *pólis* que desconfo ser valiosa agora tanto como foi quando de sua inauguração, não pelo teor de seu conteúdo e sua forma mas por fazer-se a partir de uma idéia e uma intencionalidade. Não nos interessam aqui as soluções arquitetônicas e urbanísticas nela adotadas, mas apenas isto: Brasília era uma cidade que tinha “projeto”, ou seja, pensada ainda como espaço em que os interesses do privado subordinavam-se a uma noção antevista do bem-estar de uma coletividade que não ficasse totalmente sujeita a esses interesses. A utopia de Brasília ainda é, em substância, a nossa: constituir, mesmo que sob novas formas, o espaço da *pólis* como projeto que se coloca acima das explosões, inconstâncias e fragmentações oriundas do mundo privado.

Esse projeto, em 1960, se colocava no futuro, no tempo que viria após a construção da cidade que serviria para implementá-lo. Debilitada a noção de bem comum neste início do século XXI, tal projeto deixou de abrigar o futuro para abrigar o passado, o pretérito, o tempo em que a esperança republicana ainda não tinha sido tão amordaçada pela voracidade do privado e que ainda não ressoava como ruína. Projeta-da para o futuro e criada como “utopia”, o lugar do que ainda não é mas que está prestes a ser, Brasília passou a ser o lugar daquilo que poderia ser mas nunca foi. Pretérito do futuro, mais do que futuro do pretérito, ela serve, hoje, entre outras funções acometidas, como uma espécie de sítio arqueológico onde recolhemos algumas ruínas e fragmentos de uma república, talvez morta definitivamente, mas ainda úteis ao projeto de um novo espaço cívico a partir do qual pensar a dimensão pública e a liberdade devidas ao humanismo de nossa existência.

O plano piloto de Brasília é concebido a partir da superposição de duas imagens: a da cruz e a do avião. A cruz simboliza a posse do território e a presença da marca que funda uma nova etapa da civilização, cujo momento inaugural se fixa para o devir da história, como se lê no memorial do próprio autor dizendo que Brasília “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar



ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Costa, 1960, p. 56). Arqueando um dos eixos da cruz, Lucio Costa a adapta à topografia mas simultaneamente imprime-lhe a imagem de um avião que, trazendo o futuro e o progresso, aterrissa no Planalto Central para orientar o destino moderno pretendido para a cidade e para o país após 1960. No plano piloto, portanto, imantava-se tanto a *arché* mítica de um momento inaugural para o país (a “cruz”) quanto o horizonte do futuro que se descortinava (o “avião”). Sua estrutura é paradoxal: comporta a idéia de uma “fundação pelo alto” através da idéia de avião contraposta ao

sinal da cruz que marca a posse da terra, a origem e o descobrimento.

Durante muito tempo, Brasília, a capital do futuro, foi lida a partir da metáfora do avião e do signo do progresso e da autonomia prometidos para o país impulsionado pela modernidade industrial. Na medida em que esse futuro e progresso nunca chegam, a cruz com sua herança do passado começa a reorientar a leitura a ser feita da cidade, e configura-se como uma marca que não cessa de se inscrever, a contrapelo da idéia futurista do avião. É essa marca que se coloca como nota crítica ao nosso tempo atual, não mais em relação ao futuro descortinado por JK e seus arquitetos e ur-

Plano de Brasília por Lúcio Costa

banistas, mas sobretudo em relação à nossa capacidade de fundar projetos para o país e trazer o destino às nossas mãos.

É preciso reler Brasília, não mais na relação causal que vê a cidade derivada do progresso e feita para os carros e para a tecnologia anti-humana, mas, ao contrário, investigando-a como um dos últimos capítulos da épica em que o progresso e a tecnologia são submetidos a uma racionalidade artística, a um propósito comum e a um projeto de futuro e identidade de ordem ética, cívica e humanista. Essa estratégia de releitura da nova capital, através da qual reabilitamos o seu sentido, é possibilidade aberta pela própria apresentação do projeto por Lúcio Costa na qual destacam-se seu sentido cívico, a introdução do valor ao lado das questões técnicas do planejamento urbano e a dignidade de uma “intenção” e de um projeto que confere “nobreza” à obra a ser empreendida:

“Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de *intenção*, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o

senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, *consciente*, daquilo que vale e significa” (Costa, 1960, p. 55 – grifos nossos).

Miramos as ruínas dos projetos modernistas, como os de Brasília, com um misto de nostalgia e utopia: de um lado, parecemos que o tempo apagou o sonho dos poderes transformadores da arquitetura modernista; de outro não vemos muitas outras estratégias para despertar em nós a imaginação de novas *pólis*, novas repúblicas, um novo país e um homem livre para desenvolver suas potencialidades, e não apenas para adquirir objetos de consumo. Estamos perdendo a capacidade de fazer projetos de vida comum capazes de construir o espaço que a promova e nos faça homens com responsabilidade sobre nosso futuro, com *virtù*, e não meros brinquedos do destino, da *fortuna*. O limite da crítica pós-modernista aos ideais modernistas de fundação e universalidade é ainda não nos ter dado as novas armas com que combater o destino imposto como inevitável pela *fortuna*. *Civitas*, mais que *urbs*, lê-se no conceito de Lucio Costa: que venha da tradição, renascentista ou modernista, as armas para pensarmos o presente e combatermos as tiranias de nosso tempo.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Leon Battista. *De Re Aedificatoria. L'Architettura*. Trad. Giovanni Orlandi. Milão, Polifilo, 1966.
- _____. *On Painting and on Sculpture: De Pictura/De Statua* (a cura de Cecil Grayson). Trad. Cecil Grayson. London, Phaidon Press, 1972.
- _____. *Opere Volgari* (a cura de Cecyl Grayson). Bari, Gius. Laterza & Figli, 1960-73.
- _____. *Da Pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, Unicamp, 1989.
- ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo, Perspectiva, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- _____. *Storia dell'Arte Italiana*. Firenze, Sansoni, 1992. v.2.
- _____. *Clássico Anticlássico*. Trad. Lorenzo Mammì. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Projeto e Destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo, Ática, 2001.

- BIGNOTTO, Newton (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2000.
- _____. "A Arquitetura entre o Renascimento do Moderno e o Luto da Modernidade", in *Interpretar Arquitetura*. v. 2, n. 3, p. 1-7, dez. 2001. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG. Acessado pela Internet: <http://www.arq.ufmg.br/ia>
- _____. "A Arquitetura e seu Combate", in *Interpretar Arquitetura*. v. 2, n. 3. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura da UFMG, dez. 2001, pp. 1-7. Acessado pela Internet: <http://www.arq.ufmg.br/ia>
- BURCKHARDT, Jacob C. *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Trad. José-Antonio Rubio. Madrid, Escelicer, 1941.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil Era Moderno; Guia da Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Trad. Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1999.
- COSTA, Lucio. "Plano Piloto de Brasília", in *Acrópole*. v. 22. n. 256. São Paulo, fev./1960, p. 56.
- DOMINGUES, Ivan. *O Fio e a Trama*. São Paulo/Belo Horizonte, Iluminuras/Editora da UFMG, 1996.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. Trad. Artur M. Pereira. São Paulo/Brasília, Martins Fontes/Editora da UnB, 1989.
- KRAUTHEIMER, Richard. "La Tavole di Urbino, Berlino e Baltimora Riesaminate", in Henry Millon, Vittorio Lampugnani (orgs.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano, Bompiani, 1994.
- MATOS, Olgária Chaim, "A Cena Primitiva", in Newton Bignotto (org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2000., p. 98.
- MENDONÇA, Mário de Oliveira. *Desenho de Arquitetura Pré-Renascentista*. Salvador, Editora da UFBA, 2002.
- MILLON, Henry; LAMPUGNANI, Vittorio (orgs.). *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*. Milano, Bompiani, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, Autêntica, 1999.
- _____. *Anos JK: Margens da Modernidade*. São Paulo/Rio de Janeiro, Imprensa Oficial do Estado/Casa Lucio Costa, 2002.
- MOROLLI, Gabrielle. "Nel Cuore del Palazzo, la Città Ideale. Alberti e la Prospettiva Architettonica di Urbino", in Paolo Poggetto (org.). *Piero e Urbino. Piero e le Corti Rinascimentali*. Veneza, 1992, pp. 215-30 (catálogo da mostra).
- NIEMEYER, Oscar. *Meu Sósia e Eu*. Rio de Janeiro, Revan, 1992.
- POGGETTO, Paolo (org.). *Piero e Urbino. Piero e le Corti Rinascimentali*. Veneza, 1992, pp. 215-30 (catálogo da mostra).
- SCHLOSSER, Giulio. *Xenia — Saggi sulla Storia dello Stile e del Linguaggio nell'Arte Figurativa*. Trad. Giovanna Federici Ajroldi. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1938.
- SOUZA, Eneida Maria (org.). *Modernidades Tardias*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Juscelino Prefeito*. Belo Horizonte, 2002 (Catálogo de Exposição, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Museu Histórico Abílio Barreto).
- WITTKOWER, Rudolph. *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Trad. Justo Beramendi. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
-