

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Marcia Maria Cavaliere

PARA ALÉM DO CONCRETO E DA COR:
A dimensão imaterial na arquitetura de Ayrton Lolô Cornelsen

Belo Horizonte

2016

Marcia Maria Cavaliere

**PARA ALÉM DO CONCRETO E DA COR:
A Dimensão Imaterial na arquitetura de Ayrton Lolô Cornelsen**

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, produção e experiência no espaço - Linha de pesquisa: Teoria e história da arquitetura e do urbanismo e sua relação entre outras artes e ciências.

Orientadora: Prof.^aDr.^aCelina Borges Lemos

Belo Horizonte

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

C376p

Cavaliere, Marcia Maria.

Para além do concreto e da cor [manuscrito] : a dimensão imaterial na arquitetura de Ayrton Lolô Cornelsen / Marcia Maria Cavaliere. - 2016.
237f. : il.

Orientadora: Celina Borges Lemos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

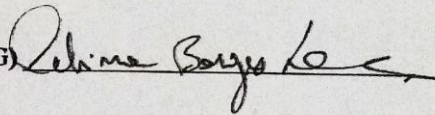
1. Arquitetura brasileira - Teses. 2. Arquitetura - Paraná - Teses. 3. Arquitetos brasileiros - Teses. 4. Arquitetura - Aspectos psicológicos - Teses. 5. Arquitetura - Aspectos sociais – Teses. 6. Espaço (Arquitetura) - Teses. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.9081

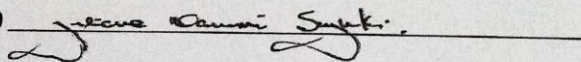
Ficha catalográfica: Biblioteca Raffaello Berti, Escola de Arquitetura/UFMG

Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 30 de setembro de 2016 pela Comissão Examinadora:

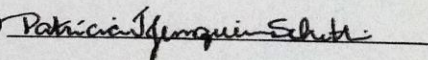
Profa. Dra. Celina Borges Lemos (Orientadora - EA-UFMG)



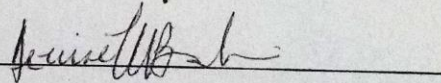
Profa. Dra. Juliana Harumi Suzuki (UFPR)



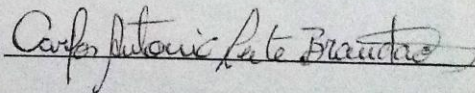
Profa. Dra. Patrícia Thomé Junqueira Schettino (UFOP)



Profa. Dra. Denise Marques Bahia (PUC MG)



Prof. Dr. Carlos Antônio Leite Brandão (EA-UFMG)



Não há outra forma de começar esta tese se não for pelo real motivo deste doutorado, que vai além da busca de uma titulação e de uma formação profissional. Estes últimos anos significaram uma procura pessoal por algo que realmente tivesse importância na missão de todo ser humano: a busca de um sentido maior. Desta maneira, esta experiência se prolongou neste período entre abrir mão da certeza e do contato direto com as minhas raízes em favor de incertezas em um novo horizonte. Porém, hoje, é possível perceber que estas inseguranças se transmutaram em novas descobertas que se abrem em novas perspectivas, com as mesmas incertezas de um novo final, numa eterna busca em favor desta missão maior.

E como o autor Viktor Frankl, norteador desta tese, coloca tudo que é feito, uma missão, uma obra, nunca é feita somente por interesse próprio, mas, sim, por uma causa ou amor a alguém. Embora ainda esteja nesta busca e não saiba o objetivo tal do sentido para minha vida, coloco a dedicatória deste trabalho a estas pessoas, que não sei se o que fizeram por mim ou se isto estava prescrito na busca do sentido de suas vidas, porém gostaria que soubessem a importância que tiveram e têm em minha busca.

As primeiras não poderiam ser diferentes, meu porto seguro, minhas referências, meus exemplos, meus apoiadores, responsáveis por ter chegado aqui e por tudo que sou. Nada que fale e tudo que possa agradecer não serão suficientes para transpor a verdadeira palavra que os descreve: a abnegação. O verdadeiro termo para definir o sentido de vida para o que venha a ser pais e vocês, assim, o realizaram. Meu pai, por sempre abdicar de boa parte de sua vida em favor do seu trabalho, para que nós sempre tivéssemos o melhor. Saiba que embora tenha nos privado de sua presença, hoje, percebo seu exemplo de dedicação, integridade e honestidade como a maior contribuição e mais presente do que qualquer outra presença física poderia ter. Minha mãe, minha melhor amiga e companheira, agradeço por ter me trazido à vida, não somente pela aquela de três décadas atrás, mas, sim, por sempre ter me envolvido em seus braços e me colocado em pé, de cabeça erguida com energia para seguir em frente, mesmo que isto te custasse todas as suas forças. Você sempre será o meu exemplo de mulher, mãe e profissional com uma força enorme e de uma sensibilidade extraordinária. Se algum dia conseguir chegar ao que você é me sentiria realizada. Amo vocês, incondicionalmente!

Em seguida, seria injusto se não dedicasse este trabalho a esta pessoa que entregou sua vida neste objetivo de guiar alunos como eu: minha orientadora Celina Borges Lemos. Porém, meu agradecimento não se estende somente ao seu trabalho como minha orientadora, pois para ela não bastou apenas abrir todos os caminhos para que eu realizasse profissionalmente, esteve comigo em todos os momentos: bons e difíceis. Portanto, quando falo que você é minha mãe que a vida me deu em Belo Horizonte, leve a sério, pois você me deu uma vida nova, que hoje é celebrada todos os dias! Deixo aqui de coração meu sincero agradecimento.

Por último, a pessoa que tem se mostrado meu grande parceiro, cúmplice e amigo, desde o início desta caminhada, assim como representa o meu futuro, meu companheiro Fabrício. Te agradeço por todos os momentos de acolhimento e palavras nos momentos difíceis, mas, principalmente, pela sua simples presença em todos os meus dias. Lembro-me de que ainda no início, quando me falou sobre como definia o amor, que seria a ausência de todas as coisas em prol do fato de simplesmente estar junto. Na época me senti instigada com tal afirmação. Hoje, quando acordo você todos os dias, compreendo suas palavras, assim como as descrevo com a ajuda do poeta Fernando Pessoa: “Amo como ama o amor. Não conheço nenhuma outra razão para amar senão amar”. Muito obrigada por me fazer descobrir e sentir o que é verdadeiro sentido de amar, te amo!

Termino, assim, esta dedicatória, com o pensamento inicial de Viktor Frankl, que coloca que a busca de sentido se baseia sempre em prol do outro, colocando que para mim estas pessoas assim o fizeram, através do sentimento mais nobre que é o amor: seja pela busca através da abnegação exigida pela maternidade e paternidade, a dedicação pela profissão ou simplesmente pelo simples fato de amar. Suas vidas e a sua concretude na construção do sentido da vida não sei se estariam ligados ao meus, mas sua ressonância em minha construção para sempre será imensurável...

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos não poderiam ser diferentes da minha dedicatória. Agradeço a todas as outras pessoas que me ajudaram a construir “a busca de sentido” e me acompanharam nesta trajetória e que, de certa forma, contribuíram na construção do meu caminho.

O primeiro agradecimento e fundamental é para o ator principal desta tese: Ayrton “Lolô” Cornelsen, que me recebeu e me ofereceu abertamente sua história e seus ensinamentos com o entusiasmo pela vida e pela profissão com a energia de um jovem arquiteto. Agradeço-lhe também pelo fato de que através de sua obra tive a graça de conhecer e conversar com Leony Bellotti ou, simplesmente, Dona Nine, que me proporcionou horas de boa conversa e de exemplo de vida. Este contato me propiciou perceber o verdadeiro sentido do ofício do arquiteto, de ir para além da materialidade e, assim, reconhecer o espírito do morador, em que transitam suas expectativas e a possibilidade de realizar seus sonhos. Porém, o maior agradecimento ligado ao arquiteto é, sem dúvida, a Hugo Carmesim, pois gostaria de deixar aqui meu sincero agradecimento, pois sem sua ajuda e desprendimento, este trabalho não teria acontecido desta forma.

Desejo também agradecer às pessoas que me trouxeram aqui, gente que me ajudou sempre a seguir em frente! A primeira pessoa é o meu querido irmão, Marco, que é meu grande exemplo e incentivador na vida acadêmica, que quando veio para cá, quase uma década antes, colocou em mim um desejo latente de me fazer ser também desta terra. Muito obrigada, meu irmão querido, pelo incentivo, ajuda e exemplo, e por ter me dado o maior presente: meu amado Toni! Amo vocês! Gostaria de agradecer aos meus padrinhos e madrinhas. À “tia Undine” e ao “tio Ayrton” pelo incentivo, presença, apoio e torcida em todos os campos da minha vida. E a minha madrinha Dione, pelas inúmeras concentrações de boas energias em diversos momentos. Além disso, faço aqui meu agradecimento ao Dr. Wanderlei Saraiva Madruga, que me ensinou a ver a vida de outra forma e sem sua ajuda nada disto teria sido possível. Assim como meu “tio” sempre presente em minha vida, Roberto Pinotti. Muito obrigada!

Gostaria também de agradecer a todos os professores que fizeram chegar até aqui: desde a minha professora Denise, que me fez me apaixonar pela história, meu amado professor e orientador de graduação e entusiasta da vida Silvio

Parucker e minha querida professora orientadora de mestrado, Nadja de Carvalho Lamas, que ajudou a me reconstruir em outros momentos. Além de tantos outros significativos na minha trajetória, como o professor Rodrigo de Almeida Bastos que me trouxe à Escola de Arquitetura em Belo Horizonte, como a minha professora inspiradora Sueli Cagneti. Agradeço pela contribuição que para mim sempre será interminável...

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, pela atenção, oportunidades e por me proporcionarem o conhecimento. É justo também agradecer em especial ao Departamento de Análise Crítica e História da Arquitetura e Urbanismo que me acolheu um ano antes do ingresso no Doutorado.

Em especial, agradeço também a todos que passaram pela minha trajetória neste Doutorado, que foi em paralelo a muito trabalho, porém este um grande objetivo de todos os meus esforços, a docência. Agradeço primeiramente a Universidade de Itaúna, por ter me dado a primeira oportunidade no ofício que acredito ter por vocação, em que por três anos me senti muito feliz e muito estimulada pelos colegas do corpo docente, mas, principalmente, pelos alunos que sempre me fizeram sentir em casa.

Posteriormente quero agradecer em especial, hoje a minha segunda casa em Belo Horizonte, o Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix, que tem contribuído e me ensinado muito mais que eu possa retribuir. Muito obrigado pelo acolhimento e confiança!

Além disso, gostaria de demonstrar a minha gratidão a todos que me fizeram me sentir em “casa” todos estes anos, dividindo nossas “casinhas” e diversas histórias por aqui: Fernanda, Luciana, Ilaria, José, Giovana, Dalila, Deise, Renata, Lívia, Daiana, Sandra e Flávia. Sem vocês esta trajetória não teria a mesma graça e o mesmo brilho...

Por fim, adiciono um agradecimento incontestável ao professor Carlos Antônio Leite Brandão, que talvez desconheça que até hoje a importância que apresentou em minha vida, pois ele me inspirou e me fortaleceu como profissional da arquitetura. O contato com seus textos resignificou minha visão sobre a profissão e o real sentido da arquitetura. Os seus textos tornaram este trabalho uma nova contribuição no sentido: de uma arquitetura mais voltada ao homem, com o objetivo da construção de uma vida melhor e mais feliz.

“Na verdade, a preocupação fundamental básica e primordial de todo ser humano, é com o mundo e as pessoas. Um trabalho a ser feito, uma obra a ser terminada, um sentido, uma missão na vida, que estão à espera de serem transformados em realidade concreta, pertencem aquele indivíduo (...). Ele não age em interesse próprio, ou para aliviar as tensões e se sentir tranquilo, ou em busca de equilíbrio [...] Ele age, na verdade, por uma causa ou por amor a alguém e nunca apenas em interesse próprio. É isto que cabe ao homem fazer.”

(Viktor Frankl, 2013)

RESUMO

A proposta deste estudo consiste em trabalhar com as obras do arquiteto paranaense Ayrton Lolô Cornelsen. Busca compreender qual a contribuição do estudo da dimensão imaterial para resgatar o sentido ético e poético, e construir uma vida de maior qualidade, frente aos de valência estética e artística atual, na interação entre arquiteto e usuário. São estudadas algumas obras do arquiteto a fim de se ter uma base comparativa sobre o contexto de seu trabalho e sua relação com a imaterialidade, que incluem o tempo e espaço. Ou seja, exemplares da produção arquitetônica de Lolô Cornelsen que possuem esta dimensão imaterial, na qual a imaterialidade se presentifica por meio da materialização de algo que não se encontra na matéria natural. Os resultados do estudo são obtidos com base nas associações que a imaterialidade dos projetos estudados oferece, bem como sua relação com a percepção humana e a experiência que causaram ao longo do tempo. Assim sendo, observa-se que o arquiteto esteve sempre atuando em prol do que se busca em uma vida com sentido, pois a arquitetura não trata somente sob a esfera material, que consiste na estética, e, sim, sob uma visão mais profunda do sentido e das necessidades do ser humano.

Palavras-chave: Arquitetura brasileira. Arquitetura Paranaense. Ayrton Lolô Cornelsen. Dimensão Imaterial da Arquitetura. Desmaterialização da Arquitetura.

ABSTRACT

The purpose of this study is to work with the works of the Brazilian, Paraná State architect Ayrton 'Loló' Cornelsen. Seeks to understand the contribution of the study of the immaterial dimension to rescue the ethical and poetic sense, and build a life of higher quality, compared to the aesthetic and artistic valence present in the interaction between architect and user. They are studied some works of the architect in order to have a comparative basis on the context of their work and its relation to the immateriality, including time and space. That is, examples of architectural production Lolô Cornelsen that has this immaterial dimension where the immateriality made present through the materialization of something that is not found in natural materials. The study results are obtained based on associations that the immateriality of the projects studied offer, and its relationship with human perception and experience that caused over time. Thus, it is observed that the architect has always been acting on behalf of that search for a meaningful life, not treating the architecture only in the material sphere consisting of the aesthetic, but in a deeper vision of the meaning and needs human.

Keywords: Brazilian architecture. Paraná State architecture. Ayrton Cornelsen Lolô. Intangible dimension of architecture. Dematerialization of architect.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Kasimir Malevich, <i>Black Square</i>	58
FIGURA 02 – Kengo Kuma, Residência de Atami	63
FIGURAS 03 e 04 - Herzog & de Meuron, Biblioteca de Eberswalde, 1993 - 1996.....	68
FIGURA 05 – Herzog & de Meuron, Torre de Controle Basiléia.....	69
FIGURA 06 – Pieterjan Gijs e Arnout Vaerenbergh, Igreja “Lendo nas entrelinhas”	69
FIGURA 07 – Pieterjan Gijs e Arnout Vaerenbergh, Igreja “Lendo nas entrelinhas”	70
FIGURA 08 – Detalhe construtivo - Igreja “Lendo nas entrelinhas”.....	70
FIGURA 9 - Toyo Ito, Torre dos Ventos.....	72
FIGURA 10 - Pavilhão de Água Doce, HtwoOExpo, Grupo NOX.....	73
FIGURA 11 - Complexo Funerário de Ramsés III, Medinet Habu.....	78
FIGURA 12 - Entrada de Luz, Pantheon.....	80
FIGURA 13 - Basílica de San Marcos, Veneza.....	81
FIGURA 14 – Museu Judaico de Berlim.....	87
FIGURA 15 – Capela Notre-du-haut, Le Corbusier.....	88
FIGURA 16 - Capela Notre-du-haut, Le Corbusier, Croqui	89
FIGURA 17 - Capela Notre-du-haut, Saliência do confessionário	89
FIGURAS 18 e 19 - Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, Le Corbusier..	90
FIGURAS 20 e 21 - Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, Le Corbusier..	91
FIGURA 22 - Casa Schröder – Gerrit Rietveld.....	93
FIGURA 23 - Residência madeira/alvenaria – Curitiba.....	96
FIGURA 24 - Casa Kirchgässner.....	97
FIGURA 25 – Ayrton Lolô Cornelsen, em 2016, em sua casa.....	101

FIGURA 26 - Página do livro com dedicatória de Alfred Agache.....	102
FIGURA 27 - Residência dos Pais, Curitiba.....	103
FIGURA 28 – Imagem da Porta Janela, Residência dos Pais, Curitiba.....	104
FIGURA 29 – Planta Residência dos Pais, Curitiba.....	104
FIGURAS 30 e 31 - Residência Nelson Justus, Curitiba (demolida).....	105
FIGURA 32 - Planta Residência Nelson Justus, Curitiba.....	106
FIGURA 33 - Residência de campo da família do arquiteto, São José dos Pinhais.....	107
FIGURAS 34 e 35 - Restaurante do Passeio Público 1947 e 2016.....	108
FIGURA 36 - Residência Cleuza Lupion, Curitiba (demolida).....	110
FIGURA 37 - Planta residência Cleuza Lupion.....	112
FIGURA 38 – Residência Moura Brito.....	113
FIGURA 39 - Local onde havia as residências José Lupion e Cleuza Lupion.....	113
FIGURA 40 - Residência Renê Pereira Alves, que foi demolida.....	114
FIGURA 41 – Residência Slavieiro, Curitiba.....	115
FIGURA 42 - Residência Caio Pimentel, Curitiba.....	116
FIGURA 43 - Cópia da Prefeitura, residência Caio Pimentel.....	116
FIGURA 44 - Residência Axelrud, Curitiba.....	117
FIGURAS 45 e 46 - Vista frontal e lateral Residência Axelrud, Curitiba.....	118
FIGURA 47 - Móveis da cozinha, Residência Axelrud.....	119
FIGURAS 48 e 49 – Azulejo e luminárias do banheiro, Residência Axelrud.....	119
FIGURAS 50 - Revestimento feito pelo arquiteto, Residência Axelrud.....	120
FIGURA 51 – Esquadria Casa Nine Belotti.....	120
FIGURA 52 - Escada em concreto com madeira, Residência Axelrud.....	121
FIGURA 53 - Chaminé residência Axelrud.....	121

FIGURA 54 - Residência Nine Belotti, Curitiba.....	122
FIGURA 55 – Plantas, Casa Nine Belotti, 1953.....	123
FIGURAS 56 e 57 – Porta - janela envidraçada e painel geométrico, Casa Nine Belotti.....	123
FIGURAS 58 e 59 – Sala principal e mezanino, Casa Nine Belotti.....;	124
FIGURA 60 – Armário para subdivisão dos quartos e cobogós.....	124
FIGURAS 61 e 62 – Azulejo e porta customizada pelo arquiteto, Casa Belotti.....	125
FIGURA 63 – Solar dos Chede, Curitiba.....	126
FIGURA 64 - Residência Edvar Rezende.....	127
FIGURAS 65 e 66 - Curvatura da frente e Portão Rampa, Edvar Rezende....	128
FIGURA 67 - Residência Otto Doetzel.....	129
FIGURA 68- Residência João Luis Bettega - Vilanova Artigas.....	130
FIGURAS 69 e 70 - Segunda Residência Belotti.....	132
FIGURA 71 - Terceira Residência Belotti.....	132
FIGURA 72 - Residência Wolf.....	133
FIGURAS 73 e 74 - Pilar em forma de taça e sala envidraçada, Residência Wolf.....	134
FIGURA 75 – Planta da Casa Wolf.....	135
FIGURA 76 – Planta da Casa SzlamaKac.....	137
FIGURA 77 - Residência Szlama Kac.....	137
FIGURAS 78 e 79 - A “gêmea” da Casa Szlama Kac.....	138
FIGURA 80 - Projetos Residência Jayme Guelmann, Curitiba.....	139
FIGURA 81 - Planta do pavimento cota 0.00 e 1.2m, residência Jayme Guelmann.....	140
FIGURA 82 - Planta do pavimento cota -1.2m, Residência Jayme Guelmann.....	141
FIGURA 83 - Cortes Residência Jayme Guelmann.....	141

FIGURA 84 - Reportagem “homem asfalto”	143
FIGURA 85 - Sede DER.....	144
FIGURAS 86 e 87 - Edifício DER em dois períodos: 1960, 2016.....	144
FIGURA 88 - Pavimento térreo, Edifício DER.....	145
FIGURA 89 - Sobreloja, Edifício DER.....	146
FIGURA 90 - Demais pavimentos, Edifício DER.....	146
FIGURA 91 - Entrada edifício DER, colunas “C”	147
FIGURA 92 - Maquete estádio Belfort Duarte, 1956.....	148
FIGURA 93 - Sede social do Pavoc, 1957.....	149
FIGURA 94 - Autódromo Internacional do Paraná.....	150
FIGURAS 95 e 96 - Folder e contrato original, Autódromo.....	151
FIGURA 97 - Autódromo Internacional do Paraná e instalações	151
FIGURAS 98 e 99 – Projeto de Marinas em Jacarepaguá; Autódromo.....	152
FIGURAS 100 e 101 - Vila Olímpica do Club Regatas Vasco da Gama.....	153
FIGURAS 102 e 103 - Vila Olímpica do Club Regatas Vasco da Gama.....	153
FIGURAS 104 – Contrato com sociedade turística Mussulo s.a.r.l, 1966.....	154
FIGURAS 105 e 106 - Memorial descritivo, Complexo turístico do Mussulo...155	
FIGURAS 107 e 108 – Foto da Maquete do Complexo Turístico do Mussulo.156	
FIGURAS 109 e 110 - Projeto da Unidade residencial e foto da maquete do restaurante.....	156
FIGURAS 111 e 112 – Foto da maquete do Igreja, centro comercial, hotel, convenções e hotel do Mussulo.....	157
FIGURAS 113 e 114 – Autódromo Estoril, 1972 e 2016.....	158
FIGURAS 115 e 116 – Lolô e Fernanda Pires da Silva e as obras.....	159
FIGURAS 117 e 118 - Autódromo de Estoril, 1972 e atual.....	159
FIGURA 119 - Torre de controle e boxes, 1972, Estoril.....	160

FIGURAS 120 e 121 - Torre de controle e boxes, Estoril atual.....	160
FIGURA 122 - Restaurante 1990, Estoril.....	161
FIGURAS 123 e 124 - Maquete Auto Hotel Estoril Holiday Inn	162
FIGURA 125 - Reportagem da arquitetura do Auto Hotel Estoril e Autódromo	162
FIGURAS 126 e 127 - Hotel Atlantis Sintra Estoril.....	163
FIGURAS 128 e 129 - Maquete e perspectiva Hotel Holiday Inn, Madeira.....	163
FIGURAS 130 e 131 - Construção e hotel recentemente inaugurado.....	164
FIGURAS 132 e 133 - Apartamento tipo Hotel Holiday Inn, Madeira.....	164
FIGURAS 134 e 135 - Terraço Hotel Holiday Inn, Madeira.....	165
FIGURAS 136 e 137 - Piscina coberta e bar.....	165
FIGURA 138 - Revista GP-1973, inauguração do hotel.....	166
FIGURA 139 - Projetos para o conjunto Água de Pena.....	167
FIGURAS 140 e 142 - Piscina olímpica e Clube de Bridge.....	167
FIGURAS 142 e 143 - Flats complexo Água de Pena.....	168
FIGURAS 144 e 145 - Hotel Holiday Inn Villa Moura	169
FIGURAS 146 e 147 – Piscina interna e corredor interno.....	170
FIGURAS 148 e 149 - Entrada Hotel Villa Moura	170
FIGURAS 150 e 151 – Villa Moura atual.....	171
FIGURAS 152 e 153 - Piscina interna e arcos Vila Moura.....	171
FIGURA 154 – Memorial Montechoro.....	172
FIGURAS 155 e 156 – Montechoro.....	173
FIGURAS 157 e 158 - Bar do hotel e campo de futebol.....	173
FIGURA 159 – Catálogo da empresa, 1971.....	174
FIGURA 160 – Catalogo Quinta de São Sebastião, Portugal.....	175
FIGURA 161 – Plano diretor apartamentos particulares, Quinta de São Sebastião.....	176

FIGURA 162 – Elevação de Complexo Turístico em Lisboa, 1974.....	176
FIGURA 163 - Complexo Turístico, Espanha, década 1960.....	177
FIGURA 164 - Ringue de patinação no gelo, 1970, França.....	177
FIGURA 165 - Contrato AUTODEL SARL.....	178
FIGURA 166 - Ficha para Bungalows.....	178
FIGURAS 167 e 168 - Inauguração autódromo de Luanda, 1972.....	179
FIGURA 169 – Reportagens Autódromo de Luanda.....	179
FIGURA 170 – Vila Camões.....	182
FIGURAS 171 e 172 – Tipologia, casas voltadas para o condomínio e rua lateral.....	182
FIGURA 173 - Residência Júlia Wanderley.....	183
FIGURA 174 - Residência Júlia Wanderley - adaptação ao terreno.....	183
FIGURA 175 - Projeto hidrovias rios Iguaçu e Ivaí.....	185
FIGURA 176 - Quadro elaborado pelo arquiteto – vantagem de hidrovias.....	185
FIGURA 177 – Plano revitalização Baía de Guaratuba.....	186
FIGURA 178 - “Loloville” e Material de divulgação.....	188
FIGURA 179 - Documentos projeto Foz do Iguaçu – Prudentópolis – Ilha do Mel.....	188
FIGURAS 180 e 181 - Araucária na obra de Lolô.....	190
FIGURAS 182 e 183 - Araucária	191
FIGURAS 184 e 185 – Casa Belotti, Construção e recém pronta.....	202
FIGURAS 186 e 187 – Escada e mezanino, Casa Belotti.....	203
FIGURAS 188 e 189 – Entrada e jardim, Casa Belotti.....	203
FIGURAS 190 e 191 – Armário projetado pelo arquiteto, Casa Belotti.....	204
FIGURAS 192 e 193 – Plantas Segunda Casa Belotti.....	206
FIGURAS 194 e 195 – Cortes Segunda Casa Belotti.....	207

FIGURAS 196 e 197 – Elevação e explicação do terreno, Segunda Casa Belotti.....	207
FIGURA 198 – Planta pavimento principal, Terceira Casa Belotti.....	209
FIGURA 199 – Planta pavimento inferior, Terceira Casa Belotti.....	209
FIGURA 200 – Cortes, Terceira Casa Belotti.....	210
FIGURA 201 – Elevações e planta de cobertura, Terceira Casa Belotti.....	211
FIGURA 202 – Portão com elementos maçônicos, Residência Axelrud.....	213
FIGURAS 203 e 204 – Búnquer, Residência Axelrud.....	214
FIGURAS 205 e 206 – Búnquer, Residência Axelrud.....	214
FIGURAS 207,208 e 209 – Búnquer, Residência Axelrud.....	215
FIGURAS 210 e 211 – Abertura da garagem e chaminés, Vila Camões.....	216
FIGURA 212 – Influência portuguesa, residência rua Julia Wanderley.....	217

LISTA DE SIGLAS

CIAM - Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna

DATM - Departamento de Assistência Técnica aos Municípios

DER-PR- Departamento de Estradas de Rodagens no Paraná

DOCOMOMO – Documentation and Conservation Modern Movement

FIA - Federação Internacional Automobilismo

IPPUC- Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba

PAVOC - Parque Aquático Vila Olímpica de Curitiba

PUC-PR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná

SUDESUL - Superintendência do Desenvolvimento da Região Sul

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	21
2	A BUSCA DO SENTIDO DA ARQUITETURA.....	32
3	A MATERIALIZAÇÃO DA DIMENSÃO IMATERIAL.....	57
4	A TRAJETÓRIA DE AYRTON “LOLÔ” CORNELSEN.....	95
4.1	Primeira fase (1945-1952).....	100
4.2	Segunda fase (1953-1966).....	129
4.3	Terceira fase (1967-1976).....	153
4.4	Quarta fase (1977- ?).....	180
5	A DIMENSÃO IMATERIAL NA BUSCA DE SENTIDO NA ARQUITETURA DE AYRTON “LOLÔ” CORNELSEN.....	192
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
	REFERÊNCIAS.....	227

1 INTRODUÇÃO

Toda obra arquitetônica pode ser observada e compreendida em estados que vão além da materialidade física, pois, em seu estado original, a obra é oriunda de um pensamento do autor que gerou uma identidade e se projetou com base em desenhos e anotações, e parte para a construção que traz realidade à ideia. Mesmo finalizada, a obra possui um abstrato que determina suas formas de tradução, ou seja, a matéria do 'não-construído' ainda reside na mente do arquiteto e estabelece essa outra substância da arquitetura.

Mais que o espaço somente do abrigo das múltiplas atividades humanas, por meio da sua construtividade, assim, a arquitetura pretende atender às demandas e às expectativas de outra ordem, pautadas em outras origens, chamadas aqui de dimensão imaterial. Esta pode ser traduzida na ausência da materialidade, mas não necessariamente por meio dela. A dimensão imaterial é tratada sob o ponto de vista de Jonathan Hill (2006), que estabelece que a arquitetura imaterial deve ser trabalhada como a ausência percebida de matéria, e não ausência real desta, focada na criatividade do usuário que, ao se deparar com a obra, seja estimulado a buscar outros sentidos. Portanto, esta é a tarefa do arquiteto: ser promotor desta experiência, pois não cabe a ele decidir o que é imaterial, mas, sim, ao usuário.

A dimensão e o sentido de imaterialidade não podem ser dissociados de sua materialidade que é inerente à arquitetura. Isto significa que os temas não são tratados de forma oposta, pois observa-se que, em obras referenciais de arquitetura, existe a conciliação entre o material e o imaterial, tal como descreve Louis Kahn (2010, p.25): "Um grande edifício deve começar no imensurável, passa por meios mensuráveis quando a ser projetado e, no final, deve ser imensurável".

Nessa lógica, é possível exemplificar através da obra do arquiteto suíço Peter Zumthor (1943 -), que tem como teoria não falar sobre forma, mas, sim, sobre construção, ciência, sentimentos, e também que a criação inicia-se quando se dispõe de materiais a fim de se obter uma reação, o que é sinônimo da criação arquitetônica. Acrescenta-se ainda um episódio na carreira de Zumthor, quando ele participou de um concurso para um projeto, em Berlim, no mesmo local onde fora a sede da polícia secreta do Estado Nazista, a Gestapo. Em decorrência da negatividade do local, Zumthor decidiu reter-se a metáforas arquitetônicas e

simbólicas, através do projeto de um edifício que não possuía significado nem comentários, tornando sua obra apenas focada na presença única dos materiais, o que acabou por torná-la imensurável, pois para o autor, aquele local não deveria remeter a nada e a nenhuma construção.

Sob outra ótica, no mesmo contexto, destaca-se Ignasi Solà-Morales (1941-2001) (2003) que concebe a imaterialidade como uma característica buscada por arquitetos desde a segunda metade do século XIX em função dos avanços tecnológicos. Neste conceito, o material deve ser diminuído para enfatizar essas outras qualidades. Porém, o conceito de dimensão imaterial nesta tese trabalha em outro sentido; tal como na obra de Peter Zumthor, na qual a pura materialidade exalta a dimensão imaterial e mostra que o edifício é somente pedra, para aquele tema não é possível ressaltar nada além daquilo. A dimensão imaterial, aqui, pode ser entendida como a manifestação, a revelação, a presentificação, a reapresentação de outro conteúdo da arquitetura, que se apresenta por meio da materialização de outro material ou outro evento que não se encontra na matéria natural.

Interessante ainda complementar com um fato relacionado a Zumthor quando ele lecionava na Universidade de Harvard e incumbiu seus alunos a projetar “A casa sem forma” para uma pessoa com quem compartilhava uma relação emocional íntima. O estudo deveria ser feito sem plantas ou maquetes, pois se buscava a inspiração de um novo tipo de espaço caracterizado por sons, cheiros e descrição verbal de cada um. Aos alunos, eles deveriam acreditar que o espaço tinha de comover a pessoa. Tal vivência se assemelha ao ideal apresentado pelo arquiteto paranaense Ayrton ‘Loló’ Cornelsen (1922), de influência modernista e com formação pela Universidade Federal do Paraná, objeto desta tese.

A escolha do arquiteto paranaense, além de ser um ótimo referencial para estudar a questão da imaterialidade relacionada à experiência do sujeito, ainda se concentrou na ideia de se buscar sair do eixo Rio- São Paulo, devido ao fato de estes estados já serem bastante trabalhados em estudos e abrigarem arquitetos já consagrados. Estudar Cornelsen, assim, consiste em considerar que ele possui produção relevante para sua região. Desta forma, o arquiteto em estudo traz uma originalidade ao trabalho, já que este pode contribuir como fonte de pesquisa sobre a arquitetura deste profissional e da arquitetura do estado do Paraná, bem como ao estilo arquitetônico.

Ao observar essa dimensão do sujeito em estudo, com a pesquisa e a reflexão ligadas ao arquiteto e suas obras, destaca-se sobre Lolô Cornelsen o contexto no centro da capital do Paraná, Curitiba, no qual há presença marcante de suas obras, pois suas formas e cores não passam despercebidas.

Para isso, foram realizadas visitas pela autora em algumas de suas obras e, em uma de suas obras, ao entrar na então residência de Nine Belotti (hoje é um espaço comercial), tem-se a sensação de que aquele espaço ainda promove uma volta ao passado. Tudo isto, de certa forma, instiga o visitante a buscar a aura daquele que um dia foi seu morador; pois ainda se considera que seus hábitos, costumes, expectativas e sonhos ainda são expressos nas paredes, móveis, azulejos e portas, portanto, como o autor do projeto conhecia a família, projetava e trabalhava de acordo com sua vivência, assim observa-se a residência Nine Belotti, de Ayrton Cornelsen. Tais percepções foram comprovadas posteriormente pelas entrevistas realizadas com os antigos moradores.

Dessa maneira, é possível aproximar o pensamento da dimensão imaterial ao que Bachelard (1989) o faz com o ser humano, quando o compara com uma casa. Tal residência considera seu espaço como um todo, onde além das funções básicas na casa, como abrigar o homem, ser o local onde ele come e dorme, e realizar ligações aos instintos básicos, existem desejos maiores e algo para além do corpo físico. Para a casa, ela representa mais que abrigo e conforto físico, mas, sim, sonhos, memórias, histórias do morador, de modo que oferece muito mais do que a solução técnica para uma necessidade pragmática. Já, para o homem, essas ultrapassam as necessidades básicas e assumem outras de maior relevância; e esta dimensão, este propósito e sentido - denominados nesta pesquisa como imaterialidade -, são tomados como objeto de investigação.

Importante ressaltar que os edifícios aqui exemplificados, em sua maioria, foram assim caracterizados em um momento que se observa o perfeito encontro da matéria e da imaterialidade ou espírito, como Hegel (1770-1831) prefere denominar. Cabe acrescentar ainda em relação ao assunto que, se o espírito for fraco, o edifício se constituirá apenas de matéria, caso que talvez se constitua na real crise da produção arquitetônica.

Busca-se abordar, nessa pesquisa, modelos arquitetônicos característicos, nos quais a materialidade não posiciona em segundo plano a dimensão subjetiva, mas, sim, em mesmo grau a esta. Acredita-se que essa

associação possa contribuir para se alcançar um sentido “maior” para a arquitetura, contrária a uma visão que não acredita em possíveis saídas para grande parte da atual produção arquitetônica.

Trabalha-se com a indagação de como encontrar este sentido maior, se a produção em massa¹ exige e deseja outra coisa? – que inclui o capital e outros aspectos ligados a uma questão mercadológica, na qual se vende algo que o mercado impõe para o consumidor, sem saber a sua real necessidade. Além desta relação que é praticada pelo mercado imobiliário, na qual o usuário é atuante e pode ou não contar com a cumplicidade do Estado, esta também é relacionada ao próprio arquiteto.

Segundo Hill (2006), a transformação da profissão do arquiteto tem origem na Renascença, quando este profissional fora levado a ter um *status* maior que do mestre pedreiro nas guildas. Com isso, seu trabalho ficou vinculado ao lado intelectual e mais próximo aos detentores do poder econômico e do Estado. Esta aliança, que inicialmente parecia interessante, com o passar do tempo, tornava-se um limitador. Ao mesmo tempo em que o Estado oferecia mais trabalho e proteção legal para a profissão, acabava por colocar o profissional como um agente de seu interesse. Neste caso, para o arquiteto é desejável que se mantenha estável diante da agitação social, o que permite que a profissão fique mais afastada do campo da construção e delegue isto a outro profissional, o que leva ao arquiteto a projetar a partir de exigências funcionais, as quais deixam outros aspectos em um segundo plano, como a arte.

Para Hill, muito mais que uma crise na produção da arquitetura, observa-se uma crise na falta de definição da área de conhecimento do arquiteto, que reclama competência igual à dos construtores e também de licença para a arte. Porém, o desejo da estabilidade na profissão o afasta de tentar mudar esta realidade, o que faz aproximar apenas de uma e o leva para o mais seguro, a construtividade. Ou seja, como abordado anteriormente em relação à imaterialidade, observa-se o enfraquecimento do espírito e torna o edifício apenas matéria, o que afasta a ideia de equilíbrio entre o espírito e matéria, que Louis Kahn (1901-1974) também recomenda quando coloca a arquitetura como o encontro da ideia com a matéria.

¹ Conceito de produção em larga escala e padronizada estabelecido por Henry Ford, no início do século XX, que propõe custo mais baixo de trabalho e alta produtividade.

A partir do que foi exposto acima, observa-se um indício das diferenças e semelhanças dos projetos adotados para a pesquisa, que tem como objetivo principal compreender qual a contribuição do estudo da imaterialidade na arquitetura, de modo que possa resgatar o sentido ético e poético², exaltado por Carlos Antônio Leite Brandão (1999) para a construção de uma vida com mais qualidade:

Afirmar ser a arquitetura instrumento para a construção de 'uma vida melhor e mais feliz' não é uma frase banal. Ao contrário, é uma frase polêmica e o lema de um combate aguerrido e contemporâneo que tem como propósito restituir à nossa profissão seu sentido social, seu significado poético e sua valência ética, mais do que artística ou estética. (1999, p. 10)

Ao mesmo tempo, o objetivo geral deste trabalho consiste em estudar as dimensões imateriais na produção arquitetônica de um arquiteto brasileiro, o paranaense Ayrton Lolô Cornelsen, de modo que essas possam contribuir para se repensar o papel e o sentido da arquitetura atual, com o resgate do sentido primordial da arquitetura, ou seja, uma vida melhor ao ser humano.

Diante disso, os objetivos específicos deste estudo consistem em: entender os conceitos sobre dimensão imaterial e temas próximos a estes; estabelecer a relação entre materialidade e imaterialidade; apresentar o percurso das teorias arquitetônicas, para maior compreensão de como elas se relacionam com os temas da imaterialidade; conhecer as possibilidades da materialização desta dimensão imaterial por meio de exemplos ao longo da história da arquitetura; analisar o contexto espacial e temporal do arquiteto em tela para se buscar o entendimento sobre a relação com a sua produção arquitetônica; compreender sobre a relação do arquiteto com as suas obras e seus usuários. Além da principal contribuição que é a de promover um estudo narrativo sobre o arquiteto paranaense em questão, sobre quem e sua obra há poucos estudos

A ideia que norteia este estudo relaciona-se a uma condição recorrente verificada recentemente nos processos de produção da arquitetura e da perda de sentido desta disciplina, em decorrência de outras necessidades que não

² Sobre este tema, Archer (2001, p.236) detalha que “A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”.

relacionadas ao sujeito. Deste modo, busca captar a ideia da imaterialidade no contexto arquitetônico atual em função de uma nova visão, na qual o homem pode ter condições de desenvolver suas potencialidades e não somente adquirir objetos de consumo. O trabalho também representa a importância de se avançar nos estudos relacionados à problematização acerca da teoria e prática, por estes apontarem para a prática voltada à criação de uma arquitetura mais focada ao que se caracteriza como o bem-estar, ou seja, a busca pela ligação entre a obra e o ser humano.

A hipótese de pesquisa inclui o estudo da dimensão imaterial no sentido de resgatar as qualidades éticas e estéticas consideradas, aqui, como primordiais para a arquitetura (BRANDÃO, 1999). Entretanto, estas foram perdidas ao longo do tempo em detrimento de outras que não são primordiais ao ser humano. Portanto, este estudo pode ser aplicado a qualquer obra ou arquiteto, pois estudar e estabelecer esta dimensão imaterial e reconhecer sua importância frente a outros aspectos podem ajudar os arquitetos no resgate do antigo sentido da profissão, que estava estabelecido para além da sua construtividade.

No que se refere ao marco teórico para o estudo, adota-se como base inicial textos como: o de autoria de Carlos Antônio Leite Brandão, intitulado *Arquitetura e seu combate*, o qual foi conhecido em palestra realizada na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte em 1999; e o de autoria do psiquiatra austríaco Viktor Emil Frankl (1905-1997), intitulado *Em busca de sentido: Um psicólogo no campo de concentração*, publicado em sua primeira edição em 1946.

O marco teórico abrange quatro grandes eixos: o primeiro, sobre as teorias da arquitetura para se entender como estas se relacionam com os temas da imaterialidade; o segundo diz respeito às conceituações sobre a dimensão imaterial em si; o terceiro trata de uma narrativa sobre a produção arquitetônica do arquiteto em tela; e o último relaciona-se a aplicação dos conceitos sobre a dimensão imaterial nas obras de Ayrton Lolô Cornelsen.

Sobre o primeiro, acerca das teorias da arquitetura, adotam-se como referências principais: Hann-Walter Kruft, autor de *Historia de la teoría de la arquitectura: Desde a Antiguidade hasta El siglo XVIII*; Josep Maria Montaner, autor de *Arquitetura e Crítica*; as obras teóricas dos artistas László Moholy-Nagy e Piet Mondrian, que colaboraram com estudos relacionados com a abordagem desta tese

sobre a dimensão imaterial, na primeira metade do século XX. Estudos relativos à obra dos protagonistas do movimento moderno arquitetônico como Le Corbusier, Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe. Referências teóricas de arquitetos como Aldo Rossi e sua obra *A Arquitetura da Cidade*, com o texto original de 1966; e Christian Norberg-Schulz e sua obra *Intentions in architecture*, texto de 1965. Textos que propõem uma arquitetura de interação com o usuário, como os de Peter Eisenmann e Bernard Tschumi contidos na antologia teórica de Kate Nesbitt, que reúne textos referentes à arquitetura e cidade dos anos de 1965 à 1995, entre outros, foram utilizados. Por fim, a coletânea recente de Krista Sykes que reúne textos, de 1993 a 2006, que aliam a prática e a teoria, redirecionando a disciplina para um novo sentido: articulando-a mais fortemente a todos os outros campos e reformula o papel do arquiteto na sociedade, com um papel de mediador entre o edifício e o usuário. Além desses, que são os principais, é importante destacar a presença de outros autores e textos que complementam tal marco teórico.

Em suma, o primeiro capítulo trabalha com a busca do sentido da arquitetura exaltando principalmente teorias de Carlos Antônio Brandão e Vitor Frankl. Posteriormente, por um percurso sobre as teorias da arquitetura, desde a antiguidade, com Vitruvius, até as teorias mais recentes (que são citadas no marco teórico), a fim de estabelecer um parâmetro para qual é a verdadeira finalidade da arquitetura, com o objetivo de gerar a discussão posterior sobre a importância da dimensão imaterial na disciplina.

O segundo eixo inclui obras que discutem sobre a imaterialidade, como: *Arquitectura Imaterial*, de Ignasi Solà-Morales - texto contido no livro *Territórios*; *A propriedade Imaterial: Paradigmas Arquitetônicos na Procura de uma Arquitetura Sensitiva*, dissertação de Tiago Simões Ranhada Mendes, da Universidade do Minho, Portugal, de 2013; *From the material to the Immaterial in Architecture: An Experimental Approach*, de Sanjoy Mazumdar, 2010; *Is it imaterial? Matters of architectural matter*, de Derick de Bruyn, 2006; *Immaterial Architecture*, de Jonathan Hill, 2006.

Também foram utilizados referenciais que não abordam o tema dimensão imaterial de forma direta como: o texto para a *Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo*, da Universidade Federal de Minas Gerais, de 2000, de Carlos Antônio Leite Brandão; *Linguagem e arquitetura: o problema do conceito*; o prefácio de Carlos Antônio Leite Brandão no livro de Piet Mondrian, *Neoplasticismo*

na pintura e na arquitetura; a publicação de Christian Norberg-Schulz, *Louis I. Kahn: Ideia e imagem*, que aborda a obra e textos do arquiteto Louis Kahn. Além de outros que complementam o capítulo através de referências como a história da arte, que tem como principal também a de Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura Occidental*. Importante colocar que esse capítulo possui uma abordagem teórica bastante ampla, porém muitas destas abordagens, embora apresentadas, não possuem suas ideias aplicadas nas teorias que esta tese defende sobre a dimensão imaterial, como exemplo a teoria de Solà-Morales.

Ao se considerar que tal etapa do estudo é voltada à arquitetura imaterial, a fim de buscar uma “vida melhor e mais feliz” citada por Brandão (1999), ou seja, uma qualidade de vida mais próxima do usuário, busca-se, aqui, reforçar que a imaterialidade e a materialidade caminham juntas.

O terceiro eixo engloba basicamente a narrativa da obra do arquiteto paranaense Lolô Cornelsen. As referências escritas sobre o arquiteto, como abordado anteriormente, são bastante escassas. As duas obras mais utilizadas foram a de Irã Taborda Dudeque, *Espirais de Madeira*; e o livro de Paulo Cesar Zanoncini Lins, *Caminhos da arquitetura: trajetória profissional de Ayrton “Lolô” Cornelsen – memória da arquitetura moderna paranaense*.

O site da Fundação Ayrton “Lolô” Cornelsen foi utilizado também como referência. Porém, grande parte do material utilizado nesta pesquisa é proveniente do acervo disponibilizado pelo próprio arquiteto e de entrevistas concedidas ao longo da pesquisa realizada para esta tese. Além disto, grande parte das informações foram também fornecidas por Hugo Umberto Carmesim, que acompanhou e estudou o arquiteto nos últimos dez anos, e embora não tenha produzido material escrito sobre ele, compartilhou todas estes dados até então desconhecidos sobre o arquiteto.

Porém, é importante destacar que muitas informações são conflituosas, pois há uma série de divergências entre as referências já escritas, o site da Fundação Ayrton Lolô Cornelsen, o arquivo e as informações fornecidas nas entrevistas, já que a cada nova entrevista são colocadas posições distintas devido à já avançada idade do arquiteto. Dados como obras que o site oficial atribui como de autoria de Lolô Cornelsen, mas seu arquivo não comprova tais fatos; obras que o arquiteto alega ser suas, porém no arquivo, embora existam, não há assinatura e ele

não consta como responsável técnico; nomes e datas de algumas obras que não coincidem nas diferentes fontes de referência.

Outro fato que cabe citar é que este trabalho não possui um padrão definido na abordagem de cada obra (planta, cortes, fotos e outros), pois embora este estudo seja bastante importante, a falta de completude nas informações não possibilitaria tal organização, portanto, optou-se pela narrativa, a fim de contemplar o máximo possível de obras, algumas ainda não publicadas pelo arquiteto, bem como um trabalho do atual estado de conservação de suas obras executadas.

O capítulo 4 trata de uma narrativa do trabalho do arquiteto em si. Inicialmente aborda o contexto da arquitetura paranaense e apresenta a importância do arquiteto nessa história. A seguir, é subdividido em quatro fases para melhores compreensão e interpretação do trabalho realizado pelo arquiteto, metodologia esta baseada na referência de Lins (2004).

A primeira fase consiste nas primeiras experiências do arquiteto, desde seu período ainda como estudante até seus primeiros anos de carreira, quando suas obras são contemporâneas às primeiras obras modernistas que aparecem na cidade, como as de Vilanova Artigas, que causa certa estranheza na população. Período compreendido entre meados da década de 1940 e meados de 1950, caracterizado por obras residenciais.

A seguir, na segunda metade da década de 1950, quando a cidade já absorve este tipo de arquitetura, ele se dedica além da arquitetura residencial, em que considera já uma nova tipologia moderna, a projetos de maior porte. Além da sua carreira como profissional liberal, Ayrton assume o Departamento de Estradas de Rodagens no Paraná, o que fez com que sua carreira se voltasse novamente à área da engenharia e, portanto, forma-se uma rede maior de contatos para o arquiteto. Na primeira metade da década de 1960, assim, ele divide seu trabalho entre o Rio de Janeiro e Curitiba, pois é convidado a projetar o Autódromo de Jacarepaguá e a Vila Olímpica do Club de Regatas Vasco da Gama. Projetos estes que impulsionam a carreira do arquiteto, para a próxima fase: a sua carreira internacional.

Na terceira fase de sua carreira, mais precisamente no ano de 1966 o arquiteto assina contrato com a empresa portuguesa SARL para a realização de diversos projetos, dentre estes primeiramente o Autódromo de Estoril, seguido do Autódromo de Luanda. Além de diversos hotéis (cerca de 10) e complexos turísticos

(por volta de 12), atuando em diversos locais: como em Portugal, Angola, Ilha da Madeira e Espanha. Assim, Lolô Cornelsen permanece fora do país até 1976, quando volta ao Brasil em virtude de desdobramentos da Revolução dos Cravos acontecida dois anos antes em Portugal.

Em seu retorno ao Brasil, ele desenvolve a quarta fase da sua carreira, que não constitui uma unidade, pois esta é proveniente de sua carreira internacional e tenta fazer sua aplicação no país através da introdução de grandes complexos turísticos, participação em editais de obras públicas, projetos residenciais, além da sua atuação em cargos públicos, como a direção da SUDESUL na década de 1980. O período também é marcado pela grande quantidade de prêmios e títulos que recebe da nação.

O último eixo desta tese tem como marco teórico além das mesmas referências dos anteriores, ainda: a obra de Lúcia Leitão, *Onde as coisas e os homens se encontram: Cidade, arquitetura e subjetividade*, de 2014, a obra de Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, 2000. Porém, o principal material deste capítulo é obtido através de entrevistas: com o arquiteto, com Carmesim, mas principalmente com uma das principais clientes do arquiteto, a senhora Leony Belotti, mais conhecida como Nine Belotti, realizada em maio de 2016.

Em resumo, no capítulo 5 abrem-se as discussões específicas do arquiteto em particular – objeto da pesquisa -, para enfim apresentar a conclusão do trabalho. A parte inicial trabalha com o revisitamento dos conceitos sobre a dimensão imaterial, para enfim adentrar na especificidade da obra do arquiteto que é o estabelecimento de sua dimensão imaterial, o que ocorreu através da relação entre ele, o usuário e o local de inserção, e mostram compromisso com a realização do sentido da arquitetura. A especificidade do trabalho de Lolô Cornelsen legitima a tese inicial do estudo, de que esta dimensão imaterial não está ligada à diminuição da sua materialidade, mas, sim, na criação de mecanismo para a percepção dessas para o seu sujeito.

Com base nos materiais coletados, a metodologia se define inicialmente com pesquisa exploratória, de cunho bibliográfico, pois, assim, há possibilidade de maior familiaridade entre o autor do estudo e o tema, por saber que este ainda é pouco explorado. Por ser uma pesquisa bastante específica, geralmente assume a forma de estudo de caso, em conjunto com outras fontes que fundamentam o tema, como é o caso da pesquisa bibliográfica e entrevistas com pessoas chave ao

entendimento do arquiteto e sua obra. Em seguida, a tese adentra-se em um estudo de caso narrativo, que considera a análise da produção arquitetônica de Cornelsen como um todo.

Para o estudo de caso também adota-se a pesquisa bibliográfica, acrescentada de visitas *in loco*, observação e entrevistas informais com o próprio arquiteto Lolô Cornelsen e também com Nine Belotti. A opção por não escolher apenas obras específicas e optar por trabalhar com a produção do arquiteto como um todo se mostrou mais adequada no decorrer do trabalho. Através da grande quantidade de material e informação disponibilizada e organizada ao longo da pesquisa, percebeu-se que se a análise se realizasse somente sobre obras específicas, a visão sobre a dimensão imaterial da arquitetura contida na produção de Ayrton Lolô Cornelsen, que é muito diversificada, seria muito restritiva e limitada. Portanto, as obras trabalhadas foram escolhidas sem considerar um padrão específico, pois a imaterialidade pode se manifestar em qualquer obra, seja esta de dimensões pequenas e grandes, privadas e públicas. Mesmo porque, na parte final do trabalho será possível perceber, que esta é a característica inerente ao arquiteto, a sua transformação e adaptação ao longo da sua carreira.

Contudo, espera-se que o estudo possa contribuir positivamente para a abordagem desta dimensão imaterial, não somente nas obras de Ayrton Lolô Cornelsen, no sentido de demonstrar que na arquitetura existem outras subjetividades a serem exploradas e que são pouco abordadas. Desta forma, este estudo procura abrir caminho através do exemplo de um arquiteto pouco estudado, para estas novas dimensões até então pouco exploradas.

Busca talvez demonstrar que um profissional de arquitetura que se apresenta ligado ao real sentido desta disciplina pode pagar um alto tributo por não ser realmente compreendido, e por seu trabalho se mostrar ligado a um bem mais relevante, da necessidade e da utilidade em função de outros que se referem quase que exclusivamente à estética sem significados.

2 A BUSCA DO SENTIDO NA ARQUITETURA

O homem tolera tudo, menos a falta de sentido. E a arquitetura é uma das formas de dar sentido ao mundo, dotá-lo de uma linguagem, de uma fala, transformar a pedra e o tijolo em palavras com as quais eu elaboro a frase que diz ao mundo e à história quem é que somos nós sobre esta terra e o que estamos a fazer aqui (BRANDÃO, 1999, p.7).

Brandão (1999) quando aborda a categoria da fidelidade ao sentido da existência humana estabelece inevitavelmente um paralelo à tese do médico judeu austríaco Viktor Frankl, fundador da escola de Logoterapia³, que explora o sentido existencial do indivíduo e a dimensão espiritual da existência.

O médico, nascido em Viena em 1905, já demonstrava seu interesse pela corrente existencialista, antes de iniciar seus estudos na universidade de medicina, sobretudo, aos trabalhos dos filósofos menos nihilistas e de postura mais otimista como Martin Heidegger, Karl Jaspers e Gabriel Marcel, que mais tarde determinaram sua posição científica e de vida. Ao ter Sigmund Freud como seu tutor, aos 21 anos se tornou vice-presidente da Associação Acadêmica para Psicologia Médica e já havia defendido a Logoterapia pela primeira vez. Esta corrente de pensamento mostra o quanto é importante encontrar um sentido para a vida, seja ela através de uma obra ou ação realizada; uma vivência ou um encontro de amor; ou através de um sofrimento, no qual encontramos uma forma de mudar a atitude perante a vida (SILVEIRA, 2012).

Sua vida profissional e acadêmica se desenvolveu sempre baseada nessas premissas, porém sua tese pôde ser colocada em prova, não propositalmente, pois Frankl foi mandado a um campo de concentração em 1942 e permaneceu lá por três anos até o término da Segunda Guerra Mundial. Sua bem-

³Sistema teórico-prático que se tornou mundialmente conhecido a partir da obra Em Busca de Sentido - Um Psicólogo no Campo de Concentração, de Frankl, no qual expõe suas experiências nas prisões nazistas e lança as bases de sua teoria. É tido como um dos movimentos psicológicos mais importantes da atualidade. A Análise Existencial é uma linha existencial-humanística que busca, a partir de sua antropologia, ser abarcativa em sua visão de homem em todas as suas dimensões. Para esta ciência a busca do sentido na vida da pessoa é o centro motivador de todo o ser humano (FRANKL, 2008).

sucedida luta pela vida se deu, segundo ele, pela sua decisão pessoal e pela observação dos fatos ao seu redor.

Dentre as muitas descobertas feitas em meio a esse cenário, o médico percebeu que todos os prisioneiros que suportaram e conservaram seu autodomínio e sua sanidade superiores aos outros tiveram duas premissas básicas: o olhar voltado para o futuro, focado em pelo menos um objetivo maior⁴ e uma postura de resiliência perante as adversidades presentes, como forma de atingir uma liberdade interior, já que as externas eram restritivas. Esta visão de futuro era necessária para que os prisioneiros conseguissem suportar as adversidades do presente, tanto de origem funcional como: fome, sede e frio; e emocionais como: solidão, saudade e carinho: “Nos momentos difíceis de sua existência, ele sempre de novo se refugia nessa dimensão futura. Muitas vezes, isso pode tomar a forma de um truque” (FRANKL, 2008, p.97).

Embora este ‘truque’ funcionasse à medida que o tempo passava, era comum que a esperança diminuísse, pois as incertezas sobre a libertação do campo pareciam se tornar cada vez mais distantes, e a realidade do confinamento se tornava mais cruel e difícil. Naquele momento, Frankl, percebeu o segundo ponto que determinava o sucesso dos internos em superar o sofrimento - a decisão de conservar a integridade da alma, e talvez resignificar o sentido da sua vida, ou seja, buscar sentido neste sofrimento, e que este auxiliasse a conseguir enfrentar qualquer adversidade. Ele complementa:

[...] no campo de concentração se pode privar a pessoa de tudo, menos da liberdade última de assumir uma atitude alternativa frente às condições dadas. E havia uma alternativa! A cada dia, a cada hora no campo de concentração, havia milhares de oportunidades de concretizar esta decisão interior, uma decisão da pessoa contra ou a favor da sujeição aos poderes do ambiente que ameaçavam privá-la daquilo que é a sua característica mais intrínseca - sua liberdade (FRANKL, 2008, p.88).

A liberdade espiritual, que para o psiquiatra é inerente a todo ser humano, é explicada diante de situações nas quais não se podem alterar as circunstâncias, como o campo de concentração, que apresenta uma questão ligada ao sofrimento. Para exemplificar estas premissas, Viktor Frankl estabeleceu três objetivos futuros: sua fé; a esperança em rever a esposa; e o desejo de reconstruir o manuscrito

⁴ ‘Maior’ chamado aqui, como um objetivo que iria para além de apenas permanecer vivo. Muitas vezes ligado ao que Viktor Frankl colocou como a fé religiosa, uma causa política, social, cultural ou individual.

científico, que continha a obra de sua vida, e que havia sido confiscado. Ao longo da sua jornada, porém, seus objetivos se resignificaram; no que o primeiro permaneceu inalterado por motivos óbvios; o segundo não se confirmou devido à morte de sua esposa; já o último deixou prevalecer sua vocação profissional, o que alterou o sentido de seu sofrimento e a sua posição frente às adversidades:

[...] já que ia morrer, então eu queria que minha morte tivesse sentido. Alguma espécie de ajuda a meus companheiros enfermos, na qualidade de médico, sem dúvida me parecia ter mais sentido que morrer como trabalhador braçal ineficiente que eu era então (FRANKL, 2008, p14).

Percebe-se na narrativa acima uma tentativa de superação para algo futuro. Mesmo que seja um momento de sofrimento, a ‘decisão’ pode ser tomada diante de qualquer circunstância, seja de dor ou de insatisfação, o que se deu através disso foi a criação da logoterapia, na qual o sujeito compreende que essa busca não pode ser feita por ninguém, a não ser por ele mesmo.

Além disso, a teoria de Frankl se fundamenta na premissa de que o sentido da vida não é único, não obedece uma fórmula e não é válido para todos. Ainda, não deve ser criado e não há forma de provar sua existência de forma teórica, mas a única certeza é que existe. E a obrigação como seres humanos é encontrá-lo como forma de se sentir recompensado e, enfim, buscar o motivo existencial da vida, que afasta a ideia de vazio que muitos experimentam.

Assim como a busca de Frankl por um sentido maior na vida, Carlos Antônio Leite Brandão⁵ o faz para a arquitetura em duas frentes que incluem a responsabilidade da própria disciplina e a do indivíduo, no caso, ele observa que: “A arquitetura é uma das formas de dar sentido [...] que diz ao mundo e à história quem é que somos nós sobre esta terra e o que estamos a fazer aqui”(1999, p.07).

Brandão (1999, p.10) posiciona a arquitetura como um instrumento para a construção de “uma vida melhor e mais feliz”, mas que não é entendida como o sentido da profissão que, ao longo do tempo, perdeu sua valência ética e poética, ao dar lugar aos propósitos somente estéticos e artísticos. Se a arquitetura atual é vista como: “algo supérfluo, “coisa de madame ou de decorador”, cabe uma revisão do verdadeiro sentido humano da disciplina, como do próprio papel do arquiteto na promoção deste compromisso.

⁵ Professor de História e Teoria da Arquitetura da EA-UFMG e autor de *A Formação do Homem Moderno Vista através da Arquitetura* e outros textos adotados como base para este estudo.

O mesmo autor ainda observa que é tarefa da arquitetura e não de qualquer outra disciplina a construção do habitar, termo este derivado do latim *habitare* que tem como origem dois outros termos: *habitus* e *habere*, que se entendem por hábito e ter, ou melhor, ter-se ou haver-se. Através dessa origem etimológica, construir habitação é possibilitar ao homem a construção de meios para produzir sua própria identidade. Ainda, a habitação não é abrigo nem alojamento, mas, sim, a possibilidade de o homem se encontrar; portanto, cabe ao arquiteto este papel - entender o homem e dar a ele a possibilidade de se encontrar e de descobrir seu sentido. Completa Brandão (1999):

A arquitetura não “revela” uma identidade, não é mero reflexo da vida ou de uma condição da sociedade, não superestrutura determinada e subordinada pela infra-estrutura das condições sociais, políticas e econômicas, como pseudo-marxismo e um pseudo-urbanistas ainda hoje insistem em ver. Ela é “promotora” daquela identidade, co-autora daquelas condições, ela é primariamente responsável pela nossa sociedade. (1999, p.2).

Assim como o sentido da arquitetura não se fundamenta em “revelar” uma identidade - no sentido de criar -, esta provavelmente acontece através de sua promoção, e o arquiteto tem o papel de coadjuvante neste processo. A busca do sentido não necessita ser algo imposto, pois ele pode ser inserido na teoria que fundamenta o pensamento de Viktor Frankl descrito anteriormente.

E este é um ponto chave da aplicação da Análise Existencial: não é o homem que impõe seus desejos e necessidades à vida, que espera da vida; é antes a vida que propõe situações como possibilidade de realização de sentido e espera do homem uma resposta positiva. Nesta resposta adequada, com habilidade, reside a responsabilidade diante da própria vida e, como efeito colateral, a felicidade (SILVEIRA, 2012, p.120).

Com relação à própria arquitetura, Brandão (1999) sugere que seja preciso retomar a origem da palavra, na qual há a fusão de dois termos oriundos do grego: *arché* e *tectura*, que têm como significados ‘fundamento’ e ‘a construção de si’, respectivamente. Na Grécia antiga, assim, era preciso que a edificação possuísse um triplo fundamento: de comando, de um princípio cronológico de valor comum e social, para além da construção em si. Caso a construção não constasse destes fundamentos era apenas conhecida por *tectura*, - termo que poderia ser utilizado para a maior parte da produção civil atual, pois a palavra completa *arquitetura* possui um valor mais complexo do que a simples construção, como afirma o autor:

[...]arquitetura é o documento pelo qual os homens gravam sua passagem por sobre a terra e transmitem aos posteriores a visão de mundo, do universo, do absoluto (Deus) e de si próprio que lhes foi peculiar em um determinado momento. Pois um projeto só é projeto de *arche-tecturas* e for também um projeto de poesia, ou seja, nos falar algo a respeito de nós e nosso tempo presente, da maneira pela qual vemos o universo simbólico e físico que nos cerca, do Absoluto diante do qual se depõe a nossa vida e a nossa existência (BRANDÃO, 1999, p.7).

Porém, somente a etimologia da palavra não é suficiente para exemplificar a busca de sentido na disciplina na arquitetura, no que os arquitetos incluem também as teorias da arquitetura.

A teoria da arquitetura possui vieses histórico e crítico, que são ampliados por abordagens alternativas para a situação corrente, acrescidas de discussões para o tratamento de seus problemas, descreve Montaner (2009). Esta teoria tem por objetivo aliar as aspirações da profissão como sua realização prática. Em toda sua história, a arquitetura estabeleceu problemáticas conceituais e físicas: “As questões físicas são resolvidas à luz da tectônica, enquanto as questões conceituais ou intelectuais são problematizadas pela filosofia”, destaca Nesbitt (2008, p. 15). Mesmo que se reconheçam estas duas instâncias inerentes à atividade arquitetônica, estas sempre estiveram em debate, ora priorizava-se uma, ora outra.

Embora existam indícios de que as primeiras teorias do projeto estejam ligadas aos sistemas ancestrais – nas quais o arquiteto buscava estabelecer regras que pudessem assegurar que as formas fossem ligadas à vontade divina -, o primeiro trabalho escrito está em Vitruvius, no século I a. C., *De architectura libride cem* (Os dez livros de arquitetura). Este é o único tratado sobre arquitetura antiga que chegou até o mundo atual. Porém, sabe-se que existiram outros tratados gregos e romanos que descreviam sobre a disciplina, através de simples citações (SANTA CECÍLIA, 2004).

A obra citada acima contempla uma abrangente reflexão sobre a disciplina e a profissão do arquiteto. Cada um dos dez volumes trata de temas específicos como: conhecimentos necessários à formação do arquiteto, materiais, construção, acabamentos, hidráulica, mecânica, tipos de edifícios. Vitruvius também contempla a arquitetura como a ciência que alia a prática à teoria. Ele observa que a disciplina: Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que

seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade, avalia Vitruvius (2007, p.61).

Além disso, Vitruvius formula sua tríade célebre: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, para tornar a arquitetura mais inteligível ao público. Suas regras são baseadas nestes princípios elementares: a estrutura e a construção (*firmitas*); o uso e a função do edifício (*utilitas*); e a qualidade estética, de beleza (*venustas*).

Embora a obra de Vitruvius fosse conhecida no âmbito erudito monástico medieval, seu alcance nos ateliês dos arquitetos medievais fora quase inexpressivo. Ao longo da Idade Média, a arquitetura se baseava na prática construtiva e, por isso, era comum colocar a teoria em um segundo plano, pois o conhecimento acontecia de forma espontânea:

[...] as oficinas de pedreiros ou os locais de construção faziam também as vezes de locais de aprendizagem, onde os saberes e os saber-fazer – da construção à realização do pormenor decorativo – se transmitiam oralmente de geração em geração; o sistema evoluía por consequência de maneira orgânica, seguindo um ciclo de transformação quase natural (EVERS; THOENES, 2003, p.10).

Mais além, de acordo com Krufft (1990), não era possível criar uma teoria da arquitetura neste período, pois esta como *ars mechanica*, se encontrava numa escala mais baixa na hierarquia do conhecimento, ao contrário dos textos escritos. Somente com os humanistas do Renascimento, essa separação começou a mudar; Evers e Thoenes quando analisam o *De architectura* abrem o caminho para a integração entre a prática e a teoria: “Passar do estudo dos textos aos ‘actos’ construídos, compreender as fórmulas vitruvianas, combiná-las com o conhecimento dos vestígios antigos [...] transpor o todo para a prática” (EVERS; THOENES 2003, p.10).

O primeiro responsável por isso foi Leon Batista Alberti (1404-1472)⁶ que embora nunca tenha editado, comentado e raramente citado Vitruvius, ele foi por muito tempo o único capaz de compreendê-lo. Assim como o romano, Alberti também redigiu sua obra em dez livros, baseada naquela outra, porém adaptada aos novos tempos, como uma espécie de análise crítica, ao contrário de autores

⁶ Arquiteto, teórico de arte e humanista italiano. Personificou o ideal renascentista do ‘*uomo universale*’, que consiste no letrado humanista capaz em numerosos campos de atividade.

anteriores que não a adaptavam às necessidades contemporâneas (EVERS; THOENES, 2003).

Mais à frente, no período correspondente ao século XV, destaca-se um tempo de livre e aberta interpretação da obra vitruviana, como comentado por Krufft (1990). Além da interpretação feita por Alberti, o fim daquele século foi marcado pelas primeiras traduções e reedições da obra romana, que veio a influenciar de forma mais dogmática o século seguinte, pois muitas das obras problematizaram algumas questões da arquitetura, porém não ofereciam instrumentos orientados para a prática profissional:

O livro com maior profusão de detalhes que trabalhava com os problemas pertinentes da época era o tratado de Francesco di Giorgio não havia sido impresso e depois de sua aparição de Bramante na cena Romana, o livro ficou praticamente inaceitável por causa dos seus pontos de vista estilísticos. Alberti havia sido enfrentado com as possibilidades de uma definição teórica da arquitetura em um contexto de uma concepção totalizadora de mundo, Francesco di Giorgio analisado os movimentos no sentido de uma antropometria absoluta, e Filarete e Francesco Colonna remeteram-se a utopias. Estas abordagens eram conhecidas em seus diversos refinamentos, porém de que serviram ao arquiteto que recebia um trabalho na hora de iniciar um projeto? (KRUFFT, 1990, p.91)⁷.

Devido a essa problemática, o século XVI procurou estabelecer parâmetros de ordem prática. Nomes como Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi chamado de Vignola, e Andrea Di Pietro Della Gondola, conhecido por Andrea Palladio, são exemplos desse século que abordaram a arquitetura. Os tratados vieram de forma mais prática, com seus escritos de modo mais dogmático, porém, seu avanço é limitado, pois seus princípios recaem sobre a herança da antiguidade clássica (PIRES, 2001).

No século XVII, a dimensão artística baseada no princípio vitruviano permanece como instrumento da Igreja Católica Apostólica Romana, embora ornamentado com o barroco, sobretudo, na Itália, que exerceu forte influência em toda a Europa. Importante ressaltar que, embora o barroco fosse utilizado como instrumento de afirmação do poder da Igreja, as academias de artistas eram independentes, ao fixarem suas normas e elegerem seus membros.

Na contramão desta disseminação italiana, surge na França um início de afirmação nacional frente à influência italiana nas artes e nas ideias correntes. A

⁷ *El libro que com mayor profusión de detalles trataba de los problemas atinentes a la arquitectura de la época, El tratado*

criação da Academia Real Francesa de Arquitetura, fundada por Jean-Baptiste Colbert, em 1671, estimulada pelo rei Luís XIV, que diferentemente das academias italianas, era ligada ao poder estatal, tal como analisa Malacrida (2010, p.26): “inscreve-se como escola de uma instrução artística controlada pelo Estado, ou seja estatal e depois também oficial [...], que impôs padrões, gêneros e gostos”.

Assim como a Academia de Arquitetura, o rei Luis XIV promoveu diversas outras, como Pintura, Escultura, Dança e Literatura, proliferando um sistema de ensino a serviço da corte, numa tentativa de constituir uma arquitetura genuinamente francesa, e em reação aos estilos barroco e rococó, associados ao excesso à desmedida e aos detalhes ornamentais, destaca Malacrida (2010).

Os trabalhos da Academia de Arquitetura, liderados inicialmente por François Blondel⁸ no século XVII, culminaram na criação da *École des Beaux Arts* de Paris, no século XIX, que abordava questões práticas, como custo, conforto e *status* social. Para isto, contemplava o ensino sistemático da arquitetura, com a formulação de resoluções baseadas nos princípios de Vitruvius e dos autores do Renascimento, que traziam harmonia, clareza e equilíbrio (KRUFT, 1990).

Embora não inaugurasse nenhum sistema arquitetônico novo, as discussões da *École des Beaux Arts* de Paris trouxeram eventualmente a questão de uma estética normativa, como Santa Cecília (2004) aponta:

As questões estéticas – ou do bom gosto, como preferiam os acadêmicos – mostravam-se insolúveis para os membros da Academia, já que para eles ‘*de gustibus non disputandum*’⁹. No entendimento da época, o gosto estaria vinculado às questões sociais e à autoridade das *personnes intelligentes*, e não às inclinações individuais. (2004, p.35).

Importante perceber que como a academia estava atrelada ao governo, os ideais de beleza estavam intrinsecamente ligados a questões econômicas e políticas e a arte era uma ótima fonte deste domínio. Frente ao desejo da burguesia por projeção social e privilégios que eram apenas dados aos nobres e ao clero, tais fenômenos passam a ser acessíveis aos burgueses, com o refinamento deles através da apreciação da arte, por conseguinte, o entendimento da beleza, como citado, estava vinculado aos ideais clássicos (MALACRIDA, 2010).

⁸1618 - 1686 - Diplomata, professor, militar, matemático, engenheiro civil e arquiteto militar francês.

⁹Do latim “o gosto não se discute”.

Assim como para a burguesia, arquitetos, pintores e escultores são novamente elevados - da mesma forma como no Renascimento – a uma posição de notabilidade. Por sua vez, as academias eram uma porta de entrada para isto:

Nas academias francesas a arte é sagrada e o artista é consagrado. (...) O que caracterizou este processo foi justamente a garantia da supremacia da imposição da ideia do gênio intocável, difundida e sedimentada na renascença. As academias francesas, assim aliadas ao elitismo, estabeleceram a noção de gênio criador, capaz de aptidões e conhecimentos excepcionais, conferindo-lhe admiração e respeito profundos (MALACRIDA, 2010, p.34).

A partir daí se torna evidente que para a arquitetura e para o arquiteto, “promover uma vida melhor e mais feliz” ao habitante não é o seu sentido existencial, como disse Brandão (1999), como já citado; referente à diminuição do significado ético e poético da arquitetura em prol da valência estética e artística.

Esse significado poderia ser considerado um fator de desequilíbrio na tríade vitruviana, na qual a ampliação do fator *venustas*: “da imagem, da originalidade próprias de um universo estético [se torna] completamente alheio às questões da utilidade, da necessidade, da moralidade e da capacidade de construir um mundo humano”, destaca Brandão (1999, p.13). Esta é uma contribuição para o vínculo da disciplina - na visão da sociedade -, como algo dispensável ou supérfluo, já apontado anteriormente no texto.

Além do desequilíbrio gerado pelas discussões provenientes da escola francesa, da arquitetura vinculada à beleza, e da disciplina se fechar a ponto de ter um fim em si mesma, existe o descomprometimento do arquiteto com a promoção do bem-estar. Considera-se que ele é consagrado como um ser dotado de um talento genial, que não pode comprometer sua obra original em favor de qualquer outro compromisso que não seja com ele mesmo. Diante disso, Brandão (1999, p.2) acrescenta: “O vício da arquitetura fechada sobre si mesma, a beleza desprovida de sentido e utilidade humana e o vício do artista glamoroso, narcísico e vaidoso demais para pensar em qualquer compromisso ético de sua arte”.

Mesmo que esse período possa ter contribuído para estes ‘vícios’ enfrentados pela profissão, o momento é marcado por uma transição de pensamento em relação à teoria da arquitetura, inaugurando uma nova visão para aliar a prática à teoria de forma mais crítica, pois até então esses autores procuravam estabelecer suas ideias sobre a disciplina, pautadas numa clara

distinção entre a arquitetura e as demais ciências, com vistas a determinar sua autonomia perante as outras (KAPP, 2005). Para isto, adotaram os chamados 'Tratados', que abrigavam aspectos como: a formação e experiência profissional que um arquiteto deve possuir; os atributos de uma arquitetura adequada como a tríade vitruviana; os métodos de construção; a posição do autor em relação à história e um posicionamento entre a teoria e a prática (NESBITT, 2008).

Porém, se esses temas fossem observados de forma objetiva, na espera de resultados segundo a tratadística arquitetônica, essas teorias não teriam uma função crítica e, sim, prescritiva ou proscritiva, destacando ainda a mimese arquitetônica¹⁰, que tem sua origem na Grécia e é evidenciada no classicismo e no neoclassicismo. Essa trabalha a relação do homem com a natureza, ou seja, a arquitetura como a ciência que transforma, busca ou se assemelha à natureza. Em relação ao contexto, descreve Montaner (2012, p.155): "A busca de integração à natureza marca a maior parte da evolução histórica da arquitetura. Os dez livros de arquitetura, de Vitruvius, e durante a Ilustração, a origem da arquitetura remeteu-se, miticamente, à imitação da natureza".

Esta ideia de mimese perde sua força no século XIX, quando a unidade perfeita entre ideia e matéria é superada. Também a relação entre causa e efeito é superada, o que abriu caminho para um novo tipo de abordagem; o perfil deste novo artista é apontado por Montaner (2012):

O artista moderno, surgido com o indivíduo autônomo do romantismo e com o criador que não está sujeito às exigências de um cliente, rebela-se de maneira arrogante contra a subordinação tirânica à mimese e contra o princípio da representação. A crise da visão estabelecida das coisas e a negação da mimese resultam em uma festa dos sentidos: a nova arte dedicar-se-á a estimular a relação entre obra e o receptor a partir do ponto de vista dos mecanismos da percepção. (2012, p. 15).

Nessa prerrogativa, surgiu a necessidade de uma nova abordagem que relacionasse a teoria da arquitetura e a prática, pois o que era esperado para compor a arquitetura passava a ser questionado quando surgiu a figura do receptor. Aquilo que antes poderia ser visto de forma mais objetiva nas normas da composição clássica e baseado na harmonia, simetria e equilíbrio, assim, passa a

¹⁵ O termo origina de Platão, e desde o século IV a.C. corresponde à imitação, representação, indicação, sugestão ou expressão, ou seja, sempre com uma alusão a fazer ou criar algo semelhante a outro.

ter outras condicionantes menos objetivas, como sensações e percepções. Contudo, se estabelece uma diferença entre os tratados anteriores e a teoria, sobretudo, crítica, como Mahfuz (2003) descreve:

Uma teoria não deve ser confundida com os tratados (codificações estáveis e definitivas do saber) nem com as doutrinas (em que a verdade está definitivamente provada e as refutações da realidade são desconsideradas). Ao contrário, a teoria está sempre aberta ao mundo que pretende explicar: dele extrai confirmação, e se modifica caso surjam dados que a contradizem.

Devido a esse novo posicionamento, as teorias não poderiam mais responder da mesma forma, no que leva ao surgimento da teoria voltada à crítica, não mais de ordem prescritiva ou proscritiva, pois ainda que esta teoria apresente aspectos objetivos como as anteriores, muitos aspectos são de ordem subjetiva. Importante também prever que, além da atividade do crítico, é preciso abrir espaço para o usuário, na perspectiva de que a obra sempre possa estar aberta a novas interpretações (PIÑÓN, 2006).

Tal qual a definição de crítica explicitada por Montaner (2009):

Numa primeira definição, a crítica implica um julgamento estético. Tal julgamento consiste em uma valoração individual da obra arquitetônica empreendida pelo crítico a partir da complexidade da bagagem de conhecimentos de que dispõe, da metodologia que utiliza, de sua capacidade analítica e sintética, bem como de sua sensibilidade, intuição e gosto. Ao mesmo tempo, porém, parte de um compromisso ético: a melhoria da sociedade, o enriquecimento do gosto artístico, a defesa da adequação da arquitetura àqueles que são seus fins. (2009, p.09).

A origem da crítica, provavelmente considerada pelos historiadores de arquitetura, é proveniente da segunda metade do século XVIII, no Neoclassicismo, através do surgimento da estética e da arqueologia, em que se ampliam as discussões acerca do conceito de beleza, já explicitados anteriormente neste trabalho. Mesmo que esta tendência já tenha iniciado anteriormente, é no fim do século XIX que diversos teóricos desenvolvem essas teorias mais interpretativas.

A base teórica desses estudos ocorre por meio do pensamento filosófico de Immanuel Kant (1724 -1804)¹¹ e Friedrich Hegel (1770 -1831)¹², que inaugura a

¹¹ Segundo Montaner (2007, p.36), essas teorias são influenciadas pelo pensamento de Immanuel Kant através da inclinação dos “valores intangíveis da arte, com ênfase no poder da imaginação e na autonomia das formas artísticas”.

doutrina “pura visualidade”, na qual a obra de arte deve ser vista através do olhar artístico, e não do desenvolvimento técnico, do reflexo dos valores sócio-políticos ou singularidade dos artistas (BARROS, 2012).

Entre os pioneiros dessa nova concepção estão August Schmarsow (1853-1936), Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) (MONTANER, 2009). A teoria de Schmarsow tem por base o conceito de que toda obra arquitetônica se fundamenta na construção do espaço interno, e não na forma exterior, nos sistemas técnico ou construtivo, como muitos tratados anteriormente propuseram. Isso porque para ele a arquitetura é uma criação espacial, baseada principalmente na experiência do espaço por meio do corpo humano, e o espaço interno acaba por proporcionar isto mais facilmente.

Riegl também sustenta que a arquitetura é a arte do espaço, mas acrescenta a ela o conceito de *Kunstwollen*¹³, que coloca esta vontade formal à frente de qualquer outra finalidade, seja ela material ou técnica. Já Wölfflin, ele acaba por fazer uma síntese de todas essas teorias precedentes: a percepção subjetiva e objetiva de Kant, a teoria da pura visualidade e o conceito de arquitetura como arte do espaço de Schmarsow e Riegl.

Esses estudos do final do século XIX e início do XX foram de grande relevância, pois além de avançarem no estudo crítico, perceberam a arquitetura sob outra ótica - como arte do espaço. Ainda, além de ser observada objetiva e subjetivamente, diferente dos antigos tratados que não interpretavam dimensões mais subjetivas - como a imaterialidade -, contribuíram também para mostrar que o relativismo de Wölfflin e Riegl é fundamental quando se buscam outras interpretações baseadas em períodos específicos da história (WÖLFFLIN, 1990; VIANA NETO, 2015).

¹² A influência do pensamento de Hegel para esta geração de pensadores está baseada na ideia que, ao negar uma realidade fixa e imutável, se aponta para a necessidade de se pensar na realidade como dinâmica, ou seja, algo que está sempre em processo, em movimento.

¹³ Termo alemão que significa literalmente "vontade da arte", criado pelo historiador de arte austríaco Alois Riegl (1858-1905); visto como uma força do espírito humano que gera afinidades formais dentro de uma mesma época, em todas as suas manifestações culturais. Esta vontade artística é condicionada pela visão de mundo (*Weltanschauung*), oriunda da religião e do pensamento científico fundamental. A história da arte passa a ser vista como uma história do espírito da arte, a sucessão de estilos e a sobreposição destes sobre a consciência cultural da época. Destaca-se a arte a partir de sua relação com uma concepção de mundo não necessariamente materialista ou dialética, e sim com uma autonomia material, que coincide com as manifestações concretas do espírito. A arte é compreendida pela variação de estilos, em função de estruturas simbólicas, de seu uso na coletividade, ou sua função estética ligada à questão do conhecimento.

Mesmo com todo este avanço, é possível observar que a teoria acabou por se tornar prisioneira de sistemas que interpretam a arte com conceitos polarizados, com uma mentalidade dualista, diferente da concepção absoluta e unitária do ideal clássico de beleza. Fato que contribuiu para o estabelecimento de uma nova estética, a arte abstrata, conforme Montaner (2009, p.44) aponta:

Essa crise dos ideais clássicos e a formulação de novos conceitos e dualidades acompanharam o surgimento da arte abstrata, liberada pela nova teoria da pura visualidade, que sustenta que a arte não pode ser explicada por cânones estáticos e objetivos de beleza, mas pelos critérios dialéticos de uma estética relativa, baseada na percepção visual e na captação por meio dos sentidos.

Esta afirmação relaciona-se com uma das premissas metodológicas utilizadas no movimento moderno, ou seja, nas primeiras décadas do século XX. Como Laszlo Moholy-Nagy(1895-1946)¹⁴ descreve, era mais relacionada no sentido mais subjetivo da dimensão humana:

[...]a moradia não deve ser um recuo diante do espaço, mas uma vida no espaço, em conexão aberta com ele. Isso significa que a moradia não pode ser determinada apenas pela questão do preço e do prazo de construção, não somente pelas relações mais ou menos exteriores da aplicação, do material, da construção e da economia. Acrescenta-se a tais questões a vivência do espaço como fundamento para o bem estar psicológico do morador” (MOHOLY-NAGY, 2001, p.195).

Sob outra visão, consideram-se também como premissas metodológicas as de suporte do racionalismo cartesiano, e mesmo que artistas como Laszlo Moholy-Nagy propusessem experimentos, grande parte de seus estudos estava baseado em uma metodologia rígida e racionalista.

A citar como exemplo destaca-se Piet Mondrian (1872-1944)¹⁵ que, ao trabalhar com o Neoplasticismo¹⁶, tentou objetivar as “artes”, que normalmente tem

¹⁴Designer, fotógrafo, pintor e professor de design conhecido por lecionar na Bauhaus. Teve influência no Construtivismo russo e defendeu a integração entre tecnologia e indústria no design e artes. Seu grande avanço são os experimentos criados, onde colocava a dimensão do tempo, pois acreditava que a arquitetura nunca deveria ser vista de forma estática e sim dinâmica. “Uma configuração atual do espaço não consiste na junção de massas de construção pesadas, nem na criação de corpos ociosos, nem nas relações de posição de volumes ricamente articulados. Tampouco consiste no enfileiramento de células singulares de volumes iguais ou diferentes. A configuração do espaço é hoje, muito mais, um entrecimento de partes do espaço que, na maioria das vezes, estão consolidadas em relações de movimento invisíveis, mas claramente perceptíveis, em todas as direções dimensionais e em convergências de forças” (MOHOLY-NAGY, 2001, p.211).

¹⁵Pintor modernista que criou o movimento artístico neoplasticismo; colaborou com a revista *De Stijl* e depois com as formas da pintura concreta).

uma vocação mais subjetiva de forma mais objetiva. Para isto, ele vê a arquitetura como fator determinante:

O “artista” será absorvido pelo ser humano total. O “não-artista” será seu igual: ele estará igualmente permeado pela beleza. O talento levará uma a se ocupar com o estético, o outro com a ciência, um terceiro com alguma outra coisa como “profissões”, que constituirão partes equivalentes do todo. A arquitetura, a escultura, a pintura, e o artesanato artístico se converterão então em arquitetura, isto é, em nosso meio ambiente. As artes menos “materiais” se realizarão na vida (MONDRIAN, 2008, p.132).

Para que isso acontecesse, tanto o artista quanto outros Neoplasticistas criaram uma série de metodologias que buscasse esta racionalização da integração das artes, assim como nos estudos na Bauhaus, iniciados pelo comando de Walter Gropius (1883-1969)¹⁷. Nestes, insistiam-se no trabalho com uma equipe de profissionais, que deveriam se basear em princípios racionalistas para superar conflitos sociais com ênfase em fatores técnicos e econômicos.

Já seu sucessor na escola alemã, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)¹⁸ segue esta metodologia racionalista, porém coloca seu foco não na realização dos conflitos sociais, mas, sim, como “um minimalismo formal e de uma pulcritude tecnológica máximos, de uma enorme riqueza e intensidade conceitual e tipológica”, observa Montaner (2009, p.51).

Outro nome que caracterizou este pensamento racionalista é Le Corbusier (1887-1965), que chega a comparar a ideia de casa como “máquina de morar”, em sua primeira publicação, *Por uma arquitetura, de 1923*; e assim seguiram muitos de seus projetos, de acordo com esta lógica cartesiana, só revista próximo ao fim de sua carreira. O mito do movimento moderno partiu de duas premissas metodológicas: uma ligada a estas teorias psicológicas da percepção, como nos experimentos de László Moholy-Nagy que trabalhavam a relação entre o homem e o espaço; e a outra com um suporte racionalista, que acreditava na

¹⁶Movimento que defendia uma limpeza espacial para a pintura, reduzindo-a a seus elementos mais puros e buscando suas características mais próprias. Foi um movimento de arte de pesquisa, e seus os experimentos foram essenciais para a arquitetura moderna, bem como para a concepção do design atual.

¹⁷) Arquiteto alemão tido como um dos principais nomes da arquitetura do século XX e fundador da renomada escola Bauhaus, marco de design, arquitetura e arte moderna.

¹⁸ Arquiteto alemão naturalizado americano, também um dos maiores nomes da arquitetura moderna do século XX, nivelado à Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Sua arquitetura prima pelo racionalismo, adotando uma geometria clara e sofisticada com a utilização de materiais modernos como o aço industrial e o vidro para definir os espaços de suas obras. Criou espaços austeros que transmitem elegância e cosmopolitismo. Famoso por várias frases cridas, como é o caso da "*less is more*".

utilização do método cartesiano de decomposição da realidade, de forma mais objetiva. Todos estes “situam-se na tradição do idealismo e do historicismo de Hegel, com suas ideias de progresso e de espírito da época, ou *Zeigeist*¹⁹” (MONTANER, 2009, p.47). Essas premissas foram elaboradas a partir do pensamento dos próprios protagonistas do movimento moderno, tanto arquitetos quanto artistas, que exerceram um papel importante na formação do pensamento moderno, assim como o argumento dos críticos.

Mesmo que vários exemplos dados anteriormente, como László Moholy-Nagy e Piet Mondrian tivessem seus trabalhos fundamentados em premissas metodológicas mais rígidas, é preciso ressaltar que seus temas, muitas vezes, se relacionavam com o tema relativo deste estudo, de ordem mais subjetiva, a dimensão imaterial.

Mesmo que os modernistas reconhecessem que o espaço é a essência da arquitetura, László Moholy-Nagy quando aborda a temática do espaço rejeita a conceituação dele como algo que seria delimitado por um local fechado; e adota a ideia em favor da teoria do espaço como algo dinâmico. Depois de experimentar a pintura cubista, que questiona a perspectiva linear e aponta para vários pontos de vista ao mesmo tempo, assim como a descoberta da Teoria da Relatividade de Albert Einstein, não seria mais possível conceber a ideia de espaço como algo fechado (HILL, 2006)

Para Moholy-Nagy (2005, p.195): “[...] a configuração do espaço é a configuração de relações das posições dos corpos”. Por isso, para ele, a matéria em arquitetura é o próprio espaço, o movimento do corpo do usuário pode ajustar a experiência no espaço criado. Seus experimentos utilizavam esta lógica, utilizando a luz e a fotografia com o fator tempo.

O espaço é subentendido como uma extensão do corpo e criado ao longo do tempo, o que significa que sempre será um trabalho aberto, sempre promovendo novas interações; e o trabalho de realização do espaço ou da obra nunca será apenas do arquiteto ou do artista e, sim, dos usuários ou receptores de tal obra (HILL, 2006).

¹⁹ *Zeigeist* é um termo alemão que tem o significado de ‘espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos’, ou seja, é o conjunto do clima intelectual, cultural e característico do mundo em determinada época ou período de tempo.

Da mesma maneira, é possível reconhecer esse conteúdo na concepção das obras, e de acordo com Piet Mondrian (2008, p. 138) é preciso “[...] absoluta liberdade de experimentação continuada”, ou seja, a participação destes usuários, assim como as diversas óticas: “seu ponto de vista está em qualquer lugar e não se restringe a uma única posição” (MONDRIAN, 2008, p.140).

Por isso, ao olhar para suas pinturas não se deve confundir a simplicidade e objetividade de suas formas como algo simples. Sua abstração das formas em planos, linhas, retas prevê que a arquitetura tem por objetivo tornar a vida possível, tal como observa Mondrian citado por Brandão (2008, p.23) deve-se “[...] tornar definido um espaço que em sua natureza é indefinido”, de modo que compreenda e promova o dinamismo da vida moderna.

Hill (2006) expõe que grande parte das vanguardas artísticas modernas tinha por objetivo anular a distinção entre a arte e a vida. Sobre este aspecto vanguardista, o artista deixa de ser um fornecedor de produtos estéticos para participar da transformação de processos ideológicos e mantém a indústria do início do século XX como uma importante ferramenta nesta transformação.

A partir do momento em que a obra de arte passa a ser reproduzida mecanicamente, esta perde sua existência única, por conseguinte sua aura da contemplação, como percebeu Walter Benjamin (1892-1940) Poder-se-ia resumir todas essas falhas, recorrendo-se à noção de aura, e dizer: na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua aura. Esse processo tem valor de sintoma, sua significação vai além do terreno da arte. Seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separam o objeto reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando as cópias, elas transformaram o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. (BENJAMIN, 1985)

Hill (2006) observa que os arquitetos puderam escolher dentre duas opções que consistem em: criar em seus projetos relações mais didáticas, como a construção em 1927 do bairro Weissenhof Siedlung, em Stuttgart, para a Exposição da Deutsche Werbund, ou projetos mais ambíguos, como o Pavilhão Alemão para a Exposição Universal de Barcelona, em 1929. Ambos são projetos de Mies van der Rohe. De uma forma ou de outra, estes projetos sugerem mais que sua estética, mas uma nova forma de evidenciar outras mensagens, pois este é o objetivo de boa parte destas vanguardas e arquitetos do início do século XX. Porém, muitas vezes seus significados não foram absorvidos e acabaram por estabelecer apenas a

reprodução de seus modelos relacionados com as suas formas novas, esvaziando-se de seu conteúdo.

Mesmo que as teorias dos protagonistas sejam as mais relevantes, bem como sua produção arquitetônica, vários teóricos se destacaram e avançaram nessas discussões, entre eles Sigfried Giedion(1888-1968)²⁰, que contribui para a construção desta historiografia própria, que a conduz posteriormente para futuros questionamentos e revisões. Giedion participou ativamente do movimento moderno e estabeleceu contato com vários de seus protagonistas. Neste contexto, foi peça-chave para a realização dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)²¹.

Relevante no trabalho do Giedion é o fato de que teve a capacidade de apontar suas problemáticas, que passaram a ser motivos para discussões futuras, como expor as limitações simbólicas da arquitetura moderna. Observa-se que o teórico reivindica a necessidade de uma nova arquitetura que fosse capaz de recuperar um sentido comunidade perdido em virtude da dissociação entre pensamento e sentimento, ciência e arte (GIEDION, 1975).

Montaner (2009) descreve que Giedion:

Expõe as limitações simbólicas da arquitetura de Mies van der Rohe e a necessidade de se reintroduzirem elementos cujo significado seja equiparável ao da cúpula renascentista; reivindica a necessidade de uma nova monumentalidade que satisfaça os desejos de identidade coletiva do homem comum; persiste em mostrar as consequências negativas da dissociação entre pensamento e sentimento, entre ciência e arte, assim reclama a recuperação de um sentido de comunidade perdido que os espaços e edifícios públicos deveriam novamente refletir. (2009, p.61).

Sob esta mesma preocupação, diversos autores elaboram suas teorias e críticas, que ampliam esta visão do movimento moderno e analisam-no em seu contexto cultural, ao mesmo tempo em que buscam descobrir os significados ocultos das obras características do movimento. No decorrer do tempo, porém, as discussões e revisões do movimento moderno se tornaram mais contundentes. Dentre os inúmeros temas, destacam-se: a crença desmedida no avanço

²⁰ Historiador e crítico de arquitetura de grande influência na arquitetura moderna; estabeleceu um novo tipo de historiografia.

²¹ Suíça, 1928 - Eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna internacional com o objetivo de discutir as tendências. Definiram o que se chama 'international style', difundindo uma arquitetura limpa, sintética, funcional e racional, acreditando que esta é um potencial instrumento político e econômico, que poderia ser usado para promover o progresso social.

tecnológico, a falta de preocupação com a tradição, a desumanização da arquitetura e o fracasso em transmitir seu componente ideológico.

Diante desse cenário, cabe, aqui, citar alguns autores que elaboram esta teoria, como Edoardo Persico, oriundo da cultura italiana²² e defensor da ideia de uma ‘nova’ arquitetura moderna, independente daquela praticada pelo CIAM e contrária ao pensamento de Giedion. Para este autor, a arquitetura moderna deveria adotar a posição de serviço social, bem como também não deveria se restringir aos avanços tecnológicos e ressaltar o valor da arte, tal como observa Montaner (2009) a seu respeito;

Persico afirma o valor da arquitetura como arte, contra todos os pretextos funcionalistas e equívocos mecanicistas, [...] que interpretam a história como um rol de fatos técnicos. Também polemiza com Giedion, já que considera que a arquitetura é central, enquanto a engenharia e a técnica são secundárias. (2009, p.82).

Outro autor a ser considerado é Aldo Rossi (1931-1997), que também criticava o pensamento moderno, desvinculado da preocupação com a tradição e a desumanização da arquitetura, porém sob o ponto de vista da cidade. Para ele, a cidade e a arquitetura estavam intimamente ligadas. Sua obra principal, *A Arquitetura da Cidade*, estuda a cidade como um todo, a sobreposição dos diversos momentos da história, relacionados, sobretudo, às relações do cotidiano das pessoas.

Rossi defende a criação de um ambiente mais propício à vida e com intencionalidade estética. Isto significa que a cidade deve se transformar e ter características inerentes à arquitetura. Porém, ele ressalta que mesmo que as cidades devam ser mudadas, estas deveriam respeitar as memórias ali vividas. Junto a isso, destaca Rossi (2001) que “[...] a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e a lugares, a cidade é o *locus* da memória coletiva” (ROSSI, 2001, p.198).

²² Sobre o contexto da arquitetura italiana cabe acrescentar que nos anos pós-guerra a teoria e prática arquitetônica se relacionaram a uma reconstituição política, econômica e social do país, que teve como ideias principais a ‘consciência do valor dos setores populares, necessidade de sintonizar com os mestres da arquitetura dos anos 20 e 30, continuando e atualizando sua mensagem de modernidade, a defesa da cidade como lugar do coletivo e patrimônio cultural”. E em Roma, origina-se uma corrente de arquitetura neo-realista fundamentada no realismo e na comunicação, além de outra definida como pós -nacionalista (Zevi) que propõe uma via organicista (SCALISE, 2007).

Porém, embora devam ser respeitadas em algumas referências, elas não são imutáveis e se resignificam através da introdução de novos elementos, que colocam o espaço como elemento primordial da arquitetura, mas introduzem o elemento tempo e a interação de práticas vividas pela população nas cidades.

O também italiano Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) conduzia sua crítica no sentido de defender a continuidade das ideias do movimento moderno, mas reconhecia a necessidade de se atualizar a contextualização e a realidade contemporânea. Um dos seus principais conceitos relaciona-se com as preexistências ambientais, nas quais ele antevia uma visão mais respeitosa com a cidade tradicional, na tentativa de aliar o novo ao antigo (ROGERS, 1965).

O significado dos elementos permanentes no estudo da cidade pode ser comparado à linguística, por analogias, sobretudo, em decorrência da complexidade dos processos de modificação e das permanências. Os pontos estabelecidos por pelo linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) para o desenvolvimento da ciência linguística poderiam ser transpostos como um programa para o desenvolvimento da ciência urbana, o que incluem a descrição e a história das cidades existentes, a pesquisa das forças que agem de maneira permanente e universal em todos os eventos urbanos e, naturalmente, sua necessidade de delimitar-se e definir-se.

Ainda cabe analisar a principal contribuição do norueguês Christian Norberg-Schulz (1926-2000), que se posiciona em favor da humanização da arquitetura, em que articula vários campos do pensamento para além desta esfera, como a sociologia, a psicologia, a semiótica, a antropologia cultural e a fisiologia. Sua tese se baseia em dois conceitos básicos: o do espaço, entendido como espaço existencial e lugar, ou *genius loci*, com conceito de articulação, o que significa a capacidade de articular, de relacionar os distintos elementos e partes da arquitetura dentro de um sistema coerente. Isto demonstra que seu trabalho se aprofunda no conceito de espaço arquitetônico e contribui para entender o papel das necessidades humanas frente à arquitetura (NORBERG-SCHULZ, 1968).

Além disso, a crítica maior sobre o movimento moderno consistia no fato de o seu componente ideológico tenha se perdido com o tempo. Os arquitetos da época acreditavam na possibilidade de transformar a sociedade mediante a arquitetura, porém, ao longo do processo, tal ideia foi abandonada, tal como observa Nesbitt (2008, p.23): “Nos anos 1960, aliás, já se sabia que os europeus não tinham

sido muito bem-sucedidos na implementação de sua agenda social, e um clima de frustração com as reformas sociais tomou conta da profissão”.

Nesse novo pensamento, ainda com a crise e a revisão do pensamento moderno, surgem outras preocupações no cenário da arquitetura. A disciplina, assim, se abre para atuar em conjunto com outras e a própria arquitetura se aproxima da linguagem (assim como o estruturalismo), ou seja, avança e revisa as teorias iniciais de Schmarsow, Riegl e Wolfflin.

Tal como nesse período de transição anterior, as principais contribuições se baseiam nos mecanismos da percepção e do comportamento. Porém, nos anos de 1960, o foco se voltou para a existência de estruturas básicas, tanto na realidade quanto no pensamento, de modo que se trabalhava com a análise entre essas estruturas. Portanto, as interpretações eram provenientes da capacidade linguística, descreve Montaner (2009). Este movimento é chamado Estruturalismo, no método concebido por Claude Lévi-Strauss²³, embasado nos princípios da linguística criados por Ferdinand de Saussure²⁴. Na arquitetura, o movimento surge com *Team 10*²⁵ e os principais nomes desse período são: Aldo van Eyck, Jacob Berend Bakema e Herman Hertzberger.

Robert Venturi e Aldo Rossi²⁶ representam as teorias mais importantes do período. Uma das obras teóricas de Venturi, intitulada *Complexidade e Contradição*, marca a transição do movimento moderno para o período posterior, e é nela que o autor afirma que a arquitetura é uma linguagem comunicativa. Sua crítica recai, sobretudo, ao racionalismo e a arquitetura de Mies van der Rohe. Venturi faz uma

²³Aplica os princípios de Saussure (com influência de outros estudiosos) no estudo antropológico, denominando-o etnologia estruturalista destaca Dosse (1993). Para Lévi-Strauss, os indivíduos em uma sociedade partilham um sistema de signos baseados na cultura ou no espírito humano.

“Lévi-Strauss considera que a mente possui moldes - as estruturas – que nos permitem pensar a totalidade das coisas: a tarefa do estruturalismo é tentar explicar a consciência coletiva em função de uma dialética mental inconsciente, demonstrando como o conteúdo superficial, na sua modalidade característica, expressa e ajusta-se a estruturas universais subjacentes” (SOUSA, 2012).

²⁴A principal função do estruturalismo é descobrir e decifrar situações em que pensamentos diferentes possuem significados semelhantes, descreve Sousa (2012). Este pensamento consolidado por Lévi-Strauss é um sistema presente na linguística saussuriana. Saussure em sua obra coloca a semiologia como uma ciência geral do signo; não estuda só a língua, e sim pode se estender para qualquer sistema de signos, e é aí que se encontra sua proximidade com a problemática da formação e produção da arquitetura.

²⁵Grupo de arquitetos holandeses que formaram uma corrente arquitetônica junto a outras que caracterizaram o *Team 10*, onde os encontros tinham o objetivo de “[...] unificar os parâmetros do desenho moderno em arquitetura e urbanismo, com o objetivo de consolidar um movimento de vanguarda” (BARONE, 2002, p. 26).

²⁶Aldo Rossi não será trabalhado neste estudo, pois aborda mais o contexto urbano do que a arquitetura, o que não se faz necessário.

abordagem com base na frase de van der Rohe “*Less is more*”, adotando “*Less is boring*”. A partir desta frase, afirma que a complexidade, as contradições e as ambiguidades devem ser relevantes para uma completa obra de arquitetura. Esta leva em consideração a continuidade das heranças e das críticas passadas e o contexto da época, que já possuía crença otimista nos avanços na ciência, como o primeiro computador e a chegada do homem à lua, a cultura do automóvel; e ao nível das ideias, a preocupação com os danos ambientais, a liberação da mulher, entre outras.

Barone (2002, p.96) descreve a respeito do movimento que buscava “[...] superar o aspecto funcionalista restritivo do modernismo em arquitetura através de uma concepção de espaços que se inter-relacionassem e pudessem oferecer variações formais a partir de uma dada estrutura”. Acredita-se que o movimento possa ter perdido sua unicidade e entrado em crise.

Tudo isso provavelmente tenha gerado um panorama de dispersões e fragmentações caracterizadas por diversas formas de pensamento, de modo que conduziram essa herança para o momento posterior.

A partir dos anos 1980, essa multiplicidade assume a teoria, pois a eficiência nas interpretações passa a ser duvidosa e a capacidade da linguística para explicar a arquitetura se torna limitada, o que conduziu a uma fase denominada pós-estruturalismo, descrita mais detalhadamente por Montaner (2009).

Entrava-se assim em um novo período dominado pela multiplicidade cultural, em que a dúvida pós-moderna conduzia a novas interpretações científicas fundamentadas na concepção de um universo em desequilíbrio, que se expressa em rugosidades, fractais e rizomas, sob a teoria do caos. Os métodos do pensamento aumentam suas doses críticas e justificam as interpretações a um só tempo descontínuas, fragmentárias e provisórias, ancoradas na ênfase na transformação e na diferença. Tanto a atividade científica como a filosófica, veem-se obrigadas a renunciar as suas pretensões de neutralidade e de objetividade, a sua vontade de conhecimento universal e a seus projetos de uma ciência unificada e de uma filosofia totalizadora. (2009, p.126).

Nessa nova abordagem da arquitetura, surge, entre outros nomes, o de Peter Eisenmann para quem o modernismo na arquitetura representou mais uma continuidade na área. Ele estabelece um paralelo com a arquitetura renascentista²⁷,

²⁷ O paralelo estabelecido entre o movimento moderno e o renascimento se dá no que Peter Eisenmann chama de três ficções: a representação, a razão e a história. A representação estabelece que é o momento a partir do Renascimento que estabelece que esta não é mais um significado e sim

porém, não chega a constituir uma nova forma de pensamento, ao contrário do que os arquitetos modernos acreditavam.

Eisenmann defende a ideia de uma arquitetura próxima a uma arte conceitual²⁸, que nega a obra como objeto final e acabado. Nomeia esta arquitetura de “não clássica”, na qual o objeto significa uma ação em processo, que coloca a arquitetura mais como uma escrita, ao invés da imagem, em que o usuário ou o observador passa a ser mais um leitor, tal como ele descreve em citação de Nesbitt (2008):

[...] uma arquitetura ‘não-clássica’ começa a envolver ativamente a ideia de um leitor consciente de sua própria identidade como leitor em vez de presença de um usuário ou observador. Ela propõe um novo leitor, distanciado de qualquer sistema de valores (particularmente um sistema histórico-arquitetônico). Este tipo de leitor não traz ao ato da leitura nenhuma competência a priori além de sua identidade como leitor. Isto é, ele não tem nenhuma preconcepção sobre o que a arquitetura deva ser (nos termos de suas proporções, texturas, escalas e coisas semelhantes) e tampouco a arquitetura ‘não-clássica’ deseja tornar-se compreensível por meio dessas preconcepções. (2008, p.246).

Este ‘leitor’ citado por Eisenmann não se apropria do objeto em si, pois este não é importante por sua massa, volume ou materialidade, mas, sim, no ato de dar a forma, o que o torna cada vez mais participativo. Ele atua com base em outras

uma mensagem que se revela no objeto. Ao contrário do primeiro momento na história, anterior as obras renascentistas que estabelece o significado: “[...] As coisas existiam; a verdade e o significado eram autoevidentes. O significado de uma catedral romântica ou gótica estava nela mesma; tinha uma existência de facto” (Eisenmann citado por NESBITT, 2008, p.234). A partir do Renascimento até inclusive o movimento moderno, se tratava de representação da representação (simulacro), pois os edifícios já tinham a intenção de ser “arquitetura”, como o autor (Nesbitt, 2008, p. 234) explica: “Usava-se a mensagem do passado para verificar o significado do presente. Em função precisamente desta necessidade verificação é que a arquitetura renascentista foi a primeira simulação, uma ficção involuntária do objeto”. E foi para ele mesmo que o movimento moderno tenha eliminado os aparatos do estilo “clássico”, tentando buscar sua essência a uma realidade pura, estes não o conseguiram: “A tentativa dos modernos de representar o realismo é, portanto, uma manifestação da mesma ficção na qual o sentido e o valor se encontram fora do mundo de uma arquitetura ‘tal como é’, onde a representação remete a seu próprio significado em vez de ser uma mensagem de outro significado anterior”(Eisenmann citado por NESBITT, 2008, p.235). Já nas outras ficções, como da razão e da história, os paralelos entre o Renascimento continuam evidentes.

²⁸ Vanguarda originada na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, quando se prioriza o conceito ou a atitude mental em relação à aparência da obra. O termo foi usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, que defende que os conceitos são a matéria da arte e assim ela se vincula à linguagem. Para a arte conceitual as ideias são importantes, enquanto a execução da obra fica em segundo plano. Também, caso o projeto se concretize, a obra pode ser feita por terceiros, pois o que importa é a invenção da obra e o conceito, criado antes de sua materialização. Muitas vezes não há um consenso que define os limites do que pode ou não ser considerada arte conceitual.

teorias já abordadas pelos artistas que trabalhavam no movimento moderno, como Lazlò Moholy-Nagy e Piet Mondrian.

Bernard Tschumi é um arquiteto que também atua sob a mesma ótica, a que promove uma arquitetura mais próxima ao corpo, gerada através do movimento, o que torna a arquitetura não somente criada em função de espaço, mas, sim, de uma espacialização do tempo. Tschumi ainda aborda justamente as características que têm se seguido: o formalismo, o funcionalismo e o racionalismo, pois acredita que elas reduzem o sentido da arquitetura. Além disso, ele aponta que trabalhar com as obras limites ou com aquelas que não se preocupam com a relação entre causa e efeito representa o fim de uma arquitetura somente representativa, mas, sim, participativa. Em seus célebres escritos de 1980 e 1981, *Arquitetura e Limites I, II e III*, este novo pensamento é exposto. Isto marca o encontro da experiência material com a experiência imaterial, que é objeto desta tese.

Tschumi retoma a tríade vitruviana e a questiona através do que descreve Nesbitt (2008):

Uma das equações mais persistentes da arquitetura é a trilogia vitruviana de venustas, firmitas e utilitas – “aparência atraente”, “estabilidade estrutural”, acomodação espacial adequada”. Essa trilogia foi repetida obsessivamente ao longo dos séculos de preceitos arquitetônicos, embora nem sempre na mesma ordem. Serão essas possíveis constantes arquitetônicas os limites intrínsecos sem os quais a arquitetura não existe? Ou sua permanência é a consequência de um mau hábito mental, de uma preguiça intelectual que persiste através da história? Será que a mera persistência confere a elas validade? E, se não for esse o caso, terá a arquitetura capacidade para deslocar os limites que a definem há tanto tempo? (2008, p.179).

De acordo com o que analisa, porém, não somente questiona a validade, mas, sim, de que maneira sua articulação é o grande desafio da arquitetura atual. Apesar de o autor entender a arquitetura também como espaço, ele avança e posiciona que o problema da arquitetura consiste em associá-la somente à sua função e não como um evento²⁹. Ou seja, pautar a realização da arquitetura somente por sua função ou materialidade da construção não é o caminho mais adequado.

Apesar de autores como Peter Eisenmann, Bernard Tschumi e outros abordarem questionamentos da prática arquitetônica para seus ideais, sempre houve dificuldade em estabelecer um limite entre a prática e a teoria. No contexto

²⁹ Para Bernard Tschumi, os corpos constroem o espaço através do movimento.

atual, parte das teorias recentes acredita ter superado a fase da discussão entre a teoria e a prática, ou ainda aponta como solução a aliança das dimensões materiais e imateriais. Neste caso, o objetivo central é o bem-estar do usuário, tal como observa o defensor da prática projetiva, Roemer van Toorn citado por Sykes (2013, p.230): “se lançam em busca de formas inovadoras que satisfaçam as demandas habituais de uso cotidiano”.

Ou ainda baseado numa realidade possível, chamada de “Realismo Utópico”, por Reinhold Martin, também observado por Sykes (2013, p.274): “Não é utópica por ter sonhos impossíveis, mas porque reconhece que a própria ‘realidade’ é – precisamente – um sonho demasiadamente real inculcado por aqueles que preferem aceitar um *status quo* destrutivo e opressor”. Estes defensores contrariam dois pontos: os movimentos pró-prática³⁰ que talvez tenham contribuído para esta falta de reflexão crítica atual; e a teoria crítica pura, que nada apresenta como solução: “muitos arquitetos dedicados à reflexão acreditam não ter mais sentido desperdiçar tempo criando novas ideologias ou criticando o ‘sistema’” (VAN TOORN, 2013, p. 223).

Diante da produção do sentido e da imaterialidade tratadas, Frankl (2008) discorre que o sujeito participa ativamente da constituição do que seja seu sentido de vida, tal como Brandão (2008), posiciona-se em como participar ativamente de uma “vida melhor e mais feliz”.

O próprio “leitor” denominado por Eisenmann, decide, assim, o que faz sentido para ele. Eisenmann inaugura então uma nova arquitetura, com sentido maior, e que se estabelece para além do objeto físico, de modo que possa promover o real sentido da arquitetura em buscar de uma vida melhor e mais feliz para o indivíduo. Trazer a imaterialidade para todos os objetos possibilita que qualquer um - tal como observa Eisenmann - pode fazer, e isto ocorre sem que ele perceba seu sentido descrito por Frankl sobre a busca essencial, que está lá e cabe ao ser humano descobri-la, como na arquitetura, o arquiteto é apenas um facilitador (NESBITT, 2008).

³⁰ Movimento Pró-prática, é colocado segundo Sykes (2013), um grupo surgido sobretudo no final dos anos 1990, que na maioria dos casos, não é coloca a teoria em total descrédito, mas defende o foco na realidade da arquitetura e da construção. Sua consolidação nos anos de 2000, acontece com a conferência no Museu de arte de Nova York, intitulada: *Things in the making: Contemporary architecture and Pragmatist Imagination*. E serviu para aqueles que se sentiam frustrados e desapontados com os processos mais conceituais, ligados à teoria arquitetônica desde 1960.

A abordagem acima resume o tema com base em diversos autores relevantes para a época, no entanto, para fins deste estudo, foram adotados alguns que possam ter dado destaque ao que se propõe no trabalho, a dimensão imaterial, que será abordada mais a fundo no capítulo a seguir.

3 A MATERIALIZAÇÃO DA DIMENSÃO IMATERIAL

A origem do termo imaterialidade não é precisa, pois não se sabe ao certo quem o propôs e quando foi utilizado pela primeira vez, porém quase sempre sua associação é feita por sua antítese, a materialidade. Na sua conceituação mais simples, oriunda de dicionários³¹, sua definição é: aquilo que não tem matéria; o impalpável; o que não tem consistência material; o espírito, portanto, é imaterial.

Através do que observa na conceituação básica, nota-se que todos os significados convergem para o seu contrário: material ou matéria, o que obriga a entender o sentido da materialidade, compreendido por tudo aquilo que é corpóreo; de que os corpos físicos são compostos em oposição ao espírito. Diz-se também a parte palpável de alguma coisa, ou seja, a substância constituinte, aquilo que ocupa espaço e que pode ser sólida, líquida ou gasosa, distinta dos fenômenos incorpóreos, como a alma, qualidades ou ações. Ou ainda, a mais instigante de todas: a substância primordial indeterminada que, quando recebe uma forma, se torna fenômeno ou objeto, o que leva a pensar que se a imaterialidade é ausência de matéria.

Outra forma de estabelecer uma definição do imaterial é relembrar mais uma vez sua antítese: o material, o que para muitos - como definição simples ou de senso comum -, é considerado como alguma coisa. Através deste raciocínio, imaterial significa nenhuma coisa ou, de forma mais generalista: o nada, como estabelece Bruyn (2006), porém, conforme o autor ressalta, entender a amplitude do nada seja um dos conceitos mais paradoxais e contraditórios.

Em todos os campos como na ciência, nos debates filosóficos, na arte, na arquitetura e na literatura, esta complexidade é demonstrada. Como exemplificado na passagem do poeta Manoel de Barros (1996, p.63), em seu livro denominado de forma instigante *O livro sobre o Nada*:

Eu fiz o nada aparecer.
(Represente que o homem é um poço escuro)
Aqui de cima não se vê nada
Mas quando se chega ao fundo do poço se pode ver o nada
Perder o nada é um empobrecimento.

³¹ A pesquisa adotou os dicionários Michaelis e Aurélio para o conceito.

Tal como o escritor se expressa, o 'nada' está bem longe de ser nenhuma coisa, porém o matemático John D. Barrow (s/d, p.16), que tem uma obra do mesmo nome que o do poeta, mas com um enfoque na ciência, admite que: "O nada é adequadamente disfarçado de algo, nunca é muito longe do centro das coisas"³², que gera ainda mais desconfianças e pistas que o nada não é algo inexistente.

Bruyn (2006) cita como exemplo a pintura *Black Square*, de Kasimir Malevich (fig.01), de 1915, que se encontra atualmente na Galeria Tretyakov, em Moscou. Ela transmite a ideia do nada, que consta o vazio negro do projeto, e auxilia para que o espectador seja instigado a ignorar o objeto, no caso, o desenho preto, para sentir a ideia.

Figura 01 - Kasimir Malevich, *Black Square*



Fonte: Malevich, 1915.

O teórico reforça a ideia do negro da obra de Malevich, comparando-o aos 'buracos negros' citados pela ciência, que costumeiramente são emblemas do nada. Porém, com o avanço dos estudos relacionados à antimatéria, nos vácuos quânticos, nas partículas virtuais, entre outros; é mostrado o paradoxo que a antimatéria é matéria em sentido inverso e que no fim possui partículas, portanto, matéria, como Branzi *apud* Bruyn aponta (2006, p.19):

Isto envolve como o chamado pensamento confuso, que já não representa a pureza da geometria e a precisão de caminhos matemáticos, e ao invés de representar muito bem a realidade difusa do universo, pelo

³² "Nothing suitably disguised as something, is never far from the centre of things".

seu estágio de evolução - uma nebulosa , leitosa intermediária entre massa e energia³³.

Sob essa ótica, é possível detectar ideias consideradas deterministas da ciência em questão, pois se torna comum o desabamento de verdades e certezas que sustentavam a visão de mundo vigente, como esta da ideia do nada. Dada a complexidade da questão, não convém nesta pesquisa este comparativo da imaterialidade com o nada, tal como destaca o autor acima, porém, é preciso reconhecer que este é um conceito que bastante se aproxima da definição do objeto da pesquisa, e mesmo dentro do aparente 'nada', é possível existir outra materialização.

Percebe-se que o estudo não é recente, pois o próprio autor já reconhece que desde a Escola de Mileto, no quinto e sexto século a.C., o conceito de nada é negado. Bruyn (2006, p.3) ainda complementa a respeito: “Para eles, algo nunca pode emanar do ‘nada’ ou desaparecer no ‘nada’”. O que se faz necessário o estudo da origem do termo.

A associação tomada para um possível entendimento do conceito de imaterialidade origina de sua antítese, o material, a matéria (*hylé*) e sua oposição, a forma (*morphé*). O termo *hylé* tem o significado de madeira, no que considera a madeira que era estocada nas oficinas dos carpinteiros, ou seja, algo como matéria-prima, sem ser trabalhado, sem forma; ao mesmo tempo, o termo *morphé* foi criado para expressar a oposição a este conceito de amorfo, a forma, ou seja, a matéria trabalhada, observa Flusser (2013). Porém, mesmo que os termos estejam ligados primeiramente a esta definição, ao longo dos períodos, seus desdobramentos ocorreram de forma diferenciada, e estudá-los é preciso para entender seus verdadeiros significados e a formação do conceito de imaterialidade utilizado atualmente.

Mesmo que não se saiba quando os termos começaram a ser adotados, é importante ressaltar que imaterialidade não era um conceito aceito na origem filosófica, pois Thales bem como sua Escola de Mileto (séculos VI e V a.C.) têm sua base na materialidade, pois acreditavam que tudo era originado a partir de uma matéria, a água. Seus seguidores, mesmo que não acreditassem que a água fosse a

³³ This involves as so-called fuzzy thinking, which no longer represents the purity of geometry and the precision of mathematical paths, and instead represents very well the fuzzy reality of the universe, for its evolutionary stage – a nebulous, milky intermediate between mass and energy.

origem de todas as coisas - como Anaximenes que acreditava ser o ar -, todos confiavam que o mundo era de base material, não havia possibilidade de espaço a outras origens não materiais, como algo divino. Somente quando a filosofia grega emerge, ligada ao Antropomorfismo³⁴, esta aproximação é possível, pois ela permite a equivalência do mundo material ao divino. O mundo da matéria promoveria o disfarce para o divino, pois *hylé*, a matéria bruta (madeira ou pedra) geraria a *morphé* (escultura de um Deus), que era divina. Portanto, por mais que a forma fosse considerada superior, era reconhecível que a matéria tinha sua importância, mesmo que não equivalentes.

Dois séculos mais tarde, com Platão, esta dualidade se amplifica, e a matéria passa a se tornar algo inferior, pois através de sua Teoria das ideias ou formas, o filósofo separa o mundo em dois: o mundo das ideias (o ideal, aquele que não é palpável pelo homem); e o mundo das coisas sensíveis (dos homens, ao qual temos acesso). Com isto, ao contrário de seus antecessores, o filósofo acredita que qualquer coisa feita pelo homem, ou seja, pertencente ao mundo sensível, não pode ser divino, e o mesmo ser superior está na ideia de fazer algo, ou seja, na imaterialidade, que se encontra no mundo das formas ideais: “Um consiste nas formas ideais, que somente o intelecto pode compreender e o outro imperfeito, natural e cópias materiais sujeitas a alterações e declínio”³⁵, descreve Hill (2006, p. 39). Portanto, para Platão, tanto a *hylé* quanto a *morphé*, são pertencentes ao mundo mutável, conhecido através das sensações.

Já seu aluno Aristóteles reconhece também a distinção de *hylé* e *morphé*, porém de maneira diferenciada, pois os coloca como interdependentes. Para ele (ARISTÓTELES, 1984), um é ligado à matéria-prima - *hylé*, como na origem do termo - absolutamente indeterminada que pode se tornar em um número ilimitado de modos de ser. Já a outra é a forma substancial (*morphé*) que é o elemento determinante, que dá identidade a cada ser. Ou seja, um consiste na substância, matéria; e a outra é o que é a substância, porém aceita que nem sempre é divina, de modo que discorda dos antecessores de Platão, e passa do antropomorfismo para o

³⁴ Definindo-o segundo o dicionário Michaelis, como atribuição de forma ou caráter humanos a objetos não humanos, ou ainda, como uma doutrina que confere à Divindade à forma, atributos e atos humanos.

³⁵“(…) *One consists of ideal forms, which only the intellect can comprehend, the other of imperfect, natural and material copies subject to change and decay*”.

hilemorfismo³⁶, e mostra que sua ideia dos conceitos seja interdependente. A forma, para ele, não é uma coisa (ligada somente a aparência como na primeira definição de forma), mas, sim, uma ideia, diferentemente de seu professor. A forma passa a ser entendida como ação e energia, como o propósito e o elemento ativo da existência do objeto:

Em sua Metafísica Aristóteles foi o primeiro a distinguir entre forma e matéria onde pela matéria que as coisas se desenvolvem do que se referêcia a coisa em si. A forma , portanto, não é uma "coisa" , mas uma "ideia" . O termo século 19 ' hilemorfismo ' refere-se à concepção aristotélica da substância como um composto de matéria e forma³⁷(BRUYN, 2006, p.61).

Ou seja, o material presentifica a ideia, o que prova que os termos são indissociáveis, tal como Mazumdar (2009, p.5) explica esta relação: “A arquitetura pode ser concebida como dar forma (material) ao informe (imaterial), e através da forma (material) alcançar o informe (imaterial)”³⁸. Isto prova mais fortemente a relação interdependência dos dois termos.

Como demonstra Hill (2006), embora desde a antiguidade o conceito de matéria em diversas disciplinas, como na arte, ciência e filosofia tenha mudado, sua inferioridade não existe; o que existe entre a diferenciação entre os termos, um em oposição ao outro – material e imaterial -, como um superior ao outro, nada mais é do que um preconceito. E sugere:

Uma opção é rejeitá-lo, concluindo que o seu efeito sobre a arquitetura é negativo porque nega a materialidade sólida da arquitetura e incentiva arquitetos a perseguir o status artístico que nunca vão atingir plenamente³⁹(HILL, 2006, p.70).

³⁶ Segundo o dicionário Michaelis, é uma doutrina segundo a qual os seres corpóreos resultam de dois princípios distintos e complementares, um deles indeterminado e comum a todos, que é a matéria, e outro, determinante e organizador da matéria, que é a forma.

³⁷*In his Metaphysics Aristotle was the first to distinguish between form and matter where by matters rather than from which things develop that the thing itself. The form therefore is not a 'thing' but a 'idea'. The 19th century term 'hylemorphism' refers to the Aristotelian conception of substance as a compound of that matter and form.*

³⁸*Architecture can be conceived of as giving form (material) to the formless (immaterial), and through form(material) achieving the formless (immaterial).*

³⁹*One option is to dismiss it, concluding that its effect on architecture is negative because it denies solid materiality of architecture and encourages architects to chase after artistic status that they will never fully attain.*

É possível, assim, reconhecer que embora essa base material interdependente dos termos esteja presente ao longo da história, foi no século XIX que esse desejo pela diminuição do material frente a outros elementos se amplia, com este processo de desmaterialização (HILL, 2006). Este conceito é determinado quando a intenção é colocar a matéria em segundo plano, onde há uma aparente “negação” dela, sem desmerecer onde o suporte é diminuído perante outros significados.

Hill (2006), como exemplo, compara o conceito de casa e de intimidade na Holanda do século XVII e das residências funcionalistas modernistas de Le Corbusier e Mies van der Rohe. Para o autor, os holandeses entendiam que tudo que estava fora de casa, na rua, era considerado uma ameaça, assim, era preciso uma barreira bastante sólida e material para assegurar esta proteção, como diversas vezes fora retratado pelo pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675). Entretanto, Hill, descreve que no modernismo esta ideia é alterada, pois o conceito de vida privada também depende de uma interação social e o aparato escolhido para esta interação, o vidro, se reduz, pois o exterior não é algo mais visto como uma ameaça tão grande como anteriormente. Para isto, as casas se utilizam deste material para ampliar a relação entre o interior e exterior.

O exemplo de Le Corbusier é utilizado por diversos autores que abordam o tema relativo à imaterialidade na arquitetura. Solà-Morales (2002) destaca:

Arquitetura transparente não era só a transparência mas continha o fundamento de um necessidade tectônica do material construtivo: a separação definitiva entre o envólucro e a estrutura portante e a liberação progressiva do primeiro com relação ao segundo. Uma poética do transparente, brilhante, como diamante causou a separação entre o invólucro leve, às vezes quase invisível, e reduzindo a uma tectônica cada vez mais leve, fina, de espessura mínima⁴⁰. (2002, p.140).

Como o exemplo que Bruyn (2006) cita como máxima desse elemento utilizado - o vidro – no pavilhão de Ludwig Mies van der Rohe, datado de 1929, para a Exposição Internacional em Barcelona; onde além de criar a transparência, muitas outras formas são geradas, através dos reflexos criados a partir dos grandes planos

⁴⁰*La arquitectura cristalina no era sólo transparencia sino que contenía el germen de una concepción no necesariamente tectónica del material constructivo: la definitiva separación entre envolvente y estructura portante y la liberación progresiva de la primera respecto de la segunda. Una poética de lo transparente, brillante, diamantino provocaba la escisión entre el cerramiento leve, a veces casi invisible, y una tectonicidad reducida cada vez más a lo ligero, delgado, de mínimo grosor.*

de vidro que refletem os outros materiais arquitetônicos e cria, assim, outros espaços, que embora incorpóreos, sugerem outras possibilidades de experiências.

Outro exemplo que pode ser utilizado é o de um arquiteto mais contemporâneo, mas que utiliza a mesma estratégia do vidro é Kengo Kuma (1954 -). Ao contrário do Mies van der Rohe, em que a transparência do vidro reflete os próprios materiais, criando outros espaços arquitetônicos mesmo que virtuais, o arquiteto oriental assume que sua intenção é diminuir a presença material dos materiais, para ressaltar o próprio lugar que se insere o edifício. Um exemplo desta sua arquitetura é a residência de Atami no Japão (denominada Water/Glass), construída em 1995, onde o arquiteto, na tentativa de neutralizar a aparência do edifício, elimina os sólidos opacos das paredes exteriores, trocando-os por materiais transparentes que não impeçam nenhum tipo de visualização externa. Todas as estratégias: paredes, pisos e teto são transparentes, refletem apenas a água da piscina que corre pelo piso e as grelhas do telhado, criando uma espécie de dimensão em suspensão, como observado na imagem da sala de jantar da casa de hóspedes da Residência de Atami, de 1995 em Shizuoka, no Japão (Figura 02).

Para Bogner (2009), Kengo Kuma admite que a sua maior luta com esses projetos é confrontar a presença do material e criar condições vagas e ambíguas como a deriva de partículas, de maneira que faz com que o objeto arquitetônico se torne menos sólido ou definitivo, tornando-se mais permeável, efêmero, quase similar a um fenômeno, este para o arquiteto, o objetivo da arquitetura.

Figura 02 – Kengo Kuma, residência de Atami



Fontes: Kuma, 1995, foto Cécile, 2012.

Além disso, existem outros exemplos que trabalham nesse mesmo sentido, inclusive uma referência que cita outros exemplos semelhantes, pois tornam os edifícios cada vez mais invisíveis e quase imperceptíveis na paisagem, tal como na obra: *Immaterial world: Transparency in Architecture*, de Marc Kristal, que traz inúmeros exemplos sobre esta tentativa de desmaterialização da arquitetura através do uso da transparência. Este desejo que muitos autores adotam como a busca pela desmaterialização tem acompanhado a arquitetura e se relacionado à arte.

Solà-Morales (2002, p.143) faz referência à exposição realizada no Centro Georges Pompidou, em 1985, intitulada *Les immatériaux*, que abordou a arte, a arquitetura, a vida cotidiana e as comunicações, que teve como seu principal idealizador Jean François Lyotard⁴¹. Nesta exposição, o nome de Marcel Duchamp⁴² é recorrente, pois se acredita na importância de se considerar a obra deste artista sob o ponto de vista da diminuição da importância do suporte material. Sua produção se caracteriza por uma constante negação do suporte convencional para a produção de significado: “Pintura em vidro; objeto de arte *ready-made*; o processo aberto contra obra acabada; ar, gás, água; aleatória e movimento; ritmo. Estes parecem ser os materiais para o seu trabalho”⁴³.

Nessa prerrogativa, os trabalhos de arquitetura aparecem na exposição dotados com esta “síndrome duchampiana”, denominada pelo autor, em que os espaços são mostrados como lugares instantâneos, como objetos efêmeros, como efeitos, como mensagens sem suportes fixos, isto porque para o idealizador da exposição, segundo Solà-Morales (2002):

O que forma nosso ambiente é a conexão permanente com os códigos mídaticos, com representações cifradas que nos informam de realidades e

⁴¹ Filósofo Frances, ampliou o conceito de pós-modernismo. Esta exposição representou seu pensamento nos últimos anos de sua vida, que coloca que a constante hibridação dos fenômenos que acontecem no cotidiano exige estratégias conceptuais (tanto da arquitetura, neste caso) que sustentem estas situações flutuantes, interconectadas e extraviadas (SOLÀ-MORALES, 2002).

⁴² Artista dadaísta, que inaugurou o conceito da vinculação da ideia em detrimento do suporte material, como Marzona (2007, p.10 expõe a seguir). “Em 1917, com o pseudônimo Richard Mutt, Marcel Duchamp, que vivia em Nova Iorque desde 1915, apresentou um vulgar urinol de porcelana na exposição progressista da *Society of Independent Artists* (Sociedade de Artistas Independentes), da qual ele próprio era membro, dando-lhe o título de *Fountain* (Chafariz). Como seria de se esperar, a comissão da exposição recusou-se a expor este objeto ‘indecente’, uma vez que ‘não podia ser considerado uma obra de arte’. [...] Este caso levanta a questão da fronteira entre arte e não-arte, e insiste em que esta decisão não pode estar dependente de um julgamento estético. [...] O que é a arte tornou-se uma questão de contexto no qual as ideias, objetos e imagens são produzidos ou compreendidos. Foi esta consciência da dependência da arte em relação ao contexto, que tornaria Duchamp tão importante no desenvolvimento da Arte Conceptual na década de 1960.

⁴³ “*Pintura sobre cristal; ready-made objeto artístico; processo aberto versus obra acabada; aire, gas, agua; azar y movimiento; tempo. Tales parecen ser los materiales para su trabajos.*”

efeitos invisíveis, carentes de massa, peso e dimensão. Por um lado, o ambiente parece perder consistência, determinação. Por outro, cresce com efeitos da expansão e extensão ilimitada. O espaço de informação é tanto em tempo real e virtual. Permitindo a transmissão de dados objetivos, mas também simulações de ficção⁴⁴. (2002, p. 143)

Assim como na exposição onde foram apresentados diversos trabalhos, Hill (2006) apresenta em sua obra inúmeros projetos na mesma linha. O autor os caracteriza através do uso de materiais ou elementos divididos da seguinte maneira: ar, alumínio, poeira, espelho, óleo, papel, ferrugem, silêncio, som, entre outros. Importante ressaltar que muitos destes trabalhos convergem para obras associadas de arquitetura com arte, como o exemplo de duas obras que Hill apresenta e as classifica como: *fabric* e o *sgraffito* que também é exemplificado por Solà-Morales.

O exemplo utilizado pelo autor no denominado "*fabric*" é o trabalho do casal Christo e Jeanne-Claude e a obra em que os artistas empacotam com tecido algumas construções, entre elas o Reichstag, em Berlim, em 1995. O autor ressalta que o trabalho, que dura poucas semanas e que é algo efêmero e não permanente, muitas vezes exige uma preparação muito maior que sua duração.

Esse projeto, especificamente, levou inúmeros anos, pois ele iniciou dez anos após a construção do muro de Berlim, e só foi liberado pelas autoridades após a queda do muro quase 20 anos depois, em 1994. Para os artistas a vontade de encobrir objetos usuais do imaginário coletivo, imprime uma qualidade nova ao mesmo, coloca suas obras em outro patamar, onde o objeto passa a se resignificar, ou seja, o objeto em si não é o mais importante, e sim a ideia que se vincula através dela. Christo e Jeanne-Claude mostram que muitas vezes o mesmo objeto pode ser visto através de outras maneiras, propiciando outras experiências a quem o utiliza. Conforme Hill (2006, p.109) aponta: "Ao contrário da maioria das remodelações nos edifícios, este deixa usos existentes intactos, acrescentando qualidades que podem estimular as apropriações criativas de usuários"⁴⁵.

⁴⁴Lo que forma nuestro entorno es la permanente conexión con códigos mediáticos, con representaciones cifradas que nos informan de realidades y efectos invisibles, carentes de masa, peso y dimensión. Por una parte, el entorno parece perder consistencia, determinación. Por otra, crece metastásticamente con efectos de dilatación y extensión ilimitados. El espacio de la información es a la vez real y virtual. Permite la transmisión de datos objetivos pero también de simulaciones, de ficción.

⁴⁵ "Unlike most building refurbishments, it leaves existing uses intact, adding qualities that may stimulate the creative appropriations of users".

O mesmo autor, porém, reconhece que na arquitetura o fato de promover experiências acaba por ser uma tarefa mais elaborada, pois o expectador da arte normalmente está mais propício a receber estas qualidades subjetivas. Quando é colocado frente à obra de arte se concentra em tentar interpretá-la, enquanto a obra de arquitetura - de conceito mais funcional - acaba por ser mais material, sem espaço para funções objetivas, demonstradas pela passagem a seguir:

A contemplação da arte é primeiramente uma forma visual de consciência, um objeto único para um único observador, em que o som, cheiro e toque são na medida do possível erradicados. Colocado em um recinto hermético e protegido contra o declínio, a obra de arte é vista e não usada. O espectador não deixa rastros ou marcas porque seu toque minaria a status da obra de arte como ideia e a conectaria dentro do mundo material. Em contraste, o uso diário traz à tona a materialidade do edifício. Ele pode ser tocado, marcado e gasto (HILL, 2006, p.51)⁴⁶.

Da mesma maneira, Mendes (2013) aborda que estas duas questões devem ser superadas, na dualidade da dimensão imaterial, no âmbito artístico e da arquitetura, sejam estas: a da exposição e da funcionalidade. O autor observa que: “O contato com a arquitetura é constante, faz parte do dia-a-dia, o que torna a abordagem displicente e banalizada” (2013, p. 25), de modo que torna óbvia a ideia de que não pode ser transportada para um museu, ao contrário das outras artes: pintura, escultura, cinema, e até a música que podem ser realocadas para locais e momentos distintos.

Mendes (2013, p.25) conclui: “Existe uma maior predisposição para nos deixarmos tocar por estas artes”. Isto difere da arquitetura que está no cotidiano, e que mais dificilmente despertará estas emoções no observador, salvo como observa o autor nas obras de referência arquitetônica. Já a funcionalidade arquitetônica incide no confronto do domínio artístico, pois muitas vezes este segundo é colocado em segundo plano em favor da primeira.

Talvez esta seja uma das abordagens mais delicadas a serem citadas, pois estabelecem as margens entre a arte e a arquitetura, mas isto não cabe ser discutido por esta tese. O que Mendes (2013) aponta é que a obra não se volte para

⁴⁶ *The contemplation of art is primarily a form of visual awareness, of a single object by a single viewer, in which sound, smell and touch are as far as possible eradicated. Placed in a hermetic enclosure and protected against decay, the artwork is seen and not used. The viewer leaves no trace or mark because touch would undermine the artwork's status as an idea and connect it to the material world. In contrast, everyday use brings the building's materiality to the fore. It is touched, marked and scuffed.*

os extremos, ou seja, se reduza a funcionalidade extrema e se resuma a obras simplistas⁴⁷ ou então vá para o outro lado, somente para o domínio artístico onde possibilita ser acusada de se tornar mais próxima da escultura ao invés da arquitetura. Tudo isto ocorre de modo que se recomenda ao arquiteto que: “deverá compreender como o lado artístico e funcional se completam, enfatizando o valor individual de cada um deles e permitindo criar uma obra arquitetônica capaz de gerar a propriedade imaterial” (MENDES, 2013, p.29).

Hill (2006) também apresenta outros exemplos em sua obra, que estão mais voltados para a área de arquitetura, e afastam um pouco da ideia do exemplo descrito anteriormente, *fabric*, que aponta para uma intervenção voltada mais para o campo artístico. Desta forma, o autor utiliza o exemplo de Jacques Herzog e Pierre de Meuron no verbete denominado *Sgraffito*, no qual o suporte é substituído por outra textura, resignificando-se. Ou seja, o material se desmaterializa para se manifestar de outra forma daquela que fora original.

Hill (2006) adota o termo *Sgraffito*, que vem do vocábulo grafite, para designar um tipo de pintura ou textura que muda a aparência do material, mas mesmo que utilize o exemplo dos arquitetos suíços contemporâneos Jacques Herzog & Pierre de Meuron, que revestiram a fachada na biblioteca de Eberwald com imagens de jornais (Figuras 03 e 04), destaca que esta não é uma técnica nova. Desde o século XIX, ela era comum na Itália e na Alemanha, mas na Suíça esta tradição era mais forte, onde os militares que retornavam dos estados italianos na Renascença construíam suas casas com desenhos nas fachadas que incluíam linhas similares aos palácios que haviam passado. Porém, ao longo do tempo, sobretudo, no modernismo, este tipo de ornamento foi duramente criticado através do famoso escrito de Adolf Loos, de 1908, *Ornamento é crime*, que observa que os materiais deveriam expressar nada além de si mesmos, ao contrário do que estes exemplos demonstram.

⁴⁷ Importante ressaltar que o autor faz uma abordagem entre o conceito de simplicidade e simplismo. Onde o conceito de simplicidade é proveniente de uma organização interna complexa, residindo na percepção da obra e não no seu desenho. Já o simplismo inclui “aquelas obras que resultam no erro interpretativo de que a simplicidade reside num universo formal” (MENDES, 2013, p.27).

Figuras 03 e 04 - Herzog & de Meuron, Biblioteca de Eberswalde, 1993-1996



Fontes: Herzog & De Meuron, 1999; Foto de Samuel Ludwig, 2009; LIBRARY OF..., 2016. Foto SMA, 2016

Da mesma maneira, Solà-Morales (2002) aborda o mesmo tema em que questiona: Quando uma superfície é ornamentada o que resta de sua materialidade construtiva? Pois ao autor não há nada mais contraditório para a identidade de um material fazer com que ele seja um suporte para uma representação, pois, assim, ele acaba por consumir sua desmaterialização. Da mesma forma, ele utiliza o exemplo dos arquitetos suíços que adotam este recurso por diversas vezes, e coloca que isto pode transcender sua condição material trazendo uma nova ressignificação:

Pela justaposição de todos os elementos em vibração, tudo parece transcender sua própria condição material para a aquisição de valores frágeis, mas que multiplicaram-se, interativos, transcendendo sua materialidade inicial, negando-a (SOLÀ-MORALES, 2002, p.148)⁴⁸.

O autor, assim, destaca outra obra dos arquitetos, a torre de controle ferroviário da Basileia, na Suíça, realizada no período de 1991-1994 (Figura 05), que através do uso de materiais, estes possibilitam uma imagem não fixa ao observador, gerando uma nova superfície a cada posição.

⁴⁸ *Por la yuxtaposición de accidentes todo entra en vibración, todo parece querer transcender su condición material propia para adquirir valores frágiles pero multiplicados, interactivos, trascendiendo su materialidad inicial, negándola.*

Figura 05 –Herzog & de Meuron, Torre de Controle, Basileia



Fontes: Herzog & De Meuron, 1994, Foto Mogzy, 2016

Outra obra também pode ser lembrada, uma pequena igreja criada pelos arquitetos Pieterjan Gijs e Arnout Vaerenbergh, na cidade de Looz, na Bélgica, no ano de 2011 (Figuras 06, 07, 08); tal projeto foi denominado “Lendo nas entrelinhas”, e mesmo que seja composta por mais de 2.000 placas de aço dispostas de forma combinatória, dependendo da perspectiva do espectador ela praticamente some na paisagem, deixando ao visitante uma reflexão com relação a inúmeros caminhos, os quais têm uma relação com o próprio nome do projeto.

Figura 06 –Pieterjan Gijs e Arnout Vaerenbergh, Igreja “Lendo nas entrelinhas”



Fontes: GIJS; VAERENBERGH, 2012. Foto de Freeform Collecteding, 2016.

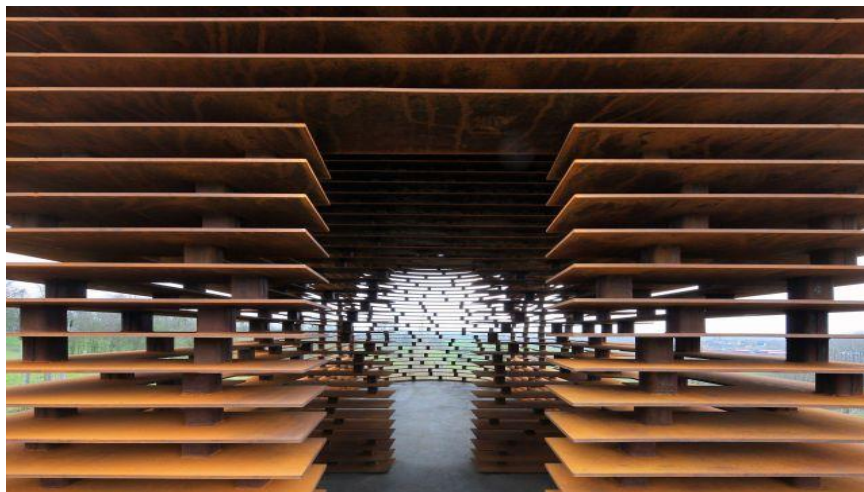
Na imagem a seguir é possível observar outro ângulo da mesma igreja, também denominada de “A Igreja transparente”, de modo que ela quase se desmaterializa na paisagem.

Figura 07 –Pieterjan Gijs e Arnout Vaerenbergh, Igreja “Lendo nas entrelinhas”



Fonte: GIJS; VAERENBERGH, 2012. Foto Freeform Colledting, 2016.

Figura 08 – Detalhe construtivo - Igreja “Lendo nas entrelinhas”



Fontes: IJS; VAERENBERGH, 2012. Foto Freeform Colledting, 2016

Assim como a luz e a textura aplicadas à superfície, outro enfoque de Solà- Morales (2002) estabelece uma tendência desmaterializadora; é a crença no desenvolvimento tecnológico que possibilitava esta ideia desde o final do século XIX. Neste momento era possível obter tecnologias para produzir o som, o calor e a luz, alterando os materiais até então utilizados, não mais o tijolo, o concreto e a madeira

que protegem e delimitam os espaços humanos, mas, sim, a energia, luz e som que o fazem, trazendo nova materialidade:

A energia era, é, material de fato. Mas não é exatamente o mesmo sentido em que convencionalmente materiais de construção. Não é apenas invisívelmas móvel, transportável, mudando de intensidade, de imediato, mutável⁴⁹ (SOLÀ-MORALES, 2002, p.141).

Através desta ideia, alguns projetos sinalizaram para o mesmo sentido, como o grupo inglês Archigram nos anos de 1960, que concebia projetos que variavam desde pequenas células intercambiáveis até cidades que pudessem conectar tais cápsulas. O objetivo deste grupo era confiar no aspecto tecnológico a fim de superar todos os limites materiais até então impostos pela arquitetura: “Fachadas, coberturas, entradas e demais elementos arquitetônicos poderão ser resolvidos de maneira totalmente nova, e dissolvida dentro de novos organismos formais” (MONTANER, 2001, p.113).

De acordo com essa promessa e nesse otimismo dos avanços tecnológicos, a partir da década de 1960, muitos outros projetos surgiram neste sentido: “A arquitetura de controle ambiental dissolvida de toda materialidade convencional substituíria instantaneamente efeitos modificáveis. A arquitetura estava nas intenções e nas infra-estruturas tecnológicas de produção”⁵⁰ (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 142).

Um exemplo que o autor acima cita deste fenômeno é a Torre dos Ventos, de Toyo Ito (Figura 9), de 1986, em Nishi-ku, no Japão, onde uma torre que somente armazena tanques de água e o sistema de ar-condicionado de um *shopping* subterrâneo se eleva como um marco que traduz o movimento da cidade, pois seu revestimento feito de placas de alumínio ondula conforme a intensidade dos ventos e as lâmpadas mudam de cor dependendo do som do ambiente.

⁴⁹ *La energía era, es, material, ciertamente. Pero no lo es exactamente en el mismo sentido en el que pensamos convencionalmente los materiales de la construcción. No sólo es invisible, sino móvil, transportable, cambiante en intensidad, modificable instantáneamente.*

⁵⁰ *La arquitectura del control ambiental disolvía toda materialidad convencional sustituyéndola por efectos instantáneamente modificables. La arquitectura estaba en las intenciones y en las infraestructuras tecnológicas para producirlas.*

Figura 9 - Toyo Ito, Torre dos Ventos



Fontes: Ito, 1986. Foto Domus, 2013

Assim como o exemplo apontado anteriormente, é a partir dos anos de 1980, com a propagação do uso do computador, que essa tendência de modificar os modos de construção se intensifica, baseada no uso das tecnologias digitais que possibilitam novas formas de presença virtual.

Amostra desta realidade virtual são os projetos do arquiteto Marcos Novak, que para conceber suas formas, utiliza cálculos matemáticos de grande complexidade, de modo que descreve seu espaço virtual não como constante e, sim, por variabilidade. Este espaço virtual é baseado em três características: a não-localização, a multiplicidade e a substituição de constantes por variáveis. Sua produção se concentra e se limita à exploração das formas e dos espaços virtuais com independência da realidade física, da materialidade, portanto, livre das leis da gravidade (CRUZ JÚNIOR; GRILLO, 2010).

Novak costumeiramente utiliza o termo arquitetura líquida para designar suas formas:

O que é arquitetura líquida? Uma arquitetura líquida é uma arquitetura cuja forma é dependente dos interesses de quem vê; é uma arquitetura que se abre para recebê-lo e fecha para defendê-lo; é uma arquitetura sem entrada para as portas, onde o próximo quarto é sempre onde precisa ser e o que precisa ser. É uma arquitetura que dança ou pulsa, torna-se tranquilo ou agitado. A arquitetura líquida faz cidades líquidas, cidades que mudam com a mudança de um valor, onde os visitantes com diferentes origens vêm diferentes pontos de referência, onde bairros variam com ideias realizadas em comum, e se envolvem como os ideais de amadurecimento ou dissolução⁵¹. (NOVAK, 2014)

⁵¹ *What is liquid architecture? A liquid architecture is an architecture whose form is contingent on the interests of the beholder; it is an architecture that opens to welcome you and closes to defend you; it is*

Um exemplo do trabalho de Novak foi realizado em 1993, é o *Dancing Wirth the virtual Dervis: worlds in progress*, no qual há a presença simultânea de pessoas que interagem no mesmo espaço virtual, porém em locais físicos diferentes. Isto não seria uma novidade nos tempos atuais, mas foi uma das experimentações pioneiras, na concepção de uma arquitetura interativa. No entanto, a radicalidade na virtualidade dos trabalhos de Novak, que é sua força, promove também a sua debilidade, pois se limita ao ambiente computacional e se abstém do mundo físico.

Outros exemplos podem ser observados e extrapolam este ambiente virtual, ao mesmo tempo em que se tornam fisicamente edificáveis, como o caso do Grupo NOX, que é assumidamente influenciado por Novak. A busca do grupo consiste em construir formas e espaços fluidos e em explorar, principalmente, a interatividade entre a obra e o usuário. O pavilhão de água doce na HtwoOExpo, na Holanda, entre 1994 e 1997, é um exemplo (Figura 10). O projeto consiste em um museu interativo que produz no visitante a sensação de que ele fosse a própria água passando pelo espaço, por meio de artifícios como: diferentes níveis de piso, parede e teto, além de iluminação e sons no ambiente. O usuário dilui a noção do espaço real da obra, o que provoca uma inquietude visual e tátil e, ao mesmo tempo, caracteriza um ambiente de difícil exploração e equilíbrio.

Figura 10 - Pavilhão de Água Doce, HtwoOExpo, Grupo NOX



Fontes: Spuybroek, 1997. Foto Archive of Lars Spuybroek's office NOX, 2001

an architecture without doors hallways, where the next room is always where needs to be and what it needs to be. It is an architecture that dances or pulsates, becomes tranquil or agitated. Liquid architecture makes liquid cities, cities that change at the shift of a value, where visitors with different backgrounds see different landmarks, where neighborhoods vary with ideas held in common, and involve as the ideals mature or dissolve".

Embora muitos trabalhos apresentados aqui e tantos outros⁵² se utilizem da tecnologia para obter a dimensão imaterial, ou como alguns autores preferem chamar o conceito de desmaterialização, tal como a abordagem de Solà-Morales, que utiliza a luz, a transparência, a textura da superfície e a tecnologia, como formas de transformação desta materialidade, conclui-se que:

Negar o material na sua percepção convencional e reutilizar os efeitos da desmaterialização alegoricamente não significa o desaparecimento de um suporte físico, mas sim a representação, pelo contrário, de incorporar a arquitetura a percepção difusa de que o nosso universo e em nossas cidades é apenas o visível uma parte do invisível⁵³ (SOLÀ-MORALES, 2002, p.149).

Sobre esse invisível que Solà-Morales aborda, para Bruyn (2006) - diferentemente do autor anterior -, a discussão não está focada nos materiais que geram imaterialidades, isto não cabe discutir. É pertinente tratar a arquitetura como evento, abordada como a origem da arquitetura por Vitruvius⁵⁴. Ou seja, é mais propício analisar a dimensão imaterial da arquitetura, não através de qualidades espaciais e arquitetônicas que não são visíveis, mas, sim, por meio de eventos que permitem essa percepção imaterial acontecer. Para Bruyn (2006),

A própria materialidade do espaço se manifesta através de aspectos sensoriais imateriais que o material desencadeia em primeiro lugar. Por exemplo: o cheiro da madeira; os aromas dos alimentos servidos nela; o som da chuva gotejando sobre a folha de metal no telhado [...]. (2006, p.68).

⁵² Existem inúmeros trabalhos na área que relacionam a dimensão imaterial, arquitetura imaterial ou desmaterialização da arquitetura, com estes aspectos tecnológicos. Como exemplo, os trabalhos de Toshiro Mori, *Immaterial Ultramaterial*; de Phillipe Rahn e Jun Tanaka, com *From (Im)possible to Virtual Architecture*; o artigo de Scott Mc Quire *Immaterial Architectures; Urban Space na Electric Light.*, de Botond Bogнар, *Matterial Immaterial: The New Work of Kengo Kuma*; a publicação *Immaterial world: Transparency in Architecture*, de Marc Kristal. Além destas referências relacionadas diretamente, é comum a utilização de outras denominações, tais como: Arquitetura Ultramaterial, Arquitetura Intangível, Arquitetura Trans-material.

⁵³ *Negando el material en su percepción convencional y reutilizándolo alegóricamente los efectos de desmaterialización no significan desaparición de un soporte físico pero sí que representan, por le contrario, incorporar a la arquitectura la percepción difusa de que en nuestro universo y en nuestras ciudades lo visible es sólo una parte de lo invisible.*

⁵⁴ “Tendo, pois, assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, reunindo-se muitos no mesmo lugar e tendo naturalmente a vantagem de andar ereto e não curvado como o restante dos seres vivos, para olhar a magnificência do firmamento e dos astros, assim como poder, com as mãos e os dedos, trabalhar facilmente tudo aquilo que quisessem, começaram uns nesse ajuntamento a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e seu modo de construir, a fazer habitações com lama e pequenos ramos, para onde pudessem ir. Observando então as construções alheias e juntando coisas novas aos seus projetos, cada dia melhoravam as formas das choupanas. (VITRUVIUS, 2007, p.112-113)

Se for possível pensar nesse ponto de vista, o significado não está nem no edifício (objeto físico), nem na mente do espectador (um sujeito humano), mas, sim, na relação entre estes dois, a experiência.

Essa dimensão imaterial, portanto, passa a ser mais a ausência percebida de matéria do que a ausência real da qual Hill (2006) aborda. Ao se considerar que a decisão para que essa dimensão imaterial⁵⁵ aconteça é totalmente do usuário, no que ele coloca o papel de importância do arquiteto, pois é ele que deve dispor dos meios materiais para que isso aconteça.

Por meio dessa interação, pode-se perceber a importância do arquiteto como promotor dessa experiência ao ser humano. De modo que cabe somente a ele gerar ou não esta dimensão imaterial - aspecto abordado desde o início deste trabalho -, na qual destacam-se características do produtor do que está em destaque no início do capítulo anterior: “uma vida melhor e mais feliz”, rica em experiências, que na verdade é a real busca de sentido na vida do arquiteto.

É preciso considerar outras premissas, anteriores à responsabilidade do arquiteto, no que cabe entender melhor a máxima de Louis Kahn (2010, p.25): “Um grande edifício deve começar no imensurável, passa por meios mensuráveis quando a ser projetado e, no final, deve ser imensurável”. Neste caso, o termo “começar no imensurável” se refere a uma vocação latente que cada projeto possui, o que leva à famosa interrogação de Kahn (citado por Norberg-Schulz, 1981, p.9): “O que quer ser o edifício?”. Assim como o mesmo expõe o caso de que “uma rosa quer ser uma rosa”. Ele ainda ressalta que não cabe ao arquiteto interpretar qual seja essa essência, denominando este momento “forma”, que antecede o desenho e sua futura materialização.

Esse momento talvez seja o mais importante para o arquiteto, que consiste em captar essa essência e que muitos não compreendem. Para Kahn, a arquitetura é, antes de tudo, uma expressão das instituições⁵⁶, que incluem a

⁵⁵ O autor não aborda esse tema como dimensão imaterial e, sim, como Arquitetura Imaterial: [...] *imaterial architecture as the perceived absence of matter more than the actual absence of matter, I devise new means to explore old concerns: the creativity of the architect and user. The user decides whether architecture is imaterial. But the architect, or any other architectural producer, creates material conditions in which that decision can be made* (HILL, 2006, p.3).

⁵⁶ Para entender o conceito de instituição, Kahn utiliza o exemplo da escola, na qual as pessoas se reúnem embaixo de uma árvore para escutar e logo criam um abrigo, e, assim, mostram como a vontade de aprender, uma inspiração ou desejo humano, gera uma escola, um espaço físico para abrigar esta atividade. Portanto, prova que no fundo todo arquiteto tenta responder a uma dessas inspirações, como ele prefere chamar (NORBERG-SCHULZ, 1981).

expressão do desejo e das inspirações do homem, como aprender, viver, trabalhar, encontrar, entre outros aspectos. São consideradas, então, as instituições como moradas das inspirações do homem e que devem se fundamentar na luz, as quais são as próprias inspirações, e no silêncio, o qual é o desejo de querer ser.

A missão fundamental da luz é a de expressar e de elevar a presença das instituições. Por meio da expressão, assim, o homem cumpre sua função fundamental de vida, que é se expressar. Por sua vez, a expressão se articula por meio da arte, que só se realiza quando é posta na prática da vida. Como o ser humano vive para se expressar, a arte deve ser a única linguagem do homem. A essência da arte deve ficar onde a luz e o silêncio se encontram, onde “a vontade de ser, de expressar”, se faz “na vontade de ser, de fazer”. E é este momento que Kahn chama de forma, que diz respeito ao ‘o quê’ em vez de “o como” (NORBERG-SCHULZ, 1981).

O autor ressalta que isso não significa que Kahn não valorize as qualidades da realização, mas sim vê este momento como primordial para a arquitetura, chamada de forma: “Para mim, a Forma é a realização de uma natureza, composta de elementos inseparáveis. A Forma não tem presença. Existe na mente. [...] A Forma vem antes do projeto”⁵⁷ (KAHN *apud* NORBERG-SCHULZ, 1981, p.95).

Já o projeto para Kahn citado por Norberg-Schulz (1981, p. 10): “[...] se esforça para atingir esse momento preciso em que as leis da natureza são usadas para transmitir ao ser, permitindo intervir para luz”⁵⁸. Outra forma de compreender esta distinção é dada pelo arquiteto de outra maneira:

A forma é “o quê”. O projeto é “o como”. A forma é impessoal. O projeto pertence ao projetista. O projeto é um ato determinado pelas circunstâncias: o dinheiro que se dispõe, o lugar, o cliente, o grau de experiência. A forma não tem nada haver com as condições contingentes ⁵⁹(KAHN *apud* NORBERG-SCHULZ, 1981, p.63).

Portanto, a forma deve ser compreendida pelo arquiteto independente de qualquer situação, e não cabe a ele esta intervenção. Já para o projeto, o papel do profissional se torna presente, pois é ele que se torna o sujeito dessa

⁵⁷ *Para mí, la Forma es la realización de una naturaleza, compuesta de elementos inseparables. La Forma no tiene presencia. Existe en la mente.*

⁵⁸[...] *se esfuerza en alcanzar ese momento preciso en que las leyes de la naturaleza se emplean en transmitir el ser, permitiendo intervenir a la luz.*

⁵⁹ *La forma es “qué”. El proyecto es “como”. La forma es impersonal. El proyecto pertenece al proyectista. El proyecto es un acto determinado por las circunstancias: el dinero de que se dispone, el lugar, el cliente, el grado de experiencia.*

articulação entre o desejo do edifício querer ser e ele realmente vir a ser. Por isso, o ato de projetar, de fazer, é mensurável, o que é imensurável é o espírito psíquico, que se expressa nas sensações e no pensamento, que se relacionam com a vontade de ser da forma, a qual, para Kahn, sempre serão superiores a qualquer projeto.

Porém, ele reconhece que para que aconteça esta dimensão imensurável, é preciso passar meios mensuráveis, visto até aqui como os meios materiais, para que depois evoque valores imensuráveis novamente nos que dela participam:

[...] para terminar a construção, é necessário a partir da esfera do incomensurável que se prossiga através do mensurável. A única maneira de construir, a única maneira de se tornar um edifício passa pelo mensurável. É preciso seguir as leis, mas no final, quando o edifício se torna parte da vida, evoca valores incomensuráveis. A fase do projeto - com seus tijolos, seus componentes e sistemas, engenharia – quando terminado, é o espírito da existência que prevalece⁶⁰ (KAHN *apud* NORBERG-SCHULZ, 1981, p.63).

Para maior compreensão a respeito desta forma, adotam-se exemplos históricos. Evidente que aqui estes serão trabalhados de modo um pouco superficial, que abarcam poucas civilizações, para demonstrar que esse momento chamado de forma reflete as instituições do homem e que a arquitetura apenas deve ser um veículo para destacar a forma.

Um exemplo relevante destaca o povo egípcio que tinha a pirâmide como o edifício mais representativo de sua civilização; é uma síntese das quatro ideias fundamentais que representam o cosmos egípcio: O “oásis” cerrado, a massa megalítica, a ordem ortogonal e o percurso. A forma ou dimensão imaterial se materializa no edifício através destes elementos para o homem egípcio, que tinha suas crenças apoiadas no fato de a vida ser somente uma passagem para a morada eterna (após a morte), mesmo que incerta. A arquitetura egípcia é a representação disso: com elementos repetitivos (Figura 11), o que gerou uma busca de incertezas, e fez com que o homem se sentisse em uma eterna peregrinação (NORBERG-SCHULZ, 1999).

⁶⁰ (...) *para terminar una construcción, es preciso partir de la esfera de lo incommensurable y proceder a través de lo mensurable. La única via para construir, la única via para poner en ser un edificio pasa a través de lo mensurable. Hay que seguir las leyes, pero, al final, cuando la construcción deviene parte de la vida, aquélla evoca valores incommensurables. La fase proyectual - con sus ladrillos, sus sistemas constructivos, su ingeniería - ha terminado, y el espíritu de la existencia se impone.*

A Figura 11 a seguir apresenta o portão principal do complexo funerário de Ramsés III, em Medinet Habu, Egito, em que demonstra essa repetição com ênfase no percurso.

Figura 11 - Complexo funerário de Ramsés III, Medinet Habu



Fontes: Templo de Ramisés III, Egito; Foto Agência EFE, s/d.

Tal como os egípcios, aos gregos a interação entre as forças naturais e as humanas estavam presentes, como prova a mitologia. Mas ao contrário dos egípcios que se adaptaram aos processos naturais, os gregos concentraram seus aspectos humanos. Desta forma, sua arquitetura se voltou a aspectos mais humanos e, assim, o homem se tornou mais livre para organizar o seu conhecimento e também o de seu mundo. Portanto, é interessante retomar que na arquitetura para os gregos, o edifício precisava ter fundamento (de comando, princípio cronológico e de valor comum e social), como Brandão explica e exemplifica:

A arquitetura é instrumento de uma pedagogia, nos ensina valores morais e éticos e celebram uma história coletiva, a nossa história, a nossa memória, o universo ético a qual pertencemos. Assim, por exemplo, as colunas gregas em forma de mulher, chamadas “cariátides”, não foram inventadas apenas para embelezar os edifícios, mas para ensinar os homens o valor de manterem-se leais a um povo e a uma cultura (história da cariátides, segundo Vitruvius). Também as ordens “dóricas” e “jônicas”, tão utilizadas no historicismo pós-moderno, não eram apenas regras decorativas, mas a maneira pelas quais os gregos celebravam os traços das duas culturas que deram origem ao seu povo. Enfim, a “inauguração grega” da arquitetura grega nos recomenda, por exemplo, preservar uma hierarquia entre as edificações de tal forma que aquelas que incorporam tais valores coletivos tenham uma excelência sobre as demais e esta excelência mantenha-se visível por todo o espaço urbano (BRANDÃO, 1999, p.4).

Para os gregos, a arquitetura era um reflexo do homem, tal como Norberg-Schulz (1999) chega a comparar a articulação do corpo humano aos elementos do templo grego. Já para os Romanos, a arquitetura passa a ser o cenário da ação humana inspirada pela divindade, por isso o espaço interno se torna extremamente importante, pois acaba por ser mais próximo ao homem.

Como exemplo de estilo semelhante destaca-se o Pantheon, em Roma. Kahn o aborda da seguinte forma:

Refletindo sobre o Pantheon, que é reconhecido como um dos maiores edifícios existentes. Sua grandeza tem muitos aspectos. É o resultado da convicção de que um edifício pode ser dedicado a todas as religiões e que é possível dar uma expressão a este espaço um ritual livre [...] Se é verdade que a arquitetura pode ser definida como um mundo dentro de outro mundo, então, este edifício expressa bem esta ideia; além disso, ela define perfeitamente, colocando o olho - a única janela - no centro cúpula. O edifício não tem precedentes: nasceu de motivações límpidas e cheias de fé. A força de seu "querer ser" inspirou em o projeto até nas suas aspirações formais⁶¹ (KAHN *apud* NORBERG-SCHULZ, 1981, p.77).

Esse edifício demonstra que o cenário enfatizado pela arquitetura se torna importante, pois nela se consegue entender exatamente esta dimensão: a presença divina quando se vê a entrada da luz pela cúpula, além de considerar que isto é feito claramente por intermédio do homem (Figura 12). Como Norberg-Schulz (1999, p.54) aponta: "Unifica a ordem cósmica e a história de vida e faz o homem sentir -se como um explorador e conquistador de inspiração divina, como um fabricante de história de acordo com um plano divino"⁶².

⁶¹ *Reflexionar sobre el Panteón, que es reconocido como una de las mayores construcciones existentes. Su grandeza tiene muchos aspectos. Es el resultado de la convicción de que un edificio puede ser dedicado a todas las religiones y de que es posible dar una expresión a este espacio ritual libre[...] Si es verdad que la arquitectura puede definirse como un mundo dentro de otro mundo, entonces este edificio expresa bien estas ideas; más aún, la define perfectamente, situando el ojo - la única ventana - en el centro de la cúpula. El edificio no tiene precedentes: nació de motivaciones límpidas y llenas de fe. La fuerza de su "querer ser" inspiró un proyecto a la altura de sus aspiraciones formales.*

⁶² *Unifica el orden cósmico y la historia viva y hace que el hombre se experimente a sí mismo como un explorador y un conquistador de inspiración divina, como un hacedor de la historia conforme a un plan divino.*

Figura 12 - Entrada de Luz, Pantheon



Fontes: PANTHEON, 125 d C; Foto Kalaryn Amery, 2009.

A luz se torna um artifício comum na arquitetura e é a partir daqui e não somente nos exemplos dados no início do capítulo que ela é utilizada. Pois é comum o uso da luz ao longo de toda Idade Média, e esta para Norberg-Schulz (1999) é utilizada pela arquitetura como artifício para esta elevação transcendental e possível desmaterialização da arquitetura. Assim como o Período Romano inaugura o caráter intencional da ação humana nos edifícios, no período Bizantino, isto é enfatizado. Porém, a presença da luz e os materiais fazem com que o homem ao entrar em uma igreja paleocristã perceba que ela é uma ligação entre o céu e a terra, como Norberg-Schulz (1999, p.67) descreve:

O esquema iconográfico da igreja bizantina mostra que o edifício foi concebido como uma imagem do cosmos. A cúpula representa o céu, enquanto as partes mais baixas são o "a terra". Quanto mais alta se coloca uma imagem na estrutura arquitetônica, mais sagrada ela é. A luz divina que emana da abóbada celeste se derrama através do espaço abaixo - centralizado⁶³ (NORBERG-SCHULZ, 1999, p.67).

⁶³ *El esquema iconográfico de la iglesia bizantina muestra que el edificio era concebido como una imagen del cosmos. La cúpula representa el cielo, en tanto que las partes inferiores constituyen la zona "terrestre". Cuando más alta se coloca una imagen en el marco arquitectónico, más sagrada se la estima. La luz divina emanaba de la cúpula celestial y se derramaba por el espacio-centralizado de abajo.*

Dessa maneira, ao entrar em toda igreja paleocristã, visualiza-se a criação de um espaço espiritualizado, onde se tem a percepção de entrar no céu, ainda que possua os mesmos elementos das arquiteturas anteriores, porém, estes perdem sua força corpórea, devido ao tratamento da superfície e da difusão da luz. Observa-se ainda que a parte inferior das igrejas é mais obscura, enquanto as partes superiores são banhadas pela luz que simboliza a luz divina. Como exemplo, a Basílica de San Marcos, em Veneza (Figura 13), que teve o início de suas obras por volta do ano 830. A parte superior remete ao céu e a inferior, à dimensão terrestre. (NORBERG-SCHULZ, 1999).

Figura 13 - Basílica de San Marcos, Veneza



Fontes: Contarini, 1701; foto Journey around the Globe, 2011.

Já o Período conhecido como Românico consiste em uma combinação das basílicas paleocristãs com as aspirações ao céu, porém com a presença de um novo elemento, que é a torre, que representa a proteção divina, necessária em um mundo instável e perigoso ao qual estavam as pessoas expostas naquela época. As igrejas construídas passam a apresentar um caráter não somente como algo sagrado e, sim, uma representação de algo ligado também ao Estado. Trazem para si uma ideia do homem que tem este monumento como parte de sua vida cotidiana (NORBERG-SCHULZ, 1999).

Ou ainda como Brandão (1999, p.41) destaca: “A função primordial da catedral é, portanto, estruturar e organizar o espaço, tornando visível o papel central da igreja como instituição que deve governar a sociedade”.

Porém, foi no período gótico que arquitetura cristã conseguiu seu apogeu, seguindo com o uso da luz, mas com a retirada das paredes que se transformam em estruturas que possam parecer mais leves. Segundo Norberg-Schulz (1999), aquilo que as basílicas paleocristãs haviam tentado desde o início acontece quando o cristão entra em uma catedral gótica, na qual o espaço espiritualizado se converte em uma presença imediata e concreta, ou como Brandão (1999, p.43) sustenta: “A catedral gótica dá a sensação de ser o próprio espírito representado pela luz e pelo vazio, o que verdadeiramente sustenta o edifício”. Isto se dá através da luz, que é o elemento primordial do espaço cristão, com a interação com os elementos materiais do edifício, pois as paredes são substituídas pelas estruturas aparentes.

Em um comparativo com o que foi descrito anteriormente:

Nas igrejas paleocristãs apenas a superfície interna tem um resultado interessante. Contudo, lentamente esta interação tornou-se mais profunda. Já no século V se perfura a abside com janelas e, a medida que passava o tempo, a luz foi absorvendo uma maior proporção na parede sólida. Assim, a sombra da igreja Românica cedeu ante à visão gótica da luz. Em um certo ponto deste desenvolvimento, quando a estrutura se tornou diáfana, nasceu o gótico. O processo de desmaterialização não somente fez desaparecer a parede maciça e amorfa mas a transformou em uma estrutura lógica diferenciada, onde cada parte expressava sua função em sua totalidade. Esta estrutura se fez visível desde o exterior; a catedral gótica transmite a toda a comunidade a ordem simbólica que resulta da interação de luz e matéria ⁶⁴ (NORBERG-SCHULZ, 1999, p.111-112).

Contudo, a arquitetura gótica encerra um momento na arquitetura ocidental, chamada de “idade da fé”, quando a eclesiástica representa grande parte do pensamento vigente, e a luz foi utilizada como artifício, porém esta não é a representação somente da presença da luz divina, como talvez fosse percebido anteriormente. Ela é parte de uma interação entre a luz e o elemento material, ou seja, de Deus com o ser humano, ou como Norberg-Schulz prefere chamar:

⁶⁴ *Las iglesias paleocristianas reciben luz, pero sólo la superficie interior resulta interesada. Empero, lentamente la interacción se tornó más profunda. Ya en el siglo V se perforó el ábside con ventanas y, a medida que passaba el tiempo, la luz fue absorbiendo una proporción mayor del muro macizo. Así, la penumbra de la iglesia románica cedió ante la visión gótica de la luz. En cierto punto de este desarrollo, cuando la estructura se tornó diáfana nació el gótico. El proceso de desmaterialización no sólo hizo desaparecer el muro macizo y amorfo sino que lo transformó una estructura lógica diferenciada, donde cada parte expresaba su función en la totalidad. Esta estructura se hizo visible desde el exterior; la catedral gótica transmite a la comunidad entera el orden simbólico que resulta de la interacción de luz y materia.*

“matéria-espiritualizada”, que representa o pensamento vigente, no qual o homem mesmo que tenha a fé como norte, está apoiado nos valores humanos.

Cabe acrescentar a esse argumento a escolástica, adotada entre os anos de 110 a 1500 nas escolas monásticas cristãs, de maneira que conciliava a fé cristã com um pensamento racional, no qual geralmente se adotava a filosofia grega.

Por meio destes breves exemplos, é possível perceber a teoria de Kahn sobre a concepção da forma, que é a relação com as instituições e a vocação do edifício que todos assim o seguem: seja religiosa, a transposição de valores, etc. E todas através de meios mensuráveis, vistos através dos materiais, porém, os efeitos destes no observador se tornam imensuráveis, o que seria justo lançar a questão: a dimensão imaterial seria a materialização de outra coisa que não se encontra na matéria natural? Provavelmente, sim. Pois nos exemplos apresentados, como o uso da luz, o homem deixa de perceber a matéria bruta, no caso, para ela se relevar de outra maneira, se presentificar e se reapresentar, tal como Le Corbusier relembra: “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” (LE CORBUSIER, 2013, p.13).

A imaterialidade não consiste necessariamente na retirada de matéria, como no caso da tentativa da desmaterialização do objeto arquitetônico - caso de alguns exemplos abordados no início do capítulo e que utilizam instrumentos tecnológicos, transparências, etc. Estes podem ser utilizados, mas não é a ausência de matéria que garante que a dimensão imaterial esteja assegurada para aquele que frequenta o local.

Outra forma de entendimento dessa dimensão imaterial pode ser evidenciada pela teoria de Heidegger, em a *Origem da Obra de Arte*, quando ele explica a diferença entre o objeto instrumental e o artístico, em que no primeiro a matéria desaparece; e no segundo, a matéria se evidencia. Brandão (2000):

A pedra desaparece no calçamento, o concreto desaparece na laje, o aço desaparece na tesoura, o amarelo desaparece na camisa e a luz passa inadvertida pelas janelas. Na obra de arte, ao contrário, a matéria se revela: a docilidade da pedra-sabão se revela em Aleijadinho, a plasticidade do concreto se revela na arquitetura de Niemeyer, o aço se revela na escultura de Amílcar de Castro, a personalidade do amarelo se revela nos girassóis de van Gogh e a luz se faz matéria na arquitetura gótica. (2000, p.5).

Com base nesse princípio, esta dimensão imaterial pode se manifestar através de outra maneira que não se encontra na matéria natural, de modo que,

muitas vezes, a arquitetura se constitua no encontro da ideia com a matéria assinalada por Louis Kahn; e talvez como citado anteriormente com a questão da experiência. Após o momento inicial de perceber e de conceber o objeto arquitetônico, este trabalho não está fechado, porque a dimensão imaterial apenas deve promover a abertura a quem irá frequentá-la. Diante disso, observa Brandão (2000, p.6):

[...] a obra de arquitetura é doadora de discursos e não apenas consequência de um discurso ou sentido prévio e determinado de uma vez por todas. Sua verdade jamais se fixa. E o discurso que se pode fazer sobre a obra é sempre provisório.

Sob a mesma visão, cabe destacar a citação de Kahn na qual: “Começar no imensurável, passar por meios mensuráveis, para se tornar imensurável”. Isto se resume mais objetivamente o que foi explicado no parágrafo anterior.

Dessa maneira, de volta à teoria de Louis Kahn, que embora se aproxime da teoria Platônica - que relaciona a Forma com o sentido da Ideia -, sua visão, sobretudo, se aproxima do pensamento de Martin Heidegger, ao conceber que o homem não pode ser compreendido separadamente do seu ambiente, ou seja, a concepção do homem como “ser no mundo”.

Porém, como Montaner (2001) ressalta, é importante perceber que o “ser-no-mundo”, não se refere somente ao homem e nem ao espaço que temos “a mão” e “ante os olhos”. Heidegger insistiu na dignidade da existência do homem através do habitar, em ser sobre terra, sob o céu. Pensar, construir e habitar, assim, são condições definidoras da existência do homem, no que o filósofo se posiciona no sentido que a dignidade do homem reside no lugar arquitetônico onde habita, já que: “[...] habitar é a maneira na qual os mortais são a terra na terra, é a maneira de ‘ser’ do homem” (MONTANER, 2001, p.65).

O que caracteriza a arquitetura com um viés de estrutura mais existencial não significa que a obra tenha uma base mais individual, pois as estruturas existenciais estão intimamente ligadas à ideia do habitar, e esta - como citado anteriormente - é muito ligada a outras instituições, como pensar e construir. No entanto, é possível compreender porque Heidegger entende que a poesia não seja um meio mais elevado do que a língua cotidiana, pelo contrário, a fala cotidiana é uma poesia esquecida (NORBERG-SCHULZ, 1981).

Contudo, é necessário voltar à ideia Vitruviana da arquitetura como evento, porém ela considera a vocação do edifício, sua parte imensurável, seu material, seu meio mensurável, para então pensá-la como imensurável, aberta e experimental, tal como ocorre na vida cotidiana, ou como aponta Heidegger do “ser no mundo”.

Existem inúmeros exemplos que podem ser dados, um deles é o *Fun Palace*, de Cedric Price, da década de 1960, que tinha por objetivo mudar os parâmetros da arquitetura: “Esta descrição claramente desafia a ideia de arquitetura como abrigo, como gabinete, ou como um significante permanente de valores sociais”⁶⁵ (LOBSINGER, 2000, p.120).

O projeto é uma idealização da artista de teatro Joan Littlewood, que busca o então jovem arquiteto inglês Cedric Price, interessado por novas tecnologias, para realizar um projeto que atendesse os desejos e às necessidades dos usuários em um foro de encontro para performances teatrais. Com a ajuda de Gordon Pask, especialista em cibernética, o projeto se amplia e se torna mais interativo, flexível e compatível com as performances subjetivas e efêmeras do teatro. Embora o projeto não tenha sido construído, esse é o exemplo utilizado até hoje para elucidar os novos desdobramentos da arquitetura atual, centrada no dinamismo do corpo e focada no processo de criação.

Dessa maneira, pode ser também retomada a frase de Hill:

Arquitetura imaterial é ausência percebida de matéria, mas do que a ausência real da matéria. Que foca na criatividade do arquiteto e do usuário, porém é o usuário quem decide se é imaterial, o arquiteto não tem este poder de decisão ele apenas pode criar condições materiais para que isto aconteça (HILL, 2006, p.3)⁶⁶.

Convém perceber que o arquiteto, mesmo que não tenha a decisão de apontar se algo seja imaterial ou não, ele dispõe dos meios necessários para que esta condição imaterial seja proporcionada ao usuário, como Mendes (2013, p.35) objetiva: “[...] o arquiteto é capaz de manipular os aspectos formais do desenho

⁶⁵ “*This description patently challenges the ideia of architecture as shelter, as enclosure, or as a permanent signifier of social values*”.

⁶⁶ “[...] *imaterial architecture as the perceived absence of matter more than the actual absence of matter, I devise new means to explore old concerns: the creativity of the architect and user. The user decides whether architecture is imaterial. But the architect, or any other architectural producer, creates material conditions in which that decision can be made* (HILL, 2006, p.3).

arquitetônico, procurando instigar sensações específicas no utilizador que se relacionem com a realidade e despertem emoções”.

Dessa maneira, Mendes acrescenta que o arquiteto pode seguir dois caminhos distintos: um em que a obra pode se basear em sentimentos de integração e conforto, da qualidade sem nome, e baseado na obra teórica de Christopher Alexander⁶⁷ que trabalha com a propriedade ligada às ideias a vida humana, equilíbrio, harmonia e vida; E o segundo, do sublime, de Edmund Burke⁶⁸, que traz as emoções de forte impacto no ser humano, como o terror, o assombro, o fascínio, a curiosidade e a surpresa.

Porém, geralmente essa vontade de gerar sentimento se encontra em um segundo plano, pois, como relatado anteriormente, essa habilidade de gerar emoções sempre esteve mais vinculada ao campo das artes e, não, essencialmente à arquitetura, seja pela função mais utilitária ou pela banalidade da vida cotidiana, ambas abordadas anteriormente. Existe outro que Mendes (2013) destaca, o problema de as pessoas não se interessarem ou não conceberem a arquitetura como as outras artes, tais como a pintura e a escultura. Mesmo que ainda não exista um interesse pelos aspectos interpretativos nas obras de arte, na arquitetura isso é mais evidenciado ainda, o que prejudica consideravelmente a percepção imaterial por parte do espectador, como evidencia Mendes (2013):

Associa-se então ao senso comum esta distância entre a arquitetura e o ser humano. A maioria das pessoas é sensível aos aspectos visuais das obras, ao imediato, mas não o são em relação aos aspectos interpretativos das obras de arte. Assim cria-se uma leitura redutora de todas as artes, mas em particular da arquitetura, pois esta está fundada na realidade, requerendo uma interpretação associada a este aspecto. (2013, p.23)

Quando a arquitetura trata de temas ligados aos sentimentos humanos, as emoções são evidenciadas e são mais fáceis de atingir o usuário, sobretudo, se forem na segunda categoria que Mendes (2013) abordou. Esta trata do sublime, que incide sobre terror, assombro, fascínio, curiosidade e surpresa, que geram um forte impacto no ser humano, que: “[...] projetadas no momento do contato, transparecem em toda a sua dimensão e aguçam a curiosidade, assim, o poder do contraste cria assim uma tensão entre a obra e o ser humano [...]” (MENDES, 2013, p.41).

⁶⁷ O texto utilizado pelo autor como referência é *Timeless Way of Building* de 1979.

⁶⁸ A referência para Mendes (2013) é a obra intitulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* de 1757.

Como exemplo, é possível tomar o Museu Judaico de Berlim, obra de Daniel Libeskind, onde o autor, filho de sobreviventes da guerra, utiliza o recurso de estilizar uma estrela de Davi para criar o seu prédio, no que destitui, assim, sua figura lógica e cria uma série de artifícios para tentar demonstrar esta história, como descreve Gomes (2007):

Daniel Libeskind admite ter uma crença poderosa na habilidade das pessoas em aprender com a História e com a arquitetura. Sua visão de mundo o faz acreditar que assim como um edifício e uma cidade estão sempre presentes ao longo do tempo e da história, o ato de construir pode transformar a cultura de uma cidade. Este pensamento se torna claro ao percebermos que em cada detalhe de sua arquitetura ele planta signos passíveis de serem reinterpretados, imagens difíceis de serem esquecidas.

A Figura 14, a seguir, destaca uma imagem aérea do museu que possui três eixos principais: **o Eixo do holocausto, o Eixo do exílio e o Eixo da continuidade.**

Figura 14– Museu judaico de Berlim



Fontes: Libeskind, 2001; Foto Architect Now, 2013

Sobre a obra, o arquiteto discute o papel da arquitetura no cenário histórico-cultural de um país, a partir do ponto em que se permite ocupar um território onde o vazio é preenchido por memórias dramáticas e, assim, havia a necessidade de identificar este sentimento. Ao mesmo tempo, ele explora as emoções do visitante no sentido de repassar a história, simbolicamente.

Outro exemplo vem de Le Corbusier, que apesar de boa parte da sua carreira ser em prol de uma arquitetura programada e baseada em formas

tradicionais e proporções clássicas - mesmo com inovações do movimento moderno -, propôs questionamentos à sua teoria em alguns projetos concebidos próximos no fim da sua vida.

No projeto da Capela de Notre-du-Haut, na década de 1950, em Ronchamp, Le Corbusier acaba por questionar a relação causal da arquitetura, já que seja possível perceber intervenções na obra final que não estavam no projeto (Figuras 15 a 17), o que promove ao arquiteto a importância do processo em detrimento do projeto. (Informação Verbal)⁶⁹.

A primeira imagem destaca a parte superior, próxima à cobertura, onde se tem a impressão de ter deixada aberta para iluminar, aspecto que parece ter sido feito durante a construção, pois no projeto não há presença desta lacuna.

Figura 15 – Capela Notre-du-haut, Le Corbusier

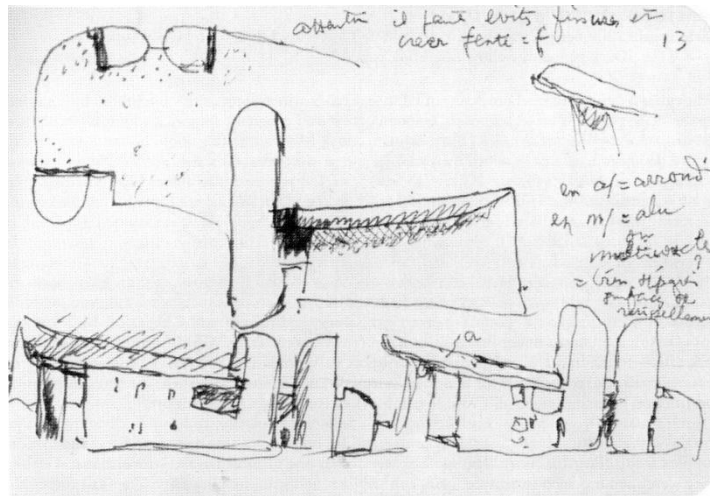


Fontes: Le Corbusier, 1955. Foto Archdaily, 2012.

A próxima imagem se refere ao croqui do projeto que não prevê a abertura próxima ao telhado, nem ao menos a saliência do confessionário.

⁶⁹Aula ministrada pelo professor José dos Santos Cabral Filho. Tema Arquitetura tecnologias digitais e cultura contemporânea. Doutorado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

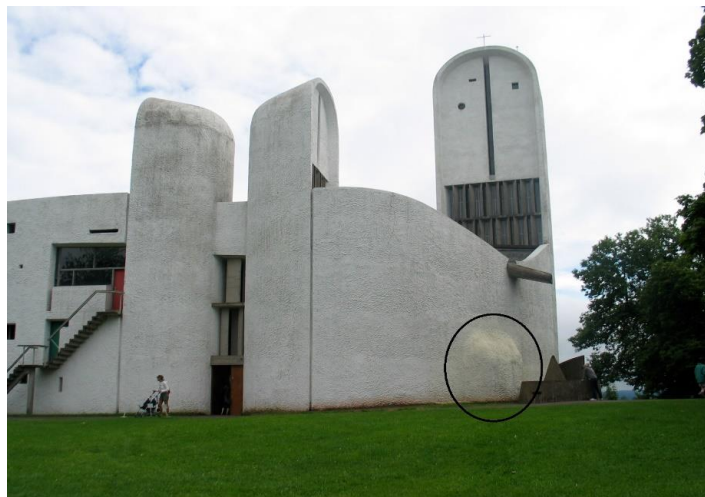
Figura 16 - Capela Notre-du-haut, Le Corbusier, Croqui



Fonte: Le Corbusier, [1951?].

A terceira imagem da mesma obra destaca a saliência do confessionário adaptada no decorrer da execução da obra e que também não estava prevista no projeto original.

Figura 17 - Capela Notre-du-haut, Saliência do confessionário



Fontes: Le Corbusier, 1955. Foto International Photography Research, s/d.

Porém, no seu último projeto essa indeterminação da arquitetura fica ainda mais evidente no Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, próximo a Lyon, na França. Esta obra - por muitos irreconhecível - se comparada às obras da fase áurea do arquiteto, pois se trata de uma lógica de ausência de beleza ou uma

espécie de desconsideração com a qualidade física, que acaba por ser, à primeira vista, extremamente perturbadora e cruel, mas que, por fim, é a mais poética. A sua experiência não se limita ao corpo material do edifício, mas, sim, na ordem da transcendência, pois a obra toma como princípio o erro, presente em alguns detalhes que não seriam comuns para um arquiteto do porte de Le Corbusier (Figuras 18 a 21), o que confirma esta possibilidade de não acerto humano, pois permite indeterminação da arquitetura em que consta um progresso organizado, mas que, muitas vezes, não é prognosticado (Informação Verbal)⁷⁰.

Nas primeiras imagens, pode-se observar os pilares feitos sem um apuro estético e a tubulação aparente em um dos corredores do edifício.

Figuras 18 e 19 - Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, Le Corbusier



Fontes: Le Corbusier, 1960. Fotos Nouvelles-hybrides, 2015, The Courtauld Institute of Art, s/d.

A terceira imagem da obra se refere à janela que fica em frente a um anteparo, o que não possibilita a visão da paisagem, ou seja, perde a lógica funcional da peça (Figura 21). Já a próxima imagem da obra traz uma janela com suposto erro de execução, deixada pelo arquiteto propositalmente a fim de provar a imperfeição do homem frente ao mundo (Figuras 20 e 21).

⁷⁰Aula ministrada pelo professor José dos Santos Cabral Filho. Tema Arquitetura tecnologias digitais e cultura contemporânea. Doutorado da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

Figura 20 e 21 - Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, Le Corbusier



Fonte: Le Corbusier, 1960, Fotos: Samuel Ludwig, s/d; Fernando Schapochnik, Divisare, s/d.

Com base na imperfeição humana vista através da obra acima, ainda é relevante retornar ao início do capítulo e destacar uma definição de imaterialidade mais simples: “o espírito portanto é imaterial”. Desta maneira, é possível refletir sobre o ponto de vista da filosofia de Hegel (1770-1831), que entende a história da arte a partir do conflito entre a ideia e a matéria; o espírito e a natureza.

É importante compreender que espírito não é algo ligado à religião, tal como observa Hegel (2011), em sua obra *Fenomenologia do Espírito*. Nela, o autor demarca a passagem da religião como o saber absoluto, porém ambos compartilham o mesmo conteúdo, mas com formas diferentes de apresentação, o que destaca a religião através da linguagem da representação e o saber pelo conceito.

Hegel divide a história da arte em três momentos: Arte Simbólica, na qual a ideia não tem nitidez suficiente para ser representada na forma material; Arte Clássica, na qual a representação da forma material é perfeitamente adequada à ideia que pretende ser universal e livre de conceitos; e a Arte Românica, na qual a unidade perfeita entre ideia e matéria é superada; a ideia cresce para o espírito absoluto e não pode ser mais expressa na matéria. Neste momento, o espírito absoluto leva a arte a transpor a filosofia e a religião, destaca Mondrian citado por Brandão (2008).

Portanto, é possível perceber que quando a ideia ou o espírito são fracos, a arquitetura a se torna apenas matéria. Como se torna apenas espírito ou ideia, a matéria na arquitetura fica insuficiente, então o desejado é o equilíbrio entre o espírito e matéria, de acordo com Hegel (2008), e ainda lembrando a teoria de Louis Kahn, vista anteriormente.

É importante ressaltar, porém, que matéria pode ser considerada outra coisa que não algo constituído de uma visão somente da realidade. Isto porque quando é utilizado o abstracionismo, este encontro entre a matéria e o espírito não se dá através da mimese de formas naturais, pois estas devem ser abstraídas, e esse termo para Mondrian citado por Brandão (2008, p.12) significa “[...] encontrar uma imagem exata e matemática das relações que se encontravam veladas na percepção imediata do real”.

Não se trata de uma questão simples de transformar o natural em abstração, mas, sim, de observar as dinâmicas, sobretudo do homem urbano que está mais afastado da natureza; e o processo da abstração que oferece a conciliação entre o espírito e a natureza, ideia e realidade, onde o universal emerge e faz desaparecer o particular.

O sujeito universal acaba por rejeitar o que é externo quando é pensado como expressão da individualidade e da subjetividade. Para Mondrian citado por Brandão (2008, p.14), somente “[...] a época moderna e suas massas urbanas cosmopolitas criam essas condições para que o artista - lutando contra o que é individual - revele a ordem geral que se mescla às formas concretas particulares”.

Contudo, Mondrian não admite que o ambiente seja definido apenas por soluções técnico-funcionais, pois ele deve ser o local também de satisfação do espírito e completude do ser humano e, assim, romper com os métodos do passado. Desta forma, criam-se novas formas ao espírito pautadas pelo universal como entender uma casa como elemento estrutural de uma cidade, parte de um todo maior. Assim como destaca:

Repito: a casa não deve mais ser fechada e separada em sua expressão plástica. A rua menos ainda. Embora tenham funções diferentes, elas devem formar uma unidade. Para se chegar a isso, não devemos mais considerar a residência como uma “caixa”. A ideia de “lar” (*home, sweet, home*) deve ser abandonada. Assim como a ideia convencional de “rua”: devemos considerar a casa e a rua como a cidade, que é uma unidade, formada por planos que estão compostos em uma oposição neutralizante, pela qual toda segregação e exclusão são eliminadas. O mesmo

princípio deve reinar no interior da casa. Esta não deve mais ser um acúmulo de cômodos, formados por quatro paredes como nada além de buracos para portas e janelas, mas uma construção de planos em cor e não-cor, em harmonia com os móveis e utensílios – que não necessitam ser nada além de elementos componentes de um todo. E o homem? Este não deve ser nada em-si-próprio e ser, igualmente, apenas uma parte do todo. Assim, quando ele não sentir mais sua individualidade, será no paraíso terrestre que ele próprio criou (MONDRIAN, 2008, p.171).

Como exemplo, Mondrian cita a casa Schröder (Figura 22) feita por Gerrit Rietveld⁷¹, em Utrecht, Holanda, de 1924. Nesta obra, a percepção do volume real é dificultada, devido à sua localização em meio a uma série de casas geminadas de tijolos tradicionais, tanto internamente quanto externamente pelo jogo tridimensional de planos verticais e horizontais que, para Mondrian, se integram ao desenho e à dinâmica da cidade. Todo tratamento da casa é feito através de uma unidade, onde os cômodos que parecem pequenos são interligados com divisões corredeiras que permitem a mudança de espaços, além de um mobiliário totalmente pensado em suas minúcias para o funcionamento e o dinamismo perfeito da casa. A construção não pretendeu ser um manifesto para interpretar novas formas de viver domesticamente, mas, sim, intensificar e adaptar a obra à experiência do usuário no espaço (COHEN, 2013).

Figura 22 - Casa Schröder – Gerrit Rietveld



Fontes: Rietveld, 1924; Fotos Lenzos en blanco, 2010.

⁷¹ Gerrit Rietveld, arquiteto e designer modernista holandês, participou do grupo conhecido como *De Stijl* e criou inúmeras obras que influenciaram a corrente modernista na arquitetura.

Diante do que foi estudado sobre o tema, é interessante basear-se na ideia de Piet Mondrian que posiciona a arquitetura como um aspecto a objetivar a satisfação do espírito e a completude do ser humano - e não se prender a características apenas funcionais ou materiais. Contudo, é possível concluir que boa parte da arquitetura contemporânea não se apoie somente na falta de espírito, mas provavelmente na falta do encontro da matéria com este. Grande parte dos exemplos descritos tem este perfeito encontro entre a matéria e o espírito, ou seja, a dimensão imaterial com o suporte material.

Entretanto, para se alcançar esta satisfação do espírito, é interessante que não se baseie na falta ou diminuição da presença da matéria física, como muitos objetivaram com a chamada “desmaterialização” ou nos casos apontados no início do capítulo, pois a ausência da materialidade não garante a dimensão imaterial. O que supostamente pode ajudar é a presentificação do espírito, traduzida em algo material, mensurável. Portanto, como Hill aponta, a dimensão imaterial é mais ligada à ausência percebida de matéria e não à ausência real, de modo que através destes meios os sentidos do profissional arquiteto ou como ser humano sejam mais facilmente atingidos, de modo que demonstrem algo que venha ao encontro do espírito.

Por outro lado, o desejo de desmaterialização sempre acompanhou a história da arquitetura em comparado com as pirâmides do Egito, que eram tidas como pura massa até a criação das catedrais góticas permeadas de luz, e aos grandes vãos de Mies van der Rohe. Todos esses sempre objetivaram um distanciamento cada vez maior do caráter e da ênfase no que parece ser o fundamento da arquitetura, a construção, para destacar o vazio que articula e promove o preenchimento pela vida. Porém, não é a diminuição da matéria que garante a promoção da dimensão imaterial, mas, sim, o encontro da matéria e do espírito, pois na arquitetura, a matéria é essencial.

A dimensão imaterial caracteriza-se, então, como a busca da essência da arquitetura, a promoção da vida. Por sua vez, a arquitetura provavelmente só se faz e refaz através desta interação. Dimensão imaterial pode ser considerada aquilo que se materializa em outra coisa que não tem materialidade, a vida, que é o resumo da “busca de uma vida melhor e mais feliz”, destacada pelo arquiteto em estudo que será abordado mais a fundo a seguir.

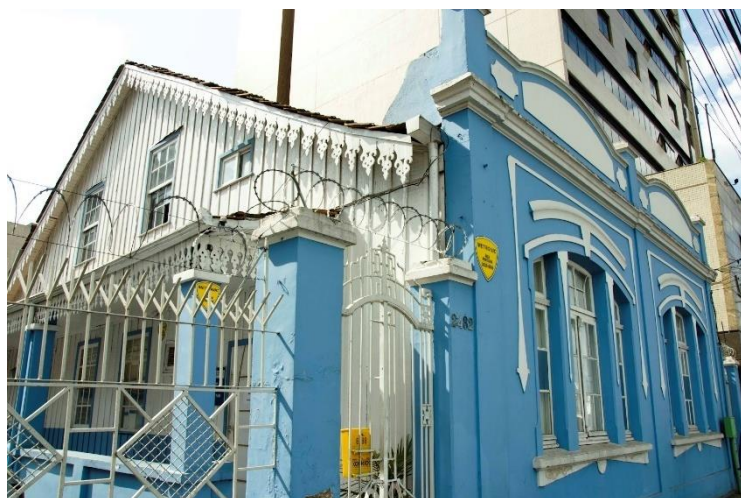
4 A TRAJETÓRIA DE AYRTON “LOLÔ” CORNELSEN

Curitiba, capital do Paraná, apesar de sua data de fundação ser bastante antiga, em 1693, a cidade permaneceu quase sem expressão até a segunda metade do século XX. Conhecida como Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, foi criada para ser ponto de parada dos tropeiros provenientes do Rio Grande do Sul transportando o gado para os interiores paulista e mineiro. Somente em 1842 a vila é elevada à categoria de cidade para que, quase doze anos depois, se tornasse a capital do estado do Paraná, que fora emancipado do estado de São Paulo, cerca de seis meses antes.

A cidade se constituía de um pequeno vilarejo e sua população era bastante reduzida. Porém, com o aumento da produção de erva mate e da extração da madeira, os governantes promovem a vinda de imigrantes europeus, que fez com que Curitiba assumisse para si a cultura europeia. Italianos, poloneses, ucranianos e alemães, bem como seus descendentes imprimem na paisagem da cidade arquiteturas trazidas de sua herança cultural, somada às outras existentes na região e que foram feitas, muitas vezes, ao acaso e provisoriamente, sem adotar questões estéticas e objetivas. Ou seja, em fins do século XIX, os curitibanos convivem nesta paisagem de sobreposição de culturas sem ter algo que os identificasse além desses povos imigrantes.

A imagem da cidade se dividia com grande parte de construções em madeira, devido à abundância deste material na região. Mas a forma seguia o modelo proveniente das regiões europeias dos imigrantes, sobretudo, com o uso de telhados, principalmente de duas águas. Outro modelo adotado na cidade era baseado em uma variedade de estilos, o ecletismo, também de origem europeia, porém tardia, assimilada em várias regiões do país. Essa corrente apesar de propiciar a miscelânea de estilos, não possibilitou grandes variações regionais, o que era visto na cidade de Curitiba também poderia ser contemplado em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. A única característica que diferenciava esta arquitetura no Paraná era o uso da madeira na estrutura e a presença do telhado, fechado atrás da fachada de alvenaria com características ecléticas (Figura 23).

Figura 23 - Residência madeira/alvenaria – Curitiba



Fonte: Arquivo da autora, 2012.

Observa-se na imagem acima um modelo de residência eclética, onde nota-se a mistura entre o corpo da casa de madeira e a fachada em alvenaria. No entanto, cabe citar que as diferenças das demais regiões do país se resumiam a esta configuração. Alguns anos à frente, eclode o movimento *Art Déco*⁷², que não possibilita também grandes variações regionais.

Contudo, para os curitibanos este ideal de moderno era bastante definido e bastava por estes dois novos estilos: o ecletismo e o *Art Déco*. Não havia abertura para arquitetura moderna, entendida com os ideais funcionalistas de Le Corbusier, organicistas de Frank Lloyd Wright e técnicos de Mies van der Rohe do início do século XX.

De acordo com Lins (2004), o início das manifestações arquitetônicas modernas foi bem destacado, pois as poucas obras que surgiam eram motivo de chacotas, e a obra de Kirchgässner, de 1930, foi criada com base no 'choque de volumes' do construtivismo russo e da escola moderna alemã. A Figura 24 apresenta a obra tal como se encontra nos dias de hoje.

⁷² O termo *Art Déco* é uma abreviação da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs ET Industriels Modernes*, em Paris em 1925. Este termo iria definir de maneira genérica, uma série de obras dispersas da arquitetura e do design entre as décadas de 1920-40, unificando as denominações antes esparsas com outras denominações (DUDEQUE, 1997).

Figura 24- Casa Kirchgässner



Fonte: Foto da autora, 2015.

É possível observar, através da imagem, que o formato da casa Kirchgässner combina volumes cilíndricos e ortogonais. Ela é isenta de ornamentos e exclui o telhado em prol de um terraço-mirante, fato que chamava a atenção dos que passavam. Também como marco inicial das obras modernas em Curitiba destacam-se as residências de João Vilanova Artigas (1915-1985) feitas para os seus irmãos, hoje demolidas, com modelo de Frank Lloyd Wright, e apelidadas de “estrebarias” por manter a horizontalidade da obra e adotar telhados extremamente baixos. Tal como ocorreu com esses pioneiros, insere-se Lolô Cornelsen nos moldes deste estilo arquitetônico.

Segundo algumas pesquisas do Docomomo⁷³ e também de acordo com documento do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) *et al* (2003), é por meio da tipologia residencial curitibana que são expressas as principais características da arquitetura do movimento moderno da cidade. Considera-se ainda a arquitetura como uma fase positiva em soluções originais e contextualizadas de acordo com a região, em que se observam a liberdade formal e a postura funcional do momento.

⁷³ Criado em 19 de abril de 2005, vinculado ao Grupo de Pesquisa Teoria e História de Arquitetura e Urbanismo do Curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-PR. Sua criação está vinculada às iniciativas de preservação de diversos imóveis representativos da Arquitetura do Movimento Moderno de Curitiba, que resultaram na criação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba e no Grupo de Estudos da Preservação da Arquitetura de Curitiba (IPPUC).

Elgson Ribeiro Gomes, Jaime Wassermann, Leo Linzmeyer, Romeu Paulo da Costa e Rubens Meister, todos nascidos ou criados na cidade de Curitiba, são outros nomes da arquitetura moderna na cidade (INSTITUTO..., 2003).

Enquanto as discussões no Brasil, na década de 1930, sobre o movimento arquitetônico já estavam adiantadas e com uma maior produção arquitetônica moderna no Brasil, devido aos vários arquitetos em atuação, eles buscavam “uma racionalização construtiva em contraponto com a ênfase explícita dos sistemas estruturais que migram para as bordas, ativando desenhos que exploram a plasticidade do concreto armado”, descrevem Santos e Zein (2009, p.3).

No Paraná, a consolidação do movimento moderno se dá apenas em meados da década de 1950. Um dos motivos que impulsionam esta consolidação é a intervenção do governo que, na tentativa de se adequar e igualar com as demais regiões do país, admitiu este modelo de arquitetura.

A construção do Centro Cívico e do grande Teatro Municipal, que operava em meio a um grande desenvolvimento econômico gerado pela produção de café no estado, foi objeto de uma política de afirmação do Paraná frente às outras capitais. Projetos de grandes edifícios, previstos no novo plano diretor da cidade também impulsionaram esta nova arquitetura e promoveram nomes dentro da arquitetura, como Elgson Ribeiro e Rubens Meister já citados (DUDEQUE, 1997).

Outro fator que contribuiu para esse cenário de transformação foi a criação do primeiro curso de arquitetura e urbanismo da cidade, oferecido pela Universidade Federal do Paraná em 1962. Uma variedade de profissionais provenientes de vários locais do país se instalam na cidade para estabelecer o curso. Ressalta-se que a maioria deles era de São Paulo, o que explica a tendência do modernismo paranaense seguir aos preceitos da escola paulista, mesmo que tivessem admiração pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e pela arquitetura de Oscar Niemeyer:

Os profissionais curitibanos admiravam a cultura carioca e só. A família Artigas mantinha-se em Curitiba; Elgson Ribeiro Gomes estava trabalhando com Franz Heep; o engenheiro arquiteto com mais destaque em Curitiba, Rubens Meister, propagandeava o amigo Rino Levi como um dos profissionais ‘mais corretos’ da arquitetura no Brasil. Cada vez mais, nas lides curitibanas, as obras de arquitetos como Niemeyer ou Bernardes pareciam utopias, e o ponto de referência dos profissionais de Curitiba era a arquitetura produzida em São Paulo (DUDEQUE, 1997, p.220).

É comum atribuir à arquitetura modernista paranaense a aproximação da arquitetura paulista, tanto pela presença destes arquitetos paulistas, a partir de meados da década de 1950, quanto de seu conterrâneo ilustre, João Batista Vilanova Artigas, que embora tenha feito poucas obras na cidade, sua influência sempre foi marcante para os arquitetos da região.

Contudo, mesmo que em críticas de arquitetura seja atribuída à década de 1960 a decadência do Movimento Moderno mundial, no estado do Paraná aquele fora a época quando ele mais se desenvolveu. De acordo com Gnoato (2009), as transformações são bastante relevantes em Curitiba nesse período, que pode ser considerado de afirmação da arquitetura moderna na cidade, pois grande parte dos seus arquitetos passa a ter reconhecimento nacional, se destaca, através da participação sistemática em concursos de arquitetura. Ao mesmo tempo há a implantação de um projeto de urbanismo que acabou por transformar a capital paranaense em um modelo para outras cidades nas próximas décadas.

Na contramão de tudo isso se insere o objeto desta tese, Ayrton Lolô Cornelsen. Com vistas a uma maior compreensão de seu trabalho, faz-se necessário dividir sua carreira em quatro fases distintas.

A primeira, uma espécie de pioneirismo da arquitetura modernista na cidade, na qual foram feitas as experiências iniciais do arquiteto, desde seu período ainda como estudante até seus anos de carreira profissional. Esta fase inclui obras contemporâneas que são as primeiras modernistas que aparecem em Curitiba, juntamente às obras de João Batista Vilanova Artigas, que causaram estranheza na população. Esse período foi compreendido entre meados da década de 1940 e meados de 1950, e contempla, sobretudo, obras residenciais.

A seguir, na segunda metade da década de 1950, quando a cidade já absorve este tipo de arquitetura, Lolô Cornelsen se dedica, além da arquitetura residencial que ele considera uma nova tipologia moderna, a projetos de maior porte. Além disso, aliado à sua carreira como profissional liberal, o arquiteto assume o Departamento de Estradas de Rodagens no Paraná (DER), e volta sua carreira novamente à área da engenharia, o que lhe gerou uma rede maior de contatos. Já na primeira metade da década de 1960, o arquiteto divide seu trabalho entre o Rio de Janeiro e Curitiba, pois foi convidado a projetar o Autódromo de Jacarepaguá e a Vila Olímpica do Club de Regatas Vasco da Gama, projetos que impulsionam a carreira do arquiteto à próxima fase: sua carreira internacional.

Na terceira fase de sua carreira, em 1966, o arquiteto assina contrato com a empresa portuguesa SARL, e é contratado para fazer diversos projetos que incluem, primeiramente, o projeto do Autódromo de Estoril; seguido do Autódromo de Luanda, em Angola, África. Além de cerca de 30 hotéis e de 12 complexos turísticos. Ele atua em diversos países, como Portugal, Angola, Ilha da Madeira e Espanha. Lolô, assim, permanece fora do país até 1976 e volta em virtude da Revolução dos Cravos, ocorrida 1974, e seus desdobramentos, em Portugal.

Novamente em relação às obras no Brasil, o arquiteto desenvolve a quarta fase da sua carreira - proveniente de sua carreira internacional -, e tenta atuar no Brasil através da criação de grandes complexos turísticos, participação em vários editais de obras públicas, projetos residenciais, além de seu trabalho em cargos públicos, como a direção da Superintendência do Desenvolvimento da região Sul (SUDESUL) na década de 1980. Esse período também fora marcado pela grande quantidade de prêmios e títulos que recebeu no estado do Paraná.

Importante registrar que, para este estudo, com destaque para este tópico relacionado ao arquiteto, as referências utilizadas são de extrema importância, visto que são bastante escassas.

Na sequência são divididas as fases de atuação do arquiteto, separadas em função do tempo e de outros aspectos de sua carreira, por exemplo, o período que viveu no exterior.

4.1 Primeira fase (1945-1952)

Natural de Curitiba, Paraná, em 07 de julho de 1922, Ayrton João Cornelsen, cujo apelido é Lolô, filho mais novo de uma família tradicional da capital paranaense, cresceu como uma figura irreverente. Dedicava-se principalmente aos esportes, como futebol, basquete e vôlei, praticados em clubes paranaenses, na sua juventude, os quais lhe trouxeram inúmeros títulos.

Figura 25 – Ayrton Lolô Cornelsen, em 2016, em sua casa

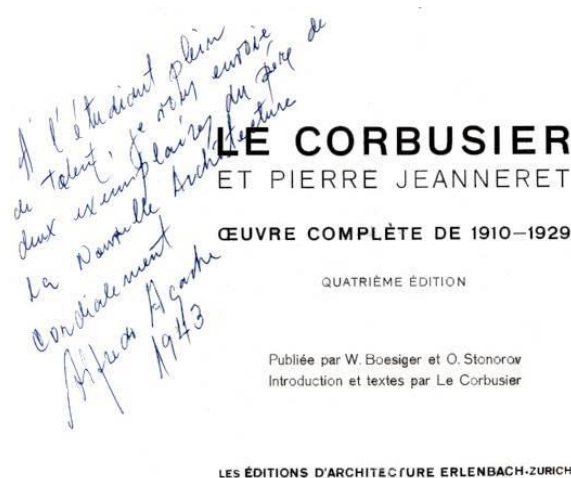


Fonte: Foto da autora, 2016.

Em 1943, ele se matricula no curso de engenharia civil da Universidade Federal do Paraná. Já no início da universidade se torna estagiário da Prefeitura de Curitiba, onde teve a oportunidade de conhecer e conviver com Alfred Agache (1875-1959), que elaborava o novo plano urbanístico da cidade e ocasionalmente retornava à cidade para acompanhar o projeto. Ele se surpreende com o talento de Lolô, e sugere, por diversas vezes, que o jovem largasse a faculdade de engenharia e fosse para o Rio de Janeiro estudar arquitetura. Como lembrança de sua boa convivência com Cornelsen, Agache lhe presenteia com um livro de autoria de Le Corbusier (Figura 26).

A obra em questão é quase composta somente por imagens das obras de Le Corbusier realizadas entre 1910 e 1929. Isto permitiu ao arquiteto curitibano o contato visual, por meio do desenho, das obras do arquiteto francês. Lins (2004) observa que este contato principalmente visual influencia a vida de Lolô Cornelsen, pois, longe das discussões e descomprometido ideologicamente, ele adota os conceitos modernistas de uma maneira inusitada e particular, bem diferente da fidelidade das escolas carioca e paulista que estavam bastante comprometidas ideologicamente aos preceitos modernistas.

Figura 26 - Página do livro com dedicatória de Alfred Agache



Fonte: Arquivo de Cornelsen; Foto da autora, 2015.

As intenções de Lolô Cornelsen com essa arquitetura também estavam à margem do propósito revolucionário dos textos corbusianos e da sua releitura para o Brasil. Para o futuro profissional da construção civil, as lições dos desenhos do arquiteto francês estavam ligadas principalmente a construções que aliavam estética e, principalmente, funcionalidade, pois esta seria para ele um elemento diferencial em relação aos projetos da maioria dos profissionais atuantes da capital paranaense.

Com a experiência na prefeitura, ainda como estudante, ele cria uma empresa de engenharia com dois colegas, mas logo se viu em dificuldades de introduzir um novo modelo na tradicional arquitetura curitibana. Segundo Lins (2004), eram grandes as limitações técnicas da região em relação ao uso do concreto armado, matéria-prima de destaque na arquitetura moderna, além disso, não era de praxe para a população contratar um arquiteto ou engenheiro para construir uma casa. O que mais soava estranho, entretanto, era o fato de as poucas famílias que poderiam arcar com este custo extra optavam por uma aparência externa que pouco variava, como Dudeque (1997, p.133) destaca: “podia escolher entre o *art-déco*, o estilo *missões espanholas*, o estilo neocolonial ou alguma outra variação”.

Sobre a sociedade curitibana da época, Lins (2004) afirma que pouco se sabia sobre a nova arquitetura e que por não entendê-la ou não acreditá-la, era tida

como feia e sem graça; ou ainda uma ameaça comunista, uma vez que havia um caráter social (ou socialista) implícito na concepção da arquitetura moderna.

Nessa lógica, a primeira obra de Cornelsen foi a casa dos próprios pais, criada em 1945, e que nada diverge em aparência com a maioria das outras casas paranaenses, pois como Cornelsen (2015) afirma: “Meu pai não queria casa de comunista, queria casa de gente decente! Aí tive que fazer esta casa (casa que atualmente vive em estilo neocolonial, porém me deixou fazer uma casa funcional por dentro” (Informação Verbal)⁷⁴ (Figura 27). Foi possível, assim, ao jovem arquiteto aplicar alguns elementos novos no seu interior, como uma porta de vidro que liga o ambiente interno ao pequeno átrio central (Figura 28), uma planta mais livre com a ausência de corredores, e a integração de ambientes, onde alguns são separados apenas através de armários que dividiam o espaço (Figura 29)

Figura 27- Residência dos Pais, Curitiba



Fonte: Lins, 2004, p.20.

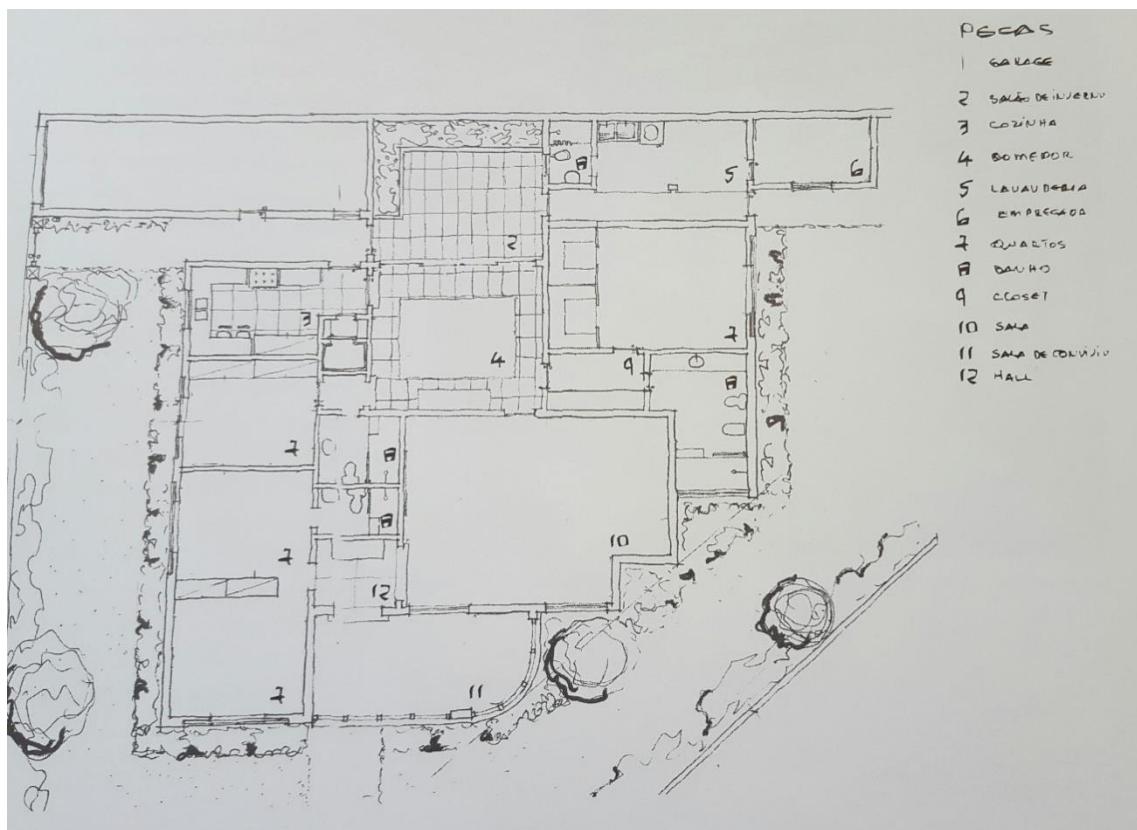
⁷⁴CORNELSEN, Ayrton Lolô. Entrevista concedida à autora. Curitiba 15 abril 2015.

Figura 28 – Imagem da Porta Janela, Residência dos Pais, Curitiba



Fonte: Lins, 2004, p.21.

Figura 29 – Planta Residência dos Pais, 1945, Curitiba



Fonte: Lins, 2004, p.21.

Outro exemplo dessa transição é a residência Nelson Justus (Figura 30), construída no mesmo ano de 1945, situada na rua José de Alencar, nº739, em Curitiba, mas que foi demolida (Figura 31). A aparência externa da casa de linhas simples, com uma tímida forma escultórica de elevação frontal na cobertura da garagem em frente à casa, anuncia o desejo a uma nova arquitetura, mas que também tinha sua função, pois foi criada para: “proteger convidados e visitas do clima instável de Curitiba” (LINS, 2004, p.24).

Figuras 30 e 31- Residência Nelson Justus, Curitiba (demolida)



Fontes: Arquivo da Fundação Ayrton Cornelsen, 2015; Foto da autora, 2016.

No entanto, cabe observar que o interior da casa guarda as grandes inovações da época, assim como são observadas na casa do seu pai, e a planta (Figura 32) mostra flexibilidade inédita para aqueles anos.

A distribuição espacial foi organizada a partir do átrio que, pelo uso de persianas, permitia integrar os ambientes ou separá-los (somente a copa/cozinha e os dormitórios não se abriam para o átrio). Criou-se uma mobilidade inédita na vida íntima da família curitibana. Podia haver um espaço quase único que se abria para o ar livre, através do átrio, mesmo que todas as portas exteriores estivessem fechadas. A outra possibilidade era segmentar visualmente o espaço, com que a vida íntima podia transcorrer independente da vida social e profissional (DUDEQUE, 1997, p.141)

Figura 32 - Planta Residência Nelson Justus, Curitiba



Fonte: Arquivo da Fundação Ayrton Cornelsen, 2015.

No ano seguinte à construção da residência citada acima (1946), as contradições entre referência interna e externa de suas obras é superada, e Cornelsen projeta a residência de campo da família em São José dos Pinhais, na Região Metropolitana de Curitiba. A principal marca do projeto está na forte similaridade com os traços de Le Corbusier, na *Maison Errazuriz*, de 1931, como observou Dudeque (1997) ou a *Maison Jaoul*, de 1937 do mesmo arquiteto, tal como destaca Lins (2004).

Porém, Cornelsen vai além da composição formal, pois apresenta uma série de inovações, como funcionalidade de planta, e algumas estruturais e tecnológicas, tal qual uma calha no encontro das águas do telhado em V, que poderia aproveitar a água das chuvas, passava por filtros, portanto, poderiam aproveitá-las para a piscina, numa solução simples, e despreziosa, que em 1946, chocava pelo seu ineditismo (FUNDAÇÃO..., 2015).

Figura 33 - Residência de campo da família do arquiteto, São José dos Pinhais



Fonte: Arquivo de Cornelsen, s/d.

Outra obra que é de grande importância para esse período é o Restaurante do Passeio Público, em Curitiba, de 1947 (Figuras 34 e 35). Em entrevista (Informação Verbal)⁷⁵, o arquiteto relata que a edificação é uma de suas favoritas, embora não exista nenhum projeto ou documento. Esta obra lembra as linhas de Oscar Niemeyer, embora não houvesse evidências de como Cornelsen se situasse em relação com estas discussões, considerando que nesta época a cidade de Curitiba estava longe das discussões da arquitetura modernista que aconteciam no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, pois pouco se sabia sobre este novo fenômeno. Curitiba se contentava com o ideal de modernidade ligado às linhas do *Art Déco*, descreve Lolô Cornelsen.

Os paranaenses pouco conheciam e se importavam a respeito da influência da nova arquitetura moderna com a vinda de Le Corbusier ao Brasil, das

⁷⁵CORNELSEN, Ayrton Lolô. Entrevista concedida à autora. Curitiba 15 abril 2015.

discussões sobre o novo edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro; o sucesso do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, projetado em 1938 por um então iniciante arquiteto Niemeyer; e também o hotel de Oscar Niemeyer em Ouro Preto, Minas Gerais. Este era “o ponto inicial de uma atitude em que a convivência do ‘novo’ dentro do ‘velho’ se realiza com a ética de evidenciar a inserção nova” (SEGAWA, 2014, p.96).

Também cabe considerar a publicação do livro *Brazil Builds*, e nomes como dos irmãos Roberto, Rino Levi, Affonso Eduardo Reidy e obras como edifício ABI ou o Aeroporto Santos Dumont ainda não haviam tido importância ou chegado aos ouvidos da maioria dos paranaenses.

O pouco que se soube a respeito dessa arquitetura foi através do nome de Niemeyer e da construção da igreja da Pampulha, publicada em jornais na época; entre eles, um escrito pelo próprio arquiteto para a *Revista Joaquim*, publicação destinada à arte que era dirigida por Dalton Trevisan, em 1946 (DUDEQUE, 1997).

Porém, Dudeque (1997) observa que embora o artigo intitulasse “Formação e Evolução da Arquitetura no Brasil”, o texto era apresentado sem qualquer ilustração ou informação técnica, o que para os construtores curitibanos não ajudou muito, pois existiam poucas informações e fotos à disposição na época. Também o curso de engenharia não podia oferecer muito além dos esquemas acadêmicos de composição, no que os curitibanos se viam mais uma vez sem muitas opções.

Figuras 34 e 35 - Restaurante do Passeio Público 1947 e 2016



Fonte: Arquivo de Cornelsen, Foto da autora, 2015.

Mesmo frente a estas realidades e longe das discussões, Lolô Cornelsen desenvolve suas primeiras obras em Curitiba, entre os anos de 1945 e 1947, o que mostra o seu pioneirismo. Paralelamente, a cidade também assistira a construção de duas outras casas nos mesmos moldes, pelo seu contêrrâneo sete anos mais novo, mas formado em São Paulo, João Batista Vilanova Artigas, e que são vistas de forma extremamente negativas pelos paranaenses. As residências em questão foram criadas para seus irmãos, e datadas de 1946, relacionadas à primeira fase do arquiteto, influenciada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright, e causa estranheza aos curitibanos que logo as apelidaram de “estrebarias”, pela ausência dos telhados inclinados (LINS, 2004).

Da mesma forma, outras soluções e obras com inovações semelhantes seguem o curso de Cornelsen, que desfaz a sociedade com seus colegas, e assume a sociedade na construtora ‘Obras e Melhoramentos’, o que o torna responsável por diversas obras. Entretanto, ressalta-se que “os vanguardismos de Artigas e Cornelsen tiveram que ser cultivados na semiclandestinidadade”. Isto ocorre pois as obras deveriam ter um aspecto adequado e ser bem executadas e sem risco de intervenções comunistas ou estrebarias (DUDEQUE, 1997, p.137).

Às vésperas de sua formatura, porém, há um incidente no qual Lolô Cornelsen se envolve em uma briga com um professor que o impede de se formar; para contornar a situação, consegue transferir seu curso para o Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Engenharia da Universidade do Brasil, e complementa sua formação com disciplinas de arte e arquitetura.

Em 1949, retorna a Curitiba já formado, e começa sua carreira como construtor principalmente de residências. Percebeu que ao apresentar formas adequadas para os hábitos e gostos da família em seus projetos, suas obras se tornavam mais bem-sucedidas (FUNDAÇÃO ..., 2015).

Importante observar que o termo ‘bem-sucedido’ aqui é pelo projeto, pois embora Cornelsen fosse bem relacionado - o que proporcionou inúmeros projetos e cargos públicos -, poucos clientes confiavam suas residências a ele, por temerem as críticas da elite curitibana. Porém, quando o faziam ficavam bastante satisfeitos com o resultado, pois o projeto deve começar pela dinâmica da família, como o próprio arquiteto resume:

Primeiro eu queria conhecer a família, para ver como eles vivem, para não modificar a vida deles, fazer o projeto de acordo com a vivência da

família, então eu consultava a mulher, depois o marido, os filhos, o que gostam, se disso ou daquilo, então você faz a casa de acordo com a mentalidade de cada um deles. Você faz um projeto assim! (Informação Verbal)⁷⁶.

Um exemplo que Lolô comumente apresenta resume bem o que pensava como ideal à época: "se a guria gosta de tocar piano, tem que se fazer uma sala de música para ela" (Informação Verbal)⁷⁷. Portanto, seus projetos seguem uma receita simples, a da arquitetura que deve ser a que a pessoa quer, e de acordo com o que ela tem para gastar.

Seguindo esta linha, cabe demonstrar, aqui, sua própria residência, denominada Cleuza Lupion, de 1949, situada à alameda Presidente Taunay, 307, e demolida em 1999 (Figura 36). Esta casa foi feita em conjunto a mais duas outras, uma para o seu sogro (Residência José Lupion) e uma para o seu cunhado (Residência Moura Brito), mas esta, porém, guarda as maiores características modernas, onde o arquiteto pôde ter total liberdade de criar e inovar, em se comparando com as outras casas do terreno que ofereceram certa resistência às ideias trazidas pelo arquiteto.

Figura 36 - Residência Cleuza Lupion, Curitiba (demolida)



Fonte: Arquivo Fundação Ayrton Cornelsen, 2015.

Mesmo que aproveitasse a parte do terreno mais complexa, o que teria um grande desnível, o arquiteto o utiliza ao seu favor, ao desenhar a casa em dois

⁷⁶CORNELSEN, Ayrton Lolô. Entrevista concedida à autora. Curitiba 15 abril 2015.

⁷⁷CORNELSEN, Ayrton Lolô. Entrevista concedida à autora. Curitiba 15 abril 2015.

pavimentos, sendo o inferior na cota do terreno e o superior na cota da calçada. Dudeque (1997) a descreve:

O nível inferior era recuado em relação ao superior. Olhando-se da rua, a extremidade esquerda do pavimento superior estava assentada no terreno; sob a extremidade direita, Lolô Cornelsen apresentava uma novidade a Curitiba, os pilotis corbusianos. Com isso, negava-se uma das principais características do *art-déco* - que tanto deslumbrava a cidade, a suposta lógica que fazia com que o pavimento inferior fosse mais encorpado que os superiores. Ao invés de ser solidamente assentado no solo, o pavimento inferior era marcado por uma varanda defronte a um salão com grandes portas envidraçadas que se abriam para o jardim, o que integrava o ambiente à natureza. Esta integração era realçada pelo pavimento superior que se expandia para a rua através do terraço curvo, um dos raríssimos elementos em toda a arquitetura de Curitiba (antes e depois) que foi composto com curvas livres. (1997, p.144)

Ao mesmo tempo em que trouxe novas formas, a casa ainda apresentava soluções não vistas pela arquitetura local, pois a posição em relação ao lote, totalmente afastada das divisas laterais e colocada ao fundo, propiciava um jardim na frente que contrastava com a personalidade fechada característica do curitibano, que fechava suas casas para mais intimidade. Também se observa a presença de portas-janelas, que ampliavam a relação entre o interior e exterior, e os móveis com linhas modernas desenhados pelo próprio arquiteto, e trazidos de São Paulo e Rio de Janeiro, bem como a relação de sua obra com objetos artísticos modernos (LINS, 2004).

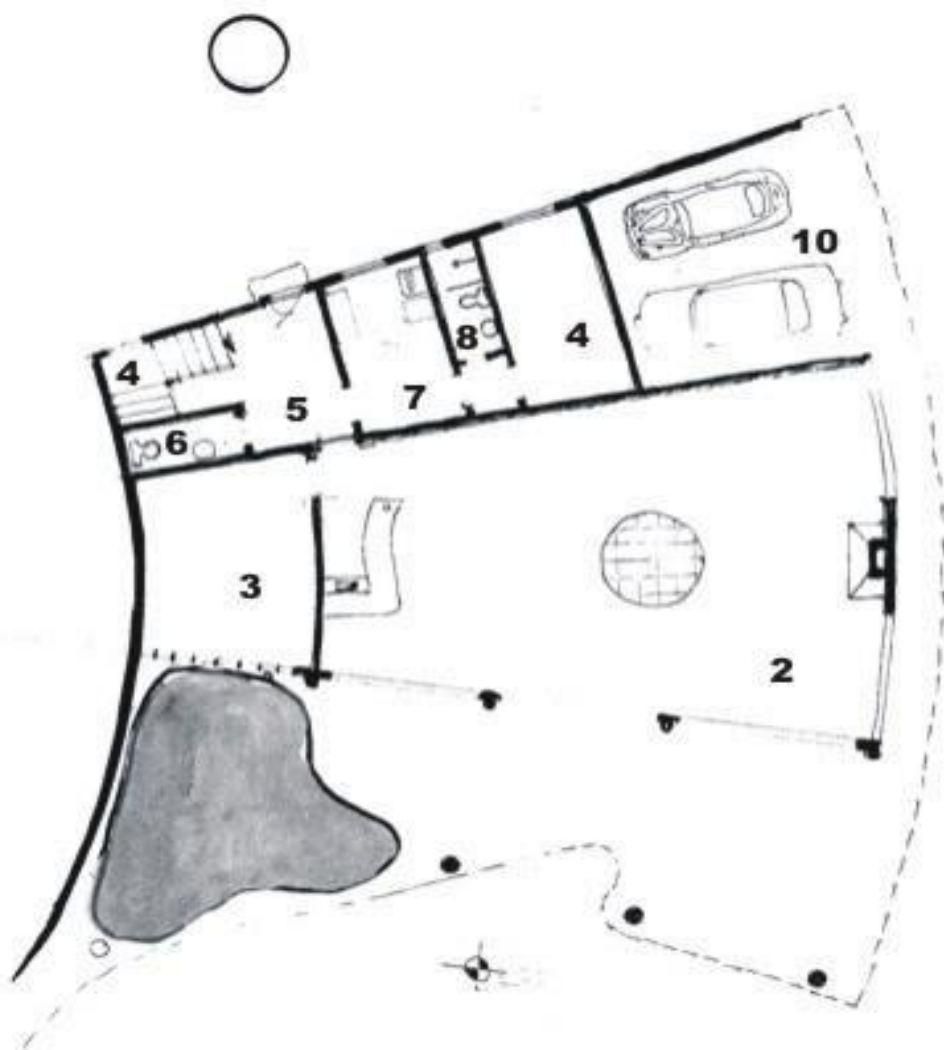
A planta em formato inusitado (Figura 38), ou seja, em forma de leque. “Foi calculada a partir do movimento do sol no paralelo de Curitiba nas proximidades do solstício de inverno”, descreve Dudeque (1997, p.146). Assim, os dormitórios e os locais de maior permanência receberiam a luz solar perpendicularmente durante o período mais frio; e, no verão, seriam mais sombreados, visto que a cidade é a capital brasileira com a maior variação climática do país, com tendência ao clima frio.

Além disso, com toda esta funcionalidade e novidade para a época, Cornelsen partiu do seu conceito central, entender a dinâmica da família para daí fazer o projeto.

Destaca-se que na ocasião ele tinha dois filhos e gostava de receber visitas e realizar festas, como pode ser observado na descrição da casa de uma revista da época (CORNELSEN, [1962?]):

Aproveitando acentuado declive do terreno, o engenheiro localizou também inúmeras dependências na parte baixa e ali encontramos quarto de brinquedos para os filhos do casal Cornelsen, instalações de serviço, garagem, lavanderia e um belíssimo salão de festas, com grupos estofados, um agradável barzinho, algumas mesas, bonitas cortinas e objetos de adorno. O salão é todo envidraçado, com portas abrindo para o jardim tropical, com as mais variadas espécies de folhagens luxuriantes que circundam pequeno lago artificial.(CORNELSEN, [1962?])

Figura 37 - Planta Residência Cleuza Lupion



Para a residência criada para seu cunhado, a 'Residência Moura Brito' (Figura 38), as influências modernistas foram bem mais controladas, assim como nas residências anteriores. Também datada do mesmo ano e semelhante foi a residência desenhada para seu sogro, a 'Residência José Lupion' que apresenta soluções modernas bem menos arrojadas que em sua residência. Importante ressaltar que as três casas estavam situadas uma ao lado da outra. Hoje apenas permanece a 'Residência Moura Brito', enquanto as outras já foram demolidas em prol de novas construções (Figura 38), o que resultou em grande perda para a cidade.

Figura 38 – Residência Moura Brito



Fonte: Foto da autora, 2016.

Figura 39- Local onde havia as residências José Lupion e Cleuza Lupion



Fonte: Foto da autora, 2016.

Segundo Lins (2004), o conjunto de casas acabou por se tornar ponto turístico na cidade e claro, em especial a residência do arquiteto que se sobressai das demais:

A inventividade das formas do conjunto, a incrível e inédita sensação de estar suspensa no ar, causada pelos pilotis da fachada principal e o capricho do paisagismo que integrava as três residências desviavam os passeios dos curitibanos dos parques para a estreita alameda do Batel (LINS, 2004, p.51).

Outra residência que segue os padrões desses conjuntos de casas é a chamada por Dudeque (1997) de 'Residência Renê Pereira' (Figura 40), que possui uma forma de leque igual à residência do arquiteto, que acompanhava o movimento do sol, assim como o abrigo do carro lembrava suas residências anteriores.

Figura 40 - Residência Renê Pereira Alves, que foi demolida



Fonte: Dudeque, 1997, p. 145.

Ainda no ano da construção do conjunto destas casas da alameda Presidente Taunay, no bairro do Batel, o arquiteto faz mais um projeto que chama a atenção do cidadão curitibano, desta vez, conforme Lins (2004) afirma, ele participa apenas do projeto da fachada da 'Residência Slavieiro'. Nesta obra foi colocado um vão livre de 32 metros que se estende por toda a fachada, sustentado por vigas de concreto armado que se inclinam e transformam-se em colunas (Figura 41). Esta

situa-se na rua Coronel Dulcídio, 1454, e se mantém conservada até os dias de hoje.

Figura 41 – Residência Slavieiro, Curitiba



Fonte: Foto da autora, 2016.

Em 1953, ele é convidado a projetar para o seu amigo Caio Pimentel, e denomina sua obra de ‘Residência Caio Pimentel’ (Figura 42) na rua Gonçalves Dias. Da mesma maneira que nas residências anteriores, ele insere um jardim central na casa, que interliga todos os ambientes através de grandes painéis de vidro, minimizando os espaços destinados à circulação, que para Cornelsen (Informação Verbal)⁷⁸ é: “desperdício de dinheiro” e ressalta: “um bom arquiteto não deve criar estes espaços de corredor, deve sempre priorizar a diminuição deles”.

Porém o que diferenciava esta casa das outras era que esse espaço não estava confinado para dentro dela, pois ele tinha uma relação com o espaço exterior, a rua. O arquiteto fez uma área coberta, uma espécie de varanda que faz a transição entre os espaços da casa, evidente que para aquela época isto era possível em termos de segurança. Mas o que garante a privacidade da casa é a característica peculiar do arquiteto, que não realiza corte no terreno. Isto é percebido em diversas obras, que garante às famílias privacidade, pois a casa fica a três metros acima do nível da rua.

⁷⁸CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba, 17 abril 2016.

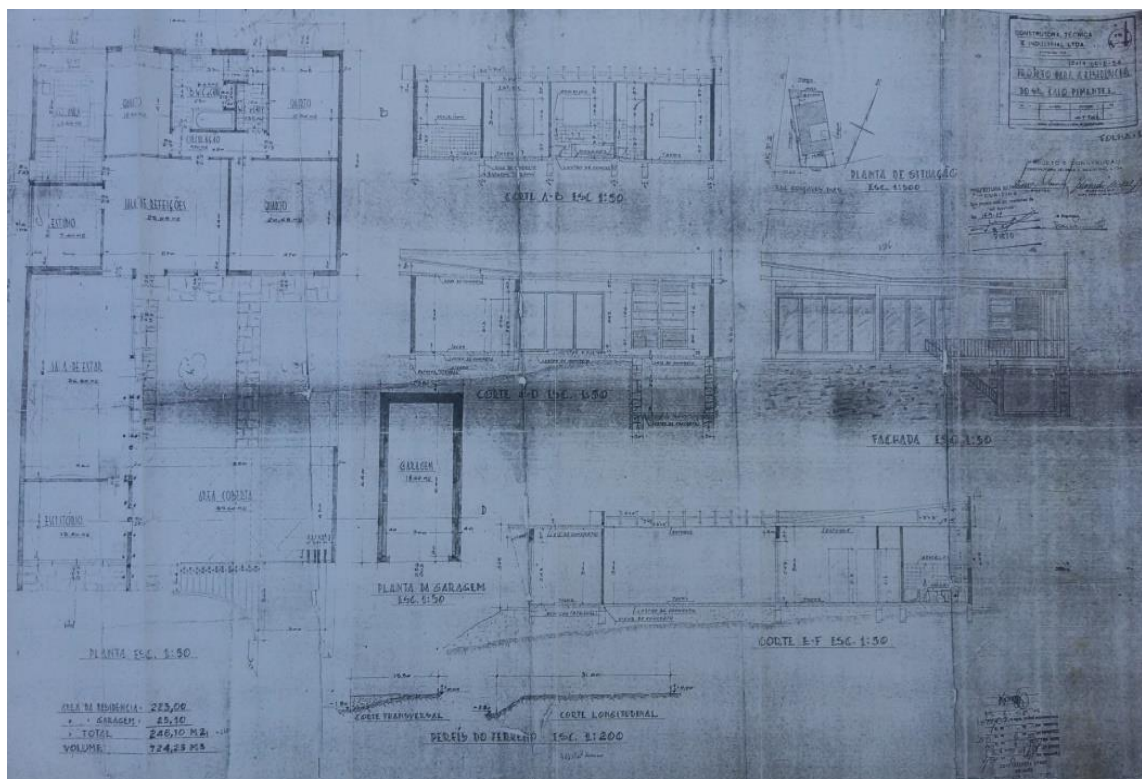
Tal residência não possui confirmação atual, pois faltam documentos e o arquiteto não se recorda do local específico dela.

Figura 42 - Residência Caio Pimentel, Curitiba



Fonte: Lins, 2004, p.56.

Figura 43– Cópia da Prefeitura, Residência Caio Pimentel



Fonte: Arquivo de Cornelsen.

Outra residência do período foi a ‘Residência Axelrud’ (Figura 44), localizada em Curitiba na rua Itupava esquina com rua Valdívia, onde hoje é a sede do CAU-PR, e apresenta uma arquitetura bem característica e não passa despercebida. Segundo Lins (2004), seu desenho foi baseado no capô do carro do proprietário, um Chrysler Imperial. Porém, Carmesim (Informação Verbal)⁷⁹ afirma que o desenho da casa foi inspirado num transatlântico, assim como a analogia feita nas outras obras. A Residência Nine Belotti (apresentada posteriormente) é uma analogia a um trem; a Residência Nelson Justus a um Chrysler; e a Residência Wolf a um disco voador, ou conforme o arquiteto prefere chamar, um “quadrado voador”. Estas analogias refletem uma das maneiras irreverentes do arquiteto tratar sua obra.

Figura 44 - Residência Axelrud, Curitiba



Fonte: Foto da Autora, 2016.

⁷⁹CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

Figuras 45 e 46 - Vistas frontal e lateral Residência Axelrud, Curitiba



Fonte: Fotos da autora, 2016.

Essa casa possui uma série de particularidades que são características do arquiteto, mesmo que nesta obra parte do projeto não tenha sido acompanhada pelo arquiteto conforme Lins (2004) aponta:

[...] a casa demorou mais de onze anos para ser concluída porque o proprietário insistia na participação direta do arquiteto na resolução dos detalhes construtivos. Como isso acabou sendo impossível, devido à sua convocação para assumir cargos no segundo governo de Moysés Lupion, aos poucos Axelrud, contratou outros arquitetos e concluiu a casa sem, contudo, construir os quebra-sóis. (2004, p.54)

Quebra-sóis estes que estavam previstos partiam do telhado e se fixavam nas grandes colunas da casa sobre as sacadas dos andares superiores. Esta é uma das maiores casas que o arquiteto produziu na cidade. Todos os detalhes foram pensados por Cornelsen, desde os desenhos dos móveis (Figura 47), luminárias (Figura 48), azulejos (Figura 49), até mesmo seus revestimentos (Figura 50), desenhar e desenvolver suas esquadrias (Figura 51) e elaborar seus detalhes de acordo com cada especificidade.

Para fazer esse revestimento da Residência Axelrud, Cornelsen fazia uma caixa de madeira dispunha as pedras uma a uma e despejava cimento e tirava da forma, fazendo uma peça de cada vez para obter o resultado desejado. Esta técnica é primeiramente utilizada na Residência Nine Belotti (Informação Verbal)⁸⁰.

⁸⁰CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

Figura 47 - Móveis da cozinha, Residência Axelrud



Fonte: Foto da Autora, 2016.

Figuras 48 e 49– Azulejo e luminárias do banheiro, Residência Axelrud



Fonte: Fotos da autora, 2016.

Figura 50 - Revestimento feito pelo arquiteto, Residência Axelrud



Fonte: Fotos da autora, 2016.

A imagem a seguir destaca a esquadria elaborada pelo arquiteto com sistema de contrapesos elaborado na Casa Nine Belotti e depois utilizado em diversas outras obras, entre elas, nesta residência.

Figura 51 – Esquadria Casa Nine Belotti



Fonte: Foto da Autora, 2016.

Nesta obra, destaca-se a escada que foi construída totalmente em concreto, que é de mais fácil execução, a fim de obter o efeito que buscava e o baixo custo, além de apresentar a madeira que o cliente exigia. Para isto, o arquiteto criou uma espécie de “capa” de revestimento para os degraus (Figura 52).

Figura 52 - Escada em concreto com madeira, Residência Axelrud



Fonte: Foto da autora, 2016.

Outra solução foi o duto da chaminé que inicia na sala do andar inferior e passa no meio do quarto do casal simulando uma coluna, aquecendo o ambiente (Figura 53). Além de outras peculiaridades que não foram executadas, como a grande coluna que envolve a casa e que deveria funcionar como uma grande calha conduzindo as águas das chuvas, fato que não aconteceu na execução final.

As fotografias a seguir destacam o duto da chaminé que passa no quarto do casal.

Figura 53 - Chaminé residência Axelrud



Fonte: Foto da autora, 2016.

Além disso, existem outras especificidades dessa edificação que serão tratadas no próximo capítulo, a fim de entender a dimensão imaterial da arquitetura de Lolô Cornelsen.

Entretanto, para o arquiteto, uma casa além da sua, onde teve toda a liberdade para criar foi para Nine Belotti. Sua primeira residência em 1953 denominada Nine Belotti (Figura 54), situada na rua Dr. Faivre, número 621, e construída no alto de um terreno em relação à rua. Mais uma vez, o arquiteto traz os pilotis de Le Corbusier, que suportam a fachada inclinada e composta por janelas basculantes no pavimento superior, onde ficavam os quartos e a parte íntima da casa, assim como a do arquiteto, gerando uma maior privacidade.

No andar abaixo, sob os pilotis é criada uma varanda com um painel geométrico (Figura 55) e uma parede envidraçada (Figura 56) que se abre para entrada principal da casa, onde há uma sala principal com um pé direito duplo (Figura 57) e mezanino (aspecto inusitado na capital) (Figura 58), que dava acesso ao jardim interno da casa e as dependências de serviço. As subdivisões de suas obras, muitas vezes, eram feitas através de móveis projetados (Figura 59) ou através de elementos desenhados pelo arquiteto, como os cobogós (Figura 60) (LINS, 2004).

Figura 54 - Residência Nine Belotti, Curitiba



Fonte: Foto da autora, 2015.

Figura 55 – Plantas, Casa Nine Belotti, 1953



Fonte: Lins, 2004, p. 59.

Figuras 56 e 57 – Porta - janela envidraçada e painel geométrico, Casa Nine Belotti



Fonte: Foto da autora, 2015.

Figuras 58 e 59 – Sala principal e mezanino, Casa Nine Belotti



Fonte: Fotos da autora, 2015.

Figura 60 – Armário para subdivisão dos quartos e cobogós



Fonte: Fotos da autora, 2015.

Assim como os detalhes apresentados na Residência Axelrud, essa casa apresenta tantos outros, como os azulejos desenhados para a cliente (Figura 61), ou o detalhe das portas que foram feitos um de cada vez (Figura 62), inusitados na época, assim como o desenho das esquadrias, que tem suas particularidades abordadas no próximo capítulo. Convém salientar que esta casa foi recentemente restaurada e, hoje, encontra-se bem próxima ao que era em seu estado original.

Figuras 61 e 62 – Azulejo e porta customizada pelo arquiteto, Casa Belotti



Fonte: Fotos da autora, 2015.

Semelhante em aparência com a residência do próprio Cornelsen, a residência dos Belotti gerou desconfiança nos moradores próximos, por apresentar formas incomuns e uma cor forte, vermelha, portanto, muitos achavam que ali seria inaugurada uma boate ou algo parecido, nunca uma residência familiar (LINS, 2004).

Outras residências foram criadas na mesma época pelo arquiteto, entre elas a de Nagib Chede ou Solar dos Chede (Figura 63), situada na avenida Visconde de Guarapuava, próxima ao atual número 5000. Foi demolida em 2001. Também se assemelha em parte com a residência do arquiteto devido à locação no terreno e à simulação da parede curva, e em parte com a residência Nine Belotti. Foi

demolida em 2001. Pouco se tem de registro desta casa, pois ainda o que existe está no site da Fundação Ayrton Lolô Cornelsen, por exemplo, uma reportagem de jornal que comenta sobre o estilo de vida da moradora da casa e aponta a modernidade da obra. Há poucas fotos da época.

Já no arquivo do arquiteto, não existem projetos, desenhos, documentos ou fotos sobre o Solar dos Chede. Também não foi possível determinar o terreno exato onde ele era localizado. Segundo Carmesim (Informação Verbal)⁸¹, foi este cliente que gerou o famoso apelido que tomou para si “Lolô”, pois segundo o relato do próprio arquiteto, em um dia em visita à obra, a proprietária da casa, que era de origem estrangeira, ao ver o que ele havia proposto comentou: “Você é lolôco”. Desde então todos começaram a chamá-lo pelo apelido, que ele abraçou calorosamente.

Figura 63 – Solar dos Chede, Curitiba



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Outra residência que segue os mesmos padrões das anteriores é a Edvar Rezende (Figura 64), de 1953, situada na rua Vinte e Quatro de Maio, na esquina com a rua Baltazar Carrasco dos Reis, também na cidade de Curitiba. A edificação utiliza o mesmo sistema de janelas basculantes com contrapesos da Residência Nine Belotti (hoje substituídas), e ainda a curvatura muito próxima da sua própria residência (Figura 65). Porém, esta casa, tal como a anterior, não possui nenhum

⁸¹CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

registro no arquivo de Cornelsen. Hoje, embora não tenha sido demolida, ela se encontra completamente desfigurada.

Segundo Carmesim (Informação Verbal⁸²), esta é uma das menores casas que o arquiteto construiu. É relevante citar que também aproveitou material da Residência Nine Belotti, pois é possível ver a semelhança. Destaque, aqui, também para outra engenhosidade do arquiteto nesta obra: o portão rampa que ainda continua em uso até hoje (Figura 66)

Figura 64 - Residência Edvar Rezende



Fonte: Foto da autora, 2016.

A imagem a seguir refere-se ao portão da rampa da Residência Edvar Rezende, onde, ao fundo, é possível ver o mesmo pilar que o disposto na Residência Nine Belotti. Já na segunda imagem, é possível perceber a curvatura do módulo da frente semelhante ao da casa do arquiteto.

⁸²CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

Figuras 65 e 66 - Curvatura da frente e Portão Rampa, Edvar Rezende



Fonte: Fotos da autora, 2016.

É bastante evidente na produção de Lolô Cornelsen a semelhança entre seus projetos nessa fase, até mesmo no projeto em que consta que apenas deu algumas sugestões ao seu ex-colega Otto Hildebrando Doetzel em sua própria residência, construída em 1955 (Figura 67), situada na rua Engenheiro Rebouças, 2756. A semelhança com a residência dos Belotti é evidente. Até mesmo o terreno é muito parecido, mas o que as diferencia é a ausência do pé-direito, que neste caso não existe.

O espaço de circulação dos quartos é colocado na parte da frente da casa e promove mais privacidade nestes ambientes que não possuem as janelas voltadas para a frente da casa, mas, sim, para uma grande varanda nos fundos, feita no segundo pavimento, ao contrário do pé-direito da casa anterior. De acordo com o arquiteto, esta casa foi uma evolução de seu trabalho e também o reconhecimento dos erros cometidos na anterior.

Figura 67 - Residência Otto Doetzel



Fonte: Foto da autora, 2016.

A quantidade de obras que Cornelsen pôde abraçar nessa época se justifica, conforme Lins (2004) observa sobre o arquiteto:

[...] tinha muita facilidade em distribuir espaços e um gosto muito valorizado na época, as pessoas pediam para que ele esboçasse o projeto e sugerisse alguns detalhes decorativos, deixando a execução da obra para outros engenheiros ou arquitetos. Afora a competência do arquiteto em desenhar rapidamente a 'casa ideal', com um custo relativamente baixo, outra justificativa para obter tantos serviços era o fato de o arquiteto se recusar a receber ou cobrar os honorários de projetista. (2004, p. 55).

Dessa maneira, o estilo de Cornelsen conquista, aos poucos, os conterrâneos do arquiteto. O estilo destaca o modernismo - antes não assimilado pela população em meados da década de 1950 – como um movimento já aceito e até mesmo requisitado pela sociedade local -, o que gerou desde então a segunda fase na carreira do arquiteto.

4.2 Segunda Fase (1953-1966)

Para início desta fase, é relevante compreender a arquitetura que Cornelsen passou a adotar em Curitiba no início dos anos de 1940. Por não seguir fielmente nenhuma escola arquitetônica, ele implantou um modelo que se adequasse ao meio e ao estilo de vida dos moradores locais. Assim sendo, passou

a aliar a estética ao aspecto social, tudo que fosse pensado para o cliente. Acredita-se que algumas de suas obras atingiram este objetivo; outras são resultantes de um trabalho criativo movido pela necessidade de se criar algo grande, sem se repetir (FUNDAÇÃO ..., 2015).

A partir daquele momento, iniciava-se uma nova fase, descrita a seguir e caracterizada por um modernismo consolidado.

É evidente demonstrar que não é somente a arquitetura de Cornelsen que impulsiona a aceitação do modernismo na sociedade curitibana, pois outros fatores contribuíram para a introdução de uma nova linguagem. Conforme abordado anteriormente, as intervenções do governo do estado do Paraná e a criação do curso de arquitetura da Universidade do Paraná foram os grandes propulsores.

Até mesmo João Batista Vilanova Artigas, mesmo que fosse curitibano, não encontrou terreno fértil para mostrar sua nova arquitetura na sua cidade natal. Ele somente na década de 1950 retorna à Curitiba, com sua carreira consolidada na cidade de São Paulo. Artigas projeta em 1953, mesma data que a residência Nine Belotti, a residência de João Luis Bettega (Figura 68), e apresenta aos curitibanos as linhas da arquitetura paulista da década de 1950, que incluem os volumes geométricos simples e soltos do chão e localizados no fundo do lote, de modo que esvaziam a fachada e, assim, cria novos traçados para as construções da cidade.

Figura 68 - Residência João Luis Bettega - Vilanova Artigas



Fonte: Foto da autora, 2015.

O que marca ainda mais os projetos de Cornelsen nesse período foi a vinda de arquitetos paulistas e a disseminação do brutalismo na cidade, dos quais Lolô Cornelsen discorda por acreditar que Curitiba já era fria demais para deixar “todo aquele concreto aparente”, em contrário ao que aqueles arquitetos estavam mais preocupados com a forma do que com a funcionalidade (FUNDAÇÃO ..., 2015).

Em reação a isso, ele cria uma nova série de residências e afirma uma estética modernista, diferente de sua primeira fase e um pouco mais amadurecida, mas distinta da arquitetura modernista praticada pelos seus colegas arquitetos em Curitiba.

Dessa maneira, poucos anos depois, o arquiteto volta a construir para o casal Belotti, desta vez nos fundos do terreno da primeira residência, e que ficava de frente para o outro lado da quadra, ou seja, o terreno que era em aclive, agora, é em declive em relação à outra rua, situada, assim, na rua General Carneiro, 62. O partido se torna outro, pois a casa não ocupa um lugar de destaque; e o jardim que fica na frente encobre quase toda a entrada, já que a residência está agora a três metros abaixo do nível da rua (Figuras 69 e 70).

O que se vê também é uma pérgula de concreto um pouco abaixo do beiral da cobertura e com projeção para um pouco além da fachada, com a varanda coberta, o que criou uma espécie de brise natural, que permitiu controlar a incidência de luz solar, além do efeito estético para a composição.

Já a configuração interna, esta segue a mesma lógica funcional apresentada nos exemplos anteriores e será evidenciada no capítulo posterior.

Figuras 69 e 70- Segunda Residência Belotti



Fonte: Fotos da autora, 2016.

Em seguida, Medoro Belotti vende essa casa e o arquiteto elabora ainda mais uma residência para casal, que passou a ser conhecida como a 'Terceira Casa Belotti', no início dos anos 1960 (Figura 71), no terreno ao lado, um terreno de esquina da rua General Carneiro, onde hoje abriga o Conselho Regional de Contabilidade. Porém, desta vez, a casa é um pouco maior e apresenta novas configurações, principalmente ligadas à dinâmica da família. Aspectos que também serão destacados no capítulo posterior, bem como os projetos originais que foram disponibilizados pelo arquiteto.

Figura 71 - Terceira Residência Belotti



Fonte: Foto da autora, 2016.

Porém, as residências que mais marcam esta segunda fase do arquiteto são: Residência Wolf, Residência Jayme Guelmann e Residência Szlama Kac, todas projetadas e construídas entre os anos de 1962 e 1964. Estas apresentam certo amadurecimento de sua arquitetura que inclui um evidente afastamento das linhas corbusianas e busca um menor impacto visual do que as primeiras, em favor das linhas funcionais com um melhor aproveitamento dos espaços.

A primeira delas, a Residência Wolf (Figura 72), foi construída em 1963, também na rua General Carneiro, no número 937. Atualmente, lá é uma escola de dança. O terreno apresenta muito semelhança ao da residência Nine Bellotti, em acive em relação a rua, o que mostra a capacidade de Cornelsen em trabalhar com diferentes terrenos e tirar benefícios destes. Porém, diferente da casa da década anterior, que obteve sua leveza através da existência de pilotis, a Residência Wolf parece flutuar no espaço, através de um maciço pilar central em forma de taça (Figuras 73 e 74), que cria um balanço que projeta a sala principal com um balanço sobre o terreno, que parece estar suspensa no ar, completada pelo jardim. Na época, esta sala envidraçada possuía uma vista panorâmica da cidade, mas, hoje, obviamente está obstruída por um paredão de edifícios.

Figura 72 - Residência Wolf



Fonte: Foto da autora, 2015.

Figuras 73 e 74 - Pilar em forma de taça e sala envidraçada, Residência Wolf

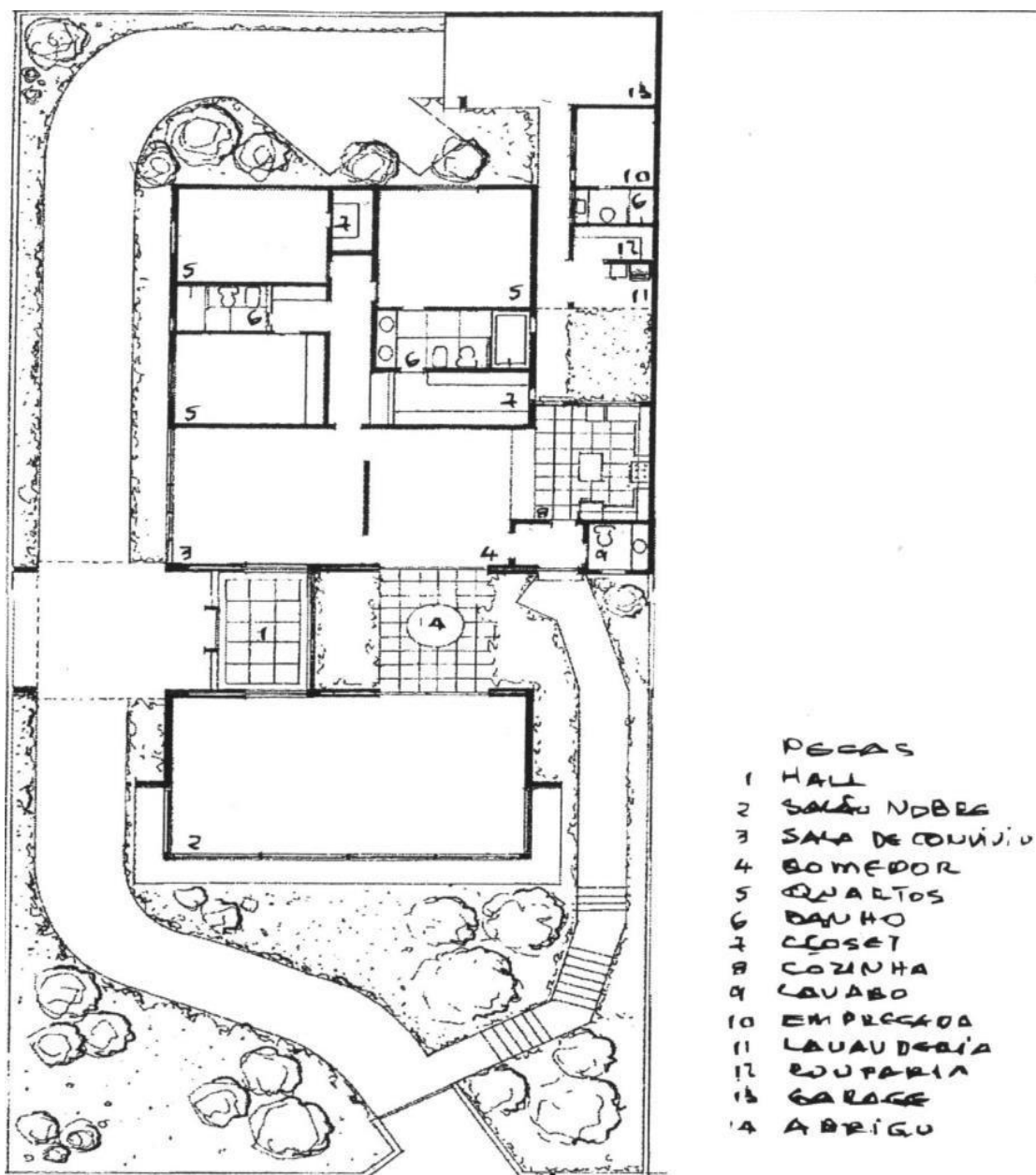


Fonte: Fotos da autora, 2015

Embora o projeto apresente um apelo estético na fachada, a funcionalidade da planta é o aspecto que detém as principais características que marcam o arquiteto nesta segunda fase. A primeira delas é a integração entre os ambientes internos e externos e a simplicidade de planta, que coloca um eixo central feito pelo *hall* no meio da casa (Figura 75), e divide todos os setores dela, sejam estes o social, o íntimo e o de serviço, conforme Lins (2004) resume:

A casa é dividida em três setores pelo jardim, localizado entre o *living* e o restante da casa, sendo que a comunicação principal entre os ambientes sociais é feita pelo *hall* localizado junto ao abrigo para carros. Colocados à divisa direita do terreno foram situadas as áreas de serviço e a garagem/churrasqueira. (2004, p. 88).

Figura 75 – Planta da Casa Wolf



Fonte: Lins, 2004, p. 89.

Porém embora a referência de Lins (2004) - a única que faz a citação destas residências -, dê destaque para esta planta e descreva a residência, ao visitá-la ela não corresponde às mesmas informações. Segundo Carmesim (Informação Verbal)⁸³, esta casa foi bastante alterada, o que pode ser comprovada no local. Ainda conta-se com o fato de que o arquiteto não consegue lembrar, ao

⁸³CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

certo, como era o projeto original, bem como ele não possui em seu arquivo dados sobre a Casa Wolf. Até o momento não foram encontrados os registros na prefeitura de Curitiba.

O que pode se concluir dessa obra, pela pouca informação e de acordo com Carmesim (Informação Verbal)⁸⁴, é que os espaços realmente eram separados, o social, o íntimo e o de serviço, de acordo com os hábitos da família (serão abordados posteriormente). Porém, a quantidade de corredores entre os quartos e a divisão deles não parecem estar de acordo com o que existe no local, além de não ser uma característica do arquiteto, pois ele tenta evitar os corredores o máximo possível.

Outro aspecto a ser considerado é que hoje a residência não apresenta o jardim que divide o ambiente social do íntimo, mas ainda conta com elementos que possam levar a pensar que um dia tivessem existido, devido a algumas características peculiares do arquiteto.

Por outro lado, o que é colocado como uma churrasqueira/garagem na edícula na edificação atrás se trata de uma segunda cozinha, pois, devido ao costume e ao estilo de vida dos proprietários, era necessário haver duas cozinhas. Além disto, diferentemente da planta mostrada, a edificação de serviço não possui comunicação interna com o corpo principal da casa, o que devia acontecer de fato, e será abordado no próximo capítulo.

Ao mesmo tempo, a planta da Casa Szlama Kac (Figura 76), datada de 1963, situada à rua Atílio Bório, 710, também em Curitiba, utiliza a mesma lógica, com a centralidade feita através do convívio no centro da casa; porém, como ela é dividida em dois andares, no superior este papel é feito através do escritório, como espaço de transição entre o espaço social e o íntimo, o que para os padrões da época e para a cidade era considerado uma novidade. Nesta casa, é possível perceber a característica do arquiteto: a ausência de corredores, o que minimiza os espaços de circulação e integra os espaços da melhor forma possível

⁸⁴CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

Figura 76 – Planta da Casa Szlama Kac



Fonte: Lins, 2004, p. 91

Atualmente, a residência abriga uma clínica (Figura 77). Na parte externa, ela aparentemente parece não ter grandes alterações; porém até o presente momento não foi possível fazer uma visita ao interior da casa para constatar se os espaços permaneceriam os mesmos.

Figura 77 - Residência Szlama Kac



Fonte: Foto da autora, 2016.

Outro fato interessante sobre a casa, segundo Carmesim (Informação Verbal)⁸⁵, é que ela foi duplicada no terreno ao lado, o irmão do proprietário solicitou o projeto e o repetiu, assim, estas casas ficaram conhecidas na cidade como “as gêmeas” (Figura 78 e 79). Porém, esta obra apresenta uma série de falhas de projeto por não ter tido acompanhamento nem supervisão do arquiteto. Hoje a “gêmea” da residência Szlama Kac se encontra bastante alterada, tal como pode ser visto na imagem a seguir, complementada com a original, ambas em terreno lado a lado.

Figuras 78 e 79 - A “gêmea” da Casa Szlama Kac

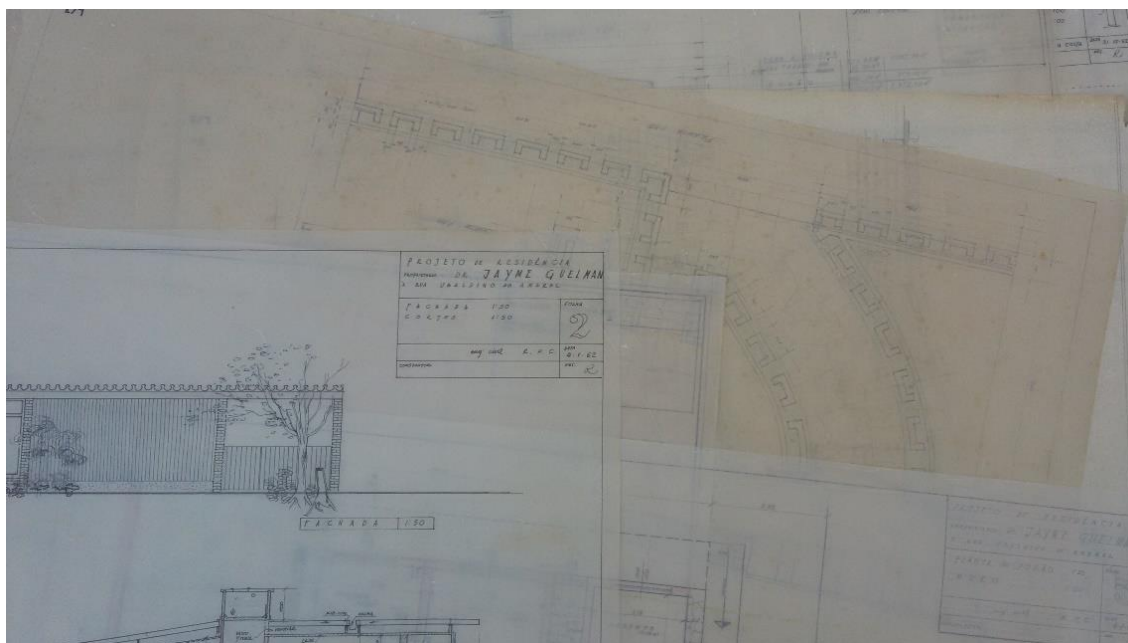


Fonte: Fotos da autora, 2016.

A única casa dessa fase que ainda possui o projeto no arquivo do arquiteto é a Residência Jayme Guelmann, porém ela foi demolida em 1980 e não existe registro fotográfico. No arquivo do arquiteto, existem dois projetos, bem semelhantes, um datado de 1962 (Figura 80) e outro de 1963.

⁸⁵CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

Figura 80 - Projetos Residência Jayme Guelmann, Curitiba

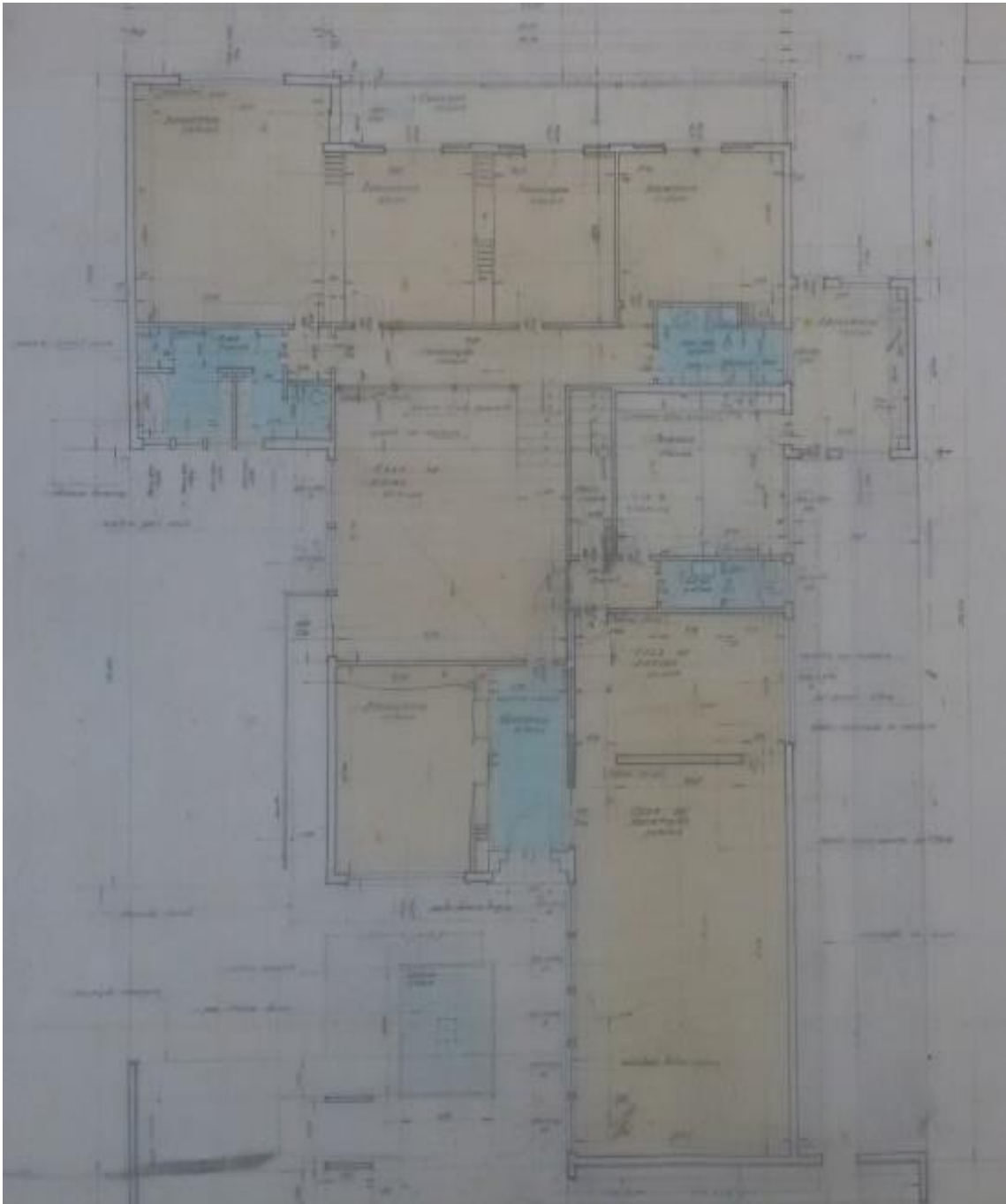


Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Já o projeto de 1963 apresenta poucas alterações em relação ao anterior, somente algo na elevação frontal, muro, telhado e poucas divisões dos espaços internos.

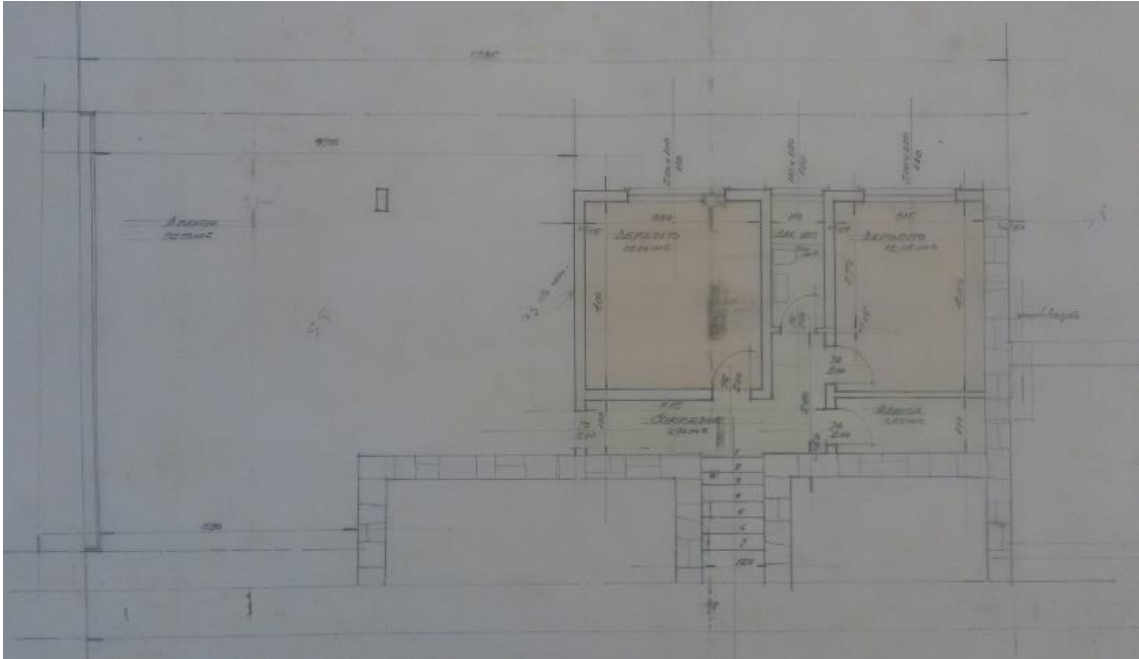
Apesar de a elevação frontal (Figura 81) remeter à Residência Szlama Kac, a divisão dos espaços - social, de serviço e íntimo - é feita através de três níveis diferentes, que aproveitam o desnível do terreno. A área social, que está na cota da rua, previa o escritório - que poderia ser usado como consultório pelo médico que era proprietário da casa -, sala de recepção, sala de estar, sala de jantar, lavabo, além do jardim. Nesta mesma cota, existem ainda - porém de forma separada das demais por uma passagem -, lavanderia e cozinha, com acesso a uma cota inferior, abaixo 1,20m com o depósito, adega, quarto de serviço e garagem. Já o andar íntimo é interligado pelo andar térreo, porém é feito um desnível, agora, acima de 1,20m, o que faz com que os três quartos e a suíte do casal estabeleçam certa separação dos outros usos da casa, conforme as Figuras 81,82 e 83.

Figura 81 - Planta do pavimento cota 0.00 e 1.2m, Residência Jayme Guelmann



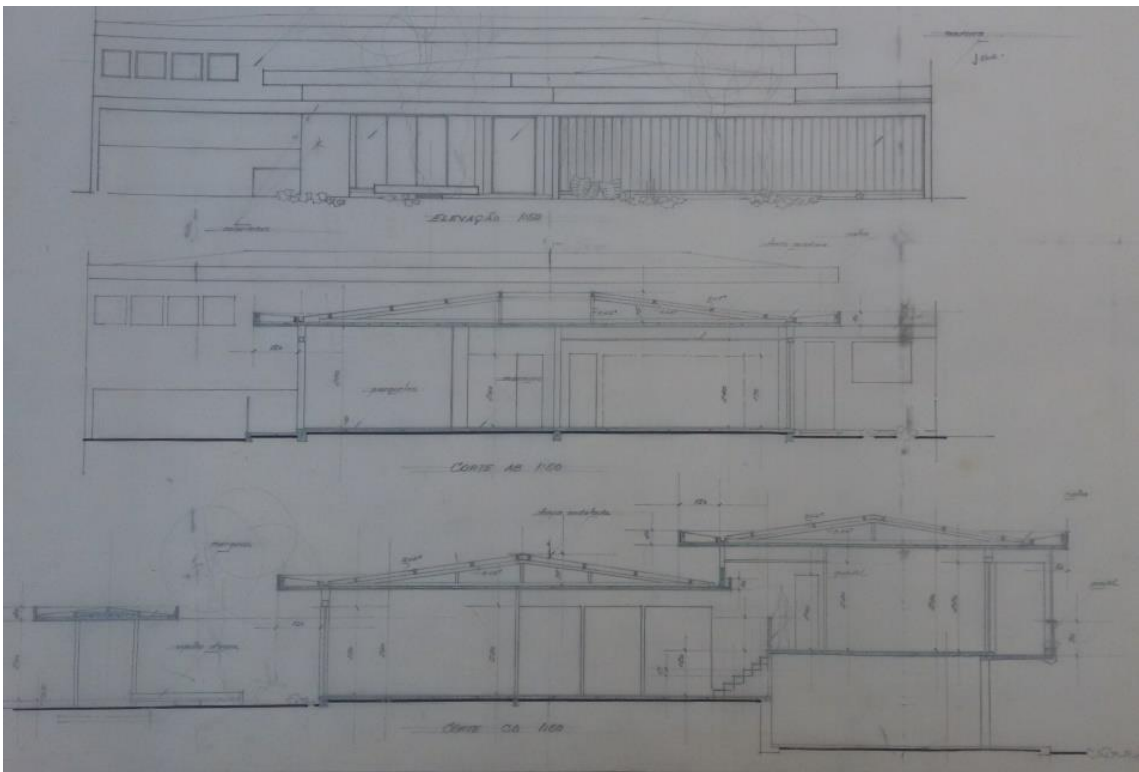
Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figura 82 - Planta do pavimento cota -1.2m, Residência Jayme Guelmann



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figura 83- Cortes Residência Jayme Guelmann



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Dessa forma, as variações de cotas e o aproveitamento do caimento do terreno fazem lembrar a segunda Residência Belotti, onde o arquiteto também trabalhou os espaços de forma semelhante.

Embora sua carreira como arquiteto ‘construtor’ de residências tenha sido um dos fatores que mais o projetaram na capital paranaense, o trabalho de Cornelsen também sempre esteve relacionado com obras de maior porte, bem como sua participação no comando de diversos órgãos da cidade e do estado do Paraná.

Em 1956, ele foi nomeado diretor do Departamento de Assistência Técnica aos Municípios (DATM), que tinha como objetivo desenvolver as cidades do interior no governo de Moysés Lupion, seu sogro. Já em 1958, ele foi convidado a assumir o Departamento de Estradas de Rodagem (DER), para ajudar na ampliação da malha rodoviária do estado. Estas atuações o projetaram para uma vida pública, além de lhe propiciar inúmeras oportunidades ao longo de sua carreira e aproximá-lo de pessoas influentes no meio (LINS, 2004).

Uma situação que cabe destacar foi a aproximação com o então presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), que o indicou para participar do V Congresso de Arquitetura e Urbanismo, em 1958, na União Soviética, já que na ocasião Lúcio Costa e Oscar Niemeyer – que eram os nomes mais cotados para tal tarefa - estavam incumbidos da construção da nova capital federal. Isto proporcionou a Lolô Cornelsen uma nova experiência, por meio da qual estreitou seus laços com a arquitetura modernista.

Cabe salientar que, nesse período, o arquiteto se volta mais para a área de engenharia, sobretudo, quando esteve à frente da direção do DER, em 1960, e acabou por se tornar o “homem asfalto”, pois ampliou de 150 para 400 km as estradas asfaltadas no Paraná (Figura 84).

Figura 84 - Reportagem “homem asfalto”



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Nessa fase, ele realiza grandes obras por todo o estado do Paraná, como pontes e viadutos. Ele cria elos, por exemplo, o *ferryboat*⁸⁶ que liga o balneário de Guaratuba a Caiobá e as demais cidades litorâneas paranaenses. Além de elaborar e concluir algumas das mais importantes rodovias de ligação do estado que continuam a existir.

Outra grande obra que o arquiteto faz no período de sua presidência do DER foi a construção da sede deste departamento em 1958, que ficou pronta para uso em menos de dois anos, e mostrou a capacidade do arquiteto em administrar e aproveitar os equipamentos e materiais disponíveis pelo próprio departamento. Tais fatores fizeram com que obra se tornasse mais rápida do que outras que deveriam esperar outros investimentos.

O edifício possui um grande volume de sete pavimentos, interceptado por um bloco com linhas mais horizontais, com pilotis e um elemento inusitado à frente do teatro (Figuras 86 e 87). Evidentemente que havia sido inspirado na obra de Le Corbusier e no edifício do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro. Carneiro (2009) observa que o edifício foi riscado em um guardanapo no Bar Stuart, um dos mais tradicionais de Curitiba, em funcionamento desde 1904.

⁸⁶ Balsa ou embarcação de fundo chato, com pequeno calado, para poder operar próximo às margens e em águas rasas, com grande boca muitas vezes utilizada para transporte de veículos. Para Lolô Cornelsen o uso do *ferryboat* seria emergencial, porém este meio é utilizado até hoje.

Figura 85 - Sede DER



Fonte: Carneiro, 2009, p. 96.

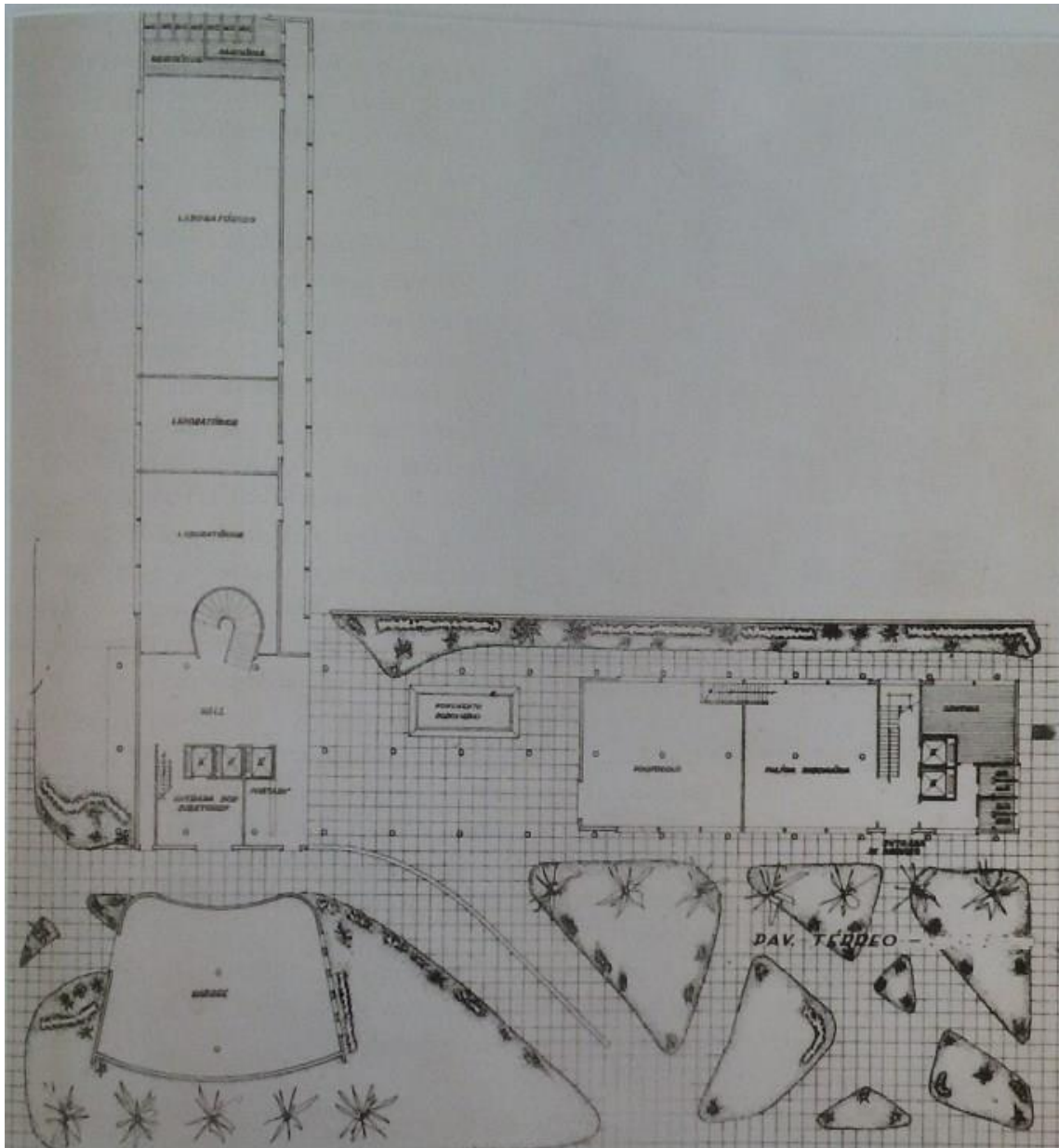
Figuras 86 e 87 - Edifício DER em dois períodos: 1960, 2016



Fontes: Carneiro, 2009, p. 114-115; Foto da autora, 2016.

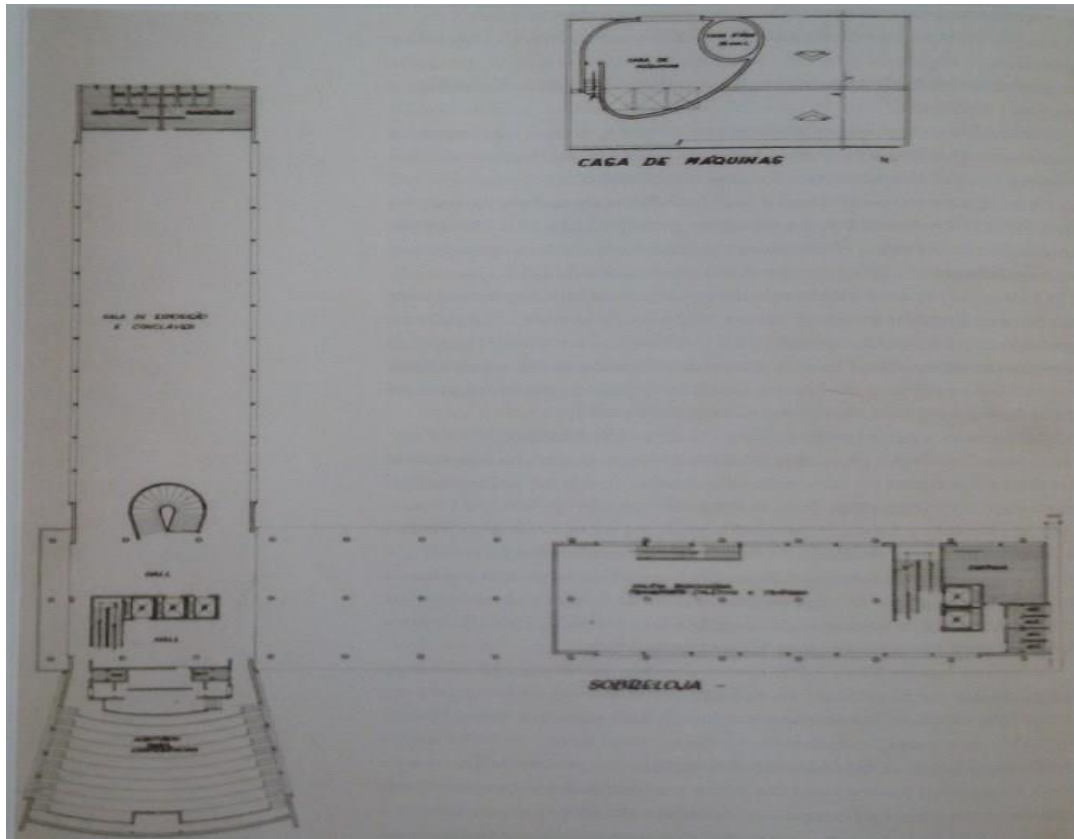
O edifício, embora hoje esteja extremamente modificado, seguia os preceitos da linha modernista, sobretudo, de Le Corbusier. Conforme citado anteriormente, era composto basicamente por dois blocos: um vertical e um horizontal. O vertical tem sete pavimentos e seria dedicado aos departamentos do órgão, com áreas mais restritivas, com exceção do andar térreo, sobreloja e último pavimento, que teria um restaurante panorâmico para a Serra do Mar, que permitia o acesso público do prédio, feito através da circulação vertical localizada nas extremidades da planta. Já o outro bloco, mais baixo, seria voltado para a área social que permitia acesso do público (Figuras 88, 89 e 90).

Figura 88 - Pavimento térreo, Edifício DER



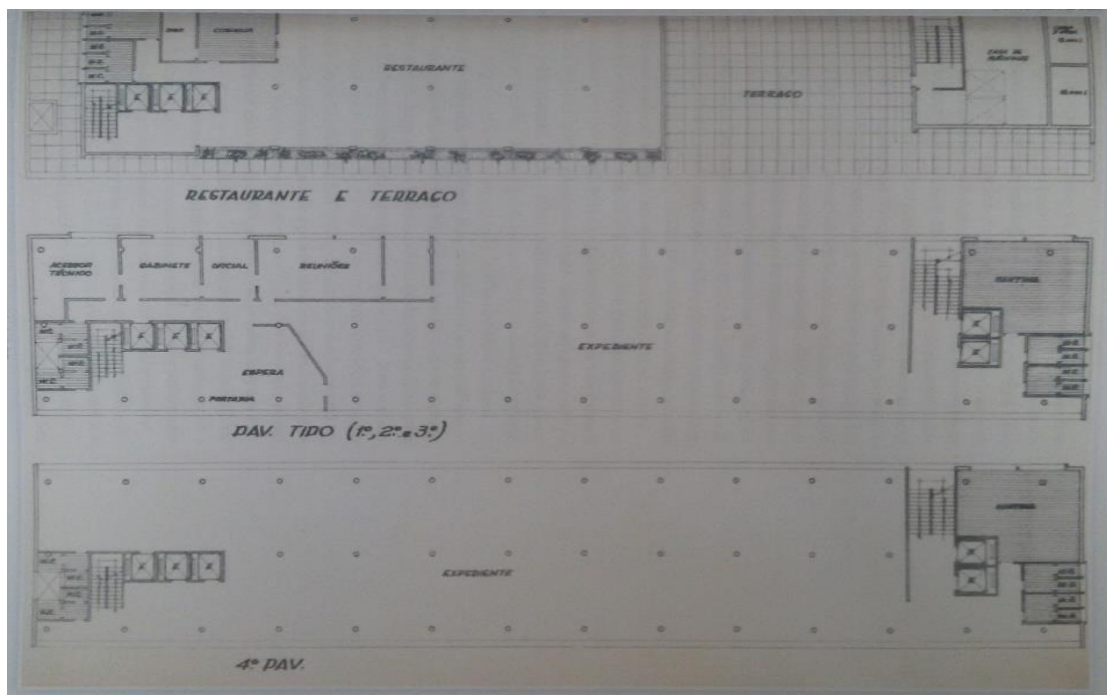
Fonte: Carneiro, 2009, p. 113.

Figura 89 - Sobreloja, Edifício DER



Fonte: Carneiro, 2009, p. 112.

Figura 90 - Demais pavimentos, Edifício DER



Fonte: Carneiro, 2009, p. 109.

Através das imagens, é possível observar que o arquiteto pensou no edifício de forma extremamente funcional, como assim o fez em diversos outros projetos. Outros detalhes também foram pensados a fim de preservar boas soluções ao projeto. A planta livre foi elaborada sob dois pontos de vista: o primeiro sob o foco do conforto térmico devido ao posicionamento do edifício estar com as fachadas voltadas uma para o norte (que tem maior incidência solar no local) e outra para o sul (menor incidência solar). Ainda cabe citar que a existência da planta livre com um mobiliário de divisórias baixas permitiria uma maior equalização térmica natural. Já o segundo aspecto da planta livre seria de ordem administrativa, para que ela pudesse exercer maior vigilância do comportamento dos funcionários (LINS, 2004).

Outro detalhe que marca o edifício e a presença do arquiteto é a entrada principal dele, próxima ao anfiteatro, que contém uma espécie de passarela coberta pelas colunas que formam uma espécie de “C”, que, segundo o arquiteto (Informação Verbal)⁸⁷, marcam a palavra “caminho” e a relaciona com as estradas do Departamento e também com o seu nome.

Figura 91- Entrada edifício DER, colunas “C”



Fonte: Foto da autora, 2016.

Como citado anteriormente, o projeto encontra-se bastante alterado, pois a saída de Cornelsen da presidência do DER ocorreu um pouco antes do término das obras da Sede da instituição. Algumas das principais alterações foram: planta livre não foi respeitada; divisórias altas foram colocadas (prejudica o conforto no

⁸⁷CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora. Curitiba, 15 abr. 2015.

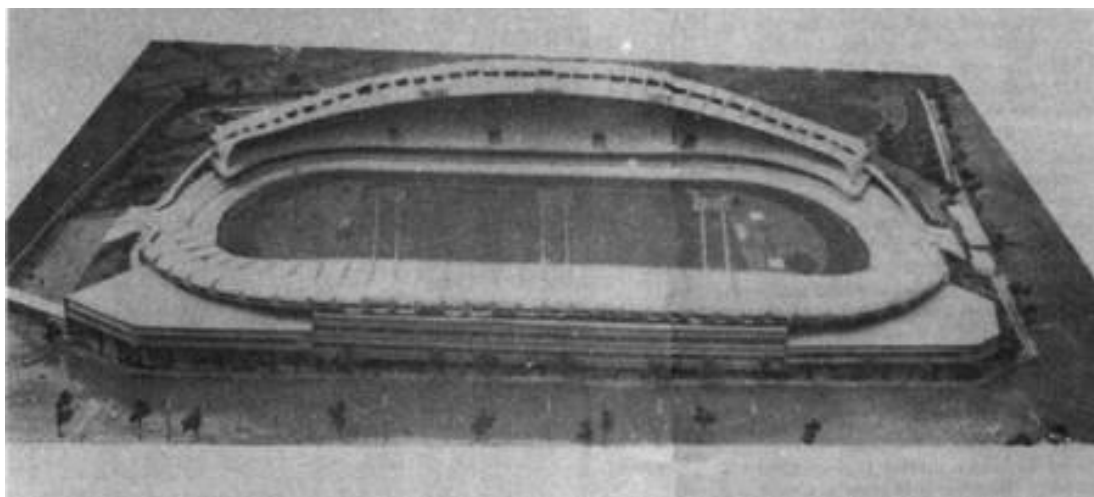
edifício); alguns pés-direitos do edifício foram retirados e fechados; criação de outro anexo, que retira o desenho original e forma uma espécie de “U”.

Todas essas alterações prejudicaram bastante a eficiência do edifício. De acordo com o que foi descrito anteriormente, outras obras de maior porte marcam esta segunda fase na carreira do arquiteto, quase todas relacionadas ao esporte, fruto de uma grande paixão de Cornelsen.

A primeira delas ocorreu em função de seu irmão Ayron, em 1958, que se tornou então presidente do Coritiba Foot Ball Club. Como projetos, existiam além da ampliação do estádio do clube, o projeto do Centro de Treinamento e Centro de Formação de Atletas Olímpicos.

O projeto do Estádio Belfort Duarte deveria ser adaptado à nova realidade da cidade que, no final da década de 1950, havia ganhado o *status* de grande centro urbano. Cornelsen projetou um estádio (Figura 92), que além de sediar eventos de futebol poderia abrigar outras competições, (previu pista de atletismo, etc.), mas inseriu algumas inovações, como Lins (2004, p.70) observa: “[...] a locação de áreas livres sob as arquibancadas para a construção de um *shopping center* que estendesse a vida útil do imóvel e gerasse uma renda extra para o clube”.

Figura 92 - Maquete Estádio Belfort Duarte, 1956



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Já o Parque Aquático Vila Olímpica de Curitiba (PAVOC) também estava associado a uma ideia de sustentabilidade do negócio, para isto previu algo que era novo para os times de futebol já que estes não possuíam nem um campo de apoio

para os treinamentos. Projetou uma sede social campestre, com equipamentos de lazer e voltada para a comunidade curitibana, em um local aprazível nos limites da cidade. Além de prever para a construção: campos de futebol, quadras de basquete, vôlei, pistas de atletismo, estruturas para saltos em altura e distância, tudo que seria exigido para uma vila olímpica. Segundo Mendonça (2009), também previa uma estrutura hoteleira e de turismo.

Porém, o que realmente foi construído foi a sede social (Figura 93), que seguiu as linhas modernas da arquitetura de Cornelsen, além de algumas quadras de futebol, assim como no estádio onde poucas orientações foram seguidas do projeto. O PAVOC atualmente não existe, já o estádio encontra-se alterado.

Figura 93 - Sede social do Pavoc, 1957



Fontes: Cornelsen, 1957; Foto Autor Desconhecido, s/d.

Importante ressaltar que esses dois projetos antecederam um pouco a época em que Cornelsen se tornou diretor do DER, pois nessa fase também começou a projetar o primeiro Autódromo do Brasil que respeitava as normas da Federação Internacional Automobilismo (FIA), pois na época, 1959, só existiam duas pistas (uma em São Paulo e outra no Rio Grande do Sul). Com isso, Cornelsen, associado ao empresário Flavio das Chagas Lima (que financia seus projetos) escolhe um terreno próximo às dependências do PAVOC e de outros espaços esportivos da cidade, por estes já contarem com uma infraestrutura propícia a todos os esportes e dá início à construção (FUNDAÇÃO..., 2015).

O autódromo projetado abrigava mais que uma pista, pois era previsto um complexo de lazer completo, com quadras, lago para práticas náuticas, kartódromo,

escola para jovens pilotos, restaurante, *playground* e outras atividades (Figura 94). Estas estratégias tinham por objetivo oferecer alternativas para que o complexo funcionasse o ano todo independente das corridas. O sistema oferecido foi feito através da venda de cadeiras e camarotes para que os compradores se tornassem sócios também do empreendimento (Figuras 95 e 96), conforme pode-se perceber no argumento criado no folder de venda destas cadeiras e camarotes:

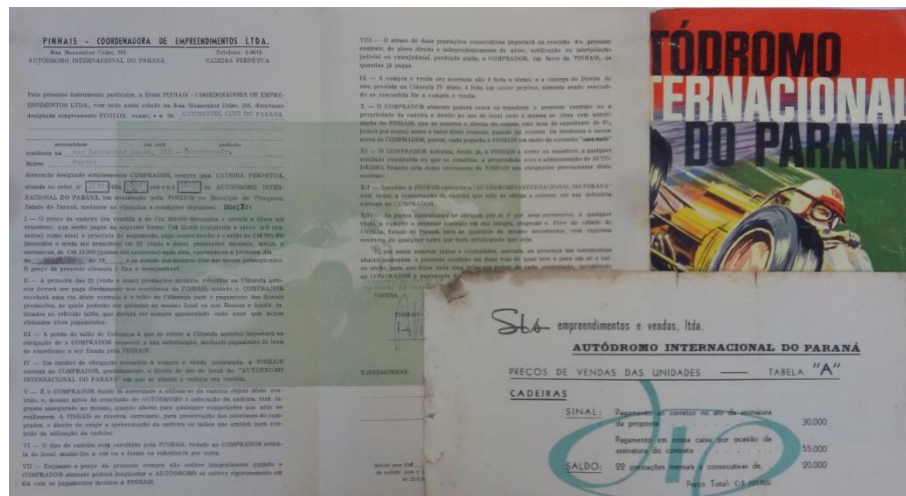
O automobilismo é um esporte que emociona multidões – quase tanto o futebol. Em alguns lugares, mais ainda. O grande prêmio de Indianápolis, nos EE.UU. atrai anualmente cerca de 350.000 pessoas! Em média, cada aficcionado do automobilismo gasta em Indianápolis, aproximadamente US\$ 200 (despesas em hotéis, restaurantes, compras, etc.). Isso dá um total de US\$ 7.000.000 (cerca de 15 bilhões de cruzeiros). Não existe fonte melhor de receita e prestígio para a capital do estado de Indiana – 460.000 habitantes – do que o grande prêmio de Indianápolis. Por aí se tem uma ideia do que representa o esporte do motor como atrativo para multidões. No Brasil, dia a dia aumenta o número de adeptos. E este é o momento exato para surgir com expressão gigantesca, o Autódromo Internacional do Paraná. Pense também, no que significa esse empreendimento para desenvolver o turismo em todo o Estado. (CORNELSEN, 2015)

Figura 94 - Autódromo Internacional do Paraná



Fonte: Arquivo da Fundação Ayrton Cornelsen, 2015.

Figuras 95 e 96 - Folder e contrato original, Autódromo



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Atualmente, o autódromo, localizado no município de Pinhais, Região Metropolitana de Curitiba, na avenida Iraí, 16, apresenta uma série de modificações, tanto na pista quanto na infraestrutura (Figura 97). Cabe salientar que o projeto nunca foi totalmente executado, mas somente a parte referente à pista automobilística; enquanto as outras foram descartadas. Porém, o autódromo tem previsão de fechamento e de demolição para a construção de um empreendimento imobiliário para até final de 2016.

Figura 97 - Autódromo Internacional do Paraná e instalações

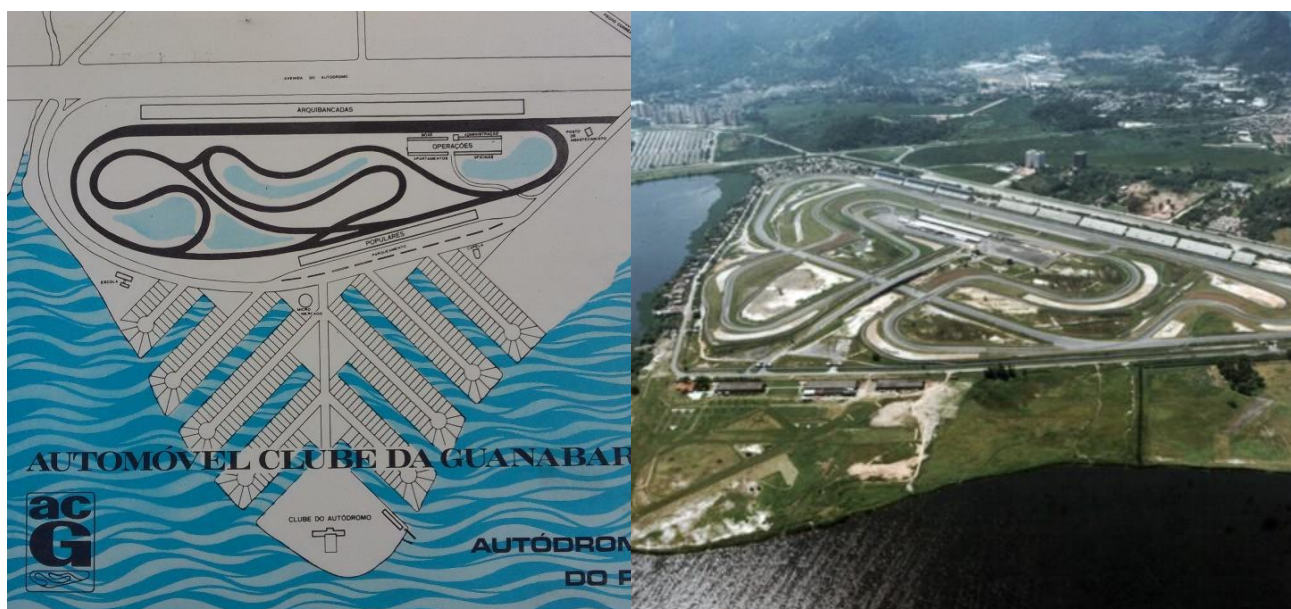


Fonte: Foto da autora, 2016.

Durante a execução das obras, logo após deixar o cargo de diretor do DER, em 1962, o arquiteto é convidado a fazer um projeto semelhante no Rio de

Janeiro, que viria a ser o Autódromo de Jacarepaguá, na época chamado de Automóvel Clube Guanabara. O projeto apresenta um traçado parecido com o do Paraná, sistema de compra de cadeiras, e apresenta um complexo esportivo para além da pista, no caso deste uma grande marina, que nunca foi executada (Figuras 98 e 99). O local escolhido até então, a Barra da Tijuca, apresentava interesse comercial, como o arquiteto citou em entrevista: “aquilo era um mangue só, nós desbravamos aquela área quando escolhemos aquele terreno” (Informação Verbal)⁸⁸. Assim como o Autódromo do Paraná, que será demolido ainda neste ano, o Autódromo de Jacarepaguá teve sua demolição no ano de 2012.

Figuras 98 e 99 – Projeto de Marinas em Jacarepaguá; Autódromo como foi construído



Fontes: Arquivo de Cornelsen e Arquivo da Fundação Ayrton Cornelsen, 2015.

Nesses anos, entre 1961 e 1967, quando se muda para Portugal, o arquiteto se divide entre o Rio de Janeiro, Curitiba e ainda a África (que será abordado posteriormente). Porém, no Rio de Janeiro projeta ainda a Vila Olímpica do Club de Regatas Vasco da Gama (Figuras 100, 101, 102, 103), nos moldes parecidos com o PAVOC e se torna também consultor da revista *Casa e Jardim*, por meio da qual os leitores poderiam enviar dúvidas e receber sugestões sobre suas obras. Isto será abordado mais a fundo também no próximo capítulo.

⁸⁸CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba, 17 abril 2016

Figuras 100 e 101 - Vila Olímpica do Club de Regatas Vasco da Gama



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016

Figuras 102 e 103 - Vila Olímpica do Club de Regatas Vasco da Gama



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

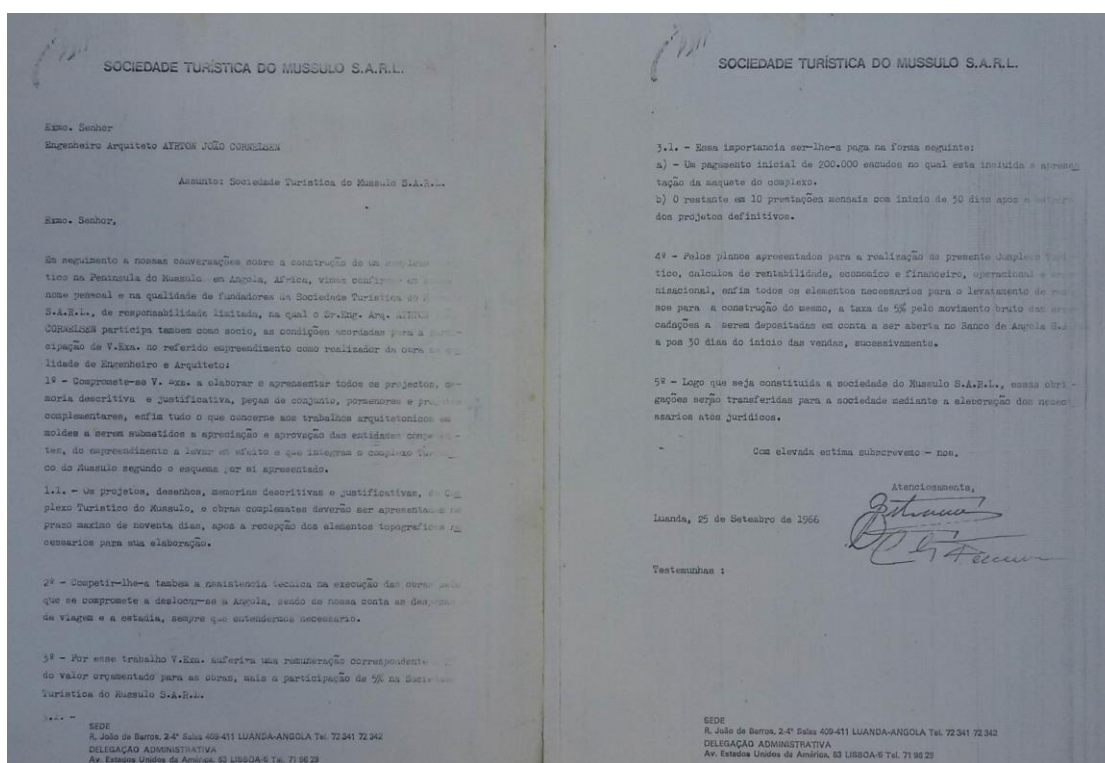
Segundo Lins (2004), ao fazer projetos que aliavam o esporte ao turismo, chamou a atenção de investidores portugueses que também o convidam para realizar obras no exterior, portanto, inaugura a terceira fase de sua carreira.

4.3 Terceira Fase (1967- 1976)

Entre os anos de 1966 e 1969, o arquiteto se divide entre o Brasil e o exterior. As informações sobre esse período são um pouco conflituosas e imprecisas, pois o arquiteto tem dificuldade em estabelecer as datas e os documentos também são insuficientes.

Em 1966, ele assina contrato como sócio na Sociedade Turística do Mussulo S.A.R.L (Figura 104), para projetar um complexo turístico na região do Mussulo, próximo à cidade de Luanda, capital de Angola, costa ocidental da África.

Figura 104 – Contrato com Sociedade Turística Mussulo S.A.R.L, 1966



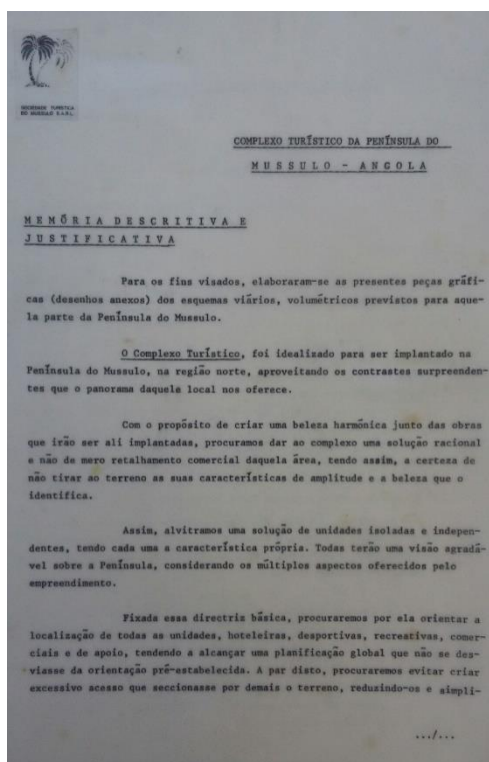
Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

O local escolhido foi estratégico, pois além da beleza natural da região, Angola é um dos países mais propícios para o turismo em todo o continente africano, devido à sua localização e à diversidade étnica. Além disto, esta península, é próxima à capital do país que já dispunha de certa infraestrutura e se encontrava em plena expansão na época.

Segundo o Memorial Descritivo do projeto e o catálogo (Figuras 105 e 106), ele se situaria sobre uma área de 120 hectares, onde estavam previstos dois hotéis, que totalizavam 500 quartos; restaurantes, clube naval com ancoradouro e

toda infraestrutura necessária, centros comerciais, edifícios de apartamentos, que totalizavam 70 unidades privativas que poderiam ser utilizados como apart-hotel ou moradias privativas, 300 bangalôs privativos, mini zoológico, aquário, anfiteatro, museu etnográfico, igreja para três religiões, quatro cais público, complexo para jogos, cinema, salões de festas, centro de convenções, local para uma clínica de referência em diagnóstico⁸⁹, além de prever um transporte entre o complexo turístico e a cidade de Luanda (Figuras 107, 108, 109 e 110)

Figuras 105 e 106 - Memorial Descritivo, Complexo Turístico do Mussulo



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

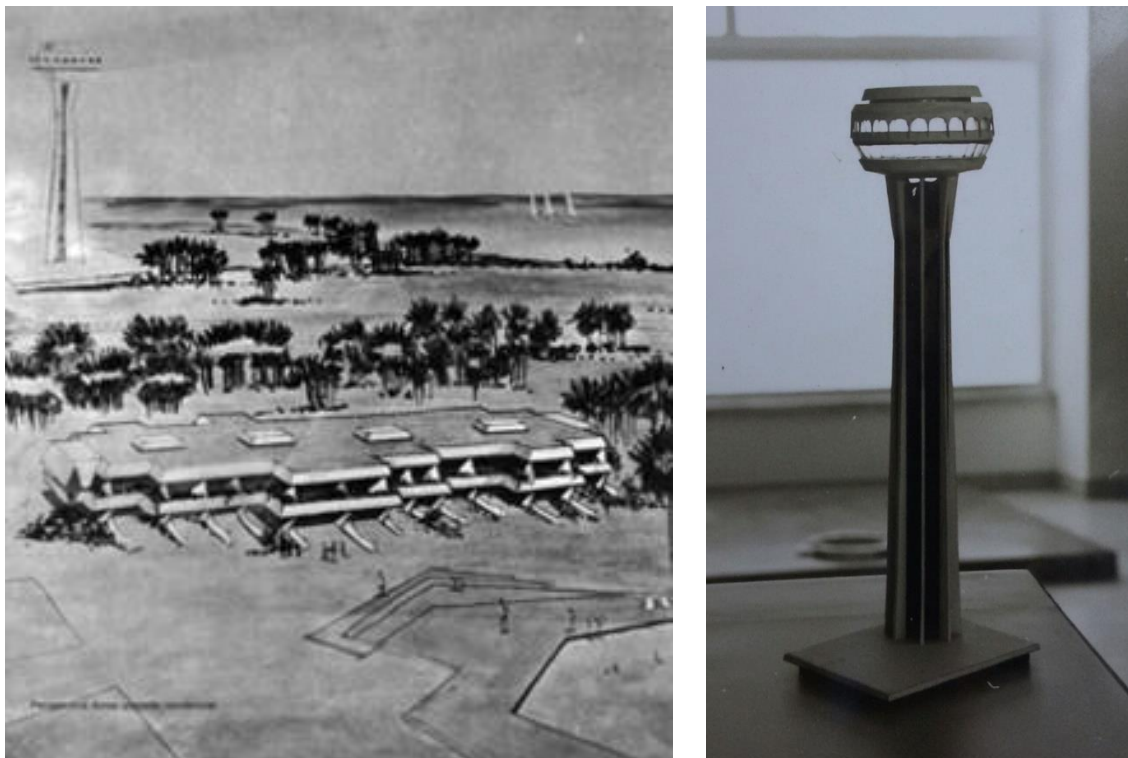
⁸⁹ Esta clínica de diagnóstico designada tipo "Mayo", na época, tinha um tratamento altamente especializado comparado ao de outra clínica da Alemanha. Portanto, os empreendedores acreditavam que esta poderia ser mais um atrativo para a região.

Figuras 107 e 108 – Foto da Maquete do Complexo Turístico do Mussulo



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 109 e 110 – Projeto da Unidade residencial e foto da maquete do restaurante



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 111 e 112 – Foto da maquete da Igreja, centro comercial, hotel, centro de convenções e hotel do Mussulo



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Importante observar que o projeto foi retomado em 1971 e tinha um prazo para ser finalizado em 1975, por isso se tornou conhecido como “Mussulo 75”. Porém este não ocorreu e atualmente a região possui poucos hotéis e não se desenvolveu tal como o projeto previa, mesmo porque para os dias de hoje as propostas não seriam mais adequadas.

Paralelo a isso, é importante lembrar que o arquiteto desenvolvia projetos no Brasil, como abordado na subseção anterior, e, posteriormente, a este projeto, em 1968, Ayrton Cornelsen assina contrato com a Grão-Pará, empresa portuguesa de empreendimentos turísticos, e assim se muda para Portugal. Segundo entrevista com o arquiteto (Informação Verbal)⁹⁰, ele leva sua família para Portugal e estabelece residência na região de Alcabideche, nas proximidades de Estoril. A partir daí sua rede de contatos se amplia e, assim, começa a trabalhar em diversas obras para o grupo e outras empresas, que tornam seu trabalho cada vez mais visível.

No ano seguinte, ele assina contrato com a Autodril, da empresária portuguesa Fernanda Pires da Silva, para projetar e dirigir as obras do Autódromo de Estoril. Cornelsen, além de projetar todas as pistas, com várias opções de circuitos, elaborou toda a estrutura turística de apoio, assim como fez no Autódromo de Jacarepaguá, o que chamou a atenção da empresária.

⁹⁰CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

O projeto original possui toda infraestrutura para o automobilismo, como: *paddocks*, *boxes*, torre de controle eletrônica, um centro de convivência para as equipes de competição, escola com simuladores de pilotagem e um museu do automóvel. Previa também hotel, *apart-hotel*, restaurante panorâmico, *shopping center*, uma concha acústica com *Drive-in*, o restaurante 1900, danceteria, lojas e escritórios. Além disso, era previsto represar um ribeirão ao lado para obter um lago artificial que permitisse a prática de esportes náuticos, não poluentes, como vela e remo (LINS, 2004).

O autódromo foi projetado a partir da mesma premissa que os autódromos anteriores: a visibilidade. Para isto, Cornelsen projeta um circuito curto e com várias opções de percurso (Figuras 113 e 114), onde os espectadores podem facilmente enxergar todo o percurso das arquibancadas. É importante ressaltar que atualmente o circuito já foi modificado.

Figuras 113 e 114 – Autódromo Estoril, 1972 e 2016



Fontes: Arquivo de Cornelsen, 2016; AUTÓDROMO..., 2016.

Além da pista, a arquibancada e toda a infraestrutura do autódromo foram projetadas e executadas pelo arquiteto (Figuras 115 e 116). Atualmente, a arquibancada é mantida praticamente fiel ao projeto original (Figuras 117 e 118), já a torre de controle e os boxes têm alterações (Figuras 119 e 120), mas foram mantidas até a década de 1990, como mostra a Figura 121.

Figuras 115 e 116 – Lolô e Fernanda Pires da Silva e as obras



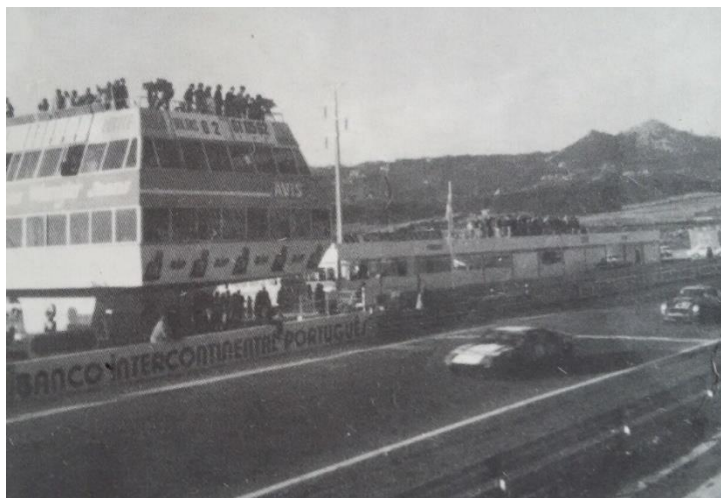
Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 117 e 118 - Autódromo de Estoril, 1972, e atual



Fontes: Arquivo do Arquiteto, 2016; Belmonte, 2016.

Figura 119 - Torre de controle e boxes, 1972, Estoril



Fonte: Arquivo do arquiteto, 2016.

Figuras 120 e 121 - Torre de controle e boxes, Estoril atual



Fontes: GP ESTORIL..., 1990; FZ6, 2015.

Importante ressaltar que o Autódromo sediou o Grande Prêmio de Fórmula 1 até 1996. Atualmente, a sede deste evento está no Autódromo do Algarve, enquanto o de Estoril abriga outras competições.

Outro elemento de destaque foi o restaurante 1900 (Figura 122), que estava situado no átrio de acesso às arquibancadas, que poderia atender aos eventos automobilísticos, mas que também pudesse funcionar independente deles, para melhor aproveitamento destes espaços. O destaque para este projeto foi o aproveitamento da estrutura do caimento das arquibancadas que funcionava como cobertura, tal como observa Lins (2004, p.98): “A variação do pé direito da sala,

quebrando uma leitura horizontal, revela-se um fator de “hospitalidade” inesperado, mas que acaba cativando o usuário”.

Figura 122 - Restaurante 1900, Estoril



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

No entanto, uma das construções de maior destaque é o hotel que inicialmente leva o nome de Auto Hotel Holiday Inn (Figuras 123 e 124). A concepção do projeto é feita a partir da planta formada por um semicírculo, onde a parte côncava fica voltada para o autódromo, o que possibilita aos hóspedes visualizarem os treinos e as corridas da varanda dos seus quartos. Além disso, Lins (2004) complementa que:

No subsolo foram alojados os setores de apoio do hotel que incluíam o dormitório do pessoal, lavanderia, oficina, depósitos e três frigoríficos. No pavimento térreo ficaram as áreas de serviços comuns do hotel – cozinha, escritório, direção, recepção, entre outras – concentradas no centro do edifício para facilitar a prestação de serviços e agilizar o trabalho dos funcionários que atendiam tanto aos hóspedes do hotel como os usuários do autódromo. Ainda no pavimento térreo, na parte central, situava-se o hall de entrada, duas lojas e um restaurante para 200 pessoas e acesso à área de lazer, disposta no interior do semi-círculo com uma piscina e um bar ao ar livre. (2004, p.97).

Figura 123 e 124 - Maquete Auto Hotel Estoril Holiday Inn



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

A funcionalidade da planta nos projetos do arquiteto, assim, se fez presente. O projeto da arquitetura de interiores (Figura 125), embora tenha sido realizado pela arquiteta da empresa, Maria de Lurdes Martins, foi acompanhado por Cornelsen em todos os projetos, para garantir que suas premissas arquitetônicas fossem evidenciadas.

Figura 125 - Reportagem sobre a arquitetura do Auto Hotel Estoril e Autódromo



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Atualmente, o hotel tem o nome de Hotel Atlantis Sintra Estoril e, de forma geral, apresenta as características gerais do projeto.

Figuras 126 e 127 - Hotel Atlantis Sintra Estoril

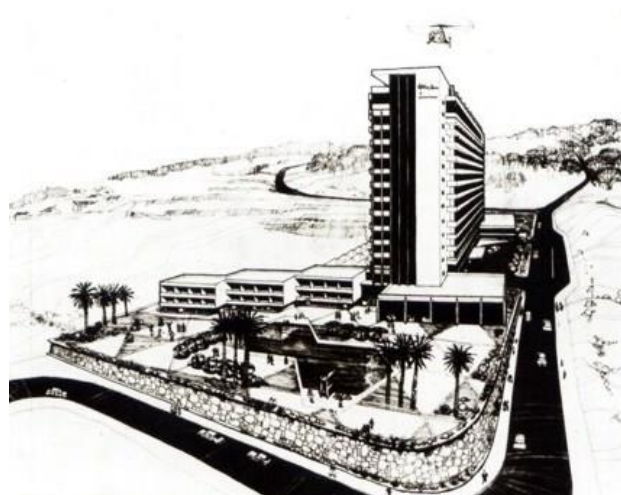


Fontes: HOTEL..., [20- -]; HOTEL..., [201 -].

Outras partes do projeto inicial não foram construídas, como o *drive-in* e o *shopping center*. A partir desta experiência, Cornelsen começa a produzir uma série de projetos, entre eles alguns hotéis, sobretudo, para a rede Holiday Inn, que estava ligada à empresa Grão-Pará.

No final de 1969, assina o contrato para projetar o Hotel Holiday Inn em Funchal, capital da Ilha da Madeira, para o qual ele realiza o projeto (Figuras 128 e 129) e acompanha a obra, simultaneamente com o projeto de Estoril, ainda com Fernanda Pires da Silva.

Figuras 128 e 129 - Maquete e perspectiva Hotel Holiday Inn, Madeira



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

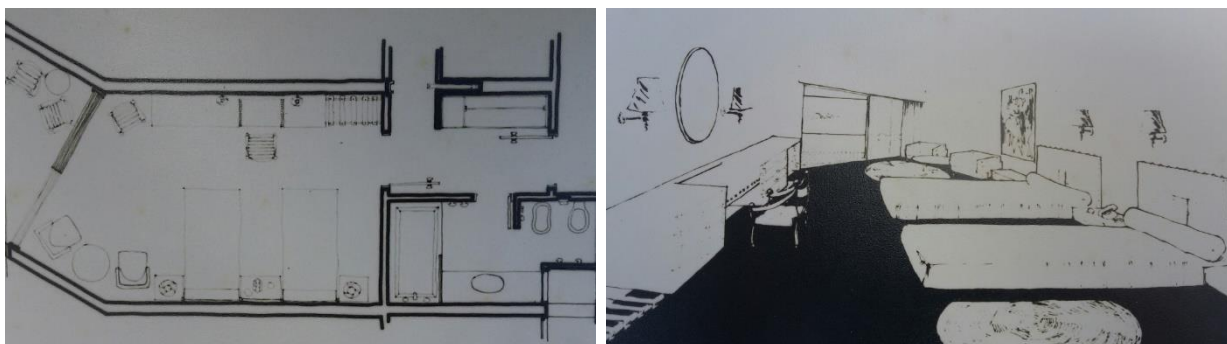
O projeto e a execução do hotel ocorreram em dois anos (Figuras 130 e 131) e, assim sendo, em 1972 o hotel foi inaugurado e foi o primeiro edifício da cidade. Segundo o documento do projeto preliminar que consta no arquivo do arquiteto, ele previa 300 apartamentos. Distribuídos em um grande bloco com 12 andares e mais um terraço; considera-se nove destes para os apartamentos (Figuras 132 e 133). O piso térreo é destinado à área de recepção e serviços; e o primeiro pavimento é servido para o restaurante, bar e sala de estar, além de área de apoio ao restaurante. Já no último pavimento, por conter uma vista panorâmica, há danceteria, bar, sala de estar e um solário (Figuras 134 e 135). Um heliponto na cobertura também foi projetado.

Figuras 130 e 131 - Construção e hotel recentemente inaugurado



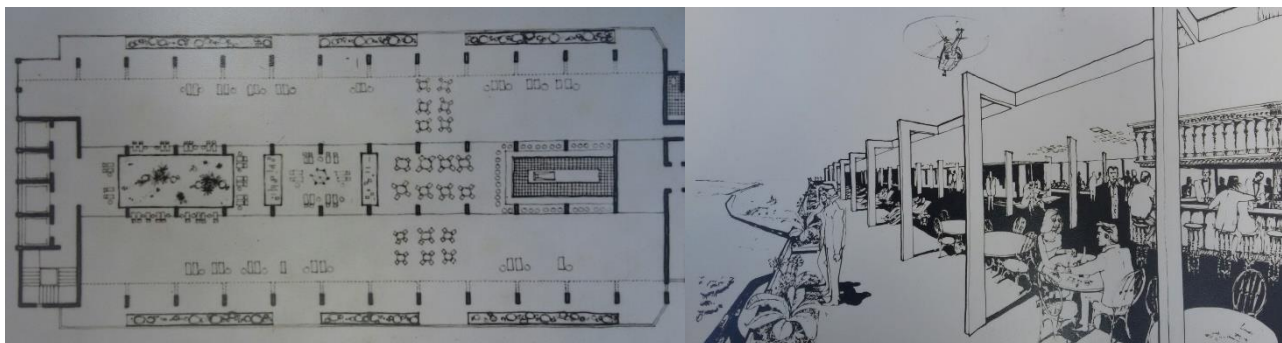
Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 132 e 133 - Apartamento tipo, Hotel Holiday Inn, Madeira



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 134 e 135 - Terraço Hotel Holiday Inn, Madeira



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Além deste edifício principal, foi previsto um edifício anexo, mais baixo, que iria abrigar somente as suítes. O complexo era composto por outras áreas no entorno que deveriam obedecer as condições topográficas da região, como campo de mini golfe, piscina coberta e descoberta e *playgrounds*.

As imagens a seguir destacam a piscina coberta, onde ao fundo aparece a externa do hotel, logo que ele foi inaugurado.

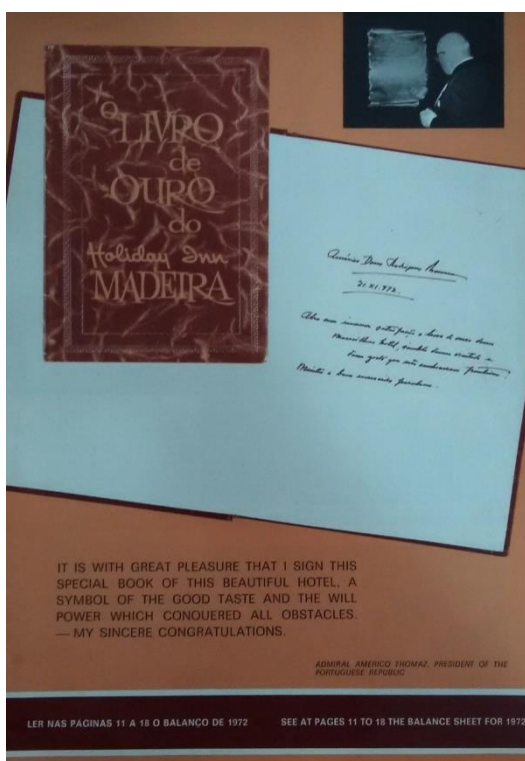
Figuras 136 e 137 - Piscina coberta e bar



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

O hotel, durante muito tempo, pertenceu a uma parte da história da Ilha da Madeira, pois até mesmo no ato de inauguração o presidente da República Portuguesa, Américo Thomaz, esteve presente (Figura 138). Isto se deve a este ter sido o primeiro hotel da Rede Holiday Inn em território Português, o que, para aquela época, era uma das redes hoteleiras mais importantes no mundo.

Figura 138 - Revista GP-1973, inauguração do hotel

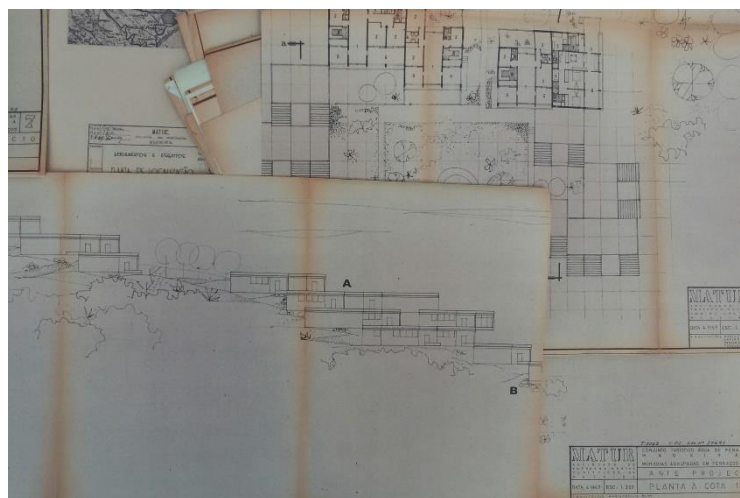


Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Além do hotel, que é totalmente atribuído ao arquiteto, ele participou dos projetos de infraestrutura turística desta mesma região da Ilha da Madeira, pela empresa Matur, ramificação local da empresa Grão-Pará.

O complexo turístico e chamado Conjunto Turístico Água de Pena (Figura 139) possuía uma grande piscina olímpica (Figura 140), restaurante, danceteria, Clube de Bridge (Figura 141), centro comercial, além dos flats (Figuras 142 e 143).

Figura 139 - Projetos para o conjunto Água de Pena



Fonte: Arquivo do arquiteto, 2016.

As imagens a seguir constam da piscina olímpica e o Clube de Bridge, que alternam elementos da arquitetura modernista, como as pedras da região, juntamente com elementos utilizados nas construções.

Figuras 140 e 141 - Piscina olímpica e Clube de Bridge



Fontes: Arquivo de Cornelsen; Moreira, 2012.

Figura 142 e 143 - Flats complexo Água de Pena



Fontes: Moreira, 2014; FLAT 3 ..., 2009.

Em 28 de março de 2000, o hotel foi demolido em virtude da ampliação do aeroporto, assim como outras construções do complexo, que já não eram mais utilizadas (IMPLOÇÃO..., 2000).

A partir desse projeto, o arquiteto começa a aliar a técnica moderna aos elementos da arquitetura local, nos quais agrega a funcionalidade técnica dos projetos à especificidade de cada região.

No mesmo momento quando estava finalizando o Hotel da Ilha da Madeira, Lolô Cornelsen foi convidado para auxiliar a impulsionar a região do Algarve, no sul de Portugal, que possui um grande potencial turístico, conforme Lins (2004) aborda:

A maior parte dos recursos para o turismo em Portugal foi destinado à região de Algarve, no sul da Península Ibérica. Dotada de uma paisagem recortada por falésias, praias de águas cristalinas e alguns típicos vilarejos portugueses, o Algarve concentrava em seus 200 quilômetros de costa vários elementos de alto interesse turístico, além de um clima agradável com muito sol e ventos refrescantes. (2004, p.99)

Contudo, em 1971, a empresa Grão-Pará foi contratada para a construção não somente de um complexo hoteleiro, mas, sim, de uma cidade toda voltada ao turismo, no centro da costa de Algarve, em uma área de 2000 mil hectares. O arquiteto, assim, participou da concepção de todo o projeto urbanístico, que previa oito zonas urbanísticas, entre elas um grande parque desportivo que

poderia ser utilizado pelos hóspedes, mas que também pudesse gerar outra forma de recurso para o empreendimento, que atraísse torneios de tênis e golfe.

Contudo, o projeto pareceu inovador para a época, tal como o de Mussulo, com esportes que gerariam pouco impacto ambiental, de modo que manteve a preservação de áreas que certamente desapareceriam com a urbanização desordenada. Como Lins (2004, p.100) aborda: “A história e a cultura de um povo algarveano foram preservadas e divulgadas, ao mesmo tempo em que eram exploradas comercialmente, com a manutenção dos ‘sítios’ históricos e arqueológicos encontrados na área do projeto”.

No entanto, o projeto que ficou totalmente sob a responsabilidade de Cornelsen foi outro hotel da rede Holiday Inn, o denominado Vila Moura (Figuras 144 e 145), devido ao sucesso da unidade anterior pertencente à mesma rede. O hotel apresenta porte semelhante ao anterior, com 320 apartamentos, restaurantes, danceterias, salas de estar, piscinas internas e externas. A característica que diferencia este dos outros é a incorporação dos elementos da arquitetura algarveana. Nesta há a presença de materiais, como as pedras azulejos e o acabamento em cal em alguns elementos e também são evidentes os arcos, frutos da influência mourisca na região. As imagens destacam o Hotel Vila Moura na década de 1970 e a sua maquete.

Figuras 144 e 145 - Hotel Holiday Inn Villa Moura



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Na sequência, as fotos foram realizadas pelo arquiteto do interior Hotel Holiday Inn Villa Moura à época, quando é importante perceber a introdução dos elementos de origem mourisca, como os arcos, e também o uso dos materiais da região. O painel do fundo da piscina também é da autoria de Ayrton João Cornelsen.

Figuras 146 e 147 – Piscina interna e corredor interno



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 148 e 149 - Entrada Hotel Villa Moura



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Atualmente, o hotel pertence à rede de hotéis Crowne Plaza, mas já pertenceu à Atlantis, a mesma dos hotéis da Ilha da Madeira e de Estoril.

Figuras 150 e 151 – Villa Moura atual



Fontes: CROWNE..., 2010; OUTSIDE..., 2016.

Figuras 152 e 153 - Piscina interna e Arcos, Villa Moura

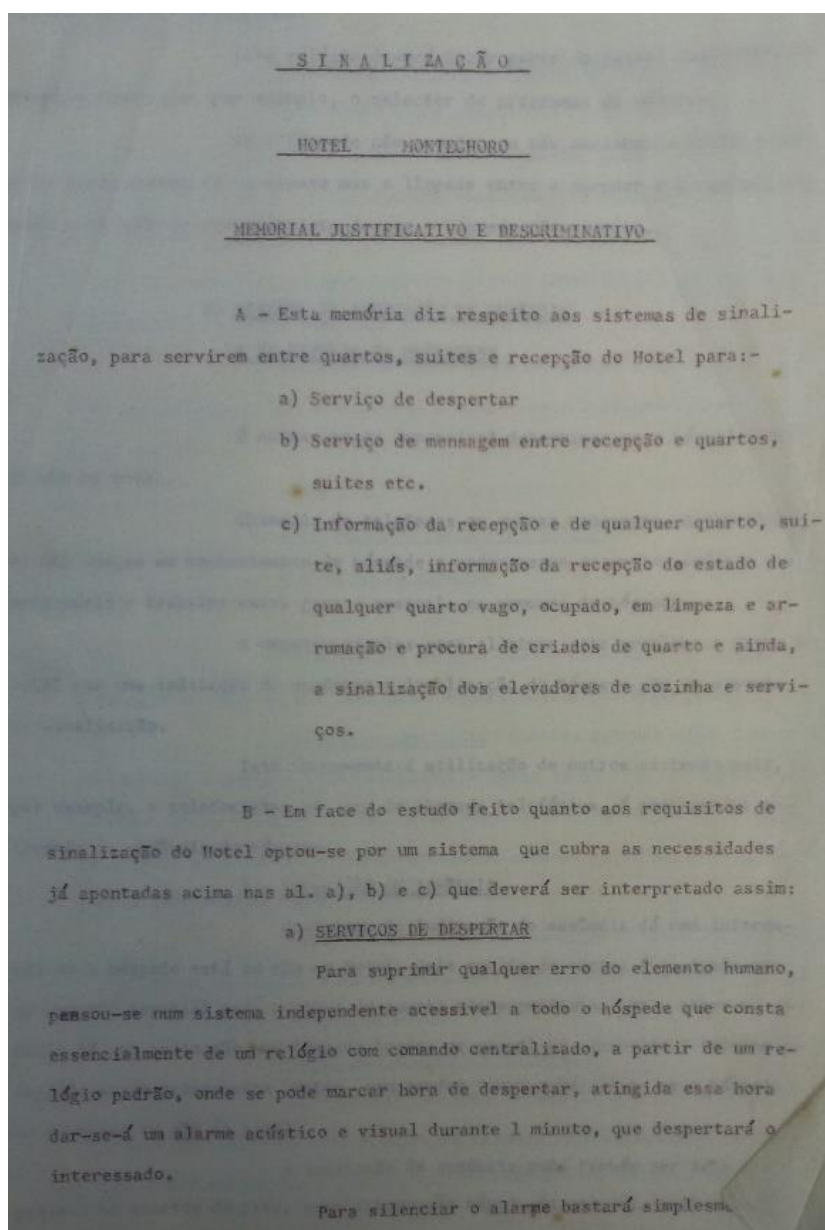


Fontes: POOL..., 2016; BEAUTIFUL..., 2016.

O comparativo das duas imagens destaca a primeira da década de 1970, na qual a iluminação definia os arcos e havia a entrada de luz indireta pelo elemento no teto; já atualmente os arcos foram retirados e a entrada de luz zenital foi bloqueada.

Outro hotel que Lolô Cornelsen projetou na região do Algarve foi o Hotel Montechoro, do grupo Matur, com capacidade ainda maior do que os anteriores, 470 quartos, porém um pouco mais simples. No arquivo do arquiteto, só existem parte de alguns memoriais descritivos (Figura 154) e duas fotos. Não existem plantas, mas o arquiteto reconhece Mantechoro como seu projeto. Contudo, é possível constatar, através de pesquisa na internet (HOTEL..., 2016), que o hotel está em funcionamento e preserva as características gerais, como mostra o comparativo entre as Figuras 155 e 156 - uma imagem é da época antiga e a outra é a atual.

Figura 154 – Memorial Montechoro



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016

Figuras 155 e 156 - Montechoro



Fontes: MONTECHORO, 2016; EXTERIOR..., 2016.

Além disso, é possível perceber, através de imagens internas atuais do hotel, alguns traços da arquitetura de Ayrton Cornelsen, como os arcos (Figuras 157 e 158), além da decoração parecida com a produzida pela empresa Grão-Pará, como no Autódromo de Estoril.

A seguir, observa-se que a cobertura do bar do hotel se assemelha a outros projetos do arquiteto. Já o campo de futebol, com arcos ao fundo, também é semelhante ao da Villa Moura.

Figuras 157 e 158 - Bar do hotel e campo de futebol



Fontes: BAR DO ..., 2016; CAMPO..., 2016.

Com a presença ativa nos projetos de vários hotéis e projetos urbanísticos, o arquiteto se envolve em inúmeros projetos na região, todos esses ligados às empresas parceiras da Grão-Pará: Matur, Interhotel, Autodril, Comportur, Tuniagra (Figura 159).

Figura 159 - Catálogos da empresa, 1971



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Nesse período quando o arquiteto esteve fora do Brasil e trabalhava para essas empresas, ele produziu uma série de hotéis e complexos de turismo. Porém, é difícil saber ao certo quantos e quais são de sua autoria, principalmente pela dificuldade de informações disponíveis em seu arquivo, pois muitos projetos que existem no arquivo e que o arquiteto afirma serem de sua autoria, não estão assinados e nem com seu nome como responsável técnico. Além disto, muitas informações são conflituosas e o site da Fundação Ayrton Lolô Cornelsen atribui algumas obras como de sua autoria, embora seu arquivo não comprove tais fatos e vice-versa. Isto também ocorre com as divergências de informações que o arquiteto fornece em cada nova entrevista, muito se deve pela sua idade avançada.

No site da Fundação Lolô Cornelsen, constam como hotéis concluídos o Holiday Inn, de Barcelona, com 450 quartos, porém não há registro antigo nem atual que comprove isso. Outros hotéis também constam como projetos em seus

arquivos, porém não foram concluídos, como o Hotel São Bento e Holiday Inn, ambos em Lisboa; e Hotel Monte Estoril, em Estoril.

Da mesma maneira, os complexos turísticos, assim como foram projetados para a península do Mussulo, em Angola, na África, na Ilha da Madeira e em Vila Moura, na Região de Algarve, Cornelsen participou de outros projetos, mas há divergências também nas informações: Foz do Arade, também no Algarve; São Domingos e São Sebastião, projeto este que existe nos registros do arquiteto (Figuras 160 e 161).

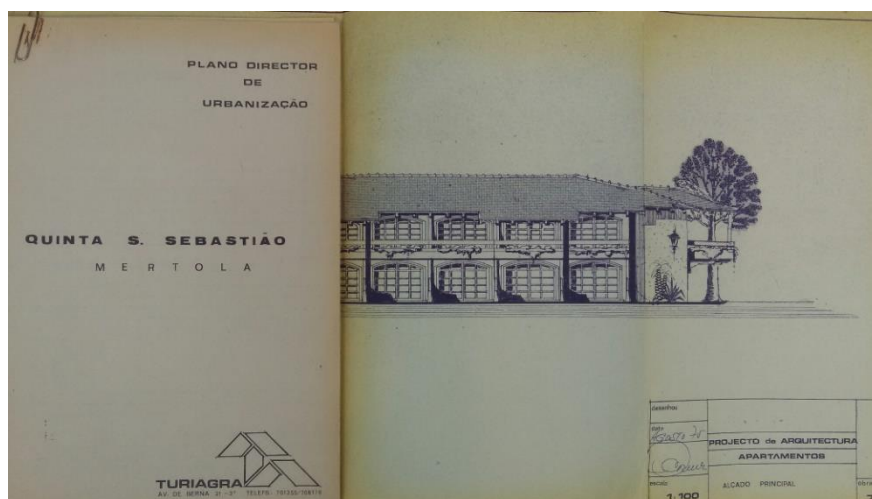
Esse último é um projeto com um programa similar aos demais de complexos. Redes hoteleiras, centros comerciais, atividades esportivas, além das unidades residenciais, que já apresentam uma linguagem diferente do início de carreira do arquiteto no exterior e do período ainda no Brasil. Esta linguagem, assim, se aproxima da simplicidade de morar da região: “As moradias individuais e agrupadas procuravam simular o aconchego e a tranquilidade dos vilarejos do interior com o conforto e estrutura da vida moderna” (LINS, 2004, p.100).

Figura 160 – Catálogo Complexo Quinta de São Sebastião, Portugal



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

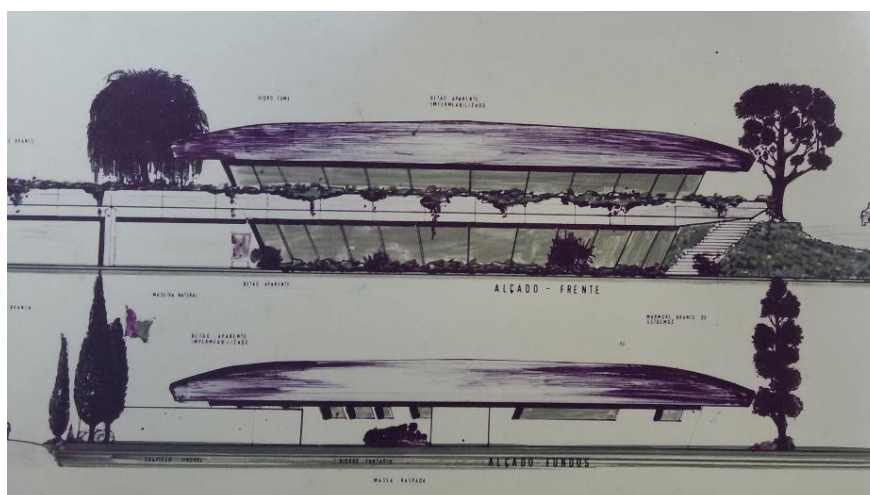
Figura 161 – Plano diretor apartamentos particulares, Quinta de São Sebastião



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Além de diversos projetos urbanísticos que não foram construídos, como o Complexo Turístico de Lisboa (Figura 162), e outros que não se sabe precisamente onde seriam, a entrevista feita em março de 2016⁹¹ com o arquiteto leva a crer que sejam desenhos provenientes de um projeto do final da década de 1960, que acredita-se ser em uma região da costa da Espanha (Figura 163). Cabe ainda citar outro projeto de um ringue de patinação, datado de 1970, na França, onde a presença do arquiteto se faz através do desenho do Pinheiro do Paraná (Figura 164).

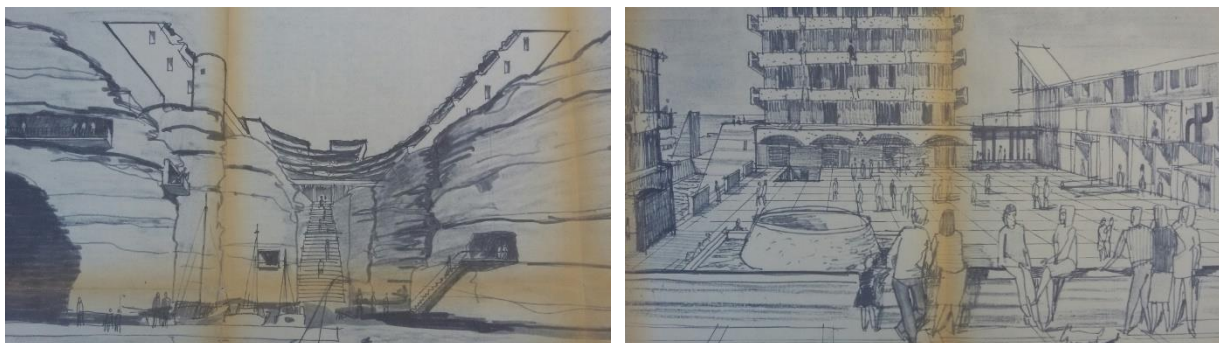
Figura 162 – Elevação de Complexo Turístico em Lisboa, 1974



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

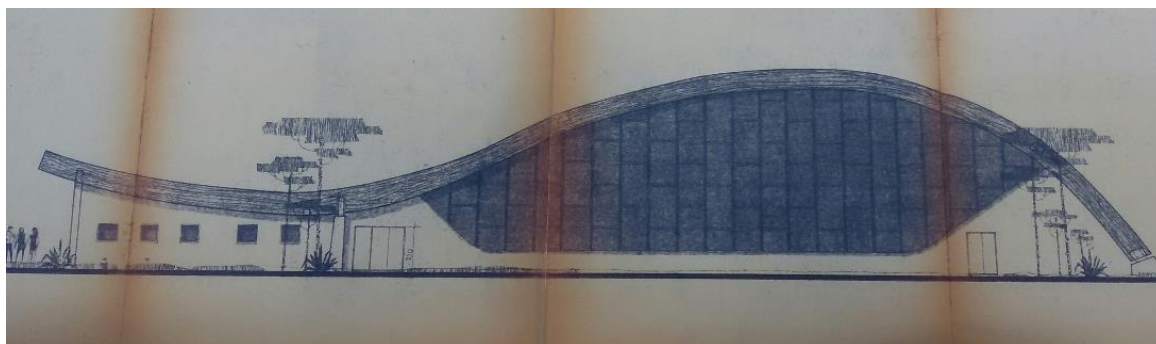
⁹¹CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), março 2016.

Figura 163 - Complexo Turístico, Espanha, década 1960



Fonte: Arquivo do Cornelsen, 2016.

Figura 164 - Ringue de patinação no gelo, 1970,
França



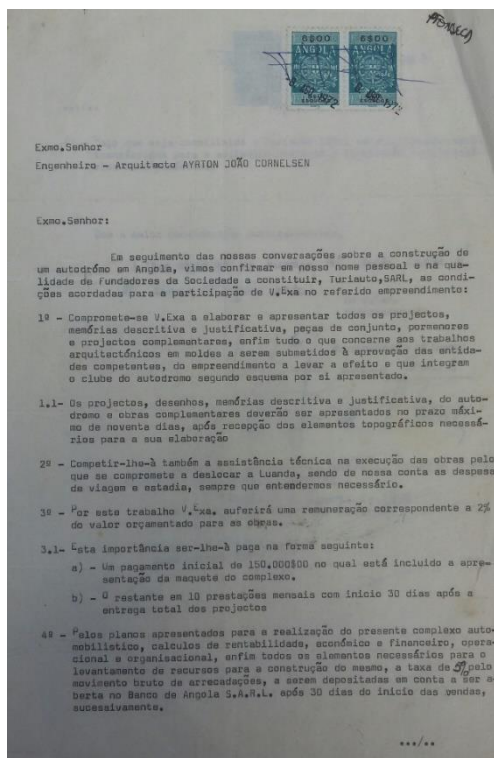
Fonte: Arquivo do Cornelsen, 2016.

Outro capítulo à parte na história do arquiteto é que, ao mesmo tempo em que construía o Autódromo de Estoril, ele recebeu o convite para criar o Autódromo de Luanda, em Angola, na costa atlântica africana, que, na época, estava sob domínio português.

Feito nos moldes parecidos ao de Estoril, nos quais para viabilizar o negócio, além das corridas, ele deveria elaborar um plano de autofinanciamento, que seria feito através de um complexo turístico aliado ao autódromo, que atraísse turistas e investidores para a região. O complexo turístico previa: complexo hoteleiro, cassino, centro comercial, clube, apartamentos particulares e os *bungalows* (Figura 165). Porém, desta vez, o arquiteto assina com a empresa Turiauto SARL um contrato em que ele teria a participação em toda a receita que o empreendimento arrecadasse. De acordo com a entrevista com ele (Informação

Verbal)⁹², esta participação seria de 7%, já no documento do seu arquivo, o valor se encontra rasurado com 5% (Figura 166).

Figura 165 - Contrato Autodel SARL



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figura 166 - Ficha para *Bungalows*

Autódromo de Luanda, s.a.r.l.

O ADQUIRENTE

NOME _____
ESTADO _____
MORADA _____
TELEF. _____

NOME _____
ESTADO _____
MORADA _____
TELEF. _____

CONTRATO PROMESSA DE COMPRA E VENDA
BUNGALOW

TIPO DE CONSTRUÇÃO A B C D

NÚMERO _____

PREST. MENSAL _____ PREÇO _____

LICENCIAC. P. PAST. VENC. _____
PREST. _____

Serviço Interno _____
Data _____ 1972
Ass. Construtor _____
Ass. Adquirente _____

PLANTA DO BUNGALOW TIPO TIPO

DECLARAÇÃO DE INTERESSE
Sempre verdadeiro

Autódromo de Luanda, s.a.r.l.

O DADO ENVIO: _____
ENTRADA A IMPORTANCIA DE _____
PARA MENSAGEM DE UM BUNGALOW TIPO _____ A LUANDA A _____
O contrato e o plano respectivos serão sucessivamente enviados.

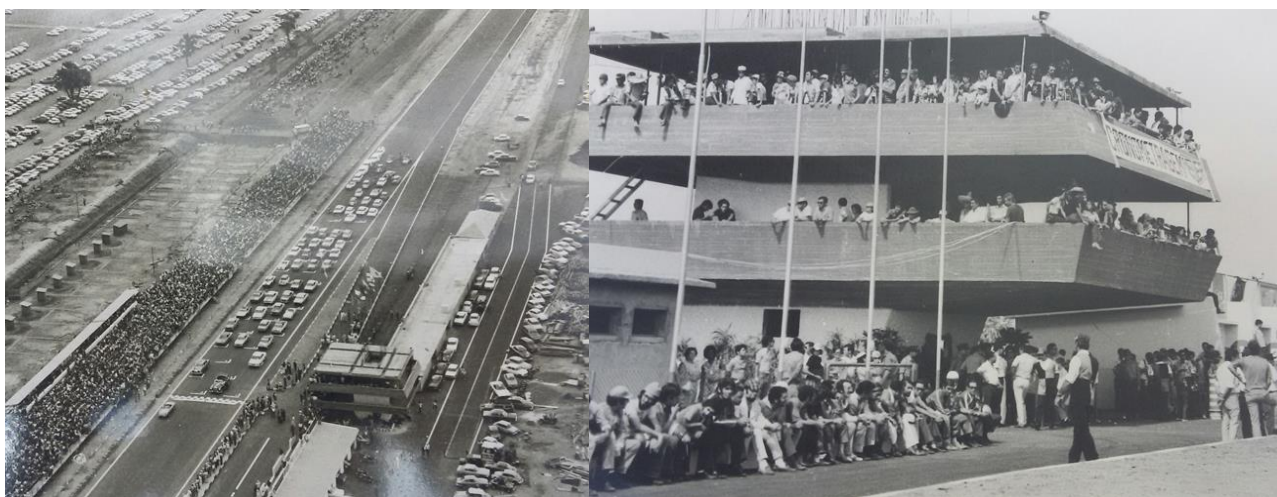
O VALOR É DEPOIS DE 1972

Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

⁹²CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

O Autódromo de Luanda, cujas obras começaram depois do início das obras de Estoril, acabou inaugurado antes, em 1972 (Figuras 167, 168), o que atraiu muitos olhares da imprensa, que o classificou, na época, como um dos melhores circuitos já projetados no mundo.

Figuras 167 e 168 - Inauguração Autódromo de Luanda, 1972



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figura 169 – Reportagens Autódromo de Luanda



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Esse empreendimento talvez não tenha sido um grande sucesso, conforme o site da Fundação Cornelsen alega, pois, em 1974, os rebeldes anticolonialistas tomaram o poder em Angola, assim, todos os empreendimentos portugueses foram nacionalizados, eventos que forçaram o arquiteto a abandonar

Angola. Porém, sua passagem na África, embora curta, influenciou o arquiteto, na forma de construir com mais simplicidade, e fez com que ele realizasse obras esparsas, na década de 1970 e no início dos anos 1980, no continente africano.

Dessa maneira, o arquiteto teve atuação em diversos países até que, em 1974, com a Revolução dos Cravos, marca-se o fim do período europeu do arquiteto Ayrton Lolô Cornelsen.

Isto fez com que “[...] perdesse todo o dinheiro acumulado, durante todos os anos de Europa (cerca de R\$ 5 milhões da Grão-Pará e mais R\$ 10 milhões, equivalentes aos 7% de sua parte no autódromo de Angola, junto a empresa Autodel)” (FUNDAÇÃO..., 2015).

Ainda segundo informações trazidas pelo site da Fundação Ayrton Lolô Cornelsen (FUNDAÇÃO..., 2015), ele perdeu seu dinheiro, pois grande parte estava em forma de crédito como investimento na Grão-Pará. Com a invasão das propriedades, muitos documentos se perderam. Inclusive, o escritório do arquiteto foi saqueado, assim como o dinheiro que estava na África e era vinculado às ações da empresa Autodel SARL. Porém, ao início da Revolução, Cornelsen enviou imediatamente sua família ao Brasil, mas ainda permaneceu em continente europeu por mais dois anos, na tentativa de reaver seu dinheiro, que não o recuperou, quando voltou definitivamente ao Brasil em 1976.

Ayrton Cornelsen relata na entrevista a respeito que:

(...) cada um, cada lugar, cada país tem uma exigência, então você tem que seguir as regras daquele país, que é uma m..., , você não tem liberdade, aqui no Brasil nos temos liberdade! Mas lá não, lá tem regras, p...! Tem normas, tem tamanho de janelas, tamanho disso, tamanho daquilo... Porém foi uma experiência boa pois aprendi muita coisa lá, aqueles costumes deles... Melhor do que aqui, mais organizado... Aqui é muita esculhambação, vai no vai da valsa, você faz o que põe na cabeça e depois se acerta no caminho... E eu pergunto: Mas esta produção você não gosta de colocar como exemplo da sua arquitetura? – E ele retruca: Eu não gosto que interfiram na naquilo que eu quero fazer, tenho pavor! (Informação Verbal)⁹³

4.4 Quarta fase (1977 - ?)

Quando o arquiteto volta ao Brasil, ele encontra uma realidade bastante diferente, e embora seu nome ainda fosse bastante conhecido, estabelece um novo

⁹³CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba, 17 abril 2016

parâmetro para a sua carreira, bem diferente dos moldes de dez anos antes. Além de sua experiência com grandes complexos turísticos e urbanísticos, o arquiteto traz uma nova influência em sua arquitetura, por meio do contato com as outras culturas que presenciou, como a portuguesa, a espanhola e a africana. Portanto, seus projetos não poderiam mais obedecer a uma ordem apenas modernista, mas, sim, a influência de uma nova vivência.

Um dos primeiros projetos que realiza na cidade de Curitiba foi para seus amigos portugueses que, assim como ele, estavam fugindo de Portugal em função da Revolução dos Cravos e seus desdobramentos, com a saída de país das pessoas ligadas ao antigo regime.

Esses projetos, embora em um primeiro momento se afastem e pareçam descontextualizados da obra do arquiteto, quando analisados com seus preceitos, - mais aprofundados no capítulo posterior -, demonstram que têm relação com suas antigas obras. Ele tem como princípio, na hora de fazer uma residência, o conforto e a satisfação do morador, logo estas casas se relacionam com sua obra. Os portugueses que deixaram sua terra natal e chegaram em Curitiba, logo, iriam querer casas que representassem sua região de origem. Desta forma, o arquiteto faz alguns projetos que formam um conjunto de casas denominado Vila Camões, situada na avenida Mateus Leme, 2958; e outras duas casas na rua Julia Wanderley, 527 e 535, em Curitiba (Informação Verbal)⁹⁴. Embora o arquiteto consiga recordar de ambos os projetos, estes não existem em seu arquivo, assim, a análise de tais obras é feita apenas através de registro fotográfico.

A Vila Camões (Figura 170) mostra evidentemente a influência moura na arquitetura do arquiteto. O conjunto de casas obedece um padrão, porém existem casas de diferentes modelos, as voltadas para o pátio central são maiores (Figura 171), enquanto as que são voltadas para a rua apresentam uma tipologia mais simples (Figura 172).

⁹⁴CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autora. Curitiba (PR), 17 abr. 2016.

Figura 170 – Vila Camões



Fonte: Foto da autora, 2016.

Figuras 171 e 172 – Tipologia, casas voltadas para o condomínio e rua lateral



Fonte: Fotos da autora, 2016.

Já as residências da rua Júlia Wanderley (Figuras 173 e 174), além de apresentarem as características de origem moura, possuem semelhanças com a arquitetura modernista anterior do arquiteto, como a adaptação da casa ao terreno, sem a presença de corte nele, semelhante à sua antiga residência, a colocação de pilotis mais grossos, como na Casa Nine Belotti, mesmo que estilizados, além da sobreposição de blocos de forma perpendicular, como nas residências Szlama Kac ou Jayme Guelmann.

Figura 173 - Residência Júlia Wanderley



Fonte: Foto da autora, 2016.

Figura 174 - Residência Júlia Wanderley - adaptação ao terreno



Fonte: Foto da autora, 2016.

No entanto, o que marca a carreira do arquiteto nesta última fase são os diferentes contextos de acordo com os quais enquanto o arquiteto trabalhava na Europa com o turismo, no Brasil o modernismo se consolidava como modelo oficial. Assim, seria facilitado a ele voltar e dar continuidade à sua carreira, construindo casas ou projetos menores que, com certeza, lhe dariam o sustento necessário e talvez até a fama maior. Porém, ele opta por não se acomodar a esta tendência e aposta na modernização dos equipamentos turísticos do Paraná e do Brasil, devido

à sua grande experiência trazida do exterior, pois acreditava que o território brasileiro tinha uma grande potencialidade a ser explorada. Além disso, trabalha em projetos de desenvolvimento do Paraná, sejam estes habitacionais, vilas rurais, projetos de hidrovias e outros.

Grande parte de seus trabalhos mais relevantes se concentra no período em que assume a diretoria de planejamento da SUDESUL, no início da década de 1980, quando realizou uma série de projetos na perspectiva de que amenizassem os problemas da região.

Segundo o site da Fundação Ayrton Lolô Cornelsen (2015), a SUDESUL era um órgão que deveria resolver os problemas emergenciais da região sul, tais como: problemas com enchentes; erosões; carência de moradias; falta de acesso a algumas regiões; problema com transportes; desenvolvimento do turismo; abertura de poços entre outros problemas. Embora o arquiteto tenha traçado ações para unir todos os estados, estas não se concretizaram, portanto ele manteve sua atuação mais forte em seu estado de origem.

Segundo Lins (2004), devido à experiência do arquiteto na condição de ex-diretor do Departamento de Estradas de Rodagem, seu conhecimento do estado era grande e, para ele, este cargo poderia promover obras que tirassem o Paraná do papel coadjuvante na economia e na política nacional.

Além de elaborar vários projetos de habitação de interesse social em diversas cidades do Paraná e de Santa Catarina, ele cria as chamadas “vilas rurais”, que estabelecem projetos próprios que trazem condições para os trabalhadores permanecerem no campo, ao invés de irem para as cidades, um grave problema enfrentado pelos estados na época.

Contudo, os projetos de maior repercussão foram as implantações de hidrovias: tanto a do Iguaçu, quanto a do Ivaí (Figura 176). A primeira faria a ligação do Rio Iguaçu, Rio Paraná e Rio Uruguai, na Argentina, com extensão de mais de 5 mil quilômetros, que ligam os países e fazem uma via de escoamento de produtos, o que potencializa o turismo da região que havia perdido sua navegabilidade devido à construção das usinas hidroelétricas nas últimas décadas do século XX. Assim ocorreu com a Hidrovia do Ivaí, que tinha como objetivo o escoamento da produção do norte do Paraná, além de explorar o potencial turístico da região, como pode ser observado no quadro elaborado pelo arquiteto que mostra a vantagem da

construção de hidrovias, comparando a quantidade de caminhões necessárias para transportar a mesma quantidade de carga (Figura 175).

Figura 175 - Projeto hidrovia rios Iguaçu e Ivaí



Fonte: Lins, 2004, p. 121.

Figura 176 - Quadro elaborado pelo arquiteto – vantagem de hidrovias



Fonte: Lins, 2004, p. 120.

O arquiteto elaborou também projetos de transporte rápido, como: o transporte metroviário que liga diversas cidades do interior, além de criar um sistema para a Região Metropolitana de Curitiba e diversos projetos curiosos como: Projeto Piloto de assentamento dos Boias Frias, Projeto de destilaria de álcool a partir da mandioca e Projeto Modelo para Construção da Unidade Geradora de Alevinos (FUNDAÇÃO..., 2015).

Outros projetos elaborados surgiram a partir da experiência do arquiteto no exterior em relação ao turismo, como a revitalização da Baía de Guaratuba (Figura 177), da praia de Matinhos, e o polêmico projeto turístico para a Ilha do Mel.

Figura 177 – Plano revitalização Baía de Guaratuba



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Assim como sua experiência com o complexo turístico de Villa Moura, em Portugal, em 1970, que recebeu a certificação ISO14001⁹⁵ anos mais tarde, Cornelsen também fez uma proposta de complexo turístico para a região da Ilha do Mel. Mesmo que o projeto adotasse medidas de proteção ambiental (até rigorosas para a época) o projeto criou muita polêmica e, sobretudo, ambientalistas conseguiram barrar sua implementação. Hoje, a região ainda continua como infraestrutura de turismo muito precária, que não gera nenhuma receita considerável ao estado e também não há uma política de meio ambiente que resguarde o patrimônio da Ilha. Lins (2004) se posiciona que esta foi uma grande perda para o estado do Paraná:

⁹⁵ABNT NBR ISO 14001 é aplicável a qualquer tipo de organização que tem por objetivo obter um desempenho ambiental correto, tem como buscar sua certificação por uma organização externa competente. A norma visa orientar a implementação de sistemas de gestão ambiental nas organizações para a sua conformidade com a realidade do empreendimento e ainda servir de subsídio para uma análise intra ou externamente da conformidade entre esta certificação e uma autodeclaração de um empreendimento, e, por fim, mas não menos importante, tem como objetivo dar as diretrizes para a confirmação de sua conformidade frente a algum requisito pré-estabelecido por algum cliente.

O Paraná poderia estar na vanguarda do turismo nacional se tivesse acreditado na seriedade do projeto (muito rigoroso ambientalmente para os padrões nacionais da época) em desenvolver paralelamente o turismo e a preservação da natureza. (2004, p. 124).

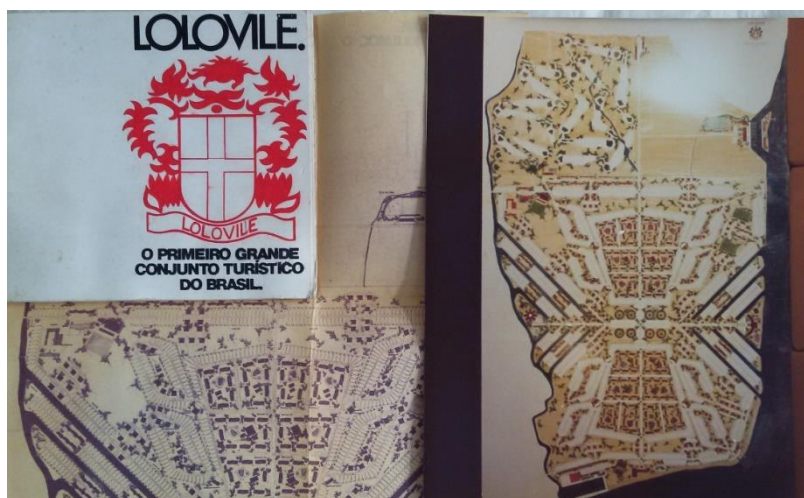
Importante ressaltar que a SUDESUL na gestão do arquiteto era um local para estabelecer convênios entre o setor público e os investidores do setor privado, por meio de agências de desenvolvimento. O papel do arquiteto se concentrou-se, sobretudo, em apoio técnico e apresentação de projetos para uma futura parceria público privada. Sua permanência no cargo foi até 1987 (FUNDAÇÃO ..., 2015).

Paralelo a isso e nas décadas seguintes, o arquiteto também criou alguns projetos particulares que também realizavam essas parcerias com investidores nas quais ele gerava o projeto e o apoio técnico, com uma série de estudos espalhados por todo o país. São complexos turísticos semelhantes à infraestrutura dos que o arquiteto realizou no exterior, porém de porte menor: com rede hoteleira, loteamentos, complexo de lazer, centro comercial e outras.

No Paraná, ele teve propostas espalhadas por diversas regiões, que julgava estratégicas para o desenvolvimento do turismo regional. Elaborou outro complexo no litoral, na cidade de Paranaguá, chamado Marina Guaçu, além do “Loloville” na região de Pontal do Sul, próxima a Ilha do Mel (Figura 178).

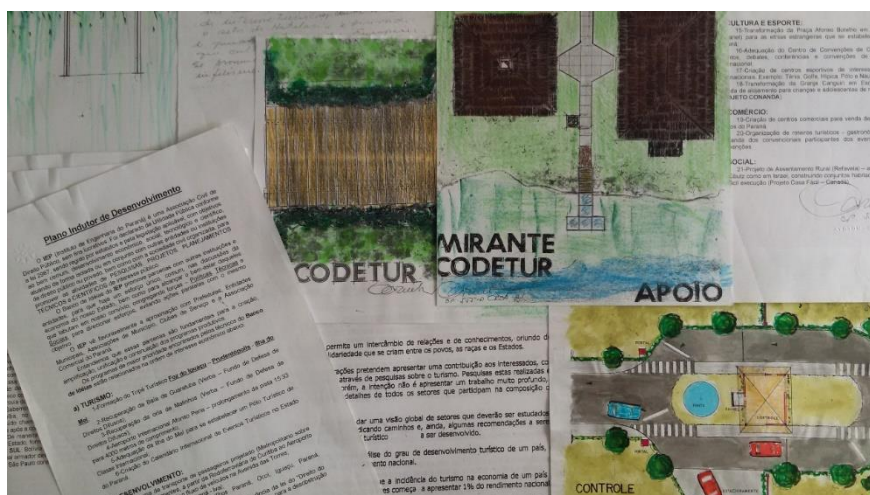
Ainda cabe citar uma proposta para o interior do estado, o chamado Healthcenter Termas São João, na região de Prudentópolis, que, posteriormente, faria parte de um projeto maior e que englobaria um tripé turístico para o Paraná denominado “Foz do Iguaçu – Prudentópolis – Ilha do Mel”, que aproveitaria todos os antigos projetos do arquiteto nos tempos da sua diretoria na SUDESUL (Figura 179).

Figura 178 - “Loloville” e Material de divulgação



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figura 179 - Documentos projeto Foz do Iguaçu – Prudentópolis – Ilha do Mel



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

No estado de Santa Catarina, ele realizou projetos em diversas cidades, entre eles estão: Privê das Flores, Privê dos Lagos ou Marinas do Sol, Privê de São Francisco, todos na região norte do Estado; além de outros em regiões diversas do estado como o Três Figueiras, o Tijucas e o Jardim Grün Berg.

Além disso, ele produziu uma série de outros empreendimentos pelo país, como o: Condado Ecológico de Camocín, no Ceará; Salinas Aldeia do Sal, em São Pedro D’Aldeia, no Rio de Janeiro; Mambucaba Turismo, em Angra dos Reis, Club Lagoa, em Maricá, Rio de Janeiro; Condado de Cocais, em Goiás; e um complexo em Poços de Caldas, Minas Gerais.

Mesmo após seu retorno ao Brasil, ele também foi chamado a realizar projetos em Portugal, como o Jardim Esperança, na Região do Portimão, com seus antigos parceiros da década de 1970 (FUNDAÇÃO..., 2015).

Porém, grande parte desses projetos foram vetados, sobretudo, os projetos no estado do Paraná que, como Lins (2004) acredita: “Desde seu retorno definitivo ao país levantou a bandeira de que era preciso profissionalizar e modernizar a política turística local, mas sempre teve seus planos interpretados como artimanhas para se auto-beneficiar” (2004, p. 125).

Ao se analisar a carreira do arquiteto como um todo, é possível perceber que ele atuou em diversos lugares além dos aqui citados - é importante ressaltar que existem em seu arquivo projetos e construções, em países como Suíça, Bélgica, Canadá, Nigéria, etc. Trabalhou em quase todo o tipo de construção, pois existem muitos outros projetos para serem estudados no seu arquivo, como quartéis, escolas, hospitais, cozinhas industriais, desenhos da área de engenharia, de design, etc., assim acaba sendo objeto de estudo para a arquitetura modernista, sendo esquecida a obra dele como um todo, que possui uma dimensão mais específica que será trabalhada no capítulo posterior.

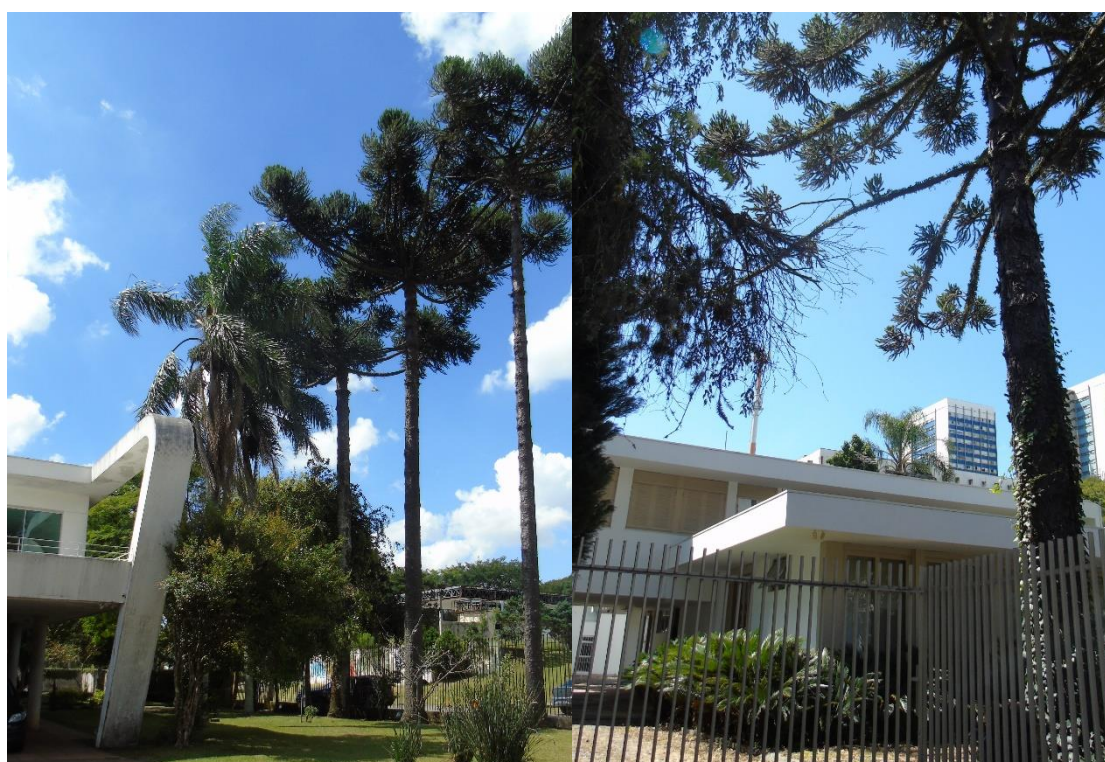
Ao contrário do que poderia imaginar, Cornelsen ao voltar ao Brasil, em meados da década de 1970 poderia usufruir de uma fama já conquistada como arquiteto modernista, pois suas obras, mais especificamente suas residências, eram consagradas e bem requisitadas na região.

Mas em função de um objetivo maior, não se sabe qual seja, o arquiteto sempre buscou investir em uma carreira alternativa, principalmente através de cargos públicos, e sempre ligado ao estado, pois acredita predominantemente no desenvolvimento dele. Embora hoje se observa que ele não se sente à vontade de viver no Paraná, é possível perceber que sempre esteve ligado à sua terra natal, sempre em busca de fazer algo por ela.

Lins (2004, p.125) acredita que este pode ter sido um dos grandes diferenciais do arquiteto: “nunca se deixou seduzir pelo simbolismo da arquitetura moderna e pela criação de marcos arquitetônicos que chamariam mais atenção pelo seu formato do que pela sua utilidade”. Ainda acrescenta que o arquiteto sempre buscou “valorizar a funcionalidade e a viabilidade de seus projetos – todos calcados em pesquisas ou alternativas de sustentabilidade”.

Para ele, a criatividade foi mais bem aproveitada na função do que na forma, ampliando, assim, seu campo de trabalho, mas afastando-o do arquétipo tradicional de arquiteto modernista. Diante disso, um aspecto que merece destaque é a utilização de ‘marcas registradas’ de Lolô Cornelsen, onde, por exemplo, há a presença das araucárias⁹⁶ em várias de suas obras (Figuras 180,181,182 e 183), bem como a curiosidade desta presença no projeto, na França, da década de 1970, entre outras marcas.

Figura 180 e 181 - Araucária na obra de Lolô



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

⁹⁶ Araucária com nome científico *Araucária angustifolia* é tida como a árvore símbolo do estado do Paraná.

Figuras 182 e 183 - Araucária



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Com base nas informações obtidas da história do arquiteto, o próximo capítulo busca consolidar suas obras com a questão da imaterialidade, a fim de concluir o estudo.

5 A DIMENSÃO IMATERIAL NA BUSCA DE SENTIDO NA ARQUITETURA DE AYRTON “LOLÔ” CORNELSEN

Para este capítulo, é interessante retomar os conceitos sobre imaterialidade, a fim de compreendê-la diante das obras do arquiteto Ayrton Lolô Cornelsen, objeto central deste estudo.

Jonathan Hill (2006) estabelece que a dimensão imaterial deve ser vista mais como a ausência percebida de matéria e não ausência real, e é possível observar que a garantia da imaterialidade não consiste na retirada de algo físico, como os casos de alguns exemplos abordados. Entre estes, destaca-se a teoria de Solà-Morales (2003), que utiliza-se de instrumentos tecnológicos, transparências e texturas como promotores desta possível desmaterialização. Esses podem até ser utilizados, mas não é a ausência de matéria que possibilita a dimensão imaterial.

Essa dimensão pode se manifestar por meio de outra maneira que não se encontra na matéria natural, assim, um exemplo visto ao longo da história foi o uso da luz, que embora não seja um material constituído de matéria, seu tratamento e a forma como é revelada se tornam, neste caso, um material para a arquitetura.

Quando se analisa o uso da luz, essa dimensão imaterial estaria mais ligada às qualidades espaciais e arquitetônicas não visíveis e através de eventos que permitam que esta percepção sobre o imaterial aconteça. Ou seja, a dimensão imaterial não está nem na obra e nem no sujeito usuário, mas, sim, na relação entre os dois, a experiência.

Torna-se, assim, tarefa do arquiteto ser o promotor de uma possível experiência da dimensão imaterial, ao se retomar a teoria de Hill (2006). Dimensão esta sempre evocada por muitos autores da arquitetura, porém com uma certa imprecisão ou de forma indireta como Leitão (2014, p.14) afirma: “Para a teoria da arquitetura é como se a dimensão imaterial da arquitetura fosse um dado vago, um elemento informativo sem maiores consequências na arte de edificar o espaço humano”. É de difícil determinação e, muitas vezes, não seja devidamente abordada.

Alguns autores, porém, conforme visto anteriormente, partem dessa dimensão para gerar a arquitetura, como cita Louis Kahn (2010): “Começar no imensurável, passar por meios mensuráveis, para se tornar imensurável”, que não a

chama de dimensão imaterial, mas, sim, de imensurável. Ele aponta a presença deste aspecto como essencial para a arquitetura, assim como o material que a realiza diante dos olhos.

Sob a mesma visão, é importante ressaltar que Louis Kahn aproxima sua visão do pensamento do “ser no mundo”, de Martin Heidegger, o qual concebe que o ser humano não pode ser compreendido separadamente do seu ambiente, de forma que a existência do homem se dá através do habitar, no que constata que pensar, construir e habitar são ações propositoras da existência do homem.

Da mesma maneira, Piet Mondrian (2008) propõe que o ambiente não deva ser definido por soluções técnico-funcionais, pois existe algo que denomina satisfação do espírito ou completude do ser humano, que deve ser levado primeiramente em consideração e que é relacionada neste estudo como inerente à esta dimensão.

Dessa forma, o ser humano não pode ser visto apenas como mero usuário do espaço, mas, sim, elemento determinante e constituinte deste espaço, pois é através dele que o ser humano tem a chance de se realizar, ou como Brandão (1999) destacou, de obter uma vida melhor e mais feliz, que se encaixa, aqui, como a busca real do sentido da arquitetura.

De acordo com essa premissa, Leitão (2014) elabora um estudo que relaciona a arquitetura e a psicanálise, no qual atenta para essa dimensão, que para ela é subjetiva. A autora, assim, conceitua a arquitetura como um espaço para além do abrigo, ou seja, para além da necessidade, e essa é objeto do desejo⁹⁷, logo não pode ser vista apenas em termos objetivistas, pois a considera como instrumento de uma busca de identidade do ser humano:

⁹⁷ Desejo aqui é definido pela teoria da psicanálise, como um impulso de natureza psíquica relacionada com a busca de algo definitivamente perdido que jamais será recuperado, como uma marca da condição humana. Assim o sujeito passaria a vida nesta busca e neste estado de falta constante. Para a teoria Freudiana este fato surge no início da existência individual, onde um bebê estabelece suas primeiras relações com sua mãe. A autora exemplifica que um bebê que sente fome, logo chora e é atendido pela mãe, tem sua necessidade biológica atendida, não teria motivos para o fazer novamente. Porém o faz, pois a experiência de conforto gerado pela satisfação é de ordem psíquica: “[...] o conforto gerado com a chegada da mãe e o oferecimento do seio – e a satisfação que a fome saciada provoca- imprimiram uma imagem mnemônica que permaneceria nesse bebê, fazendo-o a ela voltar – à imagem mnemônica – sempre que uma situação de necessidade se apresenta” (LEITÃO, 2014, p.47). Assim, Freud explica que o que caracteriza este desejo é este impulso, que não é de ordem biológica ou física, mas sim de uma busca por satisfação original, que nunca poderá ser vivenciada novamente, e marcada pela constante falta (LEITÃO, 2014).

[...] o espaço arquitetônico se oferece como objeto para a realização simbólica do desejo humano, transcendendo, portanto, em muito, a função de abrigo amplamente difundida pela teoria arquitetônica. Nele o ser humano vai buscar muito mais do que a arquitetura pode oferecer enquanto construção produzida de modo racional e segundo princípios definidos pela geometria (LEITÃO, 2014, p. 50).

Para a autora, a arquitetura seria um lugar onde o homem pudesse procurar seus “objetos perdidos”, que caracteriza a busca de toda a humanidade, mesmo que ela, para a teoria psicanalítica, esteja fadada ao fracasso, pois esta procura nunca poderá ser saciada. Leitão (2014), assim, ainda propõe que a dimensão subjetiva seja algo que vai além da expressão material que o abrigo pode propiciar, um espaço objetivo. Observa que este: “[...] acolhe o sujeito em sua necessidade psíquica de simbolizar, de identificar-se, de reconhecer a si mesmo, de experienciar sua humanidade enfim” (LEITÃO, 2014, p.114).

Dessa maneira, a arquitetura se torna um prolongamento do sujeito, assim como necessita do humano para tornar-se arquitetura, conforme Zevi (1996) diferencia quando a compara com outras artes plásticas. Para o autor, a pintura, que possui duas dimensões, precisa de um afastamento da tela e de quem a aprecia; já na escultura, que possui três dimensões, o ser humano continua a ser o espectador. A arquitetura, não, pois exige a inclusão do homem ao oferecer um espaço interior que sugere ao sujeito sua participação para realizar-se.

Contudo, é evidente afirmar quando o espaço influencia a vida do sujeito tal como ele pode determinar esta arquitetura. Neste sentido, Leitão (2014) recorda Walter Gropius que havia afirmado que edificar significava conformar processos de vida, e também que como as pessoas tinham necessidades similares, então era lógico e economicamente mais viável tratar todos de forma uniforme e similar, o que causou um determinismo na arquitetura nas primeiras décadas do século XX, que, muitas vezes, não levava em causa às especificidades do local ou do usuário. Portanto, é preciso levar em consideração as especificidades de cada local e cada indivíduo, pois cada lugar possui cultura e necessidade diferentes.

Ao se analisar o estudo de Hall (1977), é possível perceber tais diferenças quando ele analisa as culturas alemã e norte-americana e suas concepções de espaço. Para o norte-americano, o espaço normalmente deve ser partilhado; enquanto ao alemão, este ponto de vista pode parecer um pouco perturbador. Um dos exemplos que Hall (1977) utiliza ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial,

quando quatro alemães foram alojados em uma pequena cabana. Logo que foi possível, eles levantaram uma meia parede entre eles a fim de que cada um pudesse ter seu espaço. Outro exemplo, agora mais recorrente, é o conflito gerado entre a política de portas abertas de negócios norte-americanos, quando se instalam filiais na Alemanha, onde a cultura assume a postura de uma política de portas fechadas. O que parece um detalhe tem um significado completamente diferente nesses dois países. Enquanto para um norte-americano as portas quando cerradas significam que a pessoa não deve ser perturbada ou interrompida, criando uma barreira, ao alemão há outro significado:

Na Alemanha, a porta fechada não significa que a pessoa atrás dela deseja ficar sozinha, não ser perturbada, ou esteja fazendo algo que não deseja que ninguém mais veja. Simplesmente, os alemães acreditam que as portas abertas representam algo mal feito ou desarrumado. Fechar a porta preserva a integridade do aposento e proporciona uma linha protetora entre as pessoas. De outra maneira, elas se envolveriam demasiado umas com as outras (HALL, 1977, p. 123).

Dessa forma, para os norte-americanos, é comum associar ao alemão a imagem de um comportamento extremamente rígido, inflexível e demasiadamente formal. Isto também pode ser demonstrado por outro exemplo dado pelo autor: a maneira de lidar com as cadeiras. Para o norte-americano, é comum movimentar as cadeiras conforme a ocasião, para o europeu, isto se trata de uma violação de costume. Fato que comprova isto é o peso que os móveis alemães costumam ter, até mesmo Mies van der Roche, que muitas vezes foi contra a cultura alemã, criou cadeiras tão pesadas que se torna muito difícil movimentá-las. Com esta dificuldade de movimentá-las, o indivíduo não destrói a ordem e nem pode invadir a esfera privada do outro (HALL, 1977). Seja esta esfera oriunda de um prolongamento do ser individual ou de uma cultura, a dimensão imaterial é algo evidente na arquitetura.

Frente a todos os argumentos apresentados ao longo deste estudo, a arquitetura é expressa por esta dimensão para além da materialidade. Contudo, é possível considerar que a dimensão imaterial pode adentrar-se no objetivo central deste estudo: qual seria a dimensão imaterial na produção arquitetônica do paranaense Ayrton Lolô Cornelsen?

O arquiteto em questão não se fixa em nenhuma fórmula própria, nem em nenhum material específico. Cada obra, embora com suas peculiaridades, tem como

foco o sujeito, seja este o indivíduo ou a cultura onde esteja inserido. Para Ayrton Cornelsen, fazer arquitetura se parte desta ideia, do sujeito, da sua obra, e que esta arte seja um instrumento para que ele procure se encontrar.

Portanto, adotar uma metodologia para a análise das obras do arquiteto ao longo da pesquisa se mostrou ineficiente, pois quando selecionados parâmetros analíticos, como os de Mendes (2013)⁹⁸ ou de Santa Cecília (2004)⁹⁹, estes se mostrariam repetitivos e não iriam restringir nuances que talvez não fossem contempladas em seus parâmetros. Além disso, talvez a escolha de algumas obras que seriam objeto da análise, certamente, não pudessem objetivar esta dimensão imaterial, já que a obra do arquiteto é muito diversificada.

Na obra de Lolô Cornelsen, todas as premissas de materialização da dimensão imaterial recaem sobre duas variáveis constantes: o estudo minucioso do usuário e o local de inserção do projeto. A dimensão do sujeito, na sua região, é sua premissa, tanto para obras particulares quanto as de maior porte, sejam públicas ou privadas.

Esta relação está sempre presente na obra do arquiteto, porém é evidente começar pela arquitetura residencial, escolhida por ser entendida como a que mais se aproxima do homem. A esse respeito, Bachelard (2000, p.24-25) destaca: “[...] a casa é nosso canto do mundo” ou “[...] o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos”.

Contudo, ao arquiteto é fundamental o entendimento do cliente para a elaboração da obra, porém, por mais aspecto privado que a residência possa ter, a cultura em que está inserida a pessoa que a habita também é igualmente importante. Esse “canto” que Bachelard evidencia, assim, não é a casa meramente como signo de habitação e proteção. O canto do mundo de Bachelard (2000), ao mesmo tempo, é um canto no mundo.

No mesmo diapasão, Pierre Bourdieu (2002, [1970]), com a casa *Kabyle*, contribuiu para o entendimento do conceito de *habitus* e, por conseguinte, da

⁹⁸ Mendes (2013) elabora uma metodologia de análise sobre a propriedade imaterial dos edifícios, em três grandes eixos: 1-Território, Urbe e Implantação; 2- Edifício, Conceito e Imagem; 3- Da organização Interior. Estes subdivididos em subitens, que abordam temas como: escala, estrutura, textura, luz e etc.

⁹⁹ Santa Cecília (2004) aborda uma leitura de obra através de itens como: 1-Visão geral; 2- Assentamento e organização espacial; 3- Os sistemas construtivos; 4- As demandas de uso; 5- O tratamento plástico das superfícies.

cultura. Ele contribuiu para a compreensão de comportamentos do homem, por meio da espacialidade de uma casa, a qual é avaliada sob o ponto de vista dos contrastes.

Aldo Rossi (2001, [1966], p.80), explicitamente aponta as relações entre esse tipo de arquitetura e o mundo social ao seu redor. Para este autor “[...], a residência representa o modo concreto de viver de um povo, a manifestação pontual de uma cultura”.

Não longe desse contexto, Vasconcellos (1951, p.8) observa que o aspecto residencial deveria ser mais estudado, pois este pode gerar mais possibilidades para se compreender o pensamento das particularidades do homem. Ele descreve ainda que “[...] a arquitetura particular que, se por um lado se revista de menor apuro e riqueza, por outro, por mais ligada ao homem, às suas necessidades e possibilidades, estava a merecer maior atenção”.

Se, por um lado, a casa está ligada aos hábitos e práticas do seu morador; por outro, a cidade também referencia a sociedade na qual está inserida e suas transmutações. A arquitetura passa a ser um reflexo deste ideal; e Cornelsen o aplica em toda sua obra, retomando a visão existencial em Heidegger, do conceito de habitar e construir, não apenas como causa e finalidade, passa, assim, a construir sua dimensão imaterial.

Dessa maneira, a melhor forma de começar a abordagem da dimensão imaterial do arquiteto é partir da própria casa, pois esta abriga desde o início suas convicções de arquitetura. Como Bachelard (2000) assume:

A casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens. Nessa integração, o princípio da ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o home através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa. (2005, p.26)

Portanto, faz-se necessário analisar a própria residência do arquiteto - embora no capítulo anterior já tenha sido abordada -, pois ele emprega todo seu potencial na criação de sua casa. Trabalha com todas as possibilidades e as faz dentro da premissa de atender todas as suas expectativas e as da sua família. Escolhe as linhas modernas que ainda eram pouco experimentadas na cidade à época, e, por muitas vezes, foi chamado de louco, como ele mesmo comenta:

Acharam que eu era louco, mas em todo o caso foram aceitando. P.. Lolô, você é louco! Lá vem o louco! Mas depois foi acostumando. Eu acho que era até um elogio para mim, me chamarem de louco. Porque estava lá a casa! Era funcional e vivíamos bem dentro dela, a ventilação e a iluminação. (CORNELSEN, 2012)

Dessa maneira, embora a casa de Cornelsen seja o exemplo de sua arquitetura, ele sempre comentava que, antes de contratar um arquiteto, era importante conhecer seu modo de vida e sua forma de morar, pois a afinidade com ele seria maior, como demonstra nesta passagem na revista *Casa e Jardim*, na década de 1960:

Se você quer escolher um arquiteto para fazer o projeto de sua casa, verifique primeiro onde e de que maneira mora ele. Se como homem do lar ele não tem o sentido de conforto, não poderá, certamente, transmiti-lo a casa que vai programar para você. O exemplo é importante. Ele o credencia para quando, para senão o que você, seu cliente deseja traduzido em projeto, apresentar as suas ponderações sobre a conveniência ou inconveniência dessas ideias. A opinião dele terá então não só a força consciente de quem estudou normas e regras de construção, mas, o que é infinitamente mais importante, que soube transmiti-las em proveito próprio, de sua família, de seu lar. (CORNELSEN, 1962)

Observa-se, através deste relato, que o arquiteto sempre procurou entender as expectativas da família para a qual planejava uma residência. Sobre isso destaca Brandão (1999, p.8): “[...] quem deve sonhar é quem habita e não quem projeta”.

Sem dúvida, a melhor forma de exemplificar esta relação é relatar o caso do arquiteto com a família Belotti. Como demonstrado no capítulo anterior, Ayrton Cornelsen projetou três casas para a família Belotti entre as décadas de 1950 e 1960. Em entrevista realizada com Nine Belotti, em maio de 2016, ela observa uma diferenciação entre as três casas e cita que a primeira foi feita para ser toda diferente. Nas palavras dela: “[...] uma casa muito artística, uma casa muito bonita,

maravilhosa!”. Já, as outras, embora se refira como “lindas” foram feitas “para viver melhor”. (Informação verbal)¹⁰⁰

As relações para a contratação do arquiteto e para a resolução do projeto são controversas e possuem duas versões. Segundo Cornelsen, Medoro Belotti, companheiro de Nine, o procurou devido à sua proximidade com seu pai e irmão, ambos relacionados com o time de futebol da capital, o Coritiba, do qual era torcedor fanático. A partir daí, o arquiteto fez três projetos, todos com linhas mais arrojadas e modernas, com a cor do time rival, vermelha, o Clube Atlético Paranaense, do qual era torcedor, “só para provocar”, como ele observa, cor que o cliente acabou aceitando pois “Eu era o arquiteto, ele tinha que aceitar.” (CORNELSEN citado por CARMESIM; SUZUKI, 2015, p.17).

Segundo Belotti (Informação Verbal)¹⁰¹, porém, a contratação do arquiteto ocorreu por meio da relação de amizade que tinham com toda a família, sobretudo, a ligação de Nine com seu cunhado Moura Brito¹⁰². Portanto, o casal já conhecia um pouco do trabalho de Cornelsen e suas tendências mais ousadas. Nine, que sempre tomou frente dos projetos e da execução das obras com o arquiteto, considerou que ele seria a pessoa ideal para dar vazão aos sonhos e ideias que tinha para sua nova casa. Assim ela comenta: “eu não gostava de casa comum, eu queria algo realmente diferente. Eu já tinha feito duas casas naquela região e desta vez queria algo novo”¹⁰³ (Informação Verbal).

A própria personalidade de Nine Belotti, que, diante de inúmeros relatos feitos na entrevista se mostrou à frente do seu tempo se comparada às mulheres de sua geração¹⁰⁴, também possuía inclinações mais ousadas com relação às suas preferências. Talvez uma influência seja oriunda dos relatos que faz sobre a admiração e o conhecimento da obra de Oscar Niemeyer e, sobretudo, de Roberto Burle Marx, que teve a oportunidade de conhecer pessoalmente, já que ele em uma ocasião veio à cidade de Curitiba proferir uma palestra na Universidade onde ela

¹⁰⁰BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹⁰¹BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹⁰²Cunhado este que o arquiteto fez uma residência juntamente com a sua e a do seu sogro, e já foi referenciada no capítulo anterior.

¹⁰³BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹⁰⁴ Nine Belotti cursou Agronomia da Universidade Federal, no qual existiam apenas duas mulheres. Outro fato que ela comenta é ter prendido a atirar para defender as obras, pois era comum ser assaltada ao longo da construção. Além de uma viagem que relata ter feito apenas com o filho pequeno, dirigindo sozinha até o Uruguai. Ela mesmo confessa: “Sempre fui atirada, era muito louca...”

cursava o curso de Agronomia. Ambos os contatos e as influências foram anteriores à construção da sua primeira residência.

Dessa forma, a relação entre a cliente e o arquiteto ocorreu de forma complementar, pois diversas frases citadas por ela, ao longo da entrevista, destacam esta relação de cumplicidade. Belotti (2006) descreve: “Nós dois estudamos”; “A gente queria uma casa diferente”; “Tudo que eu pensava, também saía na cabeça do Lolô” (Informação Verbal)¹⁰⁵.

Esta relação biunívoca entre os dois gerou uma satisfação para ambos, pois, para a cliente, ele pode dar vazão a toda a sua criatividade como arquiteto. Assim afirma: “De todas as residências construídas por Ayrton Cornelsen no período de 1945 à 1956, poucas refletem tanto a criatividade do arquiteto e sua visão de mundo como a casa na Rua Dr. Faivre, nossa primeira construção” (BELOTTI citada por CARMESIM; SUZUKI, 2015, p.20).

O arquiteto também reconhece isso: “Aqui pude brincar de ser arquiteto. Seus donos me deram carta branca para fazer todas as minhas loucuras. Viajamos o Brasil e o mundo atrás de soluções para esta casa” (CORNELSEN citado por CARMESIM; SUZUKI, 2015, p. 53).

Desta maneira os dois trabalharam ao longo da construção da casa. Apesar de Belotti (Informação Verbal)¹⁰⁶ assumir que: “Era enlouquecedor trabalhar com Lolô” e que “minha vida era atrás do Lolô”.

Nine se tornou uma espécie de mestre de obras e acompanhava cada detalhe que o arquiteto escolhia, de modo que providenciava o que ele solicitava; ele dava as coordenadas e ela escolhia. Muitas destas escolhas eram feitas em locais fora da cidade, já que não havia tecnologia nem mão de obra especializada. Nine relata uma destas experiências quando aborda como foi executado o sistema de janelas com contrapesos que o arquiteto projetou, e, assim, encomendou em São Paulo as janelas, já que na cidade não havia quem as fizesse:

Ele falou para mim: “- Nine, você tem que ir em São Paulo, em um bairro, (agora não lembro o nome.) E você vai encontrar uma oficina que faz tudo.” Ele havia desenhado como ele queria, e eu fui com treco na mão. Saí daqui umas 4 horas da tarde, levei uma hora para chegar lá (hoje a gente leva menos). A fábrica tinha fechado, aí eu descobri, era em outro lugar, longe... Consegui chegar, liguei para o Lolô ele me falou: “- Preciso de tantas, mas traga três a mais!”. E eu encomendei e ele me prometeu que em cinquenta

¹⁰⁵BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹⁰⁶BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

dias ia me entregar e Lolô ficou louco, falou pra mim: “-Não pode! Eu quero isso para ontem!” Ai eu fiquei mais um dia em São Paulo para brigar com eles para me entregarem antes (Informação Verbal)¹⁰⁷.

Assim como o sistema de esquadrias veio de São Paulo, a banheira com hidromassagem, o tecido de decoração da casa, o sistema de portão eletrônico, o intercomunicador entre os dormitórios e a cozinha eram itens inéditos na cidade e, portanto, precisavam ser buscados fora da cidade.

Além de outras especificidades que tiveram que ser vistas na própria cidade, como a escolha dos funcionários para trabalhar na casa, que precisavam ser especializados, frente às exigências de ambos. Contrataram marceneiros de empresas especializadas para fazer os serviços simples de carpintaria da casa, que dobravam seu turno de trabalho para atender às expectativas de ambos, no que eles acabam por fazer parte da rotina da família. Descreve Belotti que “[...] após o expediente trabalhavam conosco”¹⁰⁸.

O companheiro de Nine, Medoro, os buscava de carro e os trazia à casa, onde recebiam um jantar substancial preparado por ela, para que tivessem forças e ânimo para a jornada de trabalho (BELOTTI citada por CARMESIM; SUZIKI, 2015, p.23).

A moradora descreve a experiência: "Foi uma festa pra mim aquela casa. Foi feita com o maior amor, com o maior carinho, com tudo que nós poderíamos dar. Como dizia meu marido eu tenho que produzir para Nine gastar com o Lolô!" (Informação Verbal¹⁰⁹).

¹⁰⁷BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹⁰⁸BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹⁰⁹BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016

Figuras 184 e 185 – Casa Belotti, Construção e recém-pronta



Fonte: Arquivo de Belotti, 2016.

Tudo foi devidamente pensado, até mesmo os caules das plantas do jardim da frente deveriam ser vermelhos para acompanhar a cor da casa. Porém, aos poucos, é possível perceber que algumas coisas se tornam pouco eficientes com relação à vivência dos moradores, tal como a maioria das obras residenciais. Um exemplo se deve ao fato de o casal na ocasião já ter dois filhos (um nasceu durante as obras) e a casa não apresentava segurança suficiente para as crianças, como o fato de a escada não possuir corrimão com segurança; e o jardim na frente da casa possuía uma inclinação muito acentuada, como Belotti relata: “Você não tem ideia de quantas vezes meu filho escorregou e caiu lá embaixo!”. Porém, ela não demonstrava esta preocupação, pois completa: “Tudo era artístico, tudo era lindo! Criança cresce! Passa... Daqui a pouco tá tudo bem... (Informação Verbal)¹¹⁰”.

Se for feita uma análise do ponto de vista mais superficial desta relação, é possível chegar a uma conclusão que tudo partiu de um desejo e uma vontade do arquiteto. Seu projeto, suas vontades, suas decisões estavam sempre à frente de qualquer outro valor, que reforçavam sua assinatura. Sejam estas nas soluções técnicas e funcionais, comuns em seus projetos, porém novas na cidade: como exemplo, a planta mais livre e flexível, onde no andar superior os quartos são separados somente por armários, a laje dupla para maior conforto térmico, tubulação de cobre envolta em lã de vidro para não congelar a água nos canos, entre outros aspectos. Ou ainda detalhes que personalizaram mais ainda o projeto como o

¹¹⁰ BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

desenho exclusivo dos azulejos, cobogós, pisos, desenho de móveis e escolha de objetos. Estes podem ser vistos nas imagens da época, cedidas por Belotti.

Figuras 186 e 187 – Escada e mezanino, Casa Belotti



Fonte: Arquivo de Belotti, 2016.

Figuras 188 e 189– Entrada e jardim, Casa Belotti.



Fonte: Arquivo de Belotti, 2016.

É evidente que o arquiteto considerou os desejos e as necessidades dos futuros moradores, tal como Belotti descreve um pedido ao arquiteto que resultou na calçada frontal da casa. Este consta: “- Lolô, gosto tanto das calçadas de Copacabana, que tal fazermos aqui?”. Ou na forma da cozinha diferente de outras

da época que possuíam duas portas: “Não quero duas portas na cozinha! A gente perde muito espaço!” (Informação Verbal)¹¹¹.

Noberg-Schulz citado por Leitão (2014, p. 158) ressalta que “[...]sem dúvida, podemos aceitar que o arquiteto não deveria satisfazer somente aquelas necessidades de que o cliente tem consciência”. Dessa forma, ele teve a percepção de assumir necessidades para a família que nem mesmo ela tinha. A começar pelas necessidades técnicas, para posteriormente entender as necessidades psicológicas dos moradores.

Toda a casa foi pensada através da estatura média dos moradores: o beiral das janelas, a altura dos armários e as bancadas mais baixos que o padrão. Outro exemplo é um dos armários projetados: além de ser elaborado através de um sistema de periscópica, que não existia na época, as gavetas foram divididas de acordo com a necessidade do cliente, como pode ser visto a seguir.

Figuras 190 e 191 – Armário projetado pelo arquiteto, Casa Belotti



Fonte: Fotos da autora, 2015.

A colocação de um portão automático também foi importante, o que na época também não existia na região. Devido à posição da casa, no alto do terreno, não seria prático ter que descer a rampa de acesso que era bastante inclinada toda vez que tivessem que abrir o portão.

No banheiro próximo aos quartos das crianças, foram colocadas duas cubas, pois, assim, os moradores não entrariam em conflito se quisessem utilizá-la ao mesmo tempo, por sugestão do arquiteto, tal como o balcão especialmente

¹¹¹BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

desenhado. Como Belotti cita: “Balcão nas medidas adequadas. Tudo adaptado, com medidas de um arquiteto” (Informação Verbal)¹¹². Porém se for analisado isto não atende apenas uma funcionalidade. Talvez neste momento o arquiteto tenha compreendido a dimensão do sujeito, que a cliente em questão, muito antes de toda aquela funcionalidade, estava disposta a aqueles devaneios, relacionados à “casa artística”, a qual se refere com o maior orgulho e carinho.

O arquiteto soube personalizar o projeto e dar ao casal a tal “casa artística” que tanto desejava, porém não percebia: os desenhos dos azulejos, o desenho do portão e do painel da frente da casa, a escolha dos tecidos e móveis exclusivos (já mostrados no capítulo anterior) a constituíam. A casa era a realização de um sonho e de uma parceria, como a filha do casal descreve as histórias que sempre escutou sobre a casa:

Eram histórias de muito rigor nas escolhas, tudo perfeito, como Lolô queria. Meu pai queria também. Comemorava suas escolhas, conseguidas com esforço e determinação. Ele sabia concretizar sonhos. Lolô e Medoro fizeram uma parceria ímpar. Confiaram um no outro e foram além. E assim somaram-se detalhes: das esquadrias, do corrimão da escada, da altura das janelas e dos espelhos das tomadas, os pergolados e elementos vazados, o jardim com plantas escolhidas a dedo pela Nine e o petit pavê no desenho das calçadas de Copacabana na frente da casa. Luxo total. (BELOTTI citado por CARMESIM; SUZUKI, 2015, p.29).

Tamanho orgulho de Belotti em contar as visitas ilustres: Jô Soares, Vanda Lacerda e José Vasconcellos. Porém, ao mesmo tempo que esta casa tornou-se o sonho do casal, não atendeu às necessidades diárias e sua rotina, pois Nine passava muito tempo sozinha com as crianças em casa enquanto o marido viajava e se sentia insegura. Outro fato era a curiosidade que a casa despertava nas pessoas que passaram a querer conhecê-la:

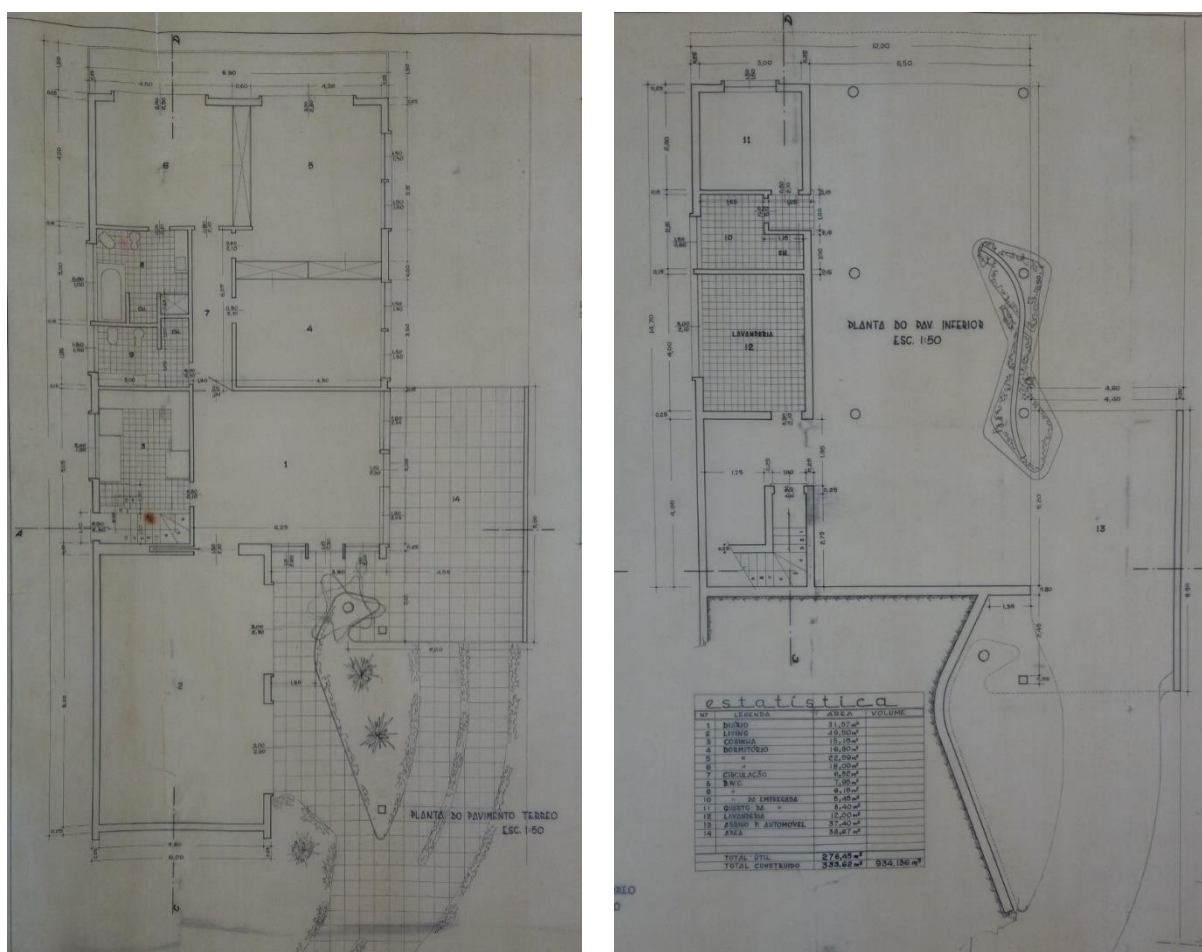
O dia inteiro tocava a campainha: - “Dá licença de conhecer a casa!”. Então era uma loucura, eu queria sossego com os meus filhos! Era uma coisa, eu não tinha vida! A hora que eu chegava lá em casa já tinha um carro lá na frente, me esperando para conhecer a casa (Informação Verbal)¹¹³.

¹¹²BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹¹³BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

Embora a casa tivesse sido seu sonho, o casal procurou novamente o arquiteto para construir outra casa. No terreno ao fundo da anterior, porém Belotti queria: “uma casa mais simples, mais fácil para eu viver ali dentro, e sem ninguém tocando a campainha”.¹¹⁴ O projeto partiu do conceito de privacidade, a começar pela escolha do terreno, que embora aos fundos do outro, é o contrário, em declive. A casa foi feita em dois pavimentos, o que aproveita o desnível natural do terreno, ela apresenta uma divisão nítida das funções: o andar inferior, reservado para os serviços; e o andar principal, para o convívio da família. Abaixo é possível perceber os projetos da casa (Figuras 193,194,195 e 196) e destaque para o desenho encontrado no verso destes projetos que provavelmente serviram para explicar o projeto ao cliente (Figuras 197 e 198).

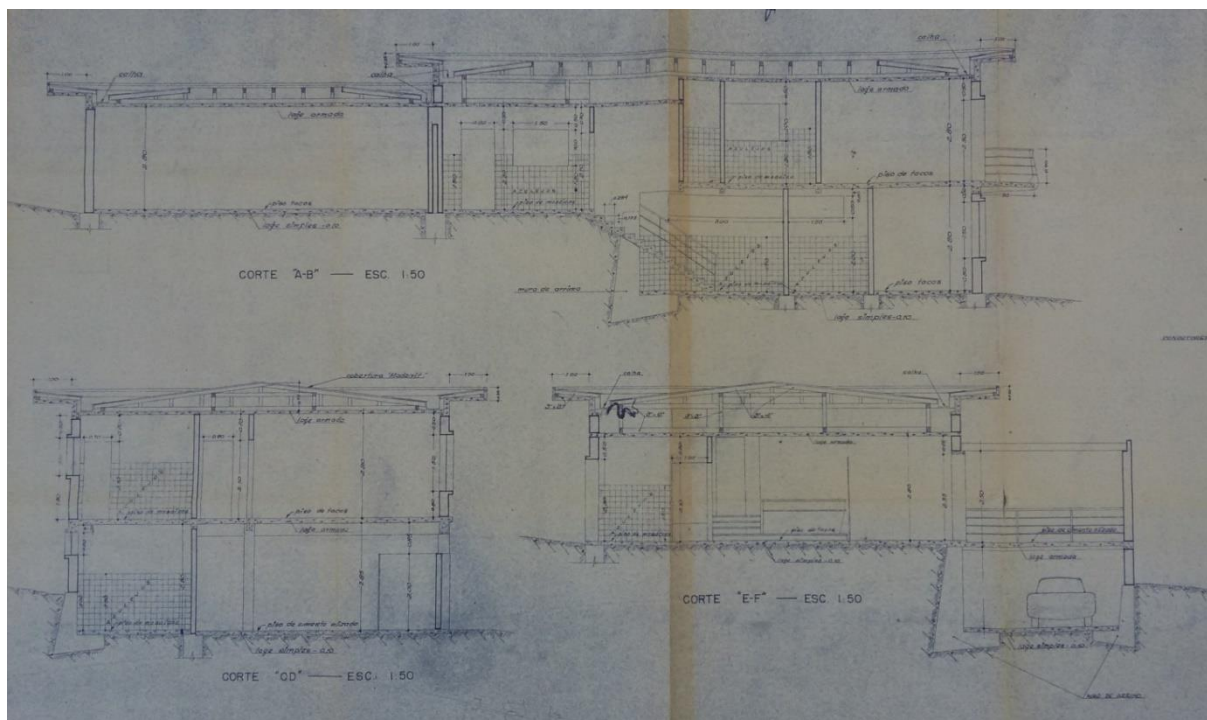
Figuras 192 e 193 – Plantas Segunda Casa Belotti



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

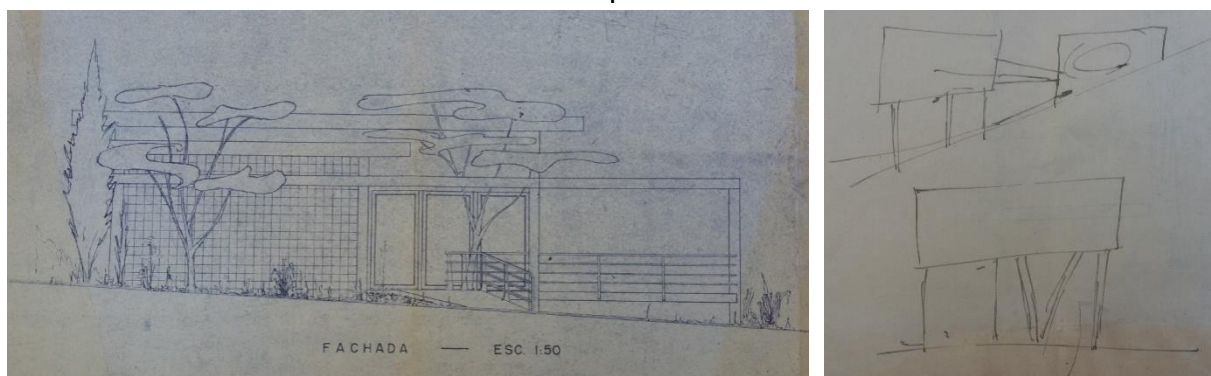
¹¹⁴BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

Figuras 194 e 195 – Cortes Segunda Casa Belotti



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figuras 196 e 197 – Elevação e explicação do terreno, Segunda Casa Belotti



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Como o principal elemento para os clientes era a privacidade, Cornelsen utilizou a vegetação como elemento básico para preservar esta intimidade, o que foi determinante na arquitetura do projeto, como Dudeque (1997) explica:

A indefinição dos limites da obra (criada pelos planos paralelos da pérgola, pelo paredão vegetal que marcava o alinhamento da calçada e pelos perfis serpenteantes), estendiam a área de convívio por toda a área frontal e lateral do lote, sensorialmente captadas como um espaço interno imerso na vegetação. Era como se o espaço externo fosse levado quase à insignificância, havendo apenas o espaço interno. Para conseguir este efeito Lolô Cornelsen amparou-se no paisagismo de uma maneira inédita em Curitiba. O trivial era que o paisagismo fosse um detalhe a ser pensado após o fim da obra. Na residência Marodim¹¹⁵, ao invés, o paisagismo era um elemento indispensável, que definia a arquitetura. (1997, p.199)

Esta dimensão do sujeito foi levada em consideração em todo o projeto, pois o motivo da saída da primeira casa seria esta invasão de privacidade que nesta residência foi colocada como premissa básica do projeto. Assim como anteriormente, a cumplicidade entre os clientes e o arquiteto se estendeu por toda a obra, com a escolha dos materiais e objetos. Porém, antes mesmo do final das obras, Medoro Belotti, o proprietário e esposo de Nine, recebeu uma proposta de valor bastante alto de um comprador que se entusiasmara com o projeto e desta forma a vende. Assim, Nine e Medoro, conversam novamente e dão a notícia: “Lolô vamos construir mais uma casa...”¹¹⁶.

Começam a construir, assim, a terceira casa, situada na mesma quadra que as anteriores, porém, em um terreno de esquina. Esta é referida por Nine como: “a enorme” (Informação Verbal)¹¹⁷. A residência também foi elaborada com dois pisos. É muito parecida com a anterior, porém, a divisão dos ambientes - íntimo e social - foi feita através de uma escada que interligava os dois pavimentos, onde, de um lado, era o setor social da casa - *living*, sala de jantar e cozinha – e, do outro lado, os quartos (Figura 199). Já o pavimento inferior tinha um salão de festas (na planta está como depósito), as dependências de empregadas e área de serviço, e uma grande área livre para, segundo Belotti, “As crianças brincarem”. (Informação Verbal)¹¹⁸ (Figuras 200 e 201).

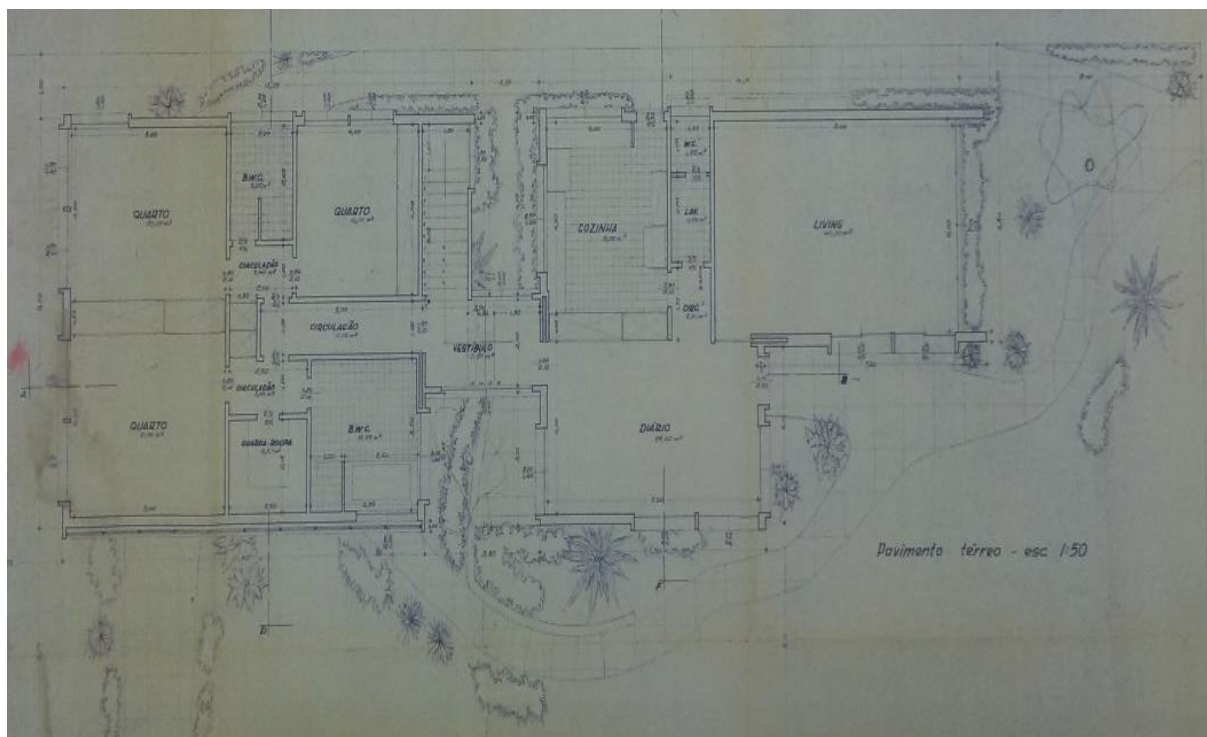
¹¹⁵ Esta residência é chamada por Dudeque (1997) de Residência Delmo Marodim, nome atribuído ao morador da casa que a comprou de Medoro Belotti antes das obras terminarem. É atribuída a esta casa também o nome de Residência Medoro Belotti, esta por Lins (2004). Da mesma forma que a primeira residência construída pela família, é chamada por Dudeque (1997) de Residência Romário Pacheco, o terceiro morador da casa.

¹¹⁶ BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹¹⁷ BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

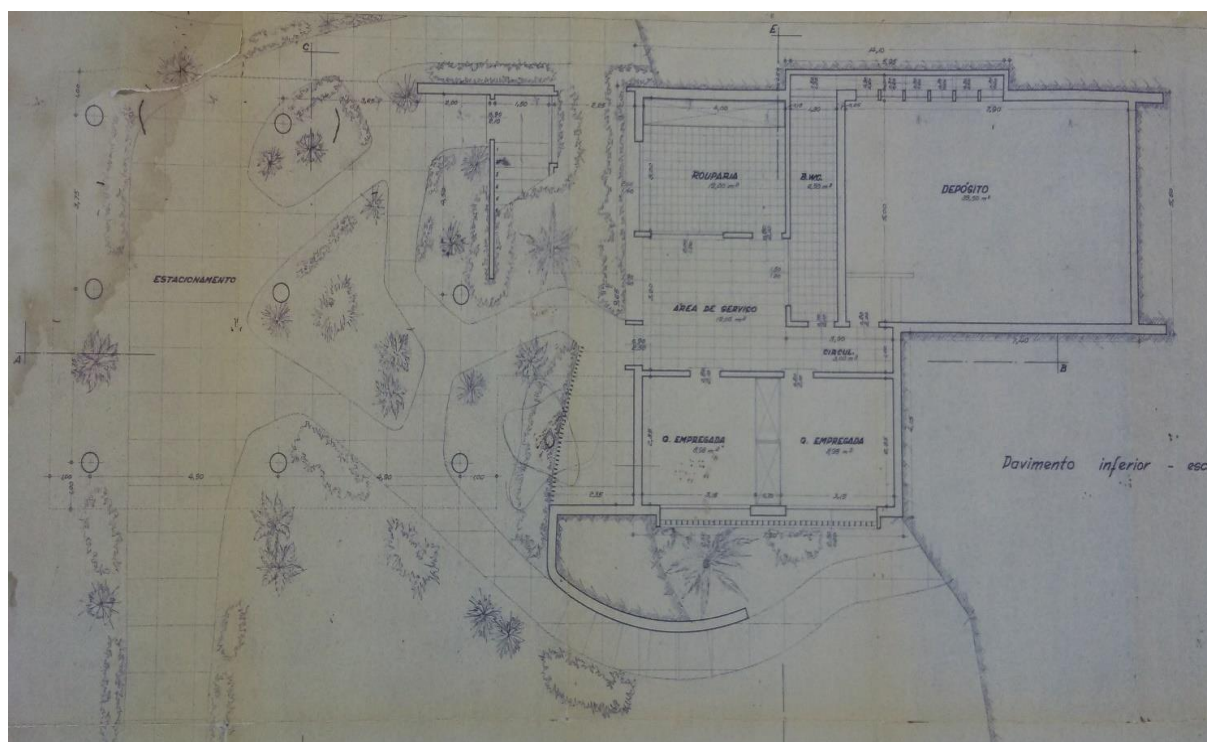
¹¹⁸ BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

Figura 198 – Planta pavimento principal, Terceira Casa Belotti



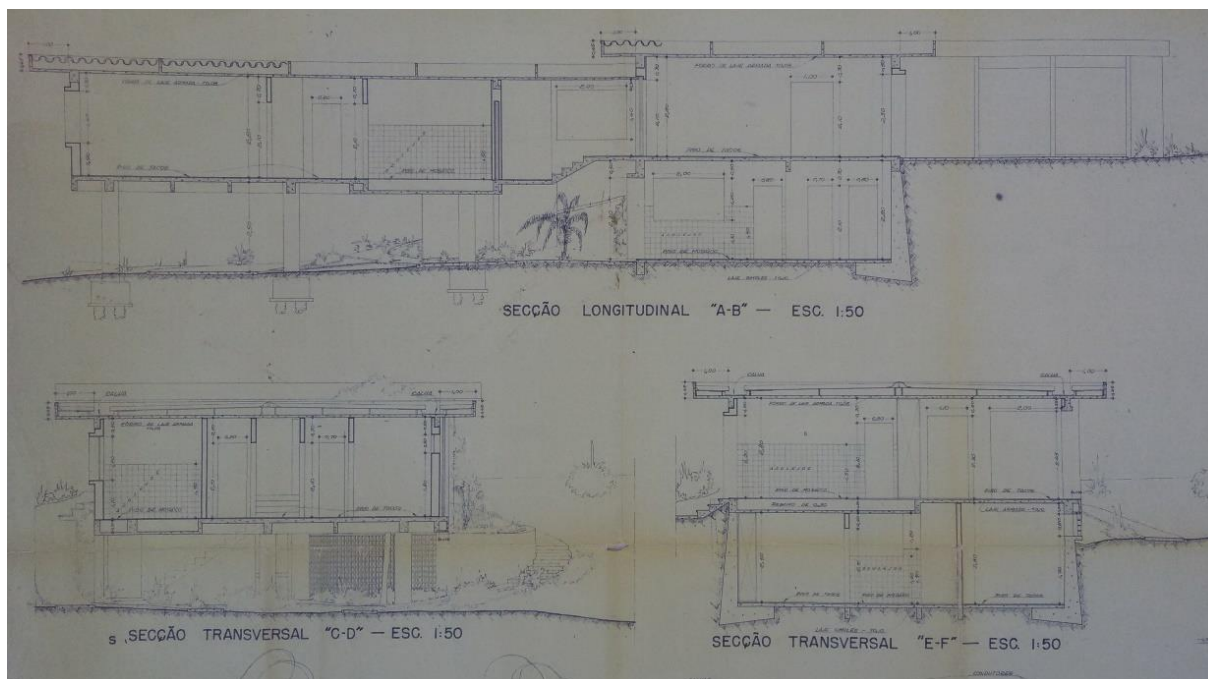
Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2016.

Figura 199 – Planta pavimento inferior, Terceira Casa Belotti



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2015.

Figura 200 – Cortes, Terceira Casa Belotti

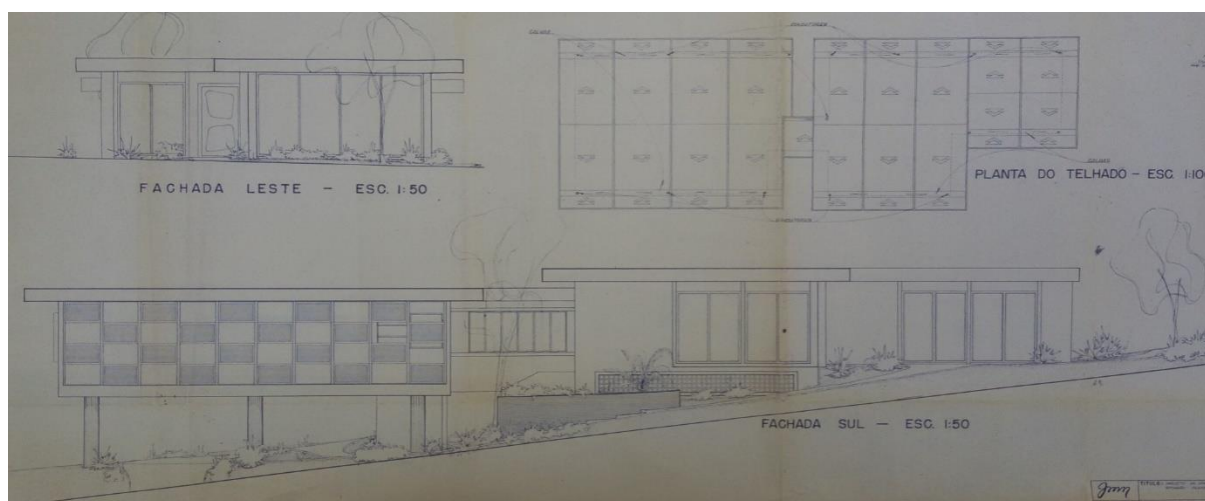


Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2015.

Assim como as anteriores, a casa possuía inúmeras especificidades que foram todas trabalhadas: o painel em madeira que anteriormente era branco, assim como toda a casa, e que aparece em uma das fachadas foi feito a partir da necessidade de trazer ventilação e iluminação naturais ao *closet*, já que a cliente não queria um basculante no meio da fachada, segundo ele relata na entrevista¹¹⁹.

¹¹⁹BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

Figura 201 – Elevações e planta de cobertura, terceira Casa Belotti



Fonte: Arquivo de Cornelsen, 2015.

A porta da entrada foi feita de forma diferente, a divisão da cozinha com a sala de jantar foi dividida por um armário todo projetado com as premissas da cliente: local para o faqueiro, cristais, e nele embutida uma porta *bang-bang* que facilitaria a vida da moradora para que pudesse passar por ela com mais facilidade. Outro fato que demonstra esta relação com arquiteto no atendimento a este desejo já relatado anteriormente na primeira casa são os banheiros desta residência, contado por Belotti (2016). Quando estes já estavam prontos, Lolô se atualiza de uma novidade na construção civil: os jogos sanitários suspensos. O arquiteto logo liga para a cliente: “- Nine, sabe o que saiu os jogos sanitários suspensos? Não fica nada no chão, vamos ver?”¹²⁰ Assim, juntos vão à São Paulo, encontram com o Sr. Medoro e, logo, decidem desmontar todos os banheiros e começar novamente o trabalho!

Como Belotti (Informação Verbal)¹²¹ sempre observa: “Era de enlouquecer o trabalho com o Lolô...”. Mas sempre é possível dentro desta relação perceber esta interação entre os clientes e o arquiteto, pois a proprietária comenta constantemente que o arquiteto destacava: “Dona Nine você foi a melhor companheira de trabalho!” (Informação Verbal)¹²².

¹²⁰BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹²¹BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹²²BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

Essa relação, para o arquiteto foi, senão a principal dimensão, uma importante temática em seu trabalho. Em 1962, quando começa a dividir seu trabalho entre Curitiba e o Rio de Janeiro, ele passa a escrever para a revista *Casa e Jardim*, importante revista no ramo de arquitetura da época. Em um de seus artigos, ele explica a importância desta relação, na qual o arquiteto nunca deve sobrepor seus desejos frente ao do cliente:

[...] o arquiteto que se preocupa com o problema de, individualmente, proporcionar um melhor bem a um cliente, não deve e não pode sobrepor seus pontos de vistas aos de quem o procura traduzir em unidades e escalas aquilo que é um desejo indefinido, mas consciente. Uma casa. Aquilo que, dentro de suas limitações de orçamento e muitas vezes de terreno, venha abrigar o casal, filhos, pais, ainda seus dependentes, não por meses, mas por anos afora (FUNDAÇÃO..., [1962?])

Diante disso, expõe neste artigo a dificuldade de aliar todos os temperamentos, os gostos, as preferências, os modos de cada ser vivente da casa. Acrescenta-se que este é o grande desafio do arquiteto, ser o mediador e o possibilitador de todas estas expectativas, ao estabelecer e organizar as prioridades. E aliar, com criatividade, suas convicções e os desejos do cliente. Mesmo que apresente o argumento:

E se o cliente for difícil? Se desejar algo em que o arquiteto não acredita como concepção, embora seja exequível como projeto. Das duas uma, ou ele aceita a encomenda e procura ser fiel não às suas ideias, mas as do cliente, ou a rejeita, apresentando os motivos de sua recusa (Informação Verbal)¹²³.

Contudo, ainda podem ser percebidos outros exemplos desta dimensão do sujeito em projetos distintos dos que foram aqui tratados em relação ao trabalho do arquiteto. O primeiro é na Residência Axelrud, já relatada no capítulo anterior, e que possui inúmeras especificidades, como azulejos desenhados especialmente para esta família, revestimento da escada, entre outros. Apresenta também algumas particularidades ligadas à família. Segundo Carmesim (Informação Verbal)¹²⁴, a residência carrega uma série de elementos da simbologia da maçonaria, entre eles os elementos no portão (Figura 202).

¹²³CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba (PR), julho 2015.

¹²⁴CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autoria em Curitiba, 17 abr. 2015.

Figura 202 – Portão com elementos maçônicos, Residência Axelrud



Fonte: Foto da autora, 2016.

O elemento, porém, que mais desperta curiosidade é a construção de um *bunker*¹²⁵ na casa. Hoje, ele é facilmente percebido no fundo da casa (Figuras 204 e 205), entretanto, na época, ele era ocultado pela vegetação. A necessidade deste elemento se deu, segundo Carmesim (Informação Verbal)¹²⁶, pela origem da família, que era judia, e fez este pedido ao arquiteto. A entrada ao espaço é feita pelo piso de uma das peças no fundo da casa, com uma escada, que dá acesso a este local que dispõe de luz e ventilação natural (Figuras 206,207,208,209 e 210).

¹²⁵ Espécie de casa-mata. Criado inicialmente para manter os ocupantes a salvo de guerras ou desastres que estejam pegando na superfície. No português pode ser tratado como búnquer.

¹²⁶CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autoria em Curitiba, 17 abr. 2015.

Figuras 204 e 205 – Búnquer, Residência Axelrud



Fonte: Fotos da autora, 2015.

Figuras 205 e 206 – Búnquer, Residência Axelrud



Fonte: Fotos da autora, 2016.

Figuras 207,208 e 209 – Búnquer, Residência Axelrud



Fonte: Fotos da autora, 2015.

Outra residência que o arquiteto teve esse cuidado de observar a dinâmica da família foi a Casa Wolf. Conforme salientado no capítulo anterior, embora a planta já citada por Lins, não aponte duas cozinhas, Carmesim (Informação Verbal)¹²⁷ afirma que seja possível que a edícula onde se encontra a garagem abrigasse a segunda cozinha. A família tinha um hábito bastante peculiar: acordar mais tarde e, portanto, não queria que empregados circulassem na casa no período da manhã, inclusive para preparar as refeições, devido a isto a necessidade deste segundo espaço.

Mais uma particularidade da casa devido aos hábitos da família está ligada à presença de uma pessoa mais idosa. O arquiteto colocou um quarto ao lado do espaço do convívio da família, com uma abertura voltada para esta parte (na planta também não existe esta característica). Além disto, a casa é feita toda em um único piso e nível devido à necessidade de maior mobilidade para uma pessoa com dificuldade de locomoção. Deve-se considerar que naquela época, década de 1960, isto não era uma preocupação.

¹²⁷CARMESIM, Hugo Umberto. Entrevista concedida à autoria em Curitiba, 17 abr. 2015.

Outros exemplos que são mais evidentes, nos quais a presença do sujeito ainda é mais marcante, além do fato de o arquiteto talvez ter se colocado em segundo plano, são nas obras construídas para a cidade de Curitiba, após o retorno do arquiteto da sua carreira no exterior. Como abordado anteriormente, assim como a Revolução dos Cravos marcou o final da sua estada em Portugal, para muitos portugueses também o foram. E muitos deles, estimulados pelo próprio arquiteto, vieram residir no Brasil, e alguns até mesmo em Curitiba. Desta maneira, Cornelsen tentou estabelecer nestes projetos a relação dos moradores com as suas residências que lembrassem um pouco a sua terra natal.

Uma dessas obras que caracterizam esta arquitetura, já apontada no Capítulo IV é a Vila Camões. Embora seja nítida a influência moura na arquitetura, é possível reconhecer elementos da arquitetura de Cornelsen. A abertura das garagens com curvatura original e com alteração podem ser vistas na Figura 211). As chaminés são muito parecidas com as antigas obras e apresentam várias tipologias (Figura 212). Isto, além da funcionalidade de planta, que o arquiteto afirma ter sido feita por ele, porém não pode ser confirmada, pois não existem os projetos e não foi possível fazer nenhuma visita ao local.

Figuras 210 e 211 – Abertura da garagem e chaminés, Vila Camões



Fonte: Fotos da autora, 2016

Já as outras residências na rua Júlia Wanderley da Vila Camões configuram a fusão entre as origens dos clientes e a arquitetura de Cornelsen, o que comprova, mais uma vez, que para ele esta interação era importante na dinâmica entre cliente e arquiteto. A figura 212 demonstra o muro de uma das residências que é marcado pelo estilo português.

Figura 212– Influência portuguesa, residência rua Júlia Wanderley



Fonte: Foto da autora, 2016.

Nine Belotti descreve um fato dessa relação do arquiteto com seus amigos portugueses e o respeito à cultura daquele país: “Ele fez tanto trabalho em Portugal que trouxe uma dona de um restaurante, a D. Maria, uma portuguesa, e o marido, e montou um restaurante no centro da cidade, no estilo deles: móveis pesados, bem português!” (Informação Verbal)¹²⁸. Portanto, é possível perceber que, ao longo de sua carreira, o arquiteto parece aprimorar este sentido, de se colocar na função do outro e deixar suas concepções por ora em segundo plano, pois quem habita é o definidor do que é melhor para si:

Surge, então, o arquiteto e com ele as primeiras dificuldades resultantes do conflito entre a personalidade do profissional e a daquele que vai viver na casa sonhada. E lá vem seu projeto muito bonito, muito moderno, cheio de novidades e encantamentos. Xô “figurino”. Todavia, mais um que vai com seu tipo de vida. Para ser coerente, a concepção de arquitetura moderna deve ser definida pela família que na casa vai residir, somente ela poderá dizer se a casa é boa ou má (Informação Verbal)¹²⁹.

É importante ressaltar que tanto na Vila Camões quanto nas outras duas residências o arquiteto sempre buscou a funcionalidade, características marcantes desde o início de sua carreira, e também a adequação destes edifícios ao clima e aspectos da região. Porém, da mesma maneira que trabalha com este foco no ser

¹²⁸BELOTTI, Nine. Entrevista concedida à autora deste trabalho, Curitiba (PR), maio de 2016.

¹²⁹CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba (PR), julho 2015.

humano, não é somente nas casas que esta interação aparece, obras de maior porte também são resultantes desta preocupação com o ser humano.

O primeiro exemplo é a Sede do DER, embora esteja muito próximo do modelo do prédio do Ministério de Educação e Saúde, atual Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, Cornelsen teve a preocupação centrada na funcionalidade e no bem-estar dos usuários do edifício. Como abordado no capítulo anterior, o edifício obedeceu uma lógica de circulação mais coerente, em que separa a circulação do público externo e dos funcionários. Além disso, foi programado em virtude das condições climáticas da região, que deveria ter grande conforto térmico, se tivesse sido feito conforme o projeto inicial, sem divisórias ou paredes, respeitando o grande vão livre.

Ainda, a promoção da sociabilidade prevista no projeto, proposta pelo salão completamente aberto e o restaurante no terraço do edifício poderiam ter provocado outra dinâmica entre os usuários, como esperava o arquiteto, o que não aprovou, não acompanhou e nem viu o projeto todo finalizado.

Seus hotéis no exterior também obedeceram esta lógica: da funcionalidade e do foco no usuário. O Auto Hotel Estoril Holiday Inn é um destes exemplos: a lógica do projeto é feita através da funcionalidade, e um dos destaques é a visibilidade que o hóspede tem do seu quarto, diretamente para a pista do Autódromo de Estoril, visto que a maior parte do público deste hotel seria o mesmo que viesse a frequentar o autódromo. Outros exemplos de obras no exterior também se fizeram através desta mesma ordem, assim como a própria adequação do arquiteto ao local ao qual estava inserido, como o já abordado Hotel Vila Moura, na região de Algarve, em Portugal, que possui uma forte influência mourisca, ou outros locais que obedeciam esta mesma ordem.

É possível perceber que sua experiência no exterior amplia seus horizontes com relação a essas práticas. Além de fugir um pouco de projetos de cunho individual, como a arquitetura residencial - embora tenha elaborado ainda várias destas, até como as citadas anteriormente -, Ayrton Cornelsen parece estar mais interessado em trabalhar com projetos maiores, que ultrapassem somente a relação com o sujeito, para estabelecer uma ligação com o local. Suas obras configuram algo relacionado ao desenvolvimento do estado do Paraná e ao turismo local. A impressão é a de que o entendimento do sujeito passa a ser pela sua região.

Lolô Cornelsen, nessa fase de sua vida profissional, parece procurar a vocação do lugar, e mais do que a busca de uma identidade pra o seu estado é a elaboração da busca de algo que gere seu desenvolvimento. Conforme Lins (2004) aponta em seu livro, estes projetos foram elaborados há muitos anos, década de 1980, 1990 e 2000, porém, se forem revistas hoje¹³⁰, surgem como ótimas alternativas para estimular o progresso regional e evitar a desigualdade no desenvolvimento estadual do Paraná frente aos outros estados:

Em suas passagens pela administração pública, Lolô lutou pela melhoria das estradas de rodagem mas também defendeu a construção de hidrovias e ferrovias como meios de aumentar a competitividade do Estado no panorama nacional. Atualmente é consenso que as hidrovias e as ferrovias reduzem os custos dos produtos produzidos ou transportados por determinada região [...] e só agora com o sucateamento das ferrovias e rodovias [...] projetos como os apresentados por Lolô décadas atrás recebem o devido valor (LINS, 2004, p.125).

O autor, assim, chama a atenção para uma postura diferente de Cornelsen frente aos outros arquitetos modernos brasileiros. Eles procuravam criar “marcos arquitetônicos que chamariam mais a atenção pelo seu formato do que pela sua utilidade” (LINS, 2004, p. 125). O arquiteto tentou se afastar desta ideia, e seguindo os preceitos de seu mestre de inspiração, Le Corbusier, procurou estabelecer em seus projetos mais do que seus preceitos estéticos, procurou entender as primeiras lições de Le Corbusier, como Lins (2004) analisa:

Pode-se analisar também a carreira de Cornelsen por outro ângulo se levarmos em consideração os verdadeiros motivos que fizeram o arquiteto franco-suíço repensar o papel do arquiteto na sociedade: funcionalidade, baixo custo e execução. Corbusier em seus primeiros manifestos orientava os arquitetos para que se inspirassem nos engenheiros, que buscassem na estética pragmática das máquinas o caminho para a nova arquitetura. (2004, p.126).

Embora nem todos estes preceitos tenham sido seguidos por Cornelsen, ele, talvez por sua formação: um engenheiro-arquiteto, tenha estabelecido, sobretudo, o preceito da funcionalidade em seus projetos, pois nas entrevistas realizadas, destaca frases como:” Porque eu fiz este hotel redondo? Pois todo o

¹³⁰ É evidente que se fazem necessárias inúmeras adequações aos padrões e necessidades atuais.

hotel é comprido, e quando ele é comprido a área perdida é muito grande, e isto fica caro. Então eu inventei de fazer em círculo, assim a área de circulação diminui e você atende todos os quartos com menos área” (Informação Verbal)¹³¹

Essas, porém, nunca são feitas de forma separada do sujeito. Cornelsen sempre se mostrou uma pessoa sensível e atenta ao modo e à relação de vida das pessoas, deixando, muitas vezes, suas aspirações em segundo plano: “Muitas vezes eu não gostava, mas eles queriam” (Informação Verbal)¹³².

Dessa maneira, ao analisar a dimensão imaterial da arquitetura de Ayrton Lolô Cornelsen, é possível perceber que sua abordagem não traz algo sem matéria, como Hill (2006) já havia citado, que a imaterialidade na arquitetura seria mais a ausência percebida de matéria do que a ausência real desta. Não existe também nenhum material e nem uma fórmula que é sempre utilizada pelo arquiteto. Sua dimensão é baseada neste conceito de funcionalidade e de foco no usuário. Talvez sua formação de engenheiro-arquiteto estabeleça em sua dimensão imaterial algo mais prático e racional, na tentativa de entender o que é melhor para o homem através de uma racionalização e, muitas vezes, um entendimento prático, da compreensão da experiência do ser humano no ambiente.

O arquiteto traduz esses desejos, expectativas e experiências, por meio do próprio manejo com os materiais. Embora ele assumisse que a arquitetura seja “arte”, a essência desta é material. E diante disso, ele destaca que: “Porque dentro da imagem que você cria, você tem que achar um material para fazer. É duro, mas tem que achar...” (informação Verbal)¹³³¹³⁴.

Dessa maneira, sua dimensão imaterial se faz presente da forma mais material possível, pois tenta traduzir o imensurável que Louis Kahn observa como o princípio da arquitetura, aquilo que cada edifício tenha a vocação de ser: seja para o que é destinado e para o local onde é destinado, através de elementos essencialmente práticos e palpáveis, que se traduzem na sua construtividade, para evocar posteriormente valores imensuráveis. Isto pode ser visto no relato da história da construção da residência dos Belotti.

¹³¹CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba (PR), 17 abril 2016.

¹³²CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba, 17 abril 2016.

¹³³CORNELSEN, Ayrton. Entrevista concedida à autora em Curitiba, julho 2015.

¹³⁴ Trecho da entrevista quando pergunto se arquitetura é arte ou técnica? E ele responde: “- Arte” e logo depois pergunto e arquitetura para você é material ou imaterial? E ele prontamente responde: “- Material. Porque dentro da imagem que você cria, você tem que achar um material para fazer. É duro, mas tem achar”.

A forma do edifício que Kahn especificada em sua obra se traduz no fato de ele logo aparecer de forma natural, e isto é reconhecível para ambos: cliente e arquiteto, pois eles não conseguem explicar como se deu o momento inicial de todas as edificações. Em seguida, vários instrumentos materiais são colocados estrategicamente a fim de obedecer exigências tanto conscientes, como aquelas expectativas não apenas superficiais tanto de Lolô Cornelsen como dos Belotti. E posteriormente, quando a vida está em curso, esta residência evoca valores, especialmente hoje, passados tanto tempo daqueles desejos que um dia foram atendidos, no auxílio aos seus frequentadores a encontrarem-se.

Cabe lembrar o que Brandão (1999) aborda e que foi referenciado no início deste estudo, segundo o qual é tarefa da arquitetura produzir o habitar, que tem que ser tratado por sua raiz etimológica, no latim: “construir a habitação significa construir os meios para ‘habitar em mim’, ‘me ter’, ‘tomar posse de mim mesmo’, ou seja produzir a minha própria identidade” (BRANDÃO, 1999, p.2). Lolô Cornelsen, portanto, tenta promover este sentido, seja em suas obras particulares ou públicas, promovendo ao habitante, seja qual for e onde ele esteja. Brandão descreve a importância de “[...] dar-lhe um lugar no mundo, uma ‘habitação’ e uma presença na história” (1999, p.9).

Dessa maneira, é possível perceber que a sua dimensão imaterial é a própria tradução da funcionalidade, das necessidades do ‘morador’ em pura materialidade, que é a matéria essencial da arquitetura. Se for retomado o termo ‘arquitetura’ que Brandão (1999) aborda, Lolô Cornelsen trabalha e utiliza a *tectura* de forma a complementar o sentido da palavra *arche* na tentativa do resgate ético da profissão, na promoção de uma vida melhor e mais feliz.

Esta busca de uma vida melhor e mais feliz é a busca de sentido maior na arquitetura, assim como a que Frankl acredita que todos estamos em busca. Contudo, cabe: “Fazer da nossa arte um pequeno poema através do qual eu devolvo a cada um à sua própria história e a história da cultura à qual pertence” (BRANDÃO, 1999, p.9). Esta é uma premissa para a atuação de Ayrton Lolô Cornelsen ao longo de sua jornada na arquitetura e na imaterialidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que foi estudado a respeito do arquiteto paranaense Ayrton Lolô Cornelsen e a sua possível dimensão imaterial na arquitetura, cabe observar, inicialmente, que qualquer obra arquitetônica pode ser visualizada e entendida além de seu estado físico material. Isto ocorre, pois, mesmo que esta dependa da sua materialidade, existe algo que ultrapassa estes limites objetivos e que geram uma complexidade de significados que não se esgota quando analisada para além do ponto de vista da matéria.

Essa dimensão, chamada neste estudo de imaterial, pôde ser entendida como a manifestação, a revelação ou a personificação de outro substrato da arquitetura, que se apresenta por meio da materialização de outro material ou conteúdo que pode ou não se encontrar na matéria natural, que determina, assim, um outro lado da arquitetura para além da sua construtividade.

Isso significa que os temas não devem ser tratados de forma oposta, pois observam-se que em obras referenciais de arquitetura existe a conciliação entre o material e o imaterial, como é lembrado Mazumdar (2009, p.5) quando ele explica esta relação: “A arquitetura pode ser concebida como dar forma (material) ao informe (imaterial), e através da forma (material) alcançar o informe (imaterial)”.

O presente estudo, assim, propôs através da análise das obras de Lolô Cornelsen, sua possível busca por essa dimensão, que traz um sentido maior à arquitetura, e que tem por objetivo a busca pela construção de uma vida melhor e com mais qualidade, como destaca Carlos Antônio Leite Brandão com a frase que foi o fundamento deste trabalho “a construção de uma vida melhor e mais feliz”; e isto através da arquitetura, de modo que buscou o resgate do sentido social, poético e ético desta disciplina, com aspectos mais relevantes do que somente o artístico e o estético.

Contudo, acrescenta-se, aqui, o encontro com o objetivo proposto que, através das obras de Lolô Cornelsen, foi possível exemplificar mais claramente as dimensões imateriais na arquitetura, o que ocorreu por meio do fato de o autor focar seu trabalho na dimensão do sujeito e na especificidade do local. Acredita-se que contribuiu positivamente para que a arquitetura que venha a ser produzida hoje resgate o real sentido da arquitetura na promoção desse equilíbrio entre a

materialidade construtiva e a sua imaterialidade. Porém, é importante constatar que este estudo, embora tenha sido focado no arquiteto Ayrton Lolô Cornelsen, pode ser aplicado a qualquer outra produção arquitetônica, pois, antes de tudo, é sobre este outro lado da arquitetura, a dimensão imaterial.

Desse modo, o trabalho foi dividido em etapas para que fosse possível chegar a esse cenário. A tese inicia-se motivada pela busca de sentido na arquitetura, em que foi destacada a teoria do médico psiquiatra Viktor Frankl, que aborda que o objetivo maior de cada ser humano é a busca do sentido da vida, acrescentando que este sentido nunca é algo somente ligado a um interesse próprio, mas, sim, a um objetivo maior, ligado ao mundo e às pessoas, e que cabe a cada um o dever de encontrá-lo. A partir desta afirmação, o estudo traz em paralelo o pensamento do arquiteto Carlos Antônio Leite Brandão, que explora o real sentido da arquitetura e de como esta perdeu suas raízes na ética e na poesia, o que deu espaço maior para a estética, e o real sentido passou a ser visto como supérfluo, o que contribui, assim, para a diminuição dos valores subjetivos frente aos valores materiais. Tal contexto gerou construções nas quais o real sentido da arquitetura é relegado a segundo plano. Hoje, cabe aos arquitetos buscarem novamente o real sentido da profissão, assim como Frankl responsabiliza cada um por encontrar sentido em sua existência.

A seguir, a tese seguiu para o estudo das teorias da arquitetura e suas contribuições para a aproximação ou distanciamento destas dimensões, pois embora todas estas teorias reconheçam esta presença, ela sempre aparece como um dado vago, um elemento informativo, até importante, mas nunca como premissa para que a arquitetura se realize. Talvez devido à falta de abordagem objetiva tenha contribuído para a diminuição de sua importância frente a outros aspectos.

Devido a esta ausência de mensurabilidade na questão, o estudo parte para a imaterialidade na arquitetura em si. Optou-se por uma abordagem bastante ampla, desde a própria definição da palavra até as teorias derivativas que colocam os conceitos de imaterialidade com uma tratativa menos aprofundada, como o caso das que conceituam imaterialidade através da diminuição da materialidade, muitas vezes através de recursos técnicos, como é tratado na teoria de Solà-Morales e outros autores que a conceituam com uso da transparência.

O objeto de estudo, porém, se apoia nas teorias que derivam, sobretudo, da relação da arquitetura com o ser humano e sua experiência, e que desta não

dependem da diminuição da materialidade, para garantir sua dimensão imaterial. Ou seja, é mais propício analisar a dimensão imaterial da arquitetura não através de qualidades espaciais e arquitetônicas que não são visíveis, mas, sim, através de eventos que permitem essa percepção imaterial acontecer. Eventos estes caracterizados pela experiência, que é a relação entre o objeto e o ser humano, fazendo – de acordo com o que Hill observou - que esta dimensão imaterial passa a ser mais a ausência percebida de matéria do que a ausência real desta, e é ao usuário que cabe a decisão de definir se esta dimensão imaterial acontece ou não. Já ao arquiteto cabe a tarefa de usar os meios materiais para que isto aconteça. Assim compete ao arquiteto a missão de ser ou não o promotor desta maior possibilidade de experiências ao ser humano, que pode promover uma “vida melhor e mais feliz”. Esta que deve ser rica em experiências, e sendo a arquitetura um dos instrumentos desta, trazendo a real busca de sentido na vida do arquiteto.

Dessa forma, a dimensão imaterial surge como premissa dessa existência, assim como materialidade, pois se o homem não pode ser compreendido separadamente do seu ambiente, como Heidegger abordou, sua existência se dá através do habitar. Ainda assim cabe citar novamente o que Mondrian propôs: que o ambiente deve atingir primeiramente a satisfação do espírito para depois se definir os instrumentos técnicos funcionais para chegar à ela.

Ou seja, este estudo atua no sentido de compreender que existem diversas formas para o arquiteto elaborar estratégias para chegar a esta dimensão, e cabe a cada um deles promover esta oportunidade de encontro do ser humano com sua real existência ou satisfação. Portanto, mesmo que esta tese tenha optado pela escolha de um arquiteto para elaborar esta premissa, é possível abrir caminhos para outras obras e produções arquitetônicas.

Assim sendo, promover a descrição e a organização das obras do arquiteto paranaense Ayrton Lolô Cornelsen (1922) se fez necessária para obter uma percepção mais abrangente do que, posteriormente, pudesse vir a ser sua estratégia para gerar a dimensão imaterial na arquitetura.

Contudo, esta tese também é uma contribuição sobre a produção de Cornelsen, que é bastante vasta e ainda muito pouco divulgada em âmbito nacional. Além disso, buscou promover mais uma fonte sobre o arquiteto, já que as referências sobre o paranaense são bastante limitadas, e a maior parte concentrada na produção de suas casas modernistas na capital do Paraná.

Dessa maneira, estudar a produção do arquiteto como um todo e de forma mais aprofundada era necessária para compreender melhor o que viria a ser a materialização da dimensão imaterial de seus projetos. De acordo com esta ótica, foi possível perceber que sua imaterialidade está pautada na necessidade do sujeito, na adequação ao lugar, e que esta muda a cada nova necessidade. E para ele ocorre através da mais pura materialidade: o uso racional dos materiais, da funcionalidade projeto, do conforto do usuário, da adaptação do lugar, sempre com o mesmo objetivo que é a satisfação do sujeito. Talvez sua formação de engenheiro-arquiteto tenha ajudado a traduzir substâncias abstratas em dados objetivos.

O que se percebe é que a contribuição de Cornelsen para a arquitetura foi extremamente positiva ao se considerar que trouxe produções em prol do usuário, que se apresentam adequadas até os dias de hoje, pois sempre soube mudar sua relação conforme as circunstâncias, fosse o local ou o cliente. Esta mudança constante, que pode parecer, em um primeiro momento, algo negativo, pode parecer uma falta de identidade, mas não é relevante se analisada sobre outra ótica, pois, se retomarmos ao início do trabalho, qual seria o sentido de vida do arquiteto? Qual o real sentido da arquitetura? Novamente Brandão (1999, p.12) recorda que o objetivo do arquiteto deve ser para alguém: “Sua obra, arte e arquitetura não visa documentar o “gênio criador”, mas servir a alguém”.

De acordo com essa lógica, Cornelsen se encaixa perfeitamente, pois sua arquitetura sempre buscou esse propósito. Mesmo suas primeiras casas modernistas tinham esta função, e embora quisesse utilizar esta nova tipologia moderna, o fazia por acreditar que aquelas funcionalidades e nova estética eram mais eficazes e atenderiam melhor a expectativa de seus moradores, além de outras mais subjetivas, como as do casal Belotti.

Ele sempre esteve em busca da melhoria de vida de seus clientes e mesmo em órgãos públicos, de sua região; abre mão por muitas vezes de reconhecimentos, lutou contra a corrente vigente de seu estado, e assim, trocou os holofotes pela prancheta e pelo trabalho. Pois é somente no final da década de 1990 que seu nome se torna mais conhecido na cidade de Curitiba, em virtude da derrubada da sua residência. São necessários quase cinquenta anos de carreira e dedicação para seu nome surgir como uma referência na capital paranaense.

Talvez uma contrapartida muito alta por ter sido um arquiteto ligado com o real sentido da arquitetura, e seu trabalho voltado a um bem maior ao da

necessidade e da utilidade em detrimento a outros de ordem estética. É um arquiteto que tem entendido que a arquitetura é algo para outro, que dedicou sua carreira ao bem-estar do ser humano, ao desenvolvimento da sua região, e por isso pode não ter tido a mesma projeção que outros arquitetos modernistas brasileiros.

Aos 94 anos, tem assistido constantemente a destruição de suas obras, mas como ele mesmo comenta de forma resiliente: “Tudo passa, se não passar a gente empurra” (CORNELSEN, 2012). Ele mostra sua total devoção ao trabalho, o que demonstra que ao arquiteto cabe apenas abrir o caminho na promoção de uma vida melhor e mais feliz, pois sua identidade deve estar sempre em um segundo plano. Eis a grande lição de Lolô.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Ten books on architecture**: The 1755 Leoni Edition. New York: Dover Publications, INC., 1986.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

ARISTÓTELES. *Metafísica I e II*. Trad. Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

AUTÓDROMO Fernanda Pires da Silva, s/d. 1 fotografia cor. Autor Desconhecido. **Stats F1**. Disponível em: <<http://www.statsf1.com/pt/circuit-estoril.aspx>> Acesso em: 13 jul. 2016.

BAR DO Hotel Montechoro, Alfuberia. Algarve, Portugal. 1 Fotografia Color. Autor Desconhecido. **Hotels Click**. Disponível em: <<https://www.hotelsclick.com/hoteles/portugal/albufeira-algarve/229/hotel-montechoro-fotos.html>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

BEAUTIFUL Open lobby Areas. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Tripadvisor**. Disponível em: <https://www.tripadvisor.com.pe/LocationPhotoDirectLink-g227947-d1738737-i129355616-Crowne_Plaza_Vilamoura_Algarve-Vilamoura_Faro_District_Algarve.html>. Acesso em: 14 jul. 2016.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10**: arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume, 2002.

BARROS, José D. **Alois Riegl e a visibilidade pura**: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX. In: *Cultura Visual*, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 61-72. Disponível em: <<file:///C:/Users/Sony/Downloads/6178-19643-1-PB.pdf>>. Acesso em: 04 mar.2016.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROW, John D. **The book of nothing**: Vacuums, void at the ideas about the origins of the universe. New York: Vintage, s/ data. Disponível em: <<file:///C:/Users/Sony/Downloads/J.D.-Barrow,-The-Book-of-Nothing.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BELMONTE, Rui. Cascais não pode mais comprar Estoril. **Motosport**. 29 Fev. 2016. Disponível em: <<http://www.motosport.com.pt/velocidade/cascais-nao-pode-comprar-estoril/>>. Acesso em: 13 jul. 2016

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. (1935). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2006. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/walterbenjamin.pdf>>. Acesso em: 30 set de 2012.

BOGNAR, Barrow. **Material Immaterial: The New York of Kengo Kuma**. Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

BOURDIEU, Pierre. The Kabyle house or the world reversed. In: HIGHMORE, Bem. **The every life reader**. New York: Routledge, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Arquitetura e seu combate**. [Palestra] Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 14 abr. 1999.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A Formação do homem moderno vista através da Arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 1999a.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Linguagem e arquitetura**: o problema do conceito In: Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. Belo Horizonte: UFMG. v.1, n.1, novembro de 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Prefácio. In: MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BRUYN, Derick de. **Is it imaterial?** Matters of architectural matter. 2006. Disponível em: <http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/39879/DeBruyn_Is_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 nov. 2013.

CAMPO de Futebol Hotel Montechoro, Alfuberia. Algarve, Portugal. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Site Hotel Montechoro**. Disponível em: <<http://www.hotelmontechoro.pt/galeria.php>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

CARMESIM, Hugo Umberto; SUZUKI, Juliana. **Residência Belotti**: uma casa vermelha em Curitiba. Londrina: Kan, 2015.

CARNEIRO, Celia Maria Beltrame Trilow. **Oswaldo Pacheco de Lacerda**: o prédio na história do DER-PR. Curitiba: DER-PR, 2009.

CONTARINI, Domênico. Basílica de San Marcos. -1701. Monumento religioso, Veneza, Itália. 1 fotografia cor. Foto Journey around the Globe, 2011. **Journey around the Globe**. Disponível em: <<http://www.journeyaroundtheglobe.com/europe/italy/venice>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

CORNELSEN, Ayrton. Sede Social do Pavoc, Curitiba, 1957. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Fundação Ayrton Lolô Cornelsen**. Disponível em:

<<http://www.lolocornelsen.com.br/esporte%20-%20editado%20-%20pavoc.htm>>
Acesso em: 13 jul. 2016.

CORNELSEN, Ayrton. **Traço Concreto**. Direção: Danilo Pschera e Eduardo Baggio, 2012. Documentário, 70'. Entrevista. Disponível em: <<https://tracoconcreto.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

CORNELSEN, Ayrton Lolô. Escolher para morar bem. **Casa e Jardim**. [1962?]. Fundação Ayrton Lolô Cornelsen. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/arquitetura%20-%20revista%20casa%20e%20jardim.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CROWNE Plaza Vilamoura abre a 3 de Junho - Preços Especiais para Membros PokerPT.com. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Pokertpt**. 2010. Disponível em: <<http://www.pokerpt.com/noticias/2-actualidade/7123-inauguracao-do-crowne-plaza-vilamoura-a-3-de-junho.html>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

CRUZ JÚNIOR, Adilson Assis; GRILLO, Antônio Carlos Dutra. Arquitetura Líquida. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO DE ARQUITETURA E URBANISMO, 1, 2010. Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro, 29 nov. a 3 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/186/186-832-1-SP.pdf>> Acesso em 19 abr. 2014.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**: O campo do signo, 1945-1966.v.1. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.

DUDEQUE, Irã José Taborda. **Espirais de madeira**: uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1997.

EVERS, Bernd; THOENES, Christof. Introdução. In: SCHÜTZE, Petra Lamers. **Teoria da arquitetura**: do Renascimento até os nossos dias - 117 tratados apresentados em 89 estudos. Koln: Taschen, 2003.

EXTERIOR do Hotel Montechoro. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Site Hotel Montechoro**. Disponível em: <<http://www.hotelmontechoro.pt/galeria.php>> Acesso em: 14 jul. 2016.

FLAT 3 Matur Madeira. 1 Folder color. Autor Sociedade de Empreendimentos Turísticos de Madeira. Água de Pena. Disponível em: <<http://aguadepena.blogspot.com.br/2009/01/matur-flats-e-moradias-em-banda.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

FLÜSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRANKL, Viktor E. **Em busca de sentido**: Um psicólogo no campo de concentração. Trad. Walter Schlupp. São Leopoldo: Vozes, 2008.

FRANKL, Victor. **A descoberta de um sentido no sofrimento**. Entrevista concedida a um programa de TV. Autoria e procedência desconhecidas. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iLRNmwnVuWk>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/index.htm>>. Acesso em: 9 de nov. 2015.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. **Parque Aquático Vila Olímpica de Curitiba - uma herança ao esporte**. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/esporte%20-%20editado%20-%20pavoc.htm>>. Acesso em: 9 de nov. 2015.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. **Autódromo da Guanabara**. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/engenharia%20-%20esportes%20-%20jacarepagua.htm>>. Acesso em: 9 de nov. 2015.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. **Autódromo Internacional de Pinhais - AIC**. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/engenharia%20-%20esportes%20-%20pinhais.htm>>. Acesso em: 9 de nov. 2015c.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. **Lolô e a nova arquitetura**. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/arquitetura.htm>>. Acesso em: 9 de nov. 2015d.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. **História dos diamantes**. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/engenharia%20-%20esportes%20-%20luanda%20-%20diamantes.htm>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN. **SUDESUL**. Curitiba, s/d. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/sudesul%20-%20hidrovia%20do%20ivai%20-%20integracao%20-%20iguacu.htm>>. Acesso em: 9 de nov. 2015.

FUNDAÇÃO AYRTON LOLO CORNELSEN . **O caso dos diamantes**. Disponível em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/engenharia%20-%20esportes%20-%20luanda%20-%20diamantes.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

FZ6, Rubem. Track Day Autódromo do Estoril. **YouTube**, 9 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27uWzwWp2JE>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

GIEDION, Sigfried. **La Architectura, fenômeno de transición**: Las três edades del espacio em arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

GIJS, Pieterjan; VAERENBERGH, Arnout. Reading between the lines.2012. 1 fotografia cor. Autor Freeform Collecteding. **Freeform Collecteding**. Disponível em: <<https://freeformcollecting.wordpress.com/2013/05/03/20-gijs-van-vaerenbergh/>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

GOMES, Sílvia de Toledo. A Estrela de Davi estilizada: uma leitura do museu judaico de Berlin, de Daniel Libeskind. **Vitruvius**, ano VII, 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/273>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

GNOATO, Luís Salvador Petrucci. Arquitetura do movimento moderno em Curitiba. **Coleção A Capital**, v. 7. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

GP ESTORIL 1990. 1 Fotografia Color. Autor Desconhecido. **Continental Circus**. Disponível em: <http://continental-circus.blogspot.com.br/2007_03_25_archive.htm>. Acesso em: 13 jul. 2016

HALL, Edward T. **A Dimensão oculta**. Trad. de Sónia Coutinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Arquitetura**. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2008.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, Bragança Paulista: Editora Vozes, 2011.

HERZOG & DE MEURON. Library of the Eberswalde Technical School. Photosite.1 fotografia cor. Autor SMA. Disponível em: <<http://www.swissmade-architecture.com/?seite=Picture&bid=114>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

HERZOG & DE MEURON. Basel SBB Basilea. 1 fotografia cor. Autor Mogzy. Disponível em: <<http://mogzy.tumblr.com/post/1466763158>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

HERZOG & DE MEURON. Library of the Eberswalde Technical School. Eberswalde, Germany, 1996. 1 fotografia cor. Autor Samuel Ludwig, 2009. **Flickr**. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/st_ludwig/6844878909/>. Acesso em: 11 Jul. 2016.

HERZOG & DE MEURON. Library of the Eberswalde Technical School. Photosite.1 fotografia cor. Autor SMA. **Swiss made architecture**. Disponível em: <<http://www.swissmade-architecture.com/?seite=Picture&bid=114>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

HERZOG & DE MEURON. Basel SBB Basilea. 1 fotografia cor. Autor Mogzy. **Mogzy Tumblr**. Disponível em: <<http://mogzy.tumblr.com/post/1466763158>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

HILL, Jonathan. **Immaterial Architecture**. Londres: Routledge, 2006.

HOTEL Atlantis Sintra Estoril. 1 fotografia cor. Autor desconhecido, [20- -] **Rumo**. Disponível em: <<http://www.rumbo.pt/hotel/portugal/estremadura/estoril/hotel-atlantis-sintra-estoril.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

HOTEL Atlantis Sintra Estoril. 1 fotografia cor. Autor desconhecido, [201 -] Disponível em: <<http://oportugal.com/hotelatlantissintraestoril/index.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

HOTEL MONTECHORO. Alfubeira, Portugal. Disponível em: <<http://www.http://hotelmontechoro.pt/>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA (IPPUC) *et al.* Proposta de Preservação da Arquitetura Moderna em Curitiba. **Docomomo – PUC-PR**, Curitiba, 2003.

IMPLOÇÃO do Hotel Atlantis Madeira. Ruma Vídeos, 28 mar. 2000. **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ORt8-4QjU5E>>. Acesso em 14 jul. 2016.

ITO, Toyo. Torre dos Ventos. Japão, 1986. 1 fotografia color. Foto de Domus. **Domus**, 2013.

Disponível em: <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2013/04/30/toyo_ito_la_torre_dei_venti.html>. Acesso em: 12 jul. 2016.

KAHN, Louis. **Forma e Design**. Trad. Raquel Peev. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

KAPP, Silke. **Por que Teoria Crítica da Arquitetura?** Uma explicação e uma aporia. In: MALARD, Maria Lúcia (Org.). *Cinco Textos Sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 115-167.

KRUFT, Hann-Walter. **Historia de la teoria dela arquitetura**: Desde a antiguidade hasta elsiglo XVIII. Madrid: Alianza editorial, 1990.

KUMA, Kengo. Residência de Atami. **Exciting things only**. 1995 1 fotografia cor. Autor Cecile, 2012. Disponível em: <<http://www.excitingthingsonly.com/?p=574>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LE CORBUSIER. Capela Notre-du-haut, Ronchamp, França, 1955. Interior da Capela. 1 fotografia cor. Autor Archdaily, 2012. **Archdaily**.

Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier/16931_18082>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Capela Notre-du-haut, Ronchamp, França, 1955. Saliência do confessionário. 1 fotografia cor. Autor International Photography Research. **International Photography Research**. Disponível em: <www.iphor.nl>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Croqui da Capela Notre-du-haut. Ronchamp, França, [1951?]. 236 x 163 cm. **Printerest**, s/d. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/20336635788070252/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette. Eveux, Rhone, França, 1960. Corredor. I fotografia P & B. Autor The Courtauld Institute of Art. **Art and Architecture**. Disponível em: <www.artandarchitecture.org.uk>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette. Eveux, Rhone, França, 1960. Alicerces. 1 fotografia Cor. Autor Nouvelles-hybrides, 2015. **Nouvelles-hybrides**. Disponível em: <<http://nouvelles-hybrides.fr/wordpress/?p=9783>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette **1960**. Janelas. 1 fotografia cor. Autor Samuel Ludwig, s/d. **Achdaily**. Disponível em: <www.archidaily.com.br>. Acesso em: 14 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Convento de Sainte de la Tourette. Eveux, Rhone, França, 1960. Entrada lateral. 1 fotografia cor. Autor Fernando Schapochnik, s/d. **Divisare**. Disponível em: <<https://divisare.com/projects/310195-le-corbusier-fernando-schapochnik-couvent-sainte-marie-de-la-tourette-1957>>. Acesso em: 29 jul. 2016.

LIBESKIND, Daniel. Museu Judaico de Berlim, Berlim, Alemanha. 2001 [1933]. Vista Panorâmica. 1 fotografia cor. Autor Architect Now, 2013. **Architect Now**. Disponível em: <<http://architectnow.blogspot.com.br/2013/04/royal-ontario-museum-daniel-libeskind.html>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

LEITÃO, Lúcia. **Onde coisas e homens se encontram**: cidade, arquitetura e subjetividade. São Paulo: Annablume, 2014.

LINS, Paulo Cesar Zanoncini. **Caminhos da arquitetura**: trajetória profissional de Ayrton “Loló” Cornelsen – memória da arquitetura moderna paranaense. Curitiba: Copel, 2004;

MAHFUZ, Edson. Teoria, história e crítica, e a prática de projeto. *Arquitextos*, São Paulo, ano 04, n. 042.05, Vitruvius, nov. 2003. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/640>> Acesso em: 29 ago. 2015.

MALEVICH Kazimir. **Black Square**. Galeria Tretyakov. Pintura no tamanho 80 cm x 80 cm., 1915. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Josefina. **Éolo Maia e Jô Vasconcellos**: Arquitetos. Rio de Janeiro: Salamandra, 1991.

MALACRIDA, Sérgio Augusto. **O Sistema de Ensino Belas-Artes no Curso de Arquitetura da École des Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura**: legado

de saber e de poder. 2010. 534 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/2249?show=full>>. Acesso em: 06 jun. 2015

MARZONA, Daniel. **Arte Conceptual**. São Paulo: Taschen, 2007.

MAZUMDAR, Sanjoy. From the material to the Immaterial in Architecture: An Experimental Approach. **Jornal Mera de Conteúdos**. No. 23. vol.12 Nº1. 03 de maio de 2009.

Disponível em: <<https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=ja&u=http://www.mera-web.jp/journal/mokuji.html&prev=search>>. Acesso em: 18 jul. 2016

MENDES, Tiago Simões Ranhada. **A propriedade imaterial: Paradigmas Arquitetônicos na procura de uma arquitetura sensível**. 2013. 242 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade do Minho: Cidade Guimarães, Portugal. 2013. Disponível em:

:<file:///C:/Users/User/Downloads/Tese%20Tiago%20Mendes_2013.pdf>

Acesso em: 17 jul. 2016.

MENDONÇA, Dante. O sonho de Petraglia 2. **Tribuna do Paraná online**. Curitiba, 21 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/colunistas/dante-mendonca/68776/O+SONHO+DE+PETRAGLIA+2>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

MOHOLY-NAGY, László. **Do material à arquitetura**. São Paulo: Gustavo Gili, 2005.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. Trad. João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTECHORO. Algarve, Portugal. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Fundação Ayrton Cornelsen**. Disponível

em: <<http://www.lolocornelsen.com.br/engenharia%20-%20obras%20-%20hoteis%20-%20montechoro.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

MOREIRA, Paulo. Clube Internacional de Bridge Madeira. 2012. 1 fotografia Cor. **Retratos de Portugal**. Disponível em:

<<http://retratosdeportugal.blogspot.com.br/2012/11/madeira-agua-de-pena-matur-clube.html>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

MOREIRA, Paulo. Complexo Turístico Matur. 2014.1 fotografia Cor. **Retratos de Portugal**. Disponível em:

http://retratosdeportugal.blogspot.com.br/2014_07_01_archive.html. Acesso em: 13 jul. 2016.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. São Paulo: Gustavo Gili, 2009.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada**: ensaios sobre arquitetura contemporânea. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Intentions in architecture**. Cambridge: MIT Press, 1968.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Louis I. Kahn**: Ideia e imagem. Madrid: Xarait, 1981.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura Occidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

NOVAK, Marcos. Trans Terra Form: Liquid architectures and the Loss of inscription. **Incorporations**. Disponível em: <<http://krcf.knowbotiq.net/PRINT/nonlocated/nlonline/nonMarcos.html>> Acesso 20 abr. 2014.

OUTSIDE Hotel Crowne Plaza Vilamoura. 1 Fotografia Cor. Autor Desconhecido. **Destinia**. Disponível em: <<http://destinia.pt/h/h48602-hotel-crowne-plaza-vilamoura>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

PANTHEON. Roma, Itália, 125 d C. Monumento Histórico. 1 fotografia color. Autor Kalaryn Amery, 2009. **Dressed and ready to go somewhere**. Disponível em: <<http://kalarynamery.blogspot.com.br/2009/01/in-afternoon-we-took-walking-tour.html>>. Acesso em 9 jul. 2016.

PARANÁ. **Casa Kirchgassner**. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/arquivos/File/tombados/CTB2-115F.jpg>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

PIÑÓN, Hélio. **Teoria do projeto**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

PIRES, Cândida Teresa P. R. **Artefactos Symmetriacos e Geometricos**: Um tratado de artes visuais do século XVIII. 2001. Tese (Mestrado em Teorias da Arte), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2001.

POLANYI, K. **A Grande Transformação**: as origens da nossa época. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

RIETVELD, Gerrit. Casa Schröder, Utrecht, Holanda, 1924. 4 fotografias cor. Autor Lienzosen blanco, 2010. **Lienzosen blanco**. Disponível em: <<http://seislienzosenblanco.blogspot.com.br/search?q=rietveld>> Acesso em: 13 jul. 2016.

ROGERS, Ernesto N. **Experiencia de la arquitectura**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTA CECÍLIA, Bruno Lúcio Coutinho. **Complexidade e Contradição na arquitetura brasileira**: a obra de Éolo Maia. 2004. 298 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/RAAO-72KNZC>>. Acesso em: 26 mai. 2015.

SANTOS, M.S; ZEIN, R.V. A moderna Curitiba dos anos 1960: jovens arquitetos, concurseiros, planejadores. SEMINÁRIO DO COMOMO BRASIL, 8, 2009, Rio de Janeiro. **Anais...**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/020.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2016.

SCALISE, Walnyce. **Arquitetura e Urbanismo contemporâneos**. [Apostila] Faculdade de Engenharia, Arquitetura e Tecnologia, Universidade de Marília, Marília, 2007.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

SILVEIRA, Maria Lemos da. Há coerência entre a vida e a obra de Viktor Frankl? **Revista Logos e Existência**: Revista da associação brasileira de Logoterapia e análise existencial, v. 1, n. 2, p. 115-127, 2012.

SPUYBROEK, Lars. Pavilhão de Água Doce. 1997. 1 fotografia cor. Autor Archive of Lars Spuybroek's office NOX. **Canadian Center for Architecture**. Disponível em: <<http://www.arch.gatech.edu/hg/item/472841>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura**: Antologia teórica (1993-2009). Trad. Denise Bottmann, Roberto Grey. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

SOUSA, J. Francisco Saraiva de. Claude Lévi-Strauss e o estruturalismo. **Revista dos Enredos**, a. IV, n. 15, Teresina, out/nov./dez. 2012.

TEMPLO de Ramsés III. Medinet Habu, Egito, [1154 a C.?). Monumento Histórico. 1 fotografia cor. Autor Agência EFE, s/d. **Kalyzaf**. Disponível em: <<http://wwwkalyzatf2009.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

VAN TOORN, Roemer. Acabaram-se os sonhos: A paixão pela realidade na nova arquitetura...holandesa e suas limitações. 2005. In: SYKES, A. Krista [org.] **O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura particular em Vila Rica**. Belo Horizonte: Tese de concurso para provimento da cadeira de Arquitetura no Brasil da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, 1951.

VIANA NETO, Liszt. Iconologia, alegorismo medieval e o conceito de habitus na obra de E. Panofsky. **Arte, Arquitetura e história**. Ouro Preto, 12 mar. 2015. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/\(12\)Liszt%20Vianna%20Neto.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(12)Liszt%20Vianna%20Neto.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2015.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 1993.

VITRUVIUS, Pollio. **Tratado de Arquitetura**. Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WÖLFFLIN, H. **A Arte Clássica**. [1899]. Trad.: M. Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ZEVI, Bruno. **Saber ver arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.