

# A dimensão imaterial na materialidade da Arquitetura

Márcia Maria Cavalieri<sup>1</sup>

## Introdução

Mais que o espaço somente do abrigo das múltiplas atividades humanas, a arquitetura, por meio da sua construtividade, pretende atender às demandas e às expectativas de outra ordem, pautadas em outras origens, chamadas aqui, de dimensão imaterial. Esta pode ser traduzida pela 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, possa ser estimulado a buscar outros sentidos.

A dimensão e o sentido de imaterialidade não podem ser dissociados de sua materialidade, que é inerente à arquitetura. Isso 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”.

Assim, a dimensão imaterial 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. Para tanto, é necessário fazer uma revisão de seu conceito, para posteriormente, dar alguns exemplos de como essa dimensão pode ser verificada.

## A busca da dimensão imaterial na arquitetura

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 dicionários<sup>2</sup>, sua definição é: aquilo que não tem matéria; o impalpável; o que não tem consistência material; o espírito, portanto, é imaterial.

---

1 Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo Rua Padre Marinho, 480, ap.301 – Belo Horizonte, Minas Gerais. marciamcavalieri@gmail.com

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

Através do que se 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, à 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 se a imaterialidade é ausência de matéria.

Outra forma de estabelecer uma definição do imaterial é lembrar, 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 talvez 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, essa 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.

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 de mesmo nome que a 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”<sup>3</sup>, o 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 (FIGURA 1), de 1915, que se encontra atualmente, na Galeria Tretyakov, em Moscou. Ela transmite a ideia do nada, que está exposto no 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.

---

3 “Nothing suitably disguised as something, is never far from the centre of things”.

Figura 1 – 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 em que a antimatéria é matéria em sentido inverso e que, no fim, possui partículas, portanto, matéria.

Percebe-se que o estudo não é recente, pois o próprio autor já reconhece que desde a Escola de Mileto, no quinto e sexto séculos 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 faz ser 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 *hylétem*, se refere, por exemplo, à 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 esse conceito de amorfo, a forma, ou seja, a matéria trabalhada, como observa Flusser (2013). Porém, mesmo que os termos estejam ligados primeiramente a essa 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 origem de todas as coisas – como Anaximenes que acreditava ser o ar – 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 Antropomorfismo<sup>4</sup>, essa 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. Assim, 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, essa 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”<sup>5</sup>, 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 entre *hylé* e *morphé*, porém de maneira diferenciada, pois coloca os dois conceitos 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 como nem sempre divina, de modo que discorda dos antecessores de Platão e passa do antropomorfismo para o hilemorfismo<sup>6</sup> e mostra que sua ideia dos conceitos é interdependente.

A forma, para ele, não é uma coisa (ligada somente à 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 (BRUYN, 2006).

O material presentifica a ideia, o que prova que os termos são indissociáveis, tal como Mazumdar (2009, p.5) explica essa relação: “A arquitetura pode ser concebida como dar forma (material) ao informe (imaterial) e através da forma (material) alcançar o informe

---

4 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.

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

6 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.

(imaterial)”<sup>7</sup>. Isso 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 na diferenciação entre os termos, um em oposição ao outro – material e imaterial – como um superior ao outro, nada mais é do que um preconceito.

É possível, assim, reconhecer que, embora essa base material interdependente dos termos esteja presente ao longo da história, foi no século XX que esse desejo pela diminuição do material frente a outros elementos se amplia, com o processo de desmaterialização (HILL, 2006). Esse 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, da primeira metade do século XX. 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 essa 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 isso, as casas se utilizam desse material para ampliar a relação entre o interior e o 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 uma 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 mínima<sup>8</sup> (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 de vidro que

<sup>7</sup> *Architecture can be conceived of as giving form (material) to the formless (immaterial), and through form(material) achieving the formless (immaterial).*

<sup>8</sup> *La arquitetura 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 progressiva de la primera respecto de la segunda. Una poética de lo transparente, brillante, diamantino provoca bala es cisión entre el cerramiento leve, a veces casiinvisible, y una tectonicidad reducida cada vez más a lorigero, delgado, de mínimo grosor.*

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

Existem outras formas além da transparência colocada no exemplo acima, como a textura da superfície e o uso da tecnologia, porém como dito anteriormente esse artigo procura colocar a dimensão imaterial de outra forma. Assim, a discussão não está focada nos materiais que geram imaterialidades e isto não cabe discutir. É pertinente tratar a arquitetura como evento, abordada como a origem da arquitetura por Vitruvius<sup>9</sup>. 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).

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 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. Considerar que a decisão para que essa dimensão imaterial<sup>10</sup> 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 essa dimensão.

É preciso acatar 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

---

9 “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).

10 O autor não aborda esse tema como dimensão imaterial e, sim, como Arquitetural material: [...] *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).

Kahn (Citado por Norberg-Schulz, 1981, p.9): “O que quer ser o edifício?”. Desse modo, 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 esse momento de “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 instituições<sup>11</sup>, que incluem a 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, 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”<sup>12</sup> (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”<sup>13</sup>. Outra forma de compreender essa 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

---

11 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).

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

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

cliente, o grau de experiência. A forma não tem nada a ver com as condições contingentes <sup>14</sup> (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 da articulação entre o desejo do edifício querer ser e ele realmente vir a ser. Por isso, o ato de projetar, de fazer, é mensurável e 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 será superior a qualquer projeto.

Ele, porém, reconhece que, para que aconteça essa dimensão imensurável, é preciso passar por meios mensuráveis, visto até aqui como os meios materiais, para que depois evoque valores imensuráveis novamente, nos que dela participam.

Para maior compreensão a respeito dessa forma, adotam-se exemplos históricos. Evidente que aqui, estes serão trabalhados de modo superficial, pois abarcam poucas civilizações, para demonstrar que este 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, 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 2), o que gerou uma busca de incertezas, e fez com que o homem se sentisse em uma eterna peregrinação (NORBERG-SCHULZ, 1999).

A Figura 2 a seguir, apresenta o portão principal do complexo funerário de Ramsés III, em MedinetHabu, Egito, em que demonstra essa repetição com ênfase no percurso.

---

14 *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.*



Figura 2 – Complexo funerário de Ramsés III, Medinet Habu



Fonte: 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 se concentraram nos aspectos humanos permitindo que o homem se tornasse 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). 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 e, por esse motivo, 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. Esse edifício demonstra que o cenário enfatizado pela arquitetura se torna importante, pois nela se consegue entender exatamente essa 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 3). 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”<sup>15</sup>.

---

15 *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 3 – Entrada de Luz, Pantheon



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

A luz se torna um artifício comum na arquitetura, pois seu uso é, ao longo de toda Idade Média e esta para Norberg-Schulz (1999) utilizada pela arquitetura como artifício para a 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. 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 4), 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 4 - Basílica de San Marcos, Veneza



Fonte: 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 esse 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”.

Contudo, 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 entre os elementos materiais do edifício, pois as paredes são substituídas pelas estruturas aparentes.

No entanto, 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 mais 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: “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 duas dimensões na comunicação entre a arquitetura e o homem: de um lado, a dimensão material, que fala aos sentidos e ao intelecto; de outro a dimensão imaterial que, provocada muitas vezes pela primeira, não pode ser medida porque fala ao espírito de cada um.

Outra forma de entendimento dessa dimensão imaterial pode ser evidenciada pela teoria de Heidegger, em a *Origem da Obra de Arte*, quando 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, essa 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, esse 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 qual seja: “Começar no imensurável, passar por meios mensuráveis, para se tornar imensurável”, 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 de 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 (NORBERGSCHULZ, 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. 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 aos 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.

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

Quando a arquitetura trata de temas ligados aos sentimentos humanos, as emoções são evidenciadas e são mais fáceis de atingir o usuário, sobretudo se estas forem ligadas ao 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 uma tensão entre a obra e o ser humano [...]” (MENDES, 2013, p.41).

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. 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 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 do fim da sua vida.

No projeto da Capela de Notre-du-Haut, na década de 1950, em Ronchamp, Le Corbusier questiona a relação causal da arquitetura, já que é possível perceber intervenções na obra final que não estavam no projeto (FIGURAS 5 a 7), o que eleva, ao arquiteto, a importância do processo em detrimento do projeto. (Informação Verbal)<sup>16</sup>. A primeira imagem destaca a parte superior, próxima à cobertura, onde se tem a impressão de ter sido deixada aberta para iluminar, aspecto que parece ter sido feito durante a construção, pois no projeto não há presença dessa lacuna.

Figura 5 – Capela Notre-du-haut, Le Corbusier



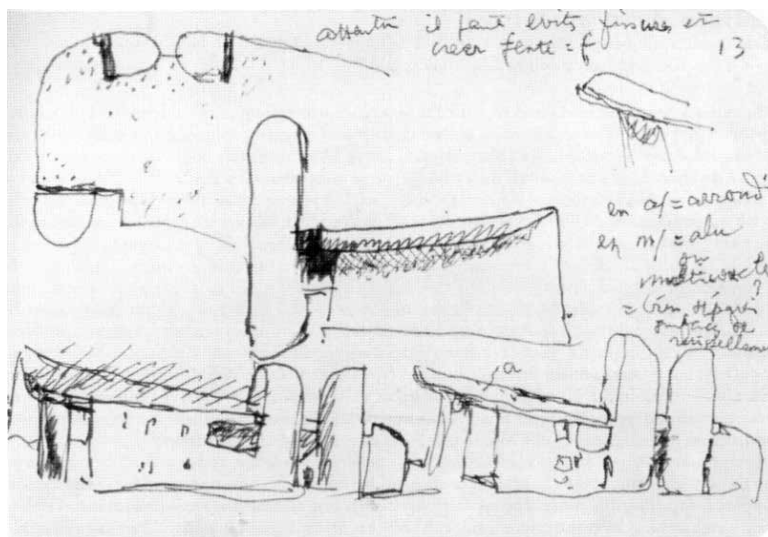
Fonte: Le Corbusier, 1955. Foto Archdaily, 2012.

---

16 Aula 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.

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

Figura 6 – 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 7 – Capela Notre-du-haut, Saliência do confessionário



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

Em seu último projeto essa indeterminação da arquitetura fica ainda mais evidente no Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, próximo a Lyon, na França. Essa obra – por muitos irreconhecível – se comparada às obras da fase áurea do arquiteto, se trata de uma 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. A obra toma como princípio o erro, presente em alguns detalhes que não seriam comuns para um arquiteto do porte de Le Corbusier (FIGURAS 8 a 11), o que confirma essa 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)<sup>17</sup>.

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

Figuras 8 e 9 – 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 10). 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 o mundo (FIGURA 11).

---

17 Aula 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.





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 o início do artigo e destacar uma definição de imaterialidade mais simples: “o espírito portanto é imaterial”. Dessa 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, 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 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. Nesse momento, o espírito absoluto leva a arte a transpor a filosofia e a religião, como destaca Mondrian, citado por Brandão (2008).

Portanto, é possível perceber que, quando a ideia ou o espírito são fracos, a arquitetura se torna apenas matéria. Quando 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, o 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 de observar as dinâmicas, sobretudo do homem urbano que está mais afastado da natureza. 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 rejeita 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. Dessa 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.

Como exemplo, Mondrian cita a casa Schröder (FIGURA 12) feita por Gerrit Rietveld<sup>18</sup>, em Utrecht, Holanda, de 1924. Nessa 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 corrediças 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).

---

18 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.

Figura 12 – Casa Schröder – Gerrit Rietveld



Fontes: Rietveld, 1924; Fotos Lienzos em blanco, 2010.

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 esse perfeito encontro entre a matéria e o espírito, ou seja, a dimensão imaterial com o suporte material.

Entretanto, para se alcançar essa 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”, 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 se 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.

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 dessa interação. Dimensão imaterial pode ser considerada aquilo que se materializa em outra coisa que não tem materialidade, a vida.

Dessa forma, a dimensão imaterial surge como premissa dessa existência, assim como a 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 a ela.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Metafísica I e II**. Trad. Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

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.

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.

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](http://repository.up.ac.za/dspace/bitstream/handle/2263/39879/DeBruyn_Is_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: 30 nov. 2013.

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.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial**. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FLÜSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, Bragança Paulista: Editora Vozes, 2011.

HILL, Jonathan. **Immaterial Architecture**. Londres: Routledge, 2006.

KAHN, Louis. **Forma e Design**. Trad. Raquel Peev. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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](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 confessional. 1 fotografia cor. Autor International Photography Research. **International Photography Research**. Disponível em: <[www.iphor.nl](http://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. Evieux, Rhone, França, 1960. Corredor. I fotografia P & B. Autor The Courtauld Institute of Art. **Art and Architecture**. Disponível em: <[www.artandarchitecture.org.uk](http://www.artandarchitecture.org.uk)>. Acesso em: 12 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette. Evieux, 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.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br)>. Acesso em: 14 jul. 2016.

LE CORBUSIER. Convento de Sainte de la Tourette. Evieux, 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.

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.

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 sensitiva. 2013. 242 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Universidade do Minho: Cidade Guimarães, Portugal. 2013. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25706?locale=en>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno:** Arquitetura da segunda metade do século XX. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Louis I. Kahn:** Ideia e imagem. Madrid: Xarait, 1981.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitectura Occidental.** Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

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.

RIETVELD, Gerrit. Casa Schröder, Utrecht, Holanda, 1924. 4 fotografias cor. Autor Lienzosenblanco, 2010. Lienzosenblanco. Disponível em: <<http://seislienzosenblanco.blogspot.com.br/search?q=rietveld>>. Acesso em: 13 jul. 2016.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Territorios.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

TEMPLO de Ramsés III. MedinetHabu, Egito, [1154 a C.?]. **Monumento histórico.** 1 fotografia cor. Autor Agência EFE, s/d. Kalyzaf. Disponível em: <<http://www.kalyzatf2009.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

VITRUVIUS, Pollio. **Tratado de Arquitetura.** Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.