

O NEGATIVO NA OBRA DE ANTOINE PREDOCK*

Karine Gonçalves Carneiro e Cunha**

INTRODUÇÃO

Evitando a criação de regras ou modelos, as utopias negativas assumem uma postura de denúncia frente ao *status quo*, sem buscar qualquer tipo de reconhecimento. Não visam a um futuro nem se apegam ao passado. Não pretendem a criação de uma linguagem e, muitas vezes, pervertem e denunciam as já existentes.

O intuito deste artigo é mostrar como a arquitetura de Antoine Predock se enquadra nessa linha de pensamento, através da análise do projeto do Spencer Theater for the Performing Arts.

O ARQUITETO...

Não só a arquitetura permeia a trajetória de Antoine Predock.¹ Além das experiências e ensinamentos acadêmicos, foi a dança que despertou nele a compreensão de conceitos integrantes de seu fazer arquitetônico. A dança e, mais especificamente, a coreografia, passaram a nortear as relações entre corpo (*body*) e movimento (*motion*) que são conceitos chave em seus projetos.²

* Trabalho desenvolvido para a disciplina Utopias Negativas, ministrada pelas professoras Rita de Cássia Lucena Velloso e Silke Kapp, no Curso de Especialização "Arquitetura Contemporânea — Projeto e Crítica" do IEC/PUC Minas de 1999.

** Arquiteta formada pela Escola de Arquitetura da UFMG, 1996, Especialista em Arquitetura Contemporânea pelo IEC (1999).

1 Nascido em 1936, na cidade de Lebanon, Missouri, Antoine Predock, descendente de franceses, radicou-se em Albuquerque, Novo México, lugar ao qual atribui sua formação e educação. Apesar de seu envolvimento com desenhos desde criança, sua insaciabilidade em documentar o entorno não o conduziu, inicialmente, a uma carreira ligada às artes. Dedicou os dois primeiros anos de sua graduação ao curso de engenharia, mas ao final do ano de 1962 tornou-se bacharel em arquitetura.

2 As experimentações da coreógrafa Anna Halprin de criar distinções implícitas entre movimentos

Numa época em que teorias, momentos e movimentos arquitetônicos surgiam e se desenvolviam em meio a incertezas arquitetônicas e confusões estilísticas, surge o trabalho de Predock, que se mantém alheio às posturas predominantes no leste e oeste dos Estados Unidos e às posturas européias que geraram o pós-modernismo, o desconstrutivismo, a *high tech*, etc. Como que imerso no sudoeste americano, Predock distanciou-se, filosófica e geograficamente, das discussões que ocorriam no meio arquitetônico. Mas longe de isolar-se e omitir-se, Predock, ao contrário de qualquer atitude conformista, procurou desvencilhar-se das preocupações estilísticas ao buscar uma linguagem própria para sua arquitetura, distanciada de modelos, correntes ou tendências.

I've never thought of style, I've always thought of a fundamental encounter each time out. [...]

*'I am going to be chaotic because of chaos theory', or 'I am going to be a deconstructivist architect because French poststructuralist literally critics talk about deconstruction' is highly suspect.*³ (Baker, 1997, p. 10)

Dessa forma, afastou-se, veementemente, da onda nostálgica pós-modernista da década de oitenta, admitindo como influências os trabalhos de Louis Kahn e Frank Lloyd Wright e, ainda, Alvar Aalto, Le Corbusier e Mies van der Rohe.

Em sua produção arquitetônica, tampouco se percebem influências das correntes de pensamento que permearam a segunda metade do século XX, calcadas na fenomenologia de Christian Norberg-Schulz, com seu *genius loci*, e de Martin Heidegger, com suas relações de encontro entre céu e terra.

Isso pode ser percebido na resposta que deu a Geoffrey Baker, em entrevista concedida à *Architectural Monographs*, no ano de 1997. O entrevistador faz uma análise fenomenológica minuciosa do Las Vegas Library and Children's Museum, com base nos ensaios de Heidegger e Schulz. A resposta de Predock vem logo a seguir: "I think you may be more aware of it than I was." (Baker, 1997, p.23).⁴

Tal resposta mostra, que longe de enquadrar sua arquitetura nas questões de significado, recepção e percepção, Predock tem uma visão própria do seu fazer arquitetônico.

aleatórios e planejados, e os trabalhos do compositor John Cage, ligados à indeterminação, passaram a fazer parte das experiências do arquiteto.

3 "Nunca pensei em estilo. Sempre pensei em um encontro fundamental a cada vez. [...] Vou ser caótico por causa da teoria do caos ou vou ser um arquiteto desconstrutivista por causa das críticas literárias francesas pós-estruturalistas sobre desconstrutivismo, é altamente suspeito."

4 "Acredito que você deve estar mais consciente disto do que eu."

Mas, se a nenhuma dessas vertentes se enquadra à arquitetura de Predock, qual e como é esse fazer arquitetônico que não se explica por nenhum dos 'ismos'⁵ do período e que não se manifesta como uma postura a ser seguida e copiada?

... A ARQUITETURA

Submeter a arquitetura a formas, receitas e padrões seria reduzi-la. Portanto, não buscamos uma estruturação do trabalho de Predock, mas tentamos identificar seus pontos de partida para melhor compreendermos as soluções adotadas em suas obras. Notamos em sua arquitetura dois conceitos que se fundem e completam: o lugar — cultura, história e geografia — e o corpo — movimento e espaço (*body/motion*).

A análise de lugar em Predock é minuciosamente feita, levando-se em consideração as características físicas, culturais e históricas de cada região.

*I'm all over the place soaking up things, trying to develop a culture of the building before any overt moves are made.*⁶ (Predock, 1999)

Predock busca interpretar o entorno natural em diversos níveis. Observa a natureza, a terra, o céu, a lua, assim como a topografia, o clima, a cultura e a história, em busca da fusão entre o lugar e o edifício e, ao reunir esses diversos elementos, invoca uma série de associações que podem ser lidas de maneiras diversas, sem a presença de códigos que indiquem uma maneira adequada de projetar e fruir. Ao buscar dessa fusão, ele não visa, de maneira alguma, a uma reconciliação ou redenção do entorno com a arquitetura. Ele procura impressões originárias da memória de experiências passadas, memórias que não procura eliminar, mas que ele deixa intercederem na concepção dos novos edifícios.

*There is always a poetic tension between landscape and structure.*⁷ (Predock, 1999)

Predock não pretende agir como um mágico que revela os significados secretos do lugar através da formulação de uma arquitetura perfeita e nostálgica. O objetivo não é descobrir a fórmula misteriosa e, então, usá-la para conferir significados aos edifícios.

5 Com o termo "ismos", referimo-nos aos vários estilos da época: modernismo, pós-modernismo, deconstrutivismo, etc.

6 "Estou em cada parte do lugar buscando coisas, tentando desenvolver uma cultura do construir antes que qualquer ação intencional seja tomada".

7 "Há sempre uma tensão poética entre o lugar e a arquitetura."

The work isn't intend though to merely evoke an ancient source. If that comes along and to be lucky enough for certain viewers like yourself, to respond to, that's fantastic. It's not something I can formulate. It's there or it isn't. ⁸ (Baker, 1997, p.20)

Predock entende que, sendo a arquitetura uma viagem fascinante em direção ao inesperado,⁹ não depende dele o ponto de chegada de cada usuário. Ele busca usar as observações do *loci* para criar pontos de tensão que conduzam o utente a diferentes situações, já que ninguém descobre o lugar, pois ele já existe. (Baker, 1997, p.20)

Dessa forma, na contramão da fórmula estandarizada, da insensibilidade ecológica e de entornos artificiais, ele produz uma arquitetura que responde ao lugar cultural de diferentes regiões, procurando relações e conexões existentes entre o homem e seu habitat.

Não menos importante que o lugar, a dança e a coreografia entremeiam o fazer arquitetônico de Predock. A partir de experimentos com Jennifer Masley,¹⁰ o arquiteto reitera o conceito de indeterminação, que passa a reger as relações entre *body* e *motion*, e que lhe fizeram tomar consciência do movimento do corpo através da arquitetura, ou como ele próprio afirma, da fisicalidade da arquitetura.

*I think of real architecture as an adventure, extremely physical, certainly cerebral, but mostly informed by spirit.*¹¹ (Baker, 1997, p.17)

Ele encara os edifícios como uma jornada em direção ao inesperado, uma viagem física. E suas obras são, dessa maneira, pensadas como eventos coreográficos que acumulam pontos perceptuais e experimentais através do corpo e seus movimentos.

O resultado de tais idéias é a criação de um certo ar dramático em seus traba-

8 "O trabalho não tem a intenção de meramente invocar uma arcaica fonte inspiradora. Se isto ocorrer e certos observadores como você tiverem a sorte de responder, será fantástico. Isso não é algo que posso formular. Está lá ou não está."

9 Ver *Body / Motion*, 1999

10 Sua iniciação com a dança se deu no ano de 1962 quando, estudante da Universidade de Columbia, conheceu a dançarina Jennifer Masley. Neste período co-dirigiu com Masley uma companhia de dança, desenvolvendo estratégias de coreografia que combinavam as interações de movimentos com objetos. Os dois buscavam planejar um contexto arquitetônico/coreográfico que pudessem guiar o corpo no espaço.

11 "Penso na arquitetura como uma aventura extremamente física, certamente cerebral, mas em sua maior parte informada pelo espírito."

lhos. Como se o drama fosse, na maioria das vezes, intensificado e enfatizado pela relação entre a simplicidade dos elementos de composição e a complexidade da leitura de seus espaços. Complexidade resultante tanto das relações entre corpo e espaço, baseadas no indeterminismo, como na reunião de aspectos culturais e das forças do lugar.

A UTOPIA

Positivas ou negativas, as utopias tangenciam-se no que se refere a uma mudança de postura em relação ao *status quo*. Na arquitetura, visam ao extremo de uma solução arquitetônica. Onde reside, entretanto, a diferença entre elas?

A utopia positiva tem como vislumbre uma sociedade, um lugar e uma situação ideais. Carregada de idéias nostálgicas, traz em si a idéia do paraíso, onde tudo reina de forma perfeita e harmônica.

Ao abolir o irracional e o irreparável, a utopia se opõe também a tragédia, paroxismo e quintescência da história. Qualquer conflito desapareceria em uma cidade perfeita; as vontades seriam estranguladas, apaziguadas e milagrosamente convergentes; reinaria somente a unidade, sem o ingrediente do acaso ou da contradição. A utopia é uma mistura de racionalismo pueril e de angelismo secularizado. (Cioran, 1996, p.108)

Eliminando as individualidades e diferenças existentes entre os seres de uma mesma sociedade, essa utopia pressupõe que comportamentos e atos obedecem a uma mesma lógica, estando a não-adesão a esse modelo ligada à desordem e ao caos. Assim, a utopia positiva diz respeito a idéias de correção e aperfeiçoamento da sociedade.

Na arquitetura, está associada ao ideal e a uma remodelagem e aperfeiçoamento do existente, visando à criação de uma regra, de um modelo homogêneo que poderá ser repetido quantas vezes forem necessárias. Pretende resolver e solucionar os problemas por meio do controle da forma. A arquitetura positiva não reconhece nenhum tipo de individualidade ou diferença entre seus usuários, ela objetiva a formação de uma linguagem, a criação de um vocabulário. Particularidades culturais e regionais não são levadas em conta.

Indeed, utopian design basically rests on a geometric, distributive model that can be applied to any potential site and therefore is planned for no place in particular. ¹² (Borsi, 1997, p.14)

A utopia do funcionalismo, devido a suas características de standartização, re-

gra, reprodução e anulação do individual em função da multiplicação de um modelo, serve como exemplo de tal postura.

Já em **Mecanismos da Utopia**, Henri Cioran nos diz que as únicas utopias legíveis são as falsas e sem esperança (Cioran, 1996, p.104). Com tal afirmação, o autor nos revela a denúncia ao positivo, ou seja, ao modelo, ao standartizado, ao previsível. Newton Bignotto aborda a mesma questão e nos revela aquilo que o filósofo inglês Isaiah Berlin diz sobre o tema:

O pluralismo, com esse grau de liberdade 'negativa' que ele implica, me parece um ideal mais verdadeiro e mais humano que o ideal do domínio de si 'positivo' das classes, dos povos ou de toda humanidade, que alguns acreditam encontrar nos grandes sistemas bem ordenados e autoritários. (Bignotto, 1994, p. 72)

A utopia negativa, ao contrário da positiva, não pretende a criação de um modelo idealizado que iguale as diferenças. Na arquitetura percebemos a mesma correspondência. Não se vislumbram correções nem aperfeiçoamentos, o futuro não importa, e a crítica se situa no presente. Modelos e posturas vigentes são denunciadas, assim como a exaustão da forma atual. As utopias em negativo não pretendem virar regra e, através de projetos críticos, levam a forma ao limite, abandonando o rígido controle formal, anunciando a instabilidade. A arquitetura em negativo não prescreve soluções e não nos dá uma receita de como fazer arquitetura. Sua palavra de ordem é experimentação.

É dessa forma que apontamos as idéias de Theodor Adorno e Hans-Georg Gadamer como ilustrativas das utopias em negativo.

Adorno desvincula a forma do conceito e a vincula à evolução da própria forma. E, da mesma maneira que aponta a interação entre forma e finalidade, mostra as interações entre forma e material. Este, por sua vez, estaria munido de sentido em si mesmo, já que vestígios são deixados nele através dos tempos. Contudo, Adorno ressalta que, além do jogo entre funcionalidade, forma e material, deveria ser proporcionado à obra um algo mais, para que, através de uma expressão ao extremo, pudessem ser criados pontos de tensão.

Por menos que os materiais e formas que o artista recebe e com os quais trabalha ainda sejam significativos, parece haver neles algo que é mais do que material e forma. Imaginação significa: inverter esse mais. (Adorno, 1965, p.104-126)

12 "Na verdade, o desenho utópico se relaciona, basicamente, a um modelo geométrico e distribuível, que pode ser aplicado a qualquer lugar em potencial e, para tanto, não é projetado para nenhum lugar em particular."

Já para Gadamer, as obras arquitetônicas, assim como as demais obras, deveriam ser lidas. E tal leitura só seria possível através do uso, ou seja, da experiência do espaço.

Lo mismo vale para la arquitectura: también tenemos que 'leerla'; y eso no significa — como en el caso de la reproducción fotográfica — contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo. (Gadamer, 1996, p.259)

A interpretação desse espaço, por sua vez, ocorreria em um diálogo entre o observador e a obra, instaurando-se um intervalo de incertezas no qual a compreensão se realizaria. Dessa forma, o enfrentamento com a arquitetura ocorreria pela participação do observador (eu) que leva sempre consigo condicionantes históricos e de tradição. Gadamer admite, então, a participação desses fatores na leitura dos objetos, mas não de forma nostálgica e historicista. Propõe uma visão da história, mas não para estudá-la com os olhos no passado, e sim para que recobremos a consciência de situação e lugar no qual nos encontramos, já que em toda compreensão operam efeitos históricos (id., 1989, p.81). Não acredita numa resposta única e certa para a obra, pois o reconhecer é provisório e parcial.

A OBRA

O *Spencer Theater for the Performing Arts* está localizado na antiga cidade de Ruidoso, no Novo México, aos pés das Montanhas Sacramento, próxima à fronteira do Texas.

O terreno de 20 acres, situado no meio do platô de Fort Stanton, tem a leste o pico Sunset e a oeste o pico Sierra Blanca. Sem nenhum tipo de construção à sua volta, estende-se ao longo da estrada que conecta a cidade ao aeroporto.

Inaugurado em 3 de outubro de 1997, o *Spencer Theater* é formado por um bloco principal, em formato de cunha, revestido em pedra calcária branca, que acomoda o corpo do teatro propriamente dito. Uma interrupção, observada na vista lateral, acomoda a interseção do acesso com o edifício, criando uma área coberta para a chegada dos usuários e uma área de convívio descoberta no segundo pavimento. Ainda neste bloco, a parte mais próxima ao solo não se eleva linearmente como o restante da edificação, e sim, por meio de degraus, sobre os quais escorre água durante o verão.

O foyer aparece cravado em uma das faces laterais do edifício, sendo formado por uma estrutura metálica recoberta por uma membrana de vidro laminado. Nesses painéis foram fixadas centenas de lâmpadas halógenas que, durante a noite, quando acesas, são responsáveis pelo único foco de luz proveniente da edificação.

Finalmente, na face oposta ao *foyer* e anexado ao corpo do edifício, um bloco escalonado de dimensões reduzidas encerra as funções complementares, tais como camarins, administração, cozinha, lavanderia, entre outras.

O Spencer Theater, assim como outros trabalhos de Predock, vale-se de formas geométricas simples para se expressar. Verificamos, no entanto, que tal simplicidade revela relações complexas que o inserem no campo das utopias negativas, sobre as quais nos deteremos a seguir.

A maneira pela qual Predock pensa o lugar, a relação da história e da tradição, as relações adornianas de finalidade-forma-material e a leitura gadameriana da arquitetura através do uso e da experiência, são particularmente fortes nesse edifício.

Aliada a tais determinantes, verifica-se a não-pretensão, por parte do arquiteto de, a partir da obra, criar uma regra ou modelo que deva ser repetido. Ao contrário, tal projeto é feito para este lugar específico e, de forma alguma, pode ser pensado como um objeto reproduzível.

*I don't think that this building could have happened anywhere else the way it has. [...] It could only happen here.*¹³ (Spencer Theater, 1999)

Construído às margens da estrada, totalmente isolado da cidade, o teatro desponta do solo de forma dramática, não buscando uma reconciliação entre o lugar e a arquitetura, mas produzindo um ponto de tensão entre ambos. A impressão que temos é a de que, ao surgir na superfície, a edificação rompe o terreno e se mostra ao usuário. A busca de relação entre o teatro e seu entorno, não se deu pelo óbvio da leitura estruturalista do lugar, mas através da busca de limite entre natureza e obra. Tal atitude nos revela a intenção do arquiteto de se importar menos com a construção de significados baseados na leitura do lugar e mais com a saliência de tais elementos através da criação de pontos de tensão entre a arquitetura e o *locus*.

O modo como o edifício se organiza no terreno é indício de tais relações. Sua implantação foi feita de forma a manter a orientação do teatro no eixo leste-oeste, contrapondo as montanhas à edificação e evidenciando o contraste entre os picos recortados e a linha retilínea do teatro, como pode ser observado nas elevações frontais e de fundo. Em contrapartida, como *background* para as elevações laterais, aparece a superfície predominantemente horizontal do platô que, ao permitir ao bloco elevar-se sozinho, provoca a sensação de rompimento

¹³ "Não acredito que este edifício poderia ter acontecido em qualquer outro lugar da maneira como aconteceu. [...] Somente poderia ter acontecido aqui."

com a superfície. Tal rompimento é enfatizado pelo modo como a membrana de vidro se cola a uma das faces do edifício e, como uma fenda, dá a impressão de que, ao brotar do solo, o teatro enfrentou uma certa resistência.

O jogo de tensões se mantém, ainda, na forma descontínua como o bloco ascende em direção ao céu, interrompendo-se, em determinado momento, para abrigar a interseção do acesso com o edifício e, ao mesmo tempo, servindo de terraço de convívio e mirante.

Verificamos no *Spencer Theater* a intenção de denunciar a relação entre o local e a obra, entre o céu e a terra, mas sem imputar a tais relações um significado que deverá ser fruído de uma determinada maneira pelo usuário. Não há o objetivo de criar uma receita de recepção; pelo contrário, objetivam-se diferentes respostas de cada indivíduo. Predock, por meio de soluções formais simples, leva tais relações ao extremo e, ao invertê-las, leva o inesperado e a surpresa ao observador através da arquitetura.

*A resulting building form is one which is intended to stimulate a multitude of responses.*¹⁴ (Predock, 1999)

Respostas múltiplas não são dadas, apenas, pelas relações do lugar com o edifício, mas também, pela maneira como Predock produz uma arquitetura para ser experienciada através do uso.¹⁵

Para ele, a edificação é resultado de uma jornada altamente participativa, pensada como eventos de uma procissão, uma coreografia. Assim, visando à criação de pontos de tensão através da transformação de um cenário aparentemente imóvel, o teatro surge no terreno não como uma totalidade a ser percebida em um único relance, mas como um objeto que se faz percorrer, para que, só então, possa ser apreendido. Cada visada determina um novo ângulo de percepção, e cada momento do dia, ou até mesmo do ano, faz com que a apreensão do teatro não se dê de uma única vez e em qualquer momento — cada enfrentamento é uma nova resposta.

Predock abarca em seus edifícios questões históricas, tradicionais e culturais, tendo como referência seu próprio tempo. Busca a conexão do homem com o passado sem querer instaurar espíritos de fontes arcaicas que conduzam a um tema determinado.

14 "A forma resultante de um edifício deve pretender estimular uma multiplicidade de respostas."

15 Tal proposição vai ao encontro tanto da arquitetura extremamente corporal desse arquiteto, influenciada por suas experiências com a dança, como aos pensamentos de Gadamer, que vincula a leitura do espaço arquitetônico ao uso.

If you think about all those strata, there's a likelihood, there's a chance at least of the work evoking a timeless aspect rather than having only a topical drift. [...]

The work isn't intended though to merely evoke an ancient source. [...]

True unmediate acts and events land on the table in front of us. [...]

I know, however, I'm connected to original events.¹⁶ (Baker, 1997, p. 20-24)

No Spencer Theater, essas relações não envolvem o direcionamento de uma atitude ou postura. A utilização da pedra calcária branca, componente principal do solo da região, é um desses pontos, sendo o outro a solução formal adotada.

Enquanto a pedra referencia um outro tempo geológico e recobre a maior parte do edifício, a membrana em vidro do *foyer*, com suas centenas de lâmpadas halógenas, remete a um tempo qualquer, entre o presente imediato e o porvir.

Assim, sem buscar uma resposta fechada e única, centrada num tema básico, o edifício simplesmente emerge do solo aos olhos, buscando uma conexão da arquitetura com o usuário de uma maneira qualquer, não previsível e fechada, sem relacionar-se a um determinado tempo passado, presente ou futuro. E, não tendo como meta uma reconciliação com o mundo, emerge de um modo próprio a cada encontro (Gadamer, 1996, p.297).

Assim, apesar do vocabulário reduzido de formas e materiais, o edifício consegue um máximo de expressão pelo experimentalismo levado ao extremo. Fugindo do modelo e da regra, leva suas relações ao limite e consegue criar espaços complexos, sem deixar de cumprir sua finalidade.

A SÍNTESE

O modo como se envolve com o entorno, a tradição, a história e o lugar, aliado à maneira de tratar a arquitetura como uma viagem em direção ao inesperado, faz com que Predock, não somente na obra em estudo, mas em outros de seus edifícios, vá ao encontro de teóricos, tais como Adorno e Gadamer, que fundamentam a concepção arquitetônica nesse sentido.

A negatividade do Spencer Theater for the Performance Arts nos indica como

16 "Se você pensar em todos estas camadas, há uma semelhança, há uma chance de, ao menos, evocarmos aspectos atemporais, em vez de termos apenas um tópico que nos direcione. [...] O trabalho não busca meramente invocar uma fonte antiga. [...] Fatos verdadeiros e não imediatos e eventos postam-se à mesa diante de nós. [...] Eu sei, entretanto, que estou conectado a eventos originais."

uma forma simples pode ser levada ao limite, sem a intenção de produzir correções nem aperfeiçoamentos, situando a crítica arquitetônica no presente, sem querer alcançar aspirações futuras. Utilizando as relações do objeto com seu entorno, não cria um elemento imóvel, mas faz do uso o seu modo de apreensão.

Em arquitetura, concessões são feitas a todo momento. Fatores externos parecem querer, atualmente, limitar cada vez mais o objeto, fechando-o num círculo que não chega, sequer, a ser positivo. A volta é dada, no entanto, quando, usando desses mesmos fatores, conseguimos driblar a mediocridade e instauramos uma arquitetura que, através do uso, desperta nos usuários a possibilidade de apropriação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Funcionalismo hoje. Tradução: Silke Kaap In: **Utopias negativas**, Belo Horizonte: PUC-MG, 1999.
- ANTOINE Predock to design interdisciplinary teaching museum and art gallery for skidmore college. Extraído via <http://www.skidmore.edu/campus/news.predock.html>, em 09/08/1999.
- ANTOINE Predock: filmando imagens. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, p3649, fev./mar. 1991.
- ARANTES, O.B.F., ARANTES, P.E. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BAKER, Geoffrey. Antoine Predock and the search for an authentic architecture. **Architectural Monographs**, v.49, 1997.
- BAKER, Geoffrey. Interview with Antoine Predock. **Architectural Monographs**, v.49, 1997.
- BAKER, Geoffrey. Preface. **Architectural Monographs**, v.49, 1997.
- BIGNOTTO, Newton. Os sentidos da utopia. In: ANDRÉS, Aparecida (Org.) **Utopias**: sentidos, minas, margens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p.61-73.
- BODY / Motion. Extraído via <http://www.predock.com>, em 09/08/1999.
- BORSI, Franco. **Architecture and utopia**. Translated from French by Deke Dusinberre. Paris: ADAGP, 1997.
- CIORAN, Henri. **História e utopia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DILLON, David. Antoine Predock: american visionary. **Architecture**, v. 84, n.3, p.55-93, mar. 1995.
- GADAMER, Hans-Georg. **Estética y hermenéutica**. Tradução: Antônio Gómez Ramos. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.

- GADAMER, Hans-Georg. Historia de efectos y aplicación. In: **Estética de la recepción**. Madrid: Rogar, 1989.
- JODIDIO, Philip. **Contemporary american architects**. New York: Taschen, 1991. v.2.
- MORGAN, Judith. **Ruidoso's Spencer Theater came to the mountain**. Extraído via <http://www.Union-tribune.com/news/travel/letterhome/981202—246-cnstrav-morg.html>, em 23/08/1999
- NANK, Brian. **Antoine Predock**. Extraído via <http://www.pages.prodigy.net/arkyt/predoksa.htm>, em 23/08/1999.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: towards a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1984.
- ON KEEPING a sketchbook. Extraído via http://www.arch.ttu.edu/edgars/sketch/sketch_predock.htm1, em 23/08/1999.
- PREDOCK. Extraído via <http://www.predock.com>, em 09/08/1999.
- SPENCER Theater's new roof protects visitors from the elements. Extraído via <http://www.buildings.com/CGI-BIN/SM40i.exe?docid=3000:200126&%70asscaselD=62>, em 23/08/1999
- STEIN, Karen. A dramatic performance, Predock's Spencer Theater. **Architectural Record**, v. 186, n.5, p. 152-159, may 1998.
- STEIN, Karen. Out of Albuquerque. **Architectural Record**, v. 176, n.12, p. 88, oct. 1988.
- THE MISSION of the Spencer Theater for the Performing Arts is to enrich the cultural lives of the residents and visitors of Southern New Mexico. Extraído via <http://www.spencertheater.com/Pages/speinfo.html>, em 23/08/1999.
- WELLMER, Albrecht. Arquitetura, arte e produção industrial. In: **Arquitetura e Conhecimento**. Brasília: UNB. p.9-23.