

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS

JANIR RODRIGUES DA SILVA

O BRUTALISMO PAULISTA DO CENTRO DE CONVENÇÕES RUBENS GIL DE
CAMILLO: UMA PROPOSTA DE LEITURA PELA SEMIÓTICA DE C. S. PEIRCE

CAMPO GRANDE - MS
JULHO - 2015

JANIR RODRIGUES DA SILVA

O BRUTALISMO PAULISTA DO CENTRO DE CONVENÇÕES RUBENS GIL DE CAMILLO: UMA PROPOSTA DE LEITURA PELA SEMIÓTICA DE C. S. PEIRCE

Texto apresentado para a banca de defesa da dissertação ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

**Campo Grande - MS
Julho - 2015**

JANIR RODRIGUES DA SILVA

O BRUTALISMO PAULISTA DO CENTRO DE CONVENÇÕES RUBENS GIL DE CAMILLO: UMA PROPOSTA DE LEITURA PELA SEMIÓTICA DE C. S. PEIRCE

Texto apresentado para a banca de defesa da dissertação ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

APROVADO POR:

Dra. ELUIZA BORTOLOTTI GHIZZI, UFMS. (Orientadora)

Dr. GERALDO VICENTE MARTINS, UFMS.

Dr. GILFRANCO MEDEIROS ALVES, UFMS.

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

RESUMO

A teoria dos signos de Charles Sanders Peirce (1839-1914) oferece um meio lógico de análise dos processos de semiose que pode ser utilizado para observar tipos diversos de fenômenos sógnicos. Assim, entendida de forma heurística, é possível divisá-la como um guia para o pesquisador no reconhecimento do seu campo de pesquisa. Começando pelos aspectos qualitativos dos signos enquanto aparência até a sua consecução como uma forma de conhecimento, o desenrolar do processo significativo deixa explícitas camadas de informação que não são acessadas num primeiro olhar. Além disso, através da análise semiótica, podemos reconhecer a importância do intérprete na produção de significado, pois os interpretantes lógicos dos signos atualizam o poder significativo desses signos por meio da influência, também, do repertório do intérprete. Nossa proposta com esta pesquisa foi explorar as possibilidades de uso da teoria, à medida que ela se oferece como uma metodologia de análise sógnica, na leitura do signo arquitetônico, colaborando assim com outros estudos para demonstrar que a semiótica de Peirce pode ser vista como um modelo geral pelo qual podemos dar os primeiros passos na investigação de um objeto. O objetivo, o estudo da filiação do edifício do Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, em Campo Grande-MS, ao brutalismo paulista. Para cumpri-lo, propomos uma estratégia de leitura e interpretação que faça uso da classificação dos signos desenvolvida por C. S. Peirce. A relação evolutiva entre os tipos de signos orienta uma metodologia de interpretação do(s) signo(s) arquitetônico(s) presentes nessa obra, que vai considerar desde as nuances qualitativas até suas relações simbólicas. Com base nelas, esperamos ampliar o conhecimento das singularidades desse edifício, assim como nos aprofundar no estudo da evolução e atualização dos tipos de signo.

Palavras-chave: signo; signo arquitetônico; interpretação; semiose.

ABSTRACT

The theory of signs of Charles Sanders Peirce (1839-1914) provides a logical medium for the analysis of semiosis processes that can be used to observe different types of signic phenomena. Thus understood as heuristic tool, it is possible to consider it as a guide for researchers in the recognition of their research field. Starting with the qualitative aspects of signs as appearances, until its achievement as a form of knowledge, the unfoldment of the signifying process makes explicit layers of information that are not accessible at a first glance. In addition, through semiotic analysis we can recognize the interpreter importance in the production of meaning, because the logical interpretant of signs updates the significant power of these signs through the influence of the interpreter's repertoire too. Our aim with this research is to explore the possibilities of using this theory, as it provides a semiotic analysis methodology, apt for the reading of architectural signs, thus collaborating with other researches to show that Peirce's semiotics can be seen as a general model by which we can take the first steps in the investigation of an object. We hope this application to be useful in testing the affiliation of the Convention Center Rubens Gil de Camillo building in Campo Grande-MS with Paulista brutalism architecture. To reach this goal, we propose a strategy of reading and interpretation that makes use of the classification of signs developed by C. S. Peirce. The evolutionary relationship between types of signs is the leading principle of the interpretation methodology(ies) of architectural(s) sign(s) present in this work, which will consider them from their qualitative nuances until their symbolic relationships. Based on them we hope to expand the knowledge of the building singularities, as well as to delve into the study of evolution and actualization types of signs.

Key words: sign; architectural sign; interpretation; semiosis.

*“A Angiras veio uma vez Sounaka, o famoso chefe de família, e perguntou respeitosamente:
Caro senhor, o que é aquilo pelo qual tudo o mais é conhecido?
Aqueles que conhecem Brahman, respondeu Angiras, dizem que há duas formas de
conhecimento, o elevado e o inferior.
O inferior é o conhecimento dos Vedas [...], e também o da fonética, dos cerimoniais, da
gramática, da etimologia, métrica e astronomia.
O elevado é o conhecimento pelo qual uma pessoa conhece o imutável. Através dele é
totalmente revelado para o sábio aquilo que transcende os sentidos, que é sem causa, que
não tem nem olhos nem ouvidos, nem mãos nem pés, que permeia tudo, mais sutil do que o
mais sutil – a fonte eterna de tudo.”*

Mundaka Upanishad

*“Todo homem tem uma identidade que transcende em muito o mero animal – uma essência,
um significado, por mais sutil que possa ser. Ele não pode conhecer a sua própria
significação essencial; de seu olho é o olhar.”*

(Peirce, 2012, p. 309)

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 CAPÍTULO | 5 |
| 1.1 Semiótica: breve relato histórico, terminologia e abordagens | 5 |
| 1.1.2 Semiótica da arquitetura..... | 9 |
| 1.2 O vestibulo do labirinto: breve nota biográfica sobre Charles Sanders Peirce | 16 |
| 1.2.1 A semiótica de C. S. Peirce e a fenomenologia | 19 |
| 1.2.2 As divisões da semiótica | 22 |
| 1. 2. 3 O signo e seus correlatos..... | 23 |
| 2 CAPÍTULO | 31 |
| 2.1 Teoria e aplicação da semiótica | 31 |
| 2.2 Adentrando o labirinto: em busca de um percurso de aplicação | 37 |
| 2.3 Interpretação | 42 |
| 3 CAPÍTULO | 46 |
| 3.1 Breve relato da arquitetura brasileira: recriações, identidade e a criação de uma linguagem na arquitetura moderna brasileira | 46 |
| 3.2 Arquitetura brutalista paulista | 56 |
| 3.3 Arquitetura moderna em Campo Grande: alguns aspectos do modernismo | 60 |
| 4 CAPÍTULO | 63 |
| 4.1 Explorando o labirinto: o Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo..... | 63 |
| 4.2 Primeira tricotomia | 72 |
| 4.3 Segunda tricotomia | 73 |
| 4.4 Terceira tricotomia..... | 76 |
| 4.5 Sobre o processo de semiose na leitura e interpretação..... | 76 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 82 |
| REFERÊNCIAS..... | 86 |

INTRODUÇÃO

A semiótica, normalmente, é definida como a ciência dos signos. Embora o estudo dos signos e do significado tenha sido um assunto debatido no decorrer dos tempos, a semiótica, como uma disciplina reconhecida como tal, somente tomará forma a partir do século XIX, através dos estudos de C.S. Peirce e de Ferdinand de Saussure (SANTAELLA, 1983). Ambos propõem uma teoria da significação, mas enquanto Saussure se preocupará mais com os estudos da linguística, Peirce irá propor uma teoria geral do significado, aplicável a qualquer sistema de signos (NÖTH, 1995).

A princípio, disciplinas com caracteres abstratos, as aplicações das teorias de Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce tornam-se cada vez mais populares a partir da segunda metade do século XX. A semiótica conhece, então, diversas tentativas de aplicação. A busca pelos efeitos de sentido ou pelo significado, tomado em amplo aspecto, é uma das preocupações centrais dos semioticistas que trabalham em áreas aplicadas. Outros temas recorrentes são o processo de geração de sentido ou significado, assim como a descrição de tipologias sígnicas.

Por conseguinte, a semiótica da arquitetura conheceu grande desenvolvimento através dos estudos empreendidos por semioticistas relacionados com o estruturalismo e o pós-estruturalismo. Pela primeira vez, a arquitetura é reconhecida um objeto de estudo semiótico, o resultado foi uma ampla gama de investigações que demonstram o processo de geração de sentido dentro da arquitetura.

O aporte trazido pelas teorias estruturalistas e pós-estruturalistas foi bastante importante para os arquitetos do pós-modernismo, que na sua reação ao excesso funcionalista da arquitetura moderna, buscavam dotar os edifícios de significados. Certamente, tanto os arquitetos quanto os semioticistas se inspiraram mutuamente. Muitos arquitetos passaram a se interessar pelos estudos semióticos,

assim como teorias linguísticas. O arquiteto Peter Eisenmann estudou as implicações de uma arquitetura regida pela sintaxe, Michael Graves interessou-se pela figuração na arquitetura e Robert Venturi se aprofundou nos estudos dos signos simbólicos, em busca do sentido de convencionalidade da arquitetura (NESBITT, 2006).

Certamente, os arquitetos do Movimento Moderno não ignoravam a dimensão simbólica da arquitetura, como esclarece Waisman (1993). No entanto, como afirma essa autora, o modernismo arquitetônico, inspirado pelos ideais universalistas, buscava algo como o grau zero da linguagem, numa ordem de significação abstrata. Simplificação, anonimato, redução da expressividade individual e uniformidade eram qualidades empregadas para sublinhar e evocar o caráter ideal do social na linguagem da arquitetura, acrescenta Waisman (1993).

O pós-modernismo se apresenta como um sistema fragmentário, formalista e busca colocar no objeto mudo o significado buscado na memória, na busca frenética nos restos do passado histórico, como afirma Waisman (1993, p. 89). Ainda, conforme essa autora, nada pode deter o signo na “sua proliferação sem término e sem promessa.”

Santaella (1983) acredita que a multiplicação dos signos a partir da Revolução Industrial influenciou a consolidação da semiótica no século XX, pois cada vez mais existe o interesse em saber o como e o porquê dos processos significativos.

O significado no signo arquitetônico parece estar determinado por diversos fatores, sendo que nem o arquiteto nem os usuários têm a palavra definitiva nesse aspecto: ele é um elemento da história e está continuamente evoluindo, conforme novas interpretações são criadas. Além disso, mesmo quando o arquiteto responsabiliza-se por uma gama maior de significados e articula a arquitetura com base nisso, a semiótica discute a possibilidade de os significados elaborados pelos arquitetos coincidirem com aqueles atribuídos pelos leitores/usuários, já que é influenciado pela experiência destes. Podemos conceber a interpretação do signo

arquitetônico, portanto, como um processo dialógico entre, de um lado, o edifício influenciado pelos dados iniciais do arquiteto e, de outro, a apreensão destes pelas pessoas.

O trabalho fundamenta-se na semiótica de Charles Sanders Peirce, buscando desenvolver a aplicação de sua classificação dos signos à arquitetura. Para tanto, buscamos investigar como o sentido lógico envolvido nas tricotomias pode nos ajudar a aprofundar a descrição e a interpretação de edifícios arquitetônicos. No entanto, não deixaremos de estar atentos ao desenvolvimento da semiótica como um todo, explorando conceitos que sejam relevantes em teorias além daquela mencionada, assim como nos valendo de conceitos da história da arquitetura e da arte.

Num primeiro capítulo, abordamos a semiótica em seu aspecto histórico, terminológico e temático, com ênfase na semiótica da arquitetura, explorando as teorias de signos propostas por diferentes semiotistas. Estudamos o crescente interesse pelo seu estudo a partir da década de 1960, ligada especialmente à escola francesa. A seguir, abordamos a semiótica de Charles Sanders Peirce, sua conceituação de signo, as tricotomias e os tipos de raciocínio. Buscamos demonstrar que seu pensamento passa por diversas fases, orientadas formalmente pelas categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade.

Num segundo capítulo, adentramos o campo da semiótica aplicada, investigando as implicações a partir de uma semiótica geral e sistemas específicos de signo. Aqui, também, pesquisamos um percurso de aplicação da teoria dos signos de Peirce ao signo arquitetônico. O nosso interesse está na elaboração de um diagrama que possibilite um percurso de leitura. Ao fim, estudamos o conceito de interpretação, de modo a sintetizar as descobertas da análise. Como base na conceituação dos sistemas de signos usados na análise, finalizamos com uma breve pesquisa histórica da arquitetura, centrada no modernismo, especialmente na escola brutalista paulista, em São Paulo e em Campo Grande.

Num terceiro capítulo, estudamos alguns temas da arquitetura brasileira, concentrando-nos no período moderno. Tentamos destacar aspectos significativos da historiografia do modernismo, desde seu início até a escola brutalista paulista, incluindo temas vinculando essa tendência com a arquitetura sul-mato-grossense.

Num quarto capítulo, procedemos à leitura e interpretação do Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo e sua filiação com o brutalismo paulista, quando usamos a metodologia elaborada no capítulo anterior. Trabalhamos com informações encontradas no próprio edifício ou que foram tornadas públicas. Assim, a análise centra-se no objeto em si, suas peculiaridades e similitudes com outras obras de arquitetura.

1 CAPÍTULO

A proposta deste capítulo é dar um panorama geral da semiótica, incluindo um breve relato das suas origens históricas, assim como daqueles problemas gerais que moldaram o seu desenvolvimento. Além disso, adentramos no campo específico da semiótica da arquitetura, como um campo de pesquisa interessado no processo de significação dos edifícios.

1.1 Semiótica: breve relato histórico, terminologia e abordagens

O objetivo de definir a semiótica enquanto um campo do conhecimento autônomo está na agenda de vários estudiosos, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, como esclarece Nöth (1995). Porém, destarte a tentativa de uma solução a perguntas de cunho histórico ou etimológico, a semiótica ainda continua um campo diverso, no qual várias correntes de pensamento apresentam as suas ideias sobre a teoria dos signos e da significação.

Nöth (2008), ao buscar uma definição sucinta do conceito de semiótica, afirma que “a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura”. No entanto, esse mesmo autor reconhece que tal recorte é problemático, pois alguns pesquisadores preferem definições mais específicas, ou delimitadas. Algirdas Greimas (1917-1992), semioticista filiado à escola francesa, se recusa “a definir a semiótica como uma teoria dos signos, postulando, ao contrário, defini-la apenas como uma teoria da significação” (NÖTH, 1998, p.17); e, ainda conforme Nöth (2008), alguns estudos vão sustentar que a semiótica deveria se ocupar apenas da comunicação humana.

Não obstante a dificuldade de restringir conceitualmente o campo epistemológico da semiótica, ela também enfrenta problemas no que se refere à sua definição histórica e terminológica.

Os estudos dos signos têm se mostrado variados desde os primeiros registros históricos; esse fato certamente demonstra na origem da semiótica uma

característica heterogênea no que concerne ao seu campo de abrangência temática. Todorov (1977 apud NÖTH, 1995) afirma que o nascimento da semiótica está relacionado com quatro tradições da cultura teórica ocidental: a semântica – assim como a filosofia da linguagem – a lógica, a retórica e a hermenêutica. No entanto, ao discutir essa proposição, Nöth (1995) reconhece que podemos traçar o estudo dos signos a campos do conhecimento além dos mencionados, como a estética, a comunicação não-verbal e a poética. Além disso, como afirma Nöth (2008, p.17), “[...] na História das Ciências, é preciso distinguir entre o desenvolvimento de uma semiótica propriamente dita e as tendências de uma semiótica *avant la lettre* que também era uma doutrina dos signos”.

Estudar as origens históricas dos estudos dos signos requer que se volte para as ideias fundadoras da tradição filosófica e científica ocidental. Existem, de acordo com Nöth (1995), investigações incipientes sobre aspectos dos signos em Platão e Aristóteles, assim como na filosofia dos estóicos e epicurianos. A cada época, tomado segundo a tendência de pensamento dominante, ou dentro das áreas do conhecimento que se sobressaiam, o estudo dos signos foi constante durante a Idade Média e o Renascimento, experimentando grande popularidade durante o Iluminismo. Conforme ocorria o amadurecimento das ideias advindas do seu estudo, uma semiótica propriamente dita se tornava mais evidente, através da elaboração e estruturação dos conceitos fundadores que se tornavam mais coesos.

Interpretar signos e sinais parece ser uma atividade humana ancestral, como coloca Nöth (1995). No entanto, a consciência da existência de uma ciência dos signos é acontecimento cujo início pode ser localizado no século XVI, na obra do filósofo John Locke (1632-1704). Embora fosse conhecida uma *doctrina* ou *scientia de signis* na Renascença - e ainda que a Idade Média conhecesse sistemas elaborados de signos - o nome semiótica e seu emprego universal é recente. Diversos termos já concorreram com o nome semiótica, e entre ele incluem-se sematologia, semologia e semasiologia (NÖTH, 2008; 1995).

Devido ao crescente interesse no estudo dos signos e para evitar a confusão entre conceitos diferentes com significados iguais, tentou-se sistematizar o termo que corresponderia à *scientia de signis*. De acordo com Nöth (2008), o substantivo semiótica foi instituído como termo correspondente aos estudos dos signos e da significação na Associação Internacional dos Estudos Semióticos, em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, ratificada por semioticistas de diferentes proveniências, estabelecendo assim uma definição terminológica que é válida desde então.

Destarte as questões terminológicas, um dos grandes problemas colocados pela semiótica recai sobre a existência do signo como coisa mental ou real, ou seja, se os signos são entidades subjetivas ou objetivas. Assim, desde os filósofos da antiguidade grega, perguntar-se-á sobre caráter arbitrário do signo e da sua relação com a coisa significada, se ela é uma coisa existente no mundo real ou uma construção mental e qual a relação do signo com o significante. Nöth (1995, p. 80, tradução nossa) assim coloca esse questionamento ontológico: “Qual o modo de existência do signo e seu significante? Eles têm uma existência real na forma de um objeto físico ou evento, ou eles existem apenas como um percepto no ato de semiose?”¹. Como é possível supor, o desenvolvimento dessa indagação levará a diferentes caracterizações do signo e seus correlatos, dependendo dos pontos de vista de cada pensador. Assim, a semiótica irá abarcar um grande número de proposições que às vezes parecem irreconciliáveis, mas que guardam entre si semelhanças essenciais.

Entre as diferenças notáveis no desenvolvimento do campo da semiótica, destaca-se uma divisão entre os partidários de duas ideias de signo: uma diádica e outra triádica, como representado de maneira exemplar pelas obras de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e Charles Sanders Peirce (1839-1914), respectivamente; no mais, certos modelos diádicos ou triádicos também podem ser expandidos a

¹ Do original em inglês: What is the mode of existence of the sign and its signifier? Do they have a real existence in the form of a physical object or event, or do they exist only as the perceptum in an act of semiosis?

sistemas quaternários, como relata Nöth (1995). No modelo diádico ignora-se a dimensão do objeto, do referente ou do sentido, enquanto que os modelos triádicos genuínos são baseados no conceito de mediação, com um terceiro correlato relacionado com um primeiro via um segundo (NÖTH, 1995, p. 83).

Ferdinand de Saussure é uma figura proeminente no estudo moderno dos signos, conjuntamente com o americano Charles Sanders Peirce. A linguística tem um papel importante nesse contexto, pois foi através do estudo do signo linguístico que Saussure extraiu as teorias para a fundação da ciência da semiologia. A sua definição de signo, que vale ressaltar, refere-se a princípio ao signo linguístico e “exibe duas características primordiais”, que se separam por oposição. Assim, ele propõe o signo linguístico como composto de um significado, o conceito, e o significante, a imagem acústica (SAUSSURE, 2012, p. 81). Conforme Nöth (1995, p. 56), as teorias de Saussure influenciaram grandemente o desenvolvimento do pensamento estruturalista, cujo foco estava na estrutura e no sistema ao invés da natureza do fenômeno em si (NÖTH, 1995, p. 298). O estruturalismo teve influência significativa no desenvolvimento da semiótica da arquitetura, como abordaremos em ítem próprio.

Independente do modelo e da história das ideias com a qual se relaciona, a semiótica tem experimentado uma expansão no seu campo de estudo e aplicação.

Embora como campo de estudo a semiótica sempre tenha sido associada à filosofia e à linguística, e de alguma forma à estética, à hermenêutica e à retórica, no século XIX as pesquisas irão se instrumentalizar cada vez mais, buscando aproximar a semiótica do estudo de outras disciplinas, especializando-se o seu estudo em diversos campos, como a música, a literatura, a pintura ou arquitetura. Além disso, há os chamados campos da comunicação não-verbal, tais como o estudo dos gestos, das expressões faciais e dos movimentos do corpo. Nöth (1995) também reconhece alguma influência da semiótica na psicologia, na biologia, e mais recentemente no campo da teoria da comunicação e da informação, especialmente no ramo da cibernética.

A esse respeito, ainda que se conheça alguma tentativa de especialização da semiótica desde o estudo dos estóicos, em que Nöth (1995) reconhece a gênese de uma zoosemiótica, a verdadeira revolução da disciplina só aconteceu com as ideias inovadoras surgidas no século passado, por meio de estudiosos e comentadores das obras de Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, que demonstram um interesse crescente em empregar as teorias dos signos em outros sistemas sógnicos, abrindo-se, então, o campo de estudo para outras formas de linguagens.

Decorre desse desenvolvimento histórico a sugestão de se dividir as investigações em uma semiótica teórica e outra aplicada. Nöth (1995) reconhece que tem havido muitas tentativas de propor tal divisão. No entanto, como afirma esse autor, não há uma distinção clara entre esses dois ramos da semiótica. Ele reconhece, ainda, na semiótica, um caráter autorreflexivo, pois idealmente deveria ser possível analisar a teoria semiótica com o mesmo sistema de signos com a qual a investigação foi descrita. Nisso se reconhece que a semiótica seja uma metaciência assim como um instrumento das ciências.

Neste estudo, trabalhamos dentro do escopo de uma semiótica peirciana aplicada à arquitetura, todavia, não sem nos depararmos com a ausência, ao menos até o momento, de uma distinção clara entre semiótica geral e aplicada. Em parte porque tal semiótica – da arquitetura - se constitui, ainda hoje, mais como um projeto semiótico do que como uma semiótica consolidada. Para enfrentar esse lapso, o que fazemos é desenvolver conceitos da semiótica geral de Peirce como conceitos base para pensar a arquitetura; adicionalmente, recorreremos a estudiosos declarados da sua obra ou, mesmo, a outros, cujas formulações teóricas julgamos correntes de serem trabalhadas em conjunto.

1.1.2 Semiótica da arquitetura

Aqui, elencamos semioticistas que abordaram o signo arquitetônico e arquitetos que propuseram estudos que envolvem conceitos semióticos aplicados a

algum aspecto da arquitetura. Este item nos serve de guia cronológico e apresenta algumas ideias a respeito do signo arquitetônico, estabelecendo alguns parâmetros que nos indiquem as principais vias que essas investigações geraram.

Embora a arquitetura tenha sido considerada em alguns momentos como uma arte a-semântica, a partir da segunda metade do século XX, o interesse pelo estudo do signo arquitetônico se torna crescente. Desde esse período, especialmente na Europa, começa a surgir um grande número de congressos, simpósios e publicações sobre o assunto. A tradição semiótica derivada das teorias de Ferdinand de Saussure é amplamente divulgada e empregada nos estudos realizados pelos semioticistas relacionados com as teorias do estruturalismo e do pós-estruturalismo, especialmente a partir dos anos de 1960 (NÖTH,1995; POSNER, 2011).

No entanto, o tema do significado na arquitetura nunca foi estranho aos arquitetos. O arquiteto romano Vitruvius, do século I a. C., já aborda esse tema em seus “Dez Livros da Arquitetura” (VITRÚVIO, 2002). Grandelsonas e Morton (1972) informam que, na Renascença, os arquitetos também estavam interessados com o problema da significação em seus edifícios. As ideias a respeito das ordens clássicas sistematizadas por Vitruvius foram ressystematizadas por artífices da era Renascentista, como Leon Battista Alberti (1404-1472) e Andrea Palladio (1508-1580). O intuito era criar um sistema de regras na disposição das ordens clássicas conforme o uso do edifício. Para cada edificação, haveria certas prescrições e interdições a serem seguidas, relacionadas às formas significantes dos elementos construtivos - tais como um estilo de coluna, entablamento ou cornija -, bastante semelhante àquelas dispostas numa gramática da linguagem verbal.

Nesbitt (2006) afirma que o problema relacionado ao significado da arquitetura está entre os questionamentos essenciais da disciplina. De acordo com essa autora, “é comum dizer que a função, isto é, o uso programático do abrigo, singulariza a arquitetura e, portanto, define seu significado”. No entanto, ela argumenta que enquanto uns sustentam a funcionalidade como significado, outros

afirmam que “a função de acomodação [...] é a essência da *construção*, e não da *arquitetura*, cuja gama de intenções é mais ampla e comporta uma função simbólica” (NESBITT, 2006, p. 19, grifo da autora).

Conforme escreve Nöth (1995), a princípio se sustentou que a arquitetura não possuía um caráter comunicacional, ou como dito anteriormente, nem mesmo representava algo além de si mesma. Inversamente, os semioticistas que se aprofundaram nos estudos do significado em arquitetura tendem a afirmar que a arquitetura não apenas comporta um significado, mas é constituída de diversos níveis sígnicos. Mesmo uma porta ou janela pode fazer convergir uma ampla gama de significados, normalmente apreendidos apenas parcialmente por seus usuários.

A associação do conceito de linguagem à arquitetura é bastante usual. É comum, pois, encontrar tanto nos meios acadêmicos quanto profissionais a designação da arquitetura como uma linguagem, ou mesmo o uso de termos como metáfora, sintaxe ou semântica para designar conceitos arquitetônicos. Summerson (2014) descreve amplamente o “vocabulário”, as regras da “gramática” e o “discurso” da linguagem clássica da arquitetura. No entanto, essa analogia é apenas superficial, metafórica, pois não compreende a arquitetura como um signo nem busca investigar o sistema de significação de modo sistemático. Por conseguinte, uma investigação mais metódica somente será possível com o desenvolvimento e especialização dos conhecimentos da semiótica, influenciada pelas teorias do estruturalismo que irão aproximar-se da arquitetura como um texto (NÖTH, 1995).

Desse modo, a semiótica da arquitetura tem seu início como uma analogia linguística. O semioticista alemão Winfred Nöth afirma que os “estudos sobre a designação mais ou menos metafórica de ‘linguagem da arquitetura’ [...] são os precursores da semiótica da arquitetura”² (NÖTH, 1995, p. 435, tradução nossa). Barthes (1967 apud NÖTH, 1995) argumenta que uma semiótica da arquitetura só começa a partir do momento que se abandonam discussões meramente metafóricas

² Do original em inglês: Studies under the more or less metaphorical heading of “language of architecture”[...] are precursors of the semiotics of architecture.

sobre a linguagem e se inicia uma pesquisa analítica e sistemática dos signos e códigos arquitetônicos.

No contexto das pesquisas dos anos de 1960, a semiótica da arquitetura abriu diversas veredas na pesquisa do significado e do signo arquitetônico. Nöth (1995) menciona a existência de pesquisas que buscavam dar uma visão funcional da arquitetura, reconhecendo o caráter polivalente de seus componentes. O modelo das seis funções de Roman Jakobson (1896-1982) configura um desses modelos que serviram de parâmetro para análises do signo arquitetônico. Utilizando-se do paradigma inicial que foi aplicado à literatura, chegou-se a análises do signo arquitetônico como as elaboradas por Preziosi (apud NÖTH, 1995). Assim, a *função expressiva* define o estilo pessoal, refletindo o modo de auto-representação do projetista; a *função conativa* indica o usuário, provê a base para interpretações; a *função fática* é o enquadramento da arquitetura em determinado ambiente, representando a sua territorialidade; a *função estética* é predominante nas arquiteturas onde há grande carga de auto-representação; a *função metalinguística* está implícita quando há referência a períodos históricos ou alusões a outros edifícios; por fim, a *função referencial* estaria relacionada à sua contextualização ou propósito imediato. Outro modelo que Nöth (1995) classifica como funcional é o de Jan Mukarovsky (1891-1975), que opõe as funções de ordem mais prática, como o aspecto histórico, social, utilitário e de estilo individual, àquelas de caráter estético. É interessante notar que, na teoria desse autor, encontra-se a definição da arquitetura como tendo a “função estética autotélica”, ou seja, reafirmando a teoria de que a arquitetura é um signo de si mesmo, ou, nas palavras de Pignatari (1994), um signo icônico. Para Mukarovsky, a função estética da arquitetura sobrepõe-se às outras funções, negando-as dialeticamente (NÖTH, 1995).

Nöth (1995) e Grandelsonas e Morton (1972) mencionam ainda estudos que tendem a analisar o signo arquitetônico pelo viés semântico, através do estudo da forma e das dimensões do seu significado. Sob esse ponto de vista, os autores afirmam que a arquitetura se apresenta como um signo com diversas camadas de significado, reconhecendo que, no campo semântico da arquitetura, não há um

resultado final que possa ser apontado como o fim da semiose. Esse tipo de conclusão parece refletir um aspecto geral da interpretação das obras de arte, como afirma Shapiro (1974). Fundamentando-se na semiótica peirciana, esse autor conclui que as obras de arte adquirem significados conforme as interpretamos, assinalando que a pesquisa historiográfica se encarrega de aumentar esse arsenal interpretativo. Assim como Eco (apud NÖTH, 1995), que afirma que a arquitetura parece prover uma semiose infinita, Shapiro (1974) entende a interpretação da obra de arte sob o mesmo ponto de vista.

Outros modelos buscam aprofundar o entendimento do signo arquitetônico, como a glossemática de Hjelmslev e a semiótica de Charles Morris (NÖTH, 1995). As teorias de Morris, baseadas na tripartição da dimensão semiótica em sintaxe, semântica e pragmática, são o fundamento das pesquisas empreendidas por Broadbent (2006). Esse autor acredita que existem obras arquitetônicas que estão inseridas mais na dimensão semântica, especialmente quando há uma interligação do sistema de signos com o contexto e a história, enquanto há aquelas obras – e arquitetos - que se enquadram na dimensão sintática, ignorando as referências externas, compondo seu significado sobretudo pela manipulação dos elementos do sistema arquitetônico.

Assim, “a pragmática arquitetural” consiste em estudar o modo pelo qual os signos arquitetônicos afetam os usuários das construções, constituindo o “sistema de signos mais interessante e mais complexo”. Nesse caso, os significados são concebidos como mensagens que precisam ser codificadas pelos nossos sentidos. O objetivo central da pragmática seria estudar os efeitos de tais estímulos nas pessoas, constituindo, então, um método positivo. (BROADBENT, 2006)

No entanto, Broadbent (2006, p. 144) acredita que independente da dimensão na qual o signo arquitetônico colocado em análise se insira, as obras de arquitetura sempre são portadoras de significado. De acordo com esse autor, entender o modo como os edifícios significam “pode ajudar a projetá-los melhor”.

O estudo dos signos através da estrutura do sistema de signos é o objeto da sintaxe, nos informa Broadbent (2006). Conforme afirma esse autor, as ideias de Noam Chomsky sobre as “regras generativas” da gramática e o conceito de estruturas profundas são importantes impulsionadoras do estudo dessa área da semiótica da arquitetura. No entanto, destarte o grande interesse, esse tipo de metodologia pode ser problemática ao fim, pois embora a sintaxe possa ser tomada como uma maneira de analisar e projetar a arquitetura, o campo semântico não pode ser excluído por completo. É da opinião desse autor que as regras sintáticas são evidentes e importantes para a análise das “estruturas” básicas da arquitetura, mas que “os que estudam a sintaxe pela sintaxe, em detrimento das dimensões semânticas, acabam se expondo aos mesmos insucessos dos ‘funcionalistas’” (BROADBENT, 2006, p. 152).

O estudo das relações entre significado e significante, termos primariamente adotados por Ferdinand de Saussure, representam a base do estudo da semântica que Broadbent (2006) pretende empreender. Nessa área, estudam-se as diversas maneiras pelas quais uma coisa pode ser significada, compreendendo, nesse caso, as possibilidades de significação dos elementos arquitetônicos e o edifício como um todo, assim como explorar as diversas camadas semânticas do signo.

O modelo triádico de signos e as tipologias sígnicas descritas por Charles Sanders Peirce também foram amplamente utilizadas nos estudos do signo arquitetônico (NÖTH, 1995). Esses estudos tendem a definir o signo arquitetônico dentro de uma das categorias estabelecidas por Peirce, de maneira a sistematizá-los, utilizando a semiótica peirciana tanto como método descritivo quanto interpretativo. Broadbent (2006) pensa que o aspecto mais importante dessa semiótica, que permite uma pronta aplicabilidade à arquitetura, é a tripartição dos signos em ícones, índices e símbolos. Os ícones, que representam por analogia, podem ser qualquer coisa que faz lembrar outras, como é o caso da Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer, que lembra mãos unidas elevadas ao céu; os índices indicam seus objetos de modo causal, portanto qualquer elemento funcional da arquitetura que possa ser claramente identificado pela forma é um tipo de signo

indicial, assim numa catedral gótica, a porta principal é claramente indicada por suas dimensões; por sua vez, os signos simbólicos dependem de aprendizado para ser captados pelos intérpretes, dependem, pois, de convenção para existir. Esse é o caso das catedrais que, para os ocidentais, claramente simbolizam a fé cristã.

Dentro da prática e da teoria da arquitetura, a aplicação dos conceitos da semiótica já foi um tema controverso. Broadbent (2006) observa que Baird foi um dos pioneiros na aplicação da teoria dos signos à crítica de arquitetura, na década de 60 do século XX. Aquele autor vem a afirmar que as primeiras análises receberam críticas hostis, principalmente por parte de Reyner Banham (1922-1988), crítico simpático ao modernismo funcionalista. Broadbent (2006) acredita que é exatamente na filiação funcionalista desses críticos que devemos buscar o motivo da hostilidade. Para o autor, “a ética funcionalista”, defendida por teóricos do movimento como Reyner Banham, havia se tornado tão onipresente que o funcionalismo adquire o significado de “moralmente correto”. E remata com uma ironia, dizendo que, mesmo com o fracasso do funcionalismo como uma teoria e prática na arquitetura, os edifícios remanescentes são “magníficos símbolos” de sua época, “o que não chega a ser surpreendente”, diz o autor, “pois goste-se ou não, todos os edifícios simbolizam ou, pelo menos, são portadores de significados” (BROADBENT, 2006, p.144).

Por sua vez, ao discutir uma abordagem da semiótica enquanto ferramenta de análise no campo do projeto do ambiente construído, Rapoport (1982) assinala que uma das dificuldades enfrentadas pelo interessado nesse tipo de análise é a grande profusão de termos técnicos e teorias que o arquiteto ou planejador tem que compreender para fazer uso proveitoso do método semiótico. Nessa mesma linha de discussão, Broadbent (2006) acredita que os arquitetos que pretendem trabalhar com o tema não precisam dominar uma infinidade de termos, como quer Rapoport (1982), mas está de acordo que será preciso dominar uma gama de termos técnicos específicos, assim como não se comanda um canteiro de obra sem alguns termos especializados.

Portanto, observamos que a semiótica da arquitetura tem sido utilizada tanto como um método descritivo e interpretativo dos signos e do significado, quanto como uma ferramenta auxiliar de projeto. Talvez tal característica reflita a definição da semiótica como uma metalinguagem, provida de autocrítica, pois o que ocorre na arquitetura é exatamente o uso da semiótica como mecanismo de abordagem do projeto enquanto suas camadas de significado, e também, como forma de investigar, criticar e refletir sobre os signos arquitetônicos.

Quando o conteúdo simbólico da arquitetura é mais proeminente, a análise da linguagem visual da arquitetura pode ser instrumento de decodificação das mensagens que usam da forma construída como seu veículo. Tal aspecto é bastante aparente nos edifícios de cunho religioso, por exemplo, que fazem amplo uso desse artifício (RAMZY, 2013). Da mesma maneira, as tendências estéticas tendem a criar um discurso e uma linguagem que expressam determinadas ideologias (WAISMAN, 1993). Um mesmo elemento formal pode carregar diversas camadas sígnicas. De acordo com Santaella (2007), os signos são organismos vivos, em constante processo de evolução, e isso pode ser verificado no signo arquitetônico.

Enquanto os signos arquitetônicos evoluem e admitem variações, cresce e se complexifica o vocabulário formal dos arquitetos, que normalmente fazem uso de um repertório para produzir as suas obras, acrescentando novos significados àquela gama inicial de signos. Os arquitetos normalmente estão filiados a uma escola dentro do pensamento arquitetônico, o que reflete nos signos de suas arquiteturas. Embora possa ser considerada uma arte, a arquitetura é regida também pela necessidade de abrigo, sendo esse seu significado inicial (PIGNATARI, 2004). Muitos usuários tomam essa primeira camada sígnica como definitiva, sendo que outros conseguem associar outros significados ao edifício.

1.2 O vestíbulo do labirinto: breve nota biográfica sobre Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce (1839-1914) dedicou-se a uma enorme gama de assuntos no âmbito das ciências. Teórico ambicioso e leitor voraz, Peirce nutria

interesse especial pela lógica e estudou autores como Aristóteles, Duns Scotus, Kant, Hegel e Leibniz. Segundo as suas próprias palavras, a sua intenção era erigir um “sistema filosófico semelhante ao de Aristóteles”, e afirmava que esse sistema seria tão abrangente que, por um longo tempo, o trabalho inteiro da razão humana deveria aparecer como um preenchimento de seus detalhes (PEIRCE apud ROMANINI, 2006, p. 11).

Um produtor incansável de ideias, Peirce escreveu grande número de páginas sem, no entanto, conseguir juntar seus manuscritos sob a forma de livro. A maior parte da sua produção foi difundida através de palestras, além da publicação de artigos em revistas. O seu temperamento irascível teria lhe rendido algumas inimizades e prejudicado a exposição de seu pensamento a um público maior. Destarte seu grande entusiasmo pela pesquisa científica, ele não manteve nenhuma cadeira oficial como professor na universidade, ganhando a vida como funcionário público na *U.S. Coast Survey*, onde desenvolveu pesquisas importantes. Contudo, passado o período de energia da sua juventude, Peirce acabou relegando o trabalho a segundo plano em prol das suas pesquisas, que consumiam cada vez mais do seu tempo, o que levou, por fim, a sua demissão desse cargo (ROMANINI, 2006).

Peirce parecia ser dotado de uma personalidade impaciente e escrevia de modo quase frenético, deixando, contudo, muitas ideias e projetos inacabados, por falta de energia, interesse ou impulso financeiro. Romanini (2006) defende a ideia de que a semiótica de Peirce desenvolveu-se em quatro fases distintas, nas quais o seu pensamento a respeito do assunto transformou-se, adaptando-se às novas descobertas que fazia.

A primeira fase corresponderia à época de 1867 a 1883, quando é lançada a ideia das três categorias fenomenológicas - assim como a ideia do signo triádico -, e cujo texto principal é o artigo “Sobre uma nova lista de categorias”, de 1867. Nesse texto, Peirce “articula uma revisão das tábuas de categorias de Aristóteles e Kant, expondo pela primeira vez sua ontologia tripartite” (ROMANINI, 2006, p. 36). As ideias do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) são retomadas por Peirce diversas vezes. Ele afirma que Kant, “o rei do pensamento moderno”, foi “quem

primeiro observou a existência, na lógica analítica, das distinções *tricotômicas* ou *tripartidas*” (PEIRCE, 2012, p.9, grifo do autor).

Na segunda fase, o período de 1883 a 1896, há um avanço na nomenclatura dos signos, com a introdução do conceito de ícone para os elementos que antes eram chamados “semelhança”, “cópia” e “imagens”. O alargamento do conceito de secundidade também é reconhecido como uma característica desse período. De acordo com Romanini (2006, p. 39), isso ocorreu quando Peirce se conscientizou da necessidade de “usar seletivos tais como ‘algum’ e ‘todo’ para indicar o sujeito de um predicado geral”. Além disso, ainda conforme Romanini (2006), foi nesse período que o pensador americano teria aprofundado a sua definição de pragmatismo, a corrente filosófica pela qual Peirce é mais conhecido.

A terceira fase, correspondente ao período de 1896 a 1905, marca um momento de complexificação no pensamento semiótico de Peirce, como esclarece Romanini (2006). Assim, pela primeira vez, os signos são apresentados como classes compostas de três correlatos. Além disso, foi nesse período que Peirce manteve intensa correspondência com Lady Welby (1837–1912), pensadora inglesa que havia proposto uma teoria da significação da qual o filósofo americano parece partilhar muitos pontos. Inspirado por suas ideias, ele irá aprofundar os seus conceitos a respeito dos tipos de interpretante, incluindo a tricotomia do interpretante dinâmico emocional, energético e lógico, refletindo as categorias fenomenológicas, e incluindo de maneira decisiva o papel do intérprete individual. O entendimento de que a semiótica é lógica são alentadas pelo mesmo princípio e a tripartição da semiótica em gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa também são acontecimentos desse período.

Na quarta fase, entre os anos de 1905 a 1914, Peirce aprofunda as pesquisas que inter-relacionam a semiótica ao pragmatismo, além de aprofundar as questões relativas aos interpretantes. Ainda conforme a exposição de Romanini (2006), nesse período, o seu trabalho é devotado ao terceiro ramo da semiótica, a saber, a retórica especulativa, fato que já havia tido início na fase anterior.

Por ser uma obra tão vasta e complexa, as ideias de Peirce sobre a teoria dos signos precisou de grande empenho para ser organizada e foi reunida pela

primeira vez em 1931, nos *Collected Papers*. Ainda assim, os esforços para a interpretação do pensamento de Peirce parecem não ter terminado, como indicam as diversas edições que tentam estabelecer um sistema coerente no sentido cronológico para os seus escritos. Ademais, a semiótica peirciana não se estabelece como um sistema fechado, mas provê a possibilidade de expansão, o que está explícito na perspectiva de desenvolvimento das classes de signos e de sua aplicação prática.

A seguir, apresentamos alguns aspectos desta semiótica, que nos permitirá propor uma abordagem do signo arquitetônico, sobretudo através da gramática especulativa e da teoria dos interpretantes, sem deixar de entrever as relações da semiótica com o pragmatismo.

1.2.1 A semiótica de C. S. Peirce e a fenomenologia

A semiótica de Peirce está inserida no âmbito daquilo que ele chamou de “ciências normativas”, a saber: a estética, a ética e a lógica (ou semiótica). Santaella (2002, p. 2) esclarece que essas disciplinas são chamadas de normativas “porque elas têm por função estudar ideais, valores e normas”.

A lógica, para Peirce (2012, p. 45), tem o mesmo sentido que semiótica, pois ele afirma que, “em seu sentido geral, a lógica é [...] apenas outro nome para semiótica, a ‘quase-necessária’, ou formal doutrina dos signos”. Santaella (1983, p. 20) escreve que, desde o despertar de Peirce para a lógica, ele a “concebeu como nascendo, na sua completude, dentro do campo de uma teoria geral dos signos ou Semiótica”. Primeiramente, ele teria considerado a “lógica propriamente dita (aquilo que conhecemos como Lógica) como sendo um ramo da Semiótica” e apenas mais tarde nasceria uma noção mais ampla de lógica, “quase coextensiva a uma teoria geral de todos os tipos possíveis de signos”.

A observação dos signos permite que lancemos hipóteses sobre como as coisas devem ser, não apenas como elas são no mundo real. Assim, o estudo dos signos permite deslindar o que devem ser os caracteres de todos os signos num dado conjunto futuro, usando-se da “observação abstrativa”. Essa faculdade

consiste na observação interior dos elementos, formando hipóteses sobre suas possibilidades. Ainda de acordo com Peirce (2012, p. 45), “por tal processo, que no fundo se assemelha muito ao raciocínio matemático, podemos chegar a conclusões sobre o que *seria* verdadeiro a respeito dos signos em todos os casos”. No entanto, tal operação deve ser procedida dentro de um sistema rigoroso de análise, que é aquilo que o autor chama de inteligência científica. Nesse sentido, Peirce deixa entender que o estudo dos signos, por ser um meio formal, necessita de um pensamento abstrato projetivo, e que o estudo dos tipos de signos deve estabelecer regras de associação entre as tipologias sógnicas de maneira que um conhecimento delas possa advir. A semiótica peirciana é, pois, o estudo do pensamento lógico, das normas que regem o raciocínio correto e propõe um método científico que busca desvelar o modo como as ideias se encaminham para expressar-se claramente (SANTAELLA, 1983).

Na arquitetura filosófica estabelecida por Peirce, a fenomenologia, ou faneroscopia, é a disciplina de onde provêm os princípios fundadores da semiótica. Conforme nos informa Santaella (2002, p. 2), a fenomenologia é “uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo”. Isso inclui desde aqueles elementos que apelam mais aos sentidos, como o cheiro, a cor, até conceitos abstratos, imagens ou memórias. Mas enquanto a fenomenologia está interessada na mera observação dos fenômenos, sem qualquer julgamento avaliativo, a semiótica tentará investigá-los através do estudo do processo de evolução dos signos que os representam.

No entanto, autores como Ibri (2006) e Colapietro (2006) ressaltam a importância das categorias fenomenológicas para o estudo da teoria dos signos, afirmando que tais categorias são de extrema importância na análise e leitura da semiótica, pois elas estabelecem o fundamento de cada tricotomia de signo estabelecida por Peirce. Colapietro (2006) escreve que as categorias informam a “tonalidade” dos signos, e indicam um caminho para o investigador. Para esse autor, a teoria geral dos signos é uma investigação direcionada pelas categorias fenomenológicas (COLAPIETRO, 2006, p. 203).

A importância das categorias está implícita em toda a semiótica de Peirce, pois o autor assevera diversas vezes que a divisão tricotômica dos signos, dos tipos de raciocínio (indução, dedução e abdução), assim como a divisão da semiótica em gramática especulativa, lógica crítica e retórica especulativa – e mesmo a ordem das ciências normativas em estética, ética e semiótica – estão subjugadas aos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade advindos da fenomenologia.

Seguindo a exposição de Peirce (2012), a primeiridade está relacionada com tudo que é livre, sem ligação a um segundo elemento. Caracteriza-se pelo acaso, originalidade e liberdade. Nesse estágio, não haveria nenhuma consciência de um “eu” e a noção de continuidade do espaço não seria operante, pois essa experiência está reduzida ao instante. Assim, sem continuidade de experiência, não seria possível sintetizar um pensamento, pois a primeiridade relaciona-se com o “ato de sentir” e se torna possível naqueles momentos quando a “qualidade do sentir”, da autoconsciência, aparece como lampejos isolados em primeiro plano da atenção:

O mundo seria reduzido a uma qualidade de sentimento não analisado. Haveria, aqui, uma total ausência de binariedade. Não posso chamá-la de unidade, pois mesmo a unidade supõe a pluralidade. Posso denominar a sua forma de Primeiridade, Oriência ou Originalidade. Seria algo *que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa* dentro dele, ou fora dele, independentemente de força e de toda razão. (PEIRCE, 2012, p. 24, grifo do autor).

A secundidade refere-se à relação de um primeiro com um segundo e tem características como ação e reação, dualidade, conflito e dependência. Essa categoria é aquela da individualidade, pois aqui a consciência individual emerge, resultado do contraste com o mundo externo. Além disso, ela está relacionada com o tempo passado e a memória que age através da “força bruta”, determinando a ação presente, pois o pretérito compele o presente no sentido da ação reativa. A força bruta, de acordo com Peirce, age na secundidade e supõe um objeto com tendência a mudar o outro, pois a relação é de atrito entre os dois, sem, porém, existir um terceiro, um elemento mediador: “a binariedade é uma das minhas categorias”, nos diz Peirce (2012, p. 23).

A terceiridade refere-se à mediação, continuidade, crescimento, inteligência e complexificação. Enquanto que a secundidade relaciona-se com o passado, a terceiridade relaciona-se com o futuro. Peirce (2012, p. 25) conclama que embora o passado determine o presente diretamente, o futuro precisa de um elemento mediador, o conhecimento. Nesse sentido, a terceiridade exige o “conhecimento das leis da natureza” que “é análogo ao conhecimento do futuro, na medida em que não há nenhum modo direto pelo qual as leis se tornam por nós conhecidas”. Portanto, enquanto a primeiridade é definida pela experiência do sentimento puro, e na secundidade há uma relação entre pares, uma consciência de alteridade, na terceiridade o mundo existe através da mediação de uma mente: “a triplicidade intelectual, ou Mediação, é minha terceira categoria” (PEIRCE, 2012, p. 27).

As categorias fenomenológicas são o fundamento para a noção de signo triádico e para as diferentes classificações do signo propostas por Peirce.

1.2.2 As divisões da semiótica

Como explicitamos anteriormente, Peirce desenvolveu a sua teoria semiótica no decorrer de vários anos, constantemente revendo conceitos e aprofundando-os. Além disso, cabe mencionar que, do modo como foi elaborada, a semiótica peirciana é composta por três partes: a gramática especulativa, a lógica crítica e a retórica especulativa, ou metodêutica, relacionadas às categorias fenomenológicas.

É na primeira divisão da semiótica, a gramática especulativa, que encontramos as classificações dos signos e suas propriedades. Conforme os escritos de Peirce (2012, p. 29), esse ramo da semiótica é “a doutrina das condições gerais dos símbolos e outros signos que têm caráter significante”. Santaella (2002, p. 4) nos alerta para o fato de que a gramática especulativa é uma disciplina geral, cujos conceitos “devem conter, no nível abstrato, os elementos que nos permitem descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais”. Por sua vez, a lógica crítica tem como base as diversas classes de signos e estuda os tipos de argumentos, raciocínios e inferências

possíveis a partir deles. Seguindo a divisão triádica proposta por Peirce, temos três tipos básicos de raciocínio: a dedução, a indução e a abdução. Peirce afirma que essas formas de raciocínio são fundamentais para a ciência. Na sua descrição dessa área da teoria dos signos, ele afirma que a lógica crítica “é a teoria das condições gerais de referência dos Símbolos e outros Signos aos seus objetos manifestos, ou seja, é a teoria das condições da verdade” (PEIRCE, 2012, p. 29). A retórica especulativa, ou metodêutica, averigua a validade dos princípios estabelecidos na lógica crítica e o modo como eles devem ser comunicados, ela “é a doutrina das condições gerais da referência dos Símbolos e outros Signos aos Interpretantes que pretende determinar” (PEIRCE, 2012, p. 29). Neste trabalho nos atermos às classificações dos signos propostas na gramática especulativa e nos referimos às outras áreas da semiótica de modo apenas a esclarecer alguns princípios.

1. 2. 3 O signo e seus correlatos

O pensamento de C. S. Peirce a respeito da definição de signo parece refletir uma tendência que ele tentou explicitar dentro do seu próprio sistema semiótico: a de que os signos crescem e se complexificam, “signos justapondo-se a signos” (PEIRCE, 2012, p. 29). É possível detectar várias conceituações do signo dentro da sua semiótica, cada qual com tendência a vislumbrar um aspecto da triconomia signo, objeto e interpretante.

O signo está para um objeto de modo que o signo representa-o de alguma maneira por meio do interpretante, que gera um novo signo, que continua o processo de significação. Daí, temos que a relação de signo, objeto e interpretante é um sistema lógico triádico. Aqui, apresentamos três definições do signo informadas por Peirce:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa,

seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 2012, p.46, grifo do autor).

Um signo pode ser definido também destacando o aspecto contínuo da semiose. Assim, um signo é:

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (PEIRCE, 2012, p. 74, grifo do autor).

Outras vezes o caráter da determinação da interpretação pelo signo é explicitado:

Um Signo é um Cognoscível que, por um lado, é determinado (*i.e.*, especializado, *bestimmt*) por algo *que não ele mesmo*, denominado de seu Objeto, enquanto que por outro lado, determina alguma Mente concreta ou potencial, determinação esta que denomino de Interpretante criado pelo Signo, de tal forma que essa Mente Interpretante é assim determinada mediatemente pelo Objeto. (PEIRCE, 2012, p. 160, grifo do autor).

Das relações estabelecidas entre o signo, o objeto e o interpretante, Peirce postulou, a princípio, três tricotomias, expandindo-as depois para dez tricotomias (PEIRCE, 1958, CP 8.344). Consideram-se aqui quatro dessas dez (1ª, 4ª, 7ª e 9ª), sendo que a 1ª, a 4ª e a 9ª são as três tricotomias mais gerais, “às quais Peirce dedicou explorações minuciosas” (SANTAELLA, 1983, p. 62). A 7ª tricotomia trata da relação entre signo e interpretante dinâmico, que surge no trabalho de Peirce a partir de 1902, portanto na terceira fase de suas obras. Ela estabelece os parâmetros da interpretação por um intérprete individual dos signos.

Portanto, as quatro tricotomias abordadas aqui são: a (1ª) do representâmen em si ou do signo no seu fundamento; a (4ª) do signo em relação ao objeto dinâmico; a (7ª) do signo em relação ao interpretante dinâmico; e a (9ª) do signo em relação ao interpretante final. Nessas quatro delimitamos o recorte conceitual-metodológico com o qual vamos trabalhar na leitura do signo arquitetônico.

A primeira tricotomia diz respeito ao estudo do signo em si mesmo, ou seja, na relação com seu fundamento enquanto signo, que pode ser uma mera qualidade, uma existência concreta ou uma lei geral; isso em relação com as categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. Desse modo, o signo pode ser um qualissigno, um sinsigno ou um legissigno. De acordo com as definições prestadas por Peirce (2012, p. 52), um qualissigno “é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique”. O sinsigno, onde o prefixo sin está para singular, “é uma coisa ou evento existente e real que é um signo”. O legissigno “é uma lei que é um Signo”. Do qualissigno ao legissigno há um processo de envoltura das características de um signo em outro, pois um sinsigno possui qualissignos e um legissigno possui aspectos de qualissignos e dele participam um ou mais sinsignos.

Santaella (2002, p. 12, grifo nosso) diz que “pela qualidade, tudo *pode ser* signo, pela existência, tudo *é* signo, e pela lei, tudo *deve ser* signo”. Essa autora afirma que o fato de considerar qualquer manifestação da natureza como um signo, seja a qualidade de uma cor, um rastro no chão ou as palavras do alfabeto, faz da semiótica de Peirce um sistema abrangente, “anti-racionalista, antiverbalista e radicalmente original” (SANTAELLA 2002, p. 11).

O signo denota um objeto. O objeto é perceptível, ou apenas imaginável, ou até inimaginável em algum sentido. Esse último caso ocorre com as palavras, como no caso da palavra estrela, nos esclarece Peirce (2012, p. 47, grifo do autor), pois “*não é esta palavra em si mesma* que pode ser transposta para o papel ou pronunciada, mas *um de seus aspectos*”. De forma sucinta, o signo representa o objeto em um de seus aspectos, o que por sua vez dependerá a categoria da qual o fundamento do signo pertence. No entanto, nada impede que o signo tenha mais de um objeto, embora por simplificação considera-se que haja um apenas.

O objeto – dentro da tríade signo, objeto e interpretante –, corresponde à segunda categoria fenomenológica, assim, pois, representa a dualidade, o contato com o outro no mundo de causa e efeito. Dessa forma, Peirce afirma haver um objeto imediato, interno ao signo, e outro, o objeto dinâmico, fora do signo e independente de suas determinações:

Quanto ao Objeto, pode ser o Objeto enquanto conhecido no Signo, e portanto uma Ideia, ou pode ser o Objeto tal como é, independente de qualquer aspecto particular seu, o Objeto em relações tais como seria mostrado por um estudo definitivo e ilimitado. Ao primeiro destes denomino Objeto Imediato, ao último, Objeto Dinâmico. (PEIRCE, 2012, p. 162).

No entanto, o signo não tem a prerrogativa de desvendar o objeto; pode apenas representá-lo ou referir-se a ele em algum dos seus aspectos. Essa explicação do objeto depende do intérprete e da vivência pessoal que dá abertura para a interpretação. Trazendo de volta a atenção para o objeto, Peirce (2012, p. 47) afirma que se o objeto e o signo são duas entidades distintas “deve haver, no pensamento ou na expressão, alguma explicação, argumento ou outro contexto que mostre como, segundo que sistema ou por qual razão, o Signo representa o Objeto”. O signo e sua explicação, por sua vez, se desdobram em outro signo, até que, idealmente, numa sucessão de signos, poderia se chegar ao último onde se encontraria toda a história do desenvolvimento daquele primeiro signo.

A segunda tricotomia é o modo como o signo representa o objeto. A tricotomia nascida da relação entre signo e objeto dinâmico é talvez a mais conhecida da semiótica peirciana, a saber: ícone, índice e símbolo. O primeiro tipo de signo dessa lista, o ícone, se refere ao “Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios”. O índice é um tipo de signo que se “refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto”. O símbolo “é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais.” (PEIRCE, 2012, p. 52).

As definições dos signos da segunda tricotomia dependem das propriedades do signo em si (qualidade, existente, lei), pois é a partir desses aspectos que ele estabelece suas relações com o objeto dinâmico que ele irá sugerir, indicar ou representar. De um modo simplificado, podemos entender que da relação do qualissigno com seu objeto dinâmico, o signo será um ícone; da relação do sinsigno com o objeto dinâmico, o signo será um índice; da relação do legissigno com o objeto dinâmico, o signo será um símbolo. Isso se torna mais complexo quando consideramos que, uma vez que um sinsigno contém um qualissigno (já que tem

uma aparência), ele pode também funcionar como ícone; e, como um legissigno contém tanto um qualissigno quanto um sinsigno (para que ele possa agir nos casos particulares) pode também funcionar como um índice ou como um ícone.

Santaella (1983, p.65) diz que um ícone não “representa nada”, ele apenas apresenta a qualidade: “daí que o ícone seja sempre um quase-signo: algo que se dá à contemplação.” Assim, a cor vermelha numa pintura abstrata evoca sentimentos pela sua qualidade de cor apenas. O índice “é um signo que, como tal, funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está factualmente ligado.” (SANTAELLA 1983, p.66). O signo e o objeto, nesse caso, estão ligados por um elo causal, sendo que um indica o outro. O exemplo clássico é a relação entre fumaça e fogo, o primeiro um (signo) índice do segundo. Por fim, o símbolo nos remete a uma relação onde o signo (legissigno) e o objeto estão unidos por uma convenção, ou lei. Os hinos nacionais ou o significado das palavras seriam exemplos dessa categoria. Os símbolos vão além da apresentação de uma mera qualidade, ultrapassam os limites das relações de causa e efeito do índice, abrangendo-os ao mesmo tempo: “daí que os símbolos sejam signos triádicos genuínos, pois produzirão como interpretante um outro tipo geral ou interpretante em si, que para ser interpretado, exigirá um outro signo, e assim *ad infinitum*” (SANTAELLA, 1983, p. 68).

O interpretante é o terceiro elemento da tríade do signo e é assunto vital na semiótica peirciana, pois esse elemento é aquele que carrega o significado para uma mente específica. O processo de significação torna-se completo somente com a ação desse terceiro elemento. Em uma de suas definições do interpretante, Peirce (2012, p.161) assim o define:

O Signo cria algo na Mente do Intérprete, algo que, pelo fato de ser assim criado pelo signo, também foi, de um modo mediato e relativo, criado pelo Objeto do Signo, embora o Objeto seja essencialmente outro que não o Signo, e esta criação do signo é chamada Interpretante.

Santaella (2002, p. 23) diz que o “interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial”. Enquanto o nível do

objeto, refletindo seu aspecto dual, se divide em dois termos, teremos três interpretantes, refletindo o seu aspecto de terceiridade. Peirce (2004, p.164) afirma que, do mesmo modo que fizemos com o objeto, devemos fazer com o interpretante, distinguindo entre um interpretante imediato e um interpretante dinâmico. Além disso, devemos considerar o terceiro aspecto como sendo o interpretante final, que “é aquilo que *finalmente se decidiria* ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva”.

O interpretante imediato é interno ao signo, e remete ao seu potencial interpretativo, ainda que em nível abstrato, independente de uma interpretação, como se tivesse em si o DNA de determinadas possibilidades interpretativas. O interpretante dinâmico, nos informa Santaella (2002, p. 24), refere-se “ao efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete. Tem-se aí a dimensão psicológica do intérprete”. E complementa: “[...] pois trata-se do efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular”. Por sua vez, o interpretante dinâmico se apresenta em três tipos, a saber: o interpretante dinâmico emocional, o interpretante dinâmico energético e o interpretante dinâmico lógico, que correspondem às categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente.

Por fim, o interpretante final “se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último” (SANTAELLA, 2002, p. 26). Das relações triádicas estabelecidas entre o representâmen e o interpretante final, ou seja, segundo os efeitos que o interpretante final está apto a produzir no intérprete, isto é, na mente interpretadora, temos mais três classes de signos, que corresponde a 9ª tricotomia, elaboradas a partir de 1908. O primeiro tipo de signo, que está no universo da primeiridade, portanto, reflete os aspectos qualitativos do signo, é o rema, quando o interpretante produz um efeito meramente qualitativo, como ocorre através dos ícones (mas também de índices e de símbolos), tomados como meras possibilidades de algo; o segundo tipo, na linha da secundidade, é o signo dicente (também chamado dicissigno), significado da capacidade do índice (mas também de alguns símbolos) para fornecer alguma informação positiva sobre o elemento real para o

qual ele aponta; e, por fim, no eixo da terceiridade, está o argumento, quando a ação dos símbolos é levada a efeito, ou seja, quando um conteúdo proposicional ou informativo na natureza de uma conclusão é produzido e leva o pensamento a estabelecer outras relações gerais. Nas palavras de Peirce:

Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando o seu objeto apenas em seus caracteres; que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando o seu objeto com respeito a existência real; e que um Argumento é um Signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. (PEIRCE, 2012, p. 53)

A respeito do argumento, Peirce (2012, p. 54) assim escreve:

Um Argumento sempre é entendido por seu Interpretante como fazendo parte de uma classe geral de argumentos análogos, classe essa que, como um todo, tende para a verdade. Isto pode ocorrer de três modos, dando origem à tricotomia de todos os argumentos simples em Deduções, Induções e Abduções.

A dedução é um interpretante que faz parte de uma classe geral de argumentos análogos cuja tendência é se confirmar como verdadeiro. O seu modo de verificação é através da construção de um diagrama onde as relações estabelecidas nas premissas são analisadas através de elaborações mentais, que, confirmando-se como verdadeiro num certo número de casos análogos, conclui-se pela necessária, ou provável, verdade de tais relações. Na indução, o interpretante não a representa como capaz “de proporcionar, a partir de premissas verdadeiras, resultados aproximadamente verdadeiros” (PEIRCE, 2012, p. 60); desse modo, na indução, adota-se uma conclusão como aproximada, que é testada sucessivamente através de inferências prováveis, as quais, presume-se, devem levar a conclusões verdadeiras. A abdução é um método de formar hipóteses a partir da constatação de certas regularidades, seja por meio de semelhança ou contiguidade. De acordo com Peirce (2012, p. 60), “a abdução é um método de formar uma predição geral sem

nenhuma certeza positiva de que ela irá se verificar”. É uma hipótese adotada provisoriamente em virtude da sua possibilidade de verificação experimental.

2 CAPÍTULO

A função deste capítulo é estabelecer parâmetros para a aplicação da teoria exposta no capítulo anterior. Começamos pela abordagem do estudo das ideias de teoria e aplicação para, depois, adentrarmos o estudo de um roteiro de aplicação das tricotomias e da teoria dos interpretantes, o entendimento de prática e aplicação enquanto usadas na leitura dos signos.

2.1 Teoria e aplicação da semiótica

A semiótica de Peirce pode, em um primeiro momento, se mostrar bastante formal, com sua descrição pormenorizada dos tipos de signos e suas relações. No entanto, não se deve considerar a classificação tipológica dos signos como o seu único aspecto, pois o fim último da semiótica peirceana é a estruturação do pensamento como via de acesso ao saber científico (PEIRCE, 2004). Cabe ressaltar que o caminho para atingir tal processo começa com a descrição dos tipos de signos, ou seja, através da elaboração de um diagrama que permite que seja montada uma espécie de diagrama do signo em questão. Assim, no caso da arquitetura, encontramos essa discriminação sendo feita por diversos autores, sendo que, por vezes o signo arquitetônico é tomado como um todo e existe a tentativa de situá-lo dentro de uma tipologia (PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 1980); por vezes ele é tomado em um aspecto, que, por sua vez, é decomposto conforme as tricotomias (FERRO, 2006).

Ferrara (2012, p. 45) ao analisar a paisagem através da semiótica, nos informa que, enquanto método, a teoria dos signos “nos possibilita discriminar os fenômenos e perceber a justa relação entre eles e os nomes que os designam”, ou que a semiótica permite “discriminar os constituintes de configurações”. Para além da estesia e da fruição, o ato discriminativo dos elementos do signo que analisamos exige a atenção minuciosa: “é indispensável a atenção epistemológica que nos faz ver com disponibilidade de enxergar ou de estranhar”, afirma a autora. Essa capacidade de apreender o signo na mente e analisá-lo de modo detalhado, para

descobrir seus componentes mínimos e julgar uma possibilidade lógica de semiose, parece ser o que Peirce (2012, p.45) intenta ao escrever que a semiótica exige uma “observação abstrativa”, que requer que seja criado, na imaginação, um “diagrama mínimo, um esboço sumário”.

A aplicação de conceitos da semiótica de Peirce a objetos concretos, de modo a analisá-los ou interpretá-los, ainda é causa de questionamentos. Ao indagar sobre o conceito mesmo de aplicação, e mais exatamente sobre a especificidade da semiótica aplicada, Ghizzi (2004) afirma que, pelo menos em certo sentido, uma aplicação confirma que há uma semiótica geral que é colocada em prática sobre algum assunto concreto. No entanto, o objeto de aplicação também influi nesse ato, pois ele somente é “conhecimento de fato quando representado³”. E como o objeto (o representado) é anterior ao processo de significação, “a generalidade da representação sofre determinações do objeto”. Portanto, na aplicação da semiótica, um processo dinâmico é estabelecido, no qual o pensamento entra em confronto com o objeto, e desse ato cria-se uma representação “cada vez mais próxima do objeto, ainda que nunca completa, dado que os próprios objetos de representação estão em evolução” (GHIZZI, 2004, p.56). Afirmações semelhantes são fornecidas por Santaella (1980) ao sustentar a interdependência entre a ciência dos signos, enquanto fundamento que fornece as categorias de signos como possibilidades de indagação e classificação, e o esforço de descoberta que deve ser mantido pelo investigador que se apropria daqueles conceitos enquanto os utiliza num sistema concreto de signos:

A relação teoria-aplicação prática não se processa, portanto, como mera reiteração ritualística de fórmulas sagradas, visto que, ao se defrontar com seu objeto na atividade metodológica de sua aplicação prática, a teoria pode sofrer reificação de seus conceitos. A questão da aplicação é pois indagação dupla: a teoria desvendando seu objeto e o objeto testando os conceitos que o falam. (SANTAELLA, 1980, p. 33)

³ Representar para Peirce (2012, p.61) é “estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro”.

Em outro momento, Santaella (2002) propõe aplicações práticas de leituras através da teoria dos signos de Peirce a diversos processos e tipos de signos concretos, como a publicidade, a fotografia, ou mesmo o teatro, e assevera que a semiótica por si só não possui uma chave-mestra que permite abrir todas as portas da significação. Os conceitos estabelecidos na semiótica estão engendrados numa teoria abstrata, e por isso mesmo ela “só nos permite mapear o campo das linguagens nos vários aspectos gerais que as constituem” e, por isso, “a aplicação semiótica reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados”. Assim, a semiótica é um guia para o investigador, um “mapa lógico”, como assevera essa autora, e sozinha “não nos traz conhecimento específico da história, da teoria e prática de um determinado processo de signos.” (SANTAELLA, 2002, p. 6). Nesse sentido, a semiótica permite “capturar a natureza *eidética*⁴ de seu objeto de estudo, identificando os seus modos de ser, mais especificamente, seus processos de representação na sua generalidade.”(GHIZZI, 2004, p. 56).

Na verdade, essas palavras ajudam a elucidar e desfazer as miríades de preconceitos que existem na oposição entre teoria e prática, como se a primeira fosse algo estéril e distante enquanto a segunda fosse o objetivo do mundo material. Além do mais, esclarece que o primeiro objeto da semiótica não é a classificação dos signos, e sim o “perscrutar acurado dos modos como a consciência-pensamento opera transformando qualquer coisa que se lhe apresenta”. (SANTAELLA, 1980, p. 36). De maneira igual, Ghizzi (2004, p.57) afirma que a semiótica de Peirce tem como “objeto o pensamento”, mais especificamente o “pensamento em processo, diga-se, com a ação do pensamento”.

O pensamento está relacionado com a terceira categoria fenomenológica, portanto, dentro da tríade do signo, é representado pelo interpretante, o elemento de terceiridade responsável pela efetiva significação do signo. Nöth (2008, p. 71) diz

⁴ Conforme explanação da autora, em nota de rodapé, o termo eidético é utilizado “no sentido platônico de eidos, que designa a estrutura do Real e sua inteligibilidade”. (IBRI, 1992 apud GHIZZI, 2004, p.47)

que “Peirce deu uma definição pragmática da significação quando definiu o interpretante como o ‘próprio resultado significante’, ou seja, o ‘efeito do signo’”. A significação depende do efeito conjunto dos três correlatos, que é aquilo que Peirce chama de semiose, definida como “uma ação, ou influência, que é, ou envolve, a cooperação de três sujeitos, o signo, o seu objeto, e o seu interpretante, essa influência tri-relativa que não é de maneira alguma resolvida entre pares”⁵ (PEIRCE, 1934, CP 5.484, trad. nossa).

Quando os três correlatos agem de modo indissociável, como destacado acima, tem-se um signo genuíno, ao contrário daqueles momentos em que, como ocorre no índice, a relação se dá com características de secundidade, com dois pares envolvidos (signo e objeto), no qual o interpretante não é levado em consideração:

Um signo degenerado no menor grau é um Signo Obsistente, ou *Índice*, que é um signo cuja significação de seu Objeto se deve ao fato de ter ele uma Relação genuína com aquele Objeto, sem se levar em consideração o Interpretante. [...] Um Signo Genuíno é um Signo Transuacional, ou *Símbolo*, que é um signo cuja virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu Interpretante. Toda emissão de um discurso é exemplo disto. (PEIRCE, 2012, p.28-29).

Santaella (1992) afirma que o conceito de signo degenerado é quase uma destruição da ideia de signo. No entanto, Ibri (2006, p. 256) explica que os signos de secundidade – assim como os de primeiridade – devem conter interpretação, já que “ocorrências e ações, constituem, elas mesmas instâncias interpretativas”. No entanto, a semiose será referida sempre como a ação do interpretante:

Embora a definição [de semiose] não requeira que o interpretante lógico (ou, aliás, nenhum dos dois interpretantes) seja a modificação da consciência, ainda assim a nossa falta de experiência com qualquer semiose na qual esse não seja o caso, não nos deixa alternativa para

⁵ Do original em inglês: [...] an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.

começar a nossa investigação da sua natureza a não ser com a assunção provisional de que o interpretante é, ao menos, em todos os casos um análogo próximo de uma modificação da consciência⁶ [...]. (PEIRCE, 1934, CP 5.485).

A semiose se processa na mente, seja essa mente individual ou universal, e é uma modificação da consciência; trata-se de um processo “que sendo dialógico, se compõe essencialmente de signos” (PEIRCE apud NÖTH, 2008, p. 72). Esse processo, em teoria, é contínuo e infinito, ele pode ser interrompido, mas nunca finalizado, conforme destaca Peirce (2012). Dessa maneira, refletindo sobre o caráter transacional da ação do signo, Colapietro (2006) e Ibri (2006) esclarecem que a semiótica de Peirce está alicerçada na concepção de que há um comércio sígnico entre o mundo e o ser, ou entre sujeito e objeto: “deve haver, certamente, um *ir* e *vir* à experiência para que o repertório de formas sígnicas se consume”, afirma Ibri (2006, p. 251). Colapietro assim se refere a esse fato:

Isso significa que a experiência humana não é um assunto subcutâneo ou subjetivo, que ocorre debaixo da nossa pele ou dentro da nossa consciência; pelo contrário, ela é um assunto transacional, tomando lugar entre um conjunto de organismos. A experiência é um diálogo *entre* o ser e o mundo⁷. (COLAPIETRO, 2006, p. 210, grifo do autor, trad. nossa).

Como resultado desta constatação, Ibri (2006) afirma que “não há fundação do significado na linguagem, senão sua tradução, a partir do objeto, em formas universais nas quais se materializa o saber e, por conseguinte, a possibilidade de sua comunicação”. Decorre de tais asserções, que a aplicação da semiótica a um sistema específico de signos, como a arquitetura, requer um processo dialógico entre as áreas do conhecimento, refletindo o caráter transacional da própria

⁶ Do original em inglês: Although the definition does not require the logical interpretant (or, for that matter, either of the other two interpretants) to be a modification of consciousness, yet our lack of experience of any semiosis in which this is not the case, leaves us no alternative to beginning our inquiry into its general nature with a provisional assumption that the interpretant is, at least, in all cases, a sufficiently close analogue of a modification of consciousness [...].

⁷ Do original em inglês: This means that human experience is not a subcutaneous or subjective affair, taking place beneath our skin or inside our consciousness; rather it is a transactional affair, taking place among a cluster of agencies. Experience is a dialogue *between* self and world.

semiótica. Portanto, a semiótica está apta a “recolher os significados naturais”, nas palavras de Ibri (2006, p.251). Para esse autor, o significado é construído pelo reconhecimento da alteridade, pois a semiótica deve ser construída da interação com as formas do objeto, destacando a conaturalidade entre experiência e pensamento. Por isso, embora a elaboração individual dos signos se dê de forma mental, isto é, através do pensamento, ela não se ocupa apenas dos objetos de terceiridade, que são aqueles relativos ao pensamento e à cognição, mas se propõe a observar “signos que designam desde o mais indeterminadamente vago ao mais determinadamente definido, do já imediatamente inserido na linguagem àquilo que mal se pode dizer” (IBRI, 2006, p.252). Conclui-se que os signos são anteriores à linguagem, mas só se estruturam através dela, através do ato de recolher os padrões “que permitem supor que o objeto esteja sob alguma regra ou sistema real de regras que possibilitem prever o curso futuro de sua conduta” (IBRI, 2006, p. 254).

Enquanto aplicação dos conceitos da semiótica peirceana à arquitetura, podemos nos indagar, seguindo as tricotomias e suas categorias, sobre os elementos relacionados aos sentidos e sobre aqueles que se dão como um conhecimento, ou seja, ligados à esfera do pensamento coordenado. As cores, formas e texturas são elementos básicos; mas também é importante o conteúdo que elas delimitam. Ibri (2006, p.256, grifo do autor) diz que isso quer dizer que a semiótica peirceana tem um objetivo desafiador: “a de designar signos que deem conta do universo dos *sentimentos*, de um lado, e da *conduta*, de outro”.

Seguindo o percurso de aprofundamento no entendimento da relação entre teoria e prática, Santaella (1980, p. 39) informa que a semiótica nasce como uma teoria que “exige indagações interdisciplinares para sua aplicação”. Assim, essa autora acredita que no processo prático de interpretação devem ser evitadas tanto as “concepções narcisistas” quanto as “concepções mecanicistas”. As primeiras são aquelas com tendência a ver o sistema semiótico “como produtos independentes, ignorando que são frutos de práticas sociais em que se defrontam agentes coletivos [...] que sofrem determinações históricas das forças produtivas”. O segundo tipo de

postura a se evitar é aquele que concebe as produções culturais “como meras sombras, reflexos de base econômica, ignorando o complexo tecido dos sistemas semióticos [...] que evidencia as produções culturais como resultantes de múltiplas determinações internas” (SANTAELLA, 1980, p.40).

Decorre de tais asserções que a aplicação da semiótica à arquitetura depende de uma tomada de posição, o estabelecimento de um objetivo que visa a dirigir o pensamento para aqueles aspectos do objeto que se quer analisar para que seja possível nos aproximarmos daqueles conceitos semióticos que serão úteis. Utilizando a metáfora lançada por Ibri (2006): é preciso ajustar a rede aos peixes que se quer pescar.

2.2 Adentrando o labirinto: em busca de um percurso de aplicação

A arquitetura envolve uma ampla gama de matrizes sógnicas, como explicitado por Santaella (1980). O signo arquitetônico é complexo e admite diversas matrizes sógnicas (visual, sonora, espacial, temporal, verbal), sua natureza é da sinestesia (MEDEIROS; GARCIA, 2011). No entanto, os caracteres visuais são mais pervasivos – assim como parece ser na experiência espacial tomada em sentido geral–, pois as formas, texturas e cores são os elementos mais marcantes da experiência da arquitetura. Além disso, a influência que as imagens fotográficas – e atualmente os vídeos – significaram e significam na difusão de uma imagem da arquitetura reflete o seu caráter visual.

Aqui, retomamos Ferrara (2012), que afirma que embora a paisagem possa ser considerada pelas “formas de sua materialidade e as transformações que entre elas se processam”, ela pode ser apreendida apenas no momento da “fugacidade de um instante”. Essa afirmação parece ser bastante verdadeira para a arquitetura, pois não podemos apreender o signo arquitetônico a não ser momentaneamente. A luz, por exemplo, é um elemento que influi como percebemos esse signo, e se consideramos um elemento, a textura, teremos diversas tonalidades e diversas aparências. Assim, como meio mnemônico e prático, adotaremos a fotografia como

formato para apreender esse momento. No entanto, acreditamos, certos aspectos do signo arquitetônico ultrapassam a fugacidade, como é o caso dos elementos convencionais, de cultura e que englobam um conhecimento, relegado aos aspectos de terceiridade do signo: eles estão ligados ao passado e ao futuro, pois são meios que permitem que interpretemos as coisas de modo significativo. Portanto, temos duas instâncias. Em primeiro lugar, o signo é estático, queremos descobrir suas especificidades formais e materiais. Em segundo lugar, ele é dinâmico, pois queremos abordar a sua evolução enquanto história.

Percorreremos agora o itinerário básico para a aplicação das classes de signos à leitura. Os estudos sobre a aplicação, seu uso como recurso metodológico para ler os signos e, mesmo, sobre tipos especiais de signos, têm sido desenvolvidos a partir dos conceitos gerais da semiótica peirciana. Primeiramente, recorreremos a Santaella (2002) para as considerações gerais sobre semiótica aplicada de extração peirciana.

Iniciando o nosso percurso, o primeiro passo da leitura semiótica é “abrir-se para o fenômeno e para o fundamento do signo” (SANTAELLA, 2002, p. 29). Isso significa que, por alguns momentos, deveríamos estar aptos a permitir que o conhecimento intuitivo estivesse à frente do conhecimento lógico. Somente assim poderíamos acessar os qualissignos, furtivos que são a qualquer convenção. O seu fundamento é pura qualidade. Depois, seguindo o percurso da semiose do signo em si, será necessário exercitar a habilidade de localizar o modo como o sinsigno caracteriza o signo como algo específico dentro de um universo de signos. Por fim, tomamos o legissigno e situamos aquela particularidade numa generalidade.

Concluída a análise do signo em si, procede-se à observação do signo em relação ao objeto. Como o signo tem dois objetos - o objeto imediato e o objeto dinâmico - Santaella (2002) indicará que o melhor modo de iniciar a análise será através da observação do objeto imediato, já que será ele que dará o recorte ao objeto dinâmico:

[...] o objeto imediato depende, portanto, da natureza do fundamento do signo, pois é o fundamento que vai determinar o modo como o signo pode se referir ou se aplicar ao objeto dinâmico que está fora dele. (SANTAELLA, 2002, p. 34).

No caso dos qualissignos, o objeto imediato é uma mera sugestão das qualidades do objeto dinâmico e age por semelhança. O objeto imediato do sinsigno é um recorte do objeto dinâmico, e designa, portanto, um aspecto existencial daquele. O objeto imediato do legissigno é um conhecimento adquirido. Ele é um recorte temporal/espacial do objeto dinâmico e vem engendrado com a história do objeto do signo.

Do objeto dinâmico, Santaella (2002, p.36) dirá que ele “determina o signo”. Assim, mediado pelo objeto imediato, o signo se referirá ao seu objeto dinâmico de três modos: o icônico, o indicial e o simbólico. No primeiro, de maneira associativa entre as qualidades do objeto e do signo; no segundo, através de uma relação indicial de fato; no terceiro, sobretudo, através das convenções sociais.

O interpretante, por sua vez, se dividirá em três níveis. A importância do primeiro nível, o interpretante imediato, na leitura semiótica reside na sua influência *a priori* na interpretação, pois ele é uma possibilidade abstrata do signo anterior ao intérprete e define até certo ponto o conteúdo da interpretação. Assim, a depender do caráter do signo, isto é, se é um ícone, índice ou símbolo, existirão possibilidades interpretativas relativas às suas características. Certamente, um ícone terá características de vagueza, e, para ser interpretado, exigirá que se formem “cadeias associativas” entre qualidades (SANTAELLA, 2002, p. 38). Os índices terão um espectro menor de possibilidades interpretativas, devido à sua relação existencial com o objeto, que encaminha a interpretação para determinada direção de uma existência. Os símbolos, por sua vez, terão “um potencial interpretativo inexaurível”, pois, a depender do intérprete, novas camadas surgirão no processo de análise. Santaella (2002, p. 39) dirá ainda que “todo símbolo é incompleto na medida em que só funciona como signo porque determina um interpretante que o interpretará como símbolo, e assim indefinidamente”.

O segundo nível do interpretante, o interpretante dinâmico, está alinhado com uma interpretação particular do signo. Santaella (2002) alerta para o fato de que quando se faz uma leitura semiótica, é essa a posição do analista, e recorda que, mesmo que tentemos captar o interpretante imediato, será a partir do interpretante dinâmico que se propiciará a análise. Distinguem-se três níveis no interpretante dinâmico: no primeiro, o interpretante dinâmico de nível emocional, predominam os sentidos, o signo desperta “qualidades de sentimento e emoções”, como diz Santaella (2002, p. 40). O segundo, o interpretante dinâmico de nível energético, exigirá algum dispêndio de energia na semiose, já que nesse nível, os objetos são nomeados e exigirá uma ação mental ou física do intérprete. O terceiro é o interpretante dinâmico de nível lógico, que contém as regras interpretativas do signo, que só podem ser apreendidas de modo razoável se o intérprete estiver apto a compreender aspectos da linguagem referida.

Por fim, ao referir-se ao interpretante final, Santaella (2002, p. 41) escreve que, para um intérprete particular, esse é apenas um “limite ideal, aproximável, mas inatingível”. Podemos apenas lançar conjecturas sobre o desenrolar do seu processo significativo futuro, pois o signo sempre está se atualizando e todas as interpretações são apenas aproximações do seu sentido último.

O itinerário estabelecido por Santaella (2002) será o nosso guia básico na tarefa de leitura. Como observado pela descrição, ao considerar os signos do nível de primeiridade até a terceiridade, estamos percorrendo o caminho dos significados mais elementares aos mais complexos.

Ao comentar a especificidade da aplicação da teoria dos signos à arquitetura, Ferro (2006) afirma que, nas nossas pesquisas, podemos encontrar duas situações distintas: em um dado momento, podemos ter acesso à documentação, em outros, ela nos falta de modo irremediável. Assim, ele afirma, “sempre, pelo caminho da dedução (quando há documentação) ou pela abdução (nos casos contrários), devemos chegar a análises comparáveis”. Para o autor, a inexistência de documentação, como plantas, cortes, diagramas, memoriais e outras

descrições dadas pelos projetistas sobre as obras, deve ser substituída pelo próprio construído, que “impõe a observação, a leitura direta” (FERRO, 2006, p. 238).

O ato de construir é mediado por signos, de acordo com Ferro (2006). Ele afirma que as prescrições do construir, que são concepções, transitam pelos signos de maneira codificada, que terminam por deixar suas marcas no construído. Assim, nada é mais apropriado para distinguir essas marcas do que a teoria dos signos. Esse autor centra a sua pesquisa na ideia de material, “como tudo o que serve para a construção da obra”, e busca encontrar nele os sinais da produção do signo arquitetônico. No entanto, o material não é apenas aquilo que é concreto, mas “a matéria e os homens que a trabalham”, portanto, amplia-se o escopo da definição para os aspectos sociais e históricos da obra.

Enquanto método, Ferro (2006) utiliza as três tricotomias mais gerais da semiótica de Peirce, acrescidos de comentários e subcategorias, de maneira não ortodoxa, como esclarece. Portanto, como metodologia ela se assemelha ao descrito por Santaella (2002), mas a ênfase está em um aspecto do signo e não na sua visão geral.

As três primeiras tipologias de signo (qualissigno, sinsigno e legissigno) são utilizadas para gerar operações que “estudam o material no interior de suas determinações específicas”, delimitam o que ele é em determinado momento histórico, e têm por função dar um “retrato” do material em determinado contexto (FERRO, 2006, p. 239). Aspectos da segunda tricotomia (ícone, índice e símbolo) “ajudam-nos a organizar a análise do impacto das determinações externas sobre o material”. A terceira tricotomia (rema, dicente e argumento) respalda a investigação de modo a verificar como se “classificam as diversas formas de discurso que formam uma constelação em torno do material” (FERRO, 2006, p. 240).

O método proposto por Ferro (2006) assinala de certa maneira a formalidade da descrição dos signos. O autor o descreve como uma grade, pois esse tipo de leitura se presta como um passo preliminar na análise, que deve incluir o conceito de interpretação, como já notado por Santaella (2002).

2.3 Interpretação

Embora possamos isolar os diversos níveis do signo e analisá-los de modo individual, percebemos que eles não são estanques. A imagem mais provável disso talvez seja a da rede ou teia, já que há uma interação constante entre os tipos de signos na interpretação. Se tomarmos o signo arquitetônico como um conceito inicial amplo, logo percebemos que ele é composto de muitas camadas sógnicas. Essas camadas são portadoras de significados próprios e emitem uma mensagem que, para ser decodificada em sua plenitude, depende de um intérprete ideal. Por sua vez, o arquiteto, como criador-emissor, como diz Pignatari (2004), também aprendeu a dominar um determinado código, normalmente refletindo a sua filiação a determinada cultura arquitetônica. Assim, o signo arquitetônico é fruto do entrecruzamento das intenções dos arquitetos enquanto emissores de uma mensagem e das possibilidades de interpretação por parte dos usuários dos edifícios, sendo que esse processo está sempre se atualizando, trazendo novos signos ao signo inicial.

A interpretação, ou significação, na semiótica de Peirce, está intimamente ligada ao conceito de interpretante, pois somente esse elemento mediador, em sua natureza de terceiridade, é a força que reúne as partes significantes do signo e torna possíveis as interpretações individuais. Peirce (2012, p. 164) usa a palavra “interpretação” como sinônimo de “significação”. A interpretação nasce, portanto, do processo dialógico dos interpretantes no discurso, enquanto que o significado seria a “soma total de todas as predições condicionais” de determinada intenção, consciente ou quase-consciente, dada por certa pressuposição. Desse modo, Peirce argumenta que existirão diferentes graus de interpretação de um significado, a depender do conhecimento prático que a pessoa tem do signo em questão. Ele classifica em três as possibilidades de interpretação:

[...] estabeleci três graus de clareza da Interpretação. O primeiro era a familiaridade que uma pessoa tem com um signo e que a torna apta a utilizá-lo ou interpretá-lo. Em sua consciência, ela tem a impressão de sentir-se à *vontade* com o Signo. Em resumo, é Interpretação no

Sentimento. O segundo era a Análise Lógica (...). O terceiro... Análise Pragmática poderia parecer uma Análise Dinâmica, mas identifica-se com o interpretante final. (PEIRCE, 2012, p.164).

Portanto, na semiótica de Peirce, há uma distinção entre aquilo que existe como possibilidade latente do interpretante e aquilo que ele chamou de “observação colateral” ou “conhecimento colateral”, o qual não se constitui como parte do interpretante. Para ele, uma familiaridade com aquilo que o objeto denota seria observação colateral, enquanto que uma familiaridade com o sistema de signos ao qual queremos interpretar seria “um pré-requisito para se obter qualquer ideia significada pelo signo” (PEIRCE, 2012, p. 161). Então, a depender da familiaridade com o sistema de signos, determinado aspecto do interpretante será mais aparente.

Assim, numa pintura, por exemplo, os elementos visuais como o estilo de um vestido, nos diz Peirce (2012, p. 162), não fazem parte da “significação” ou do “discurso da pintura”. Esse é um conhecimento colateral. O elemento definidor nesse caso, isto é, aquilo que é o que o interpretante significa, levando em conta que o leitor tivesse toda a informação colateral necessária, “quer dizer exatamente a qualidade do elemento entendedor da situação, em geral um elemento bastante familiar [...] isso é o Interpretante do Signo – sua ‘significância’”.

Peirce (2012) afirma ainda que aquilo que o interpretante traz para a interpretação pode ser algo que o intérprete nunca tenha visualizado “de uma maneira tão clara quanto antes”. Assim, o interpretante é aquele elemento que ilumina a mente interpretadora, trazendo à tona um significado que independe da vontade daquela mente, pois ele estava ali latente.

Por outro lado, o “conhecimento colateral” é a vivência do intérprete em relação ao assunto tratado. De acordo com Peirce (2012, p. 163, grifo do autor), “[...] signo algum pode ser entendido – que nenhuma *proposição* pode ser entendida – a menos que o intérprete tenha um “conhecimento colateral” de cada um de seus Objetos”.

Portanto, notamos que Peirce deixa claro que devemos ter uma familiaridade com aquilo que pretendemos interpretar, necessitamos de um conhecimento

colateral das coisas. Seja pintura, arquitetura ou literatura, não importa qual o sistema de signos, para estudá-los pela semiótica, devemos ter um grau mínimo de familiaridade com seus sistemas de signos; devemos ter algum conhecimento prévio a respeito daquela linguagem que queremos entender.

Panofsky (2014) elaborou um sistema de descrição e interpretação das obras de artes visuais que institui passos sistemáticos de aproximação ao objeto estudado, divididos em três partes. Em um primeiro momento, é feita uma descrição pré-iconográfica, que constitui mais ou menos aquilo que se propõe quando fazemos a leitura pela semiótica utilizando-nos essencialmente dos elementos da primeiridade, qualissignos em sua maioria. Nesse momento, de acordo com Panofsky (2014), analisamos os objetos expressos pelas formas e cores. A seguir, temos análise iconográfica, em que os temas e conceitos expressos pelos objetos são analisados, semelhante a uma análise simbólica sob o ponto de vista da semiótica peirceana. Por fim, na interpretação iconológica, analisam-se os aspectos da “história dos sintomas culturais ou “símbolos”, ou seja, o intérprete toma seu lugar e profere uma interpretação particular. A faculdade requerida nesse momento, afirma Panofsky, será a “intuição sintética”, que é um elemento corretivo aos anteriores e que constitui no conhecimento da “história dos sintomas culturais”, o que se assemelha com aquilo que Peirce chama de “conhecimento colateral”.

A análise iconológica de Panofsky oferece um comparativo para a análise semiótica que permite que nos aprofundemos em alguns aspectos dessa última. Em primeiro lugar, podemos observar que estamos diante de dois momentos, um de descrição e outro de interpretação. Como sabemos, Peirce não formulou a sua semiótica como um método para descrição ou interpretação de obras de artes, mas sim como um sistema geral que pudesse ser adaptado às diferentes disciplinas (SANTAELLA, 2002). Portanto, a observação dos passos adotados no método iconológico pode nos ajudar a estabelecer certos parâmetros para a análise semiótica. Por fim, tomando o interpretante dinâmico lógico como aquele elemento da semiótica de Peirce que se refere às interpretações particulares, e levando em consideração as correções referidas acima, podemos empreender um leitura do signo arquitetônico do modo mais rigorosos possível.

A interpretação envolve uma “faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos”, afirma Panofsky (2014, p.62). Esse mesmo tipo de mente é requerida pela semiótica, como já notado por Peirce (2012), que declara que a semiótica exige uma alta capacidade de abstração de seus conceitos, mas que por fim exige que uma interpretação individual seja procedida para discriminar os resultados.

Compreendemos dessas observações que o significado é resultado de um processo dialógico, dinâmico, e que os signos estão sempre se atualizando. Assim, ao relacionarmos determinada arquitetura a um estilo ou período artístico, agimos como intérprete dotado de um repertório que será realimentado por novas informações e conhecimentos que serão sobrepostos na evolução do significado dentro do processo histórico.

No entanto, o signo arquitetônico, considerado um ente complexo, exhibe diversos níveis interpretativos, a depender do tipo de interpretante dinâmico considerado. Assim, o pesquisador, ao se posicionar como um leitor desse signo assume posturas subjetivas e seu repertório influi no nível de interpretação. Assim, entre o ir e vir da construção do significado, o intérprete atualiza o próprio significado do objeto de estudo.

3 CAPÍTULO

Neste capítulo, estudamos aspectos da arquitetura brasileira para acompanhar o desenvolvimento de suas características essenciais, concentrando-nos no desenvolvimento da teoria e prática do modernismo no Brasil, culminando na análise do brutalismo paulista. Analisamos também, brevemente, a arquitetura moderna na cidade de Campo Grande-MS. Fazendo assim, pretendemos nos aprofundar nos aspectos historiográficos desse período, que nos servirá de fundamento para a parte deste texto dedicada à análise e interpretação do edifício.

3.1 Breve relato da arquitetura brasileira: recriações, identidade e a criação de uma linguagem na arquitetura moderna brasileira

Atualmente, o modernismo é um evento consagrado dentro da história da arquitetura brasileira. Nomes como o de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Eduardo Afonso Reidy, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha são conhecidos pelos brasileiros em geral. A capital federal, Brasília, é considerada um ícone do urbanismo e da arquitetura moderna do Brasil, e sua construção certamente influenciou para criar uma imagem da arquitetura brasileira do século XX.

No entanto, como procuraremos demonstrar, as ideologias do modernismo arquitetônico europeu foram se assentando aos poucos no Brasil, e somente depois de algumas décadas de transformações se estabeleceu uma arquitetura moderna genuinamente brasileira.

A dimensão continental do Brasil propiciou o surgimento de aspectos diferenciados na arquitetura, conforme a região. O clima, as condições físicas e topográficas e a técnica construtiva, assim como os materiais e a mão-de-obra de cada local certamente são elementos que moldam o modo de edificar.

Lemos (1979) informa que o começo da arquitetura no Brasil é marcado por “recriações”, e sustenta que esse aspecto, tomado o devido cuidado com as exceções, é constante desde o estabelecimento dos primeiros europeus nas terras brasileiras, indo até o momento do *art nouveau* e *art déco*, estilos que precedem o modernismo. A interpretação dos estilos europeus passa pela clivagem do ambiente

local, marcado por certa carência e afrouxamento das obrigações com uma construção que fosse legítima, não apenas em sua parte externa, as fachadas, mas que abrigasse, no partido arquitetônico como um todo, as ideias inspiradoras de cada estilo. Essa roupagem externa foi bastante comum, afirma aquele autor: “e, por isso, os estilos aqui chegados serviram, muitas vezes desvinculados de toda sua razão de ser nestas plagas isoladas, de motes a novas possibilidades de composição artística” (LEMOS, 1979, p. 11). Portanto, despidos de seu contexto, os estilos e sua ideologia adjacente eram motes de inspiração para novos processos criativos, em recriações do motivo original. No entanto, esclarece Lemos (1979), longe de tolher a criatividade no ato de construir, essa característica da arquitetura no Brasil colônia dava certa margem de liberdade ao construtor – pois era mais uma arte de construir do que de projetar – que permitia recriações originais da linguagem europeia. Assim, portanto, temos uma climatização da arquitetura europeia, especialmente a de cunho ibérico, para os ares do Brasil:

Não poderia ocorrer outra maneira de expressão plástica, é muito natural. Mas, o fato é que [o construtor] também, nessa ocasião, simplesmente tomou conhecimento só de poucas palavras de um longo discurso, cuja totalidade e cujo significado integral lhe eram desconhecidos. E com esse reduzido elemento semântico organizou, com inesperada sintaxe, uma nova linguagem, um dialeto artístico facilmente reconhecível como derivado do universo barroco europeu, mas regido por regras criadas por ele mesmo. (LEMOS, 1979, p. 12).

Então, tem-se um primeiro momento da arquitetura no Brasil, afirma Lemos (2003), no qual uma incipiente afirmação nacionalista começa a se instaurar no discurso arquitetônico, embora bastante improvisado e entrecortado.

O ensino da arquitetura no Brasil tem início no século XIX, logo depois da chegada da família real portuguesa ao Brasil. Em 1816, desembarca no Rio de Janeiro uma missão artística francesa, que incluía o arquiteto Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), que irá estabelecer o primeiro curso de arquitetura nessa mesma cidade, adjunto a Academia de Belas Artes, em 1827 (BRUAND, 2008).

Nesse momento, não existia uma cultura arquitetônica erudita estabelecida entre nós, pois tudo era importado da Europa, fossem os materiais mais nobres ou projetos e profissionais. O tipo de ensino que era dado nessa primeira escola estava voltado para o gosto neoclássico, mas mesmo com a introdução do ensino oficial de arquitetura, muito demoraria para que os arquitetos brasileiros fossem tomados com alguma seriedade (SEGAWA, 2010). Além disso, teria havido atrito entre os mestres de obras e artesãos portugueses e a nova classe profissional que se formava; no mais, Bruand (2008) escreve que a influência do estilo neoclássico – o verdadeiro neoclássico, frisa esse autor – foi constante até por volta de 1900, mesmo quando tinha que competir com os estilos nominados “ecleticos”, que eram uma mistura de diversos elementos do vocabulário clássico, desde referências à Grécia e Roma antigas até o estilo Luís XV, passando pelos palácios italianos. O neoclássico se tornou o estilo oficial do Império, e sua metodologia e conceitos formais foram usados nos edifícios oficiais das principais cidades brasileiras da época.

Embora já existissem indícios da necessidade de mudanças, ainda nas últimas décadas do século XIX, a prática arquitetônica brasileira estava fundamentada na composição *beaux-arts* que, vale frisar, era mantida por um contrato social entre os arquitetos e usuários, através de regras compositivas e utilitárias. Nesse período, na Europa, já se experimentava com o concreto armado e a indústria começava a produzir em grande escala muitos dos materiais que iriam promover o avanço de uma arquitetura que põe ênfase na função e no domínio da razão no modo de projetar, como o ferro e o vidro.

O movimento neocolonial marca outro ponto de convergência na arquitetura brasileira. Segawa (2010) afirma que o apogeu desse movimento se deu por volta dos anos 1920 e o considera como um contraponto ao neoclássico e ao ecletismo e o posterior desenvolvimento de um primeiro modernismo, que ele chama de programático, pois suas propostas estavam mais no plano das ideias do que na execução de fato.

Os proponentes iniciais do neocolonial, estabelecidos no Rio de Janeiro e São Paulo, eram avessos à rigidez da composição clássica – a composição *beaux-arts* – e se relacionavam com ideologias valorizadoras dos aspectos tradicionais da

construção colonial, marcada pela influência portuguesa, com casas alpendradas, paredes brancas e telhados planos de telha canal formando longos beirais. Segawa (2010, p. 39) reconhece que esse movimento “teve papel significativo no debate das ideias sobre novos conceitos arquitetônicos”. Para ele, um dos méritos do neocolonial foi a “introdução do contraponto *regionalista* – a busca da arquitetura identificadora da nacionalidade – como fator de renovação”. Tal constatação deixa evidente o envolvimento da arquitetura com o ufanismo emergente no Brasil, destaca esse autor, ao afirmar que “a busca de uma arte moderna no contexto brasileiro foi alimentada por um intenso debate da questão da nacionalidade”.

Dependendo do local e da profundidade do conhecimento da tradição construtiva do Brasil colônia, devia-se o caráter de originalidade das construções de cunho neocolonial, como afirma Bruand (2008). Muitas vezes tomado como uma simples roupagem, constituído de um vocabulário formal semelhante aos estilos ecléticos em moda, o neocolonial foi adaptado para diferentes tipologias edilícias, sem se levar em conta as origens dos elementos usados. Outrora, o movimento se revestia de um caráter meramente arqueológico, embora mesmo sob este aspecto, esclarece aquele autor, essa tendência ajudou a se criar uma autoconsciência da cultura arquitetônica brasileira, marcada pelo constante empréstimo e importação de valores da Europa.

Bruand (2008) afirma que o mais importante é que alguns pioneiros da arquitetura moderna, como Lúcio Costa (1902-1998), entre os mais conhecidos, se interessaram por esse estilo antes de se tornarem discípulos de Le Corbusier (1887-1965), o que os ajudou a se conscientizarem da necessidade de ruptura com os estilos e da urgência de renovação, aliando a construção, em termos de materiais e técnicas, às novas exigências funcionais e plásticas que a modernidade exigia. No mais, conclui Bruand (2008), é clara a influência imagética que o neocolonial formou na mente desses primeiros arquitetos, como é o caso da valorização do barroco mineiro por Oscar Niemeyer (1907-2012).

Para Segawa (2010), um modernismo programático se instaura no Brasil a partir de 1917, marcado pela crítica aos valores passadistas e acadêmicos, tanto na arquitetura quanto nas artes plásticas. Esse período, de poucas realizações efetivas,

isto é, de poucas construções finalizadas, se distingue por um caráter iconoclasta, reconhece aquele autor, que escreve que o espírito dos primeiros modernistas estava voltado para a “[...] busca da atualização estética sem a orientação de correntes específicas [...]” (SEGAWA, 2010, p. 42).

Entre os eventos que marcam a introdução do pensamento modernista nesse período, destaca-se a exposição de Anitta Malfatti (1889-1964), em 1917, que causou polêmica por suas pinturas *fauve*, sem filiação com academismo ou naturalismo vigente, informa Segawa (2010). Nesse primeiro momento, a pintura catalisou o movimento, que depois teria o apoio dos literatos. É notável, portanto, que a Semana de Arte Moderna, de 1922, tenha sido um momento importante especialmente para a pintura e a literatura, a arquitetura representada apenas de modo secundário. No entanto, os expoentes da semana – pintores, escritores, arquitetos – não tinham um programa coerente, afirma Bruand (2008, p. 62), que concorda que o movimento era mais de natureza “demolidora e negativista”. Além disso, a Semana de Arte Moderna não teria exercido qualquer influência direta sobre a arquitetura. A implicação sobre a arquitetura fora indireta, pois revelou o “[...] espírito de luta contra o marasmo intelectual, contra a aceitação incondicional dos valores estabelecidos” (BRUAND, 2008, p. 63).

Assim, o modernismo irá se estabelecer no Brasil aos poucos, através da indagação constante de uma classe intelectual interessada na proposição de um país novo e independente. É fato notório que as manifestações de 1922 estão relacionadas às comemorações do Centenário da Independência e que havia um crescente interesse de inserir o Brasil num cenário de proeminência, o que não poderia ocorrer se não houvesse a independência intelectual do país. Além das manifestações iconoclastas dos primeiros modernistas através de exposições e mostras, há um crescente número de revistas nas quais os primeiros partidários do modernismo expressam suas ideias, como *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia*. Lembramos ainda o Manifesto Pau-Brasil (1924), de Oswald de Andrade (1890-1954), que introduz a problemática do nacionalismo na literatura (SEGAWA, 2010), e depois o Manifesto Antropofágico (1928), do mesmo autor, como eventos que buscavam aliar as necessidades do universal com o regional na criação de uma

cultura genuinamente brasileira. Para Segawa (2010), essas preocupações, que estavam na ordem do dia dos literatos, eram as mesmas dos primeiros arquitetos, especialmente influenciados pelo neocolonial como processo de descoberta de certo regionalismo dentro do convulsivo ambiente da época.

Assim, foi por meio de escritos que puderam se expressar os primeiros vestígios da arquitetura moderna propriamente dita. Conforme Segawa (2010), foi Rino Levi (1901-1965), que estudava em Roma, que elaborou, através de carta enviada ao jornal O Estado de São Paulo, em 1925, uma apologia aos materiais modernos e à praticidade e economia da nova arquitetura, marcada por “[...] linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque, nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos” (LEVI, 1925, apud SEGAWA, 2010). Outro escrito, do arquiteto russo radicado no Brasil, Gregori Warchachik (1896-1972), aparece no mesmo ano. Nesse artigo, chamado “Acerca da arquitetura Moderna”, Warchavchik também conclama os ideais de economia e praticidade da nova arquitetura, faz apologia da indústria e da nova “máquina de morar” (LEMOS, 1979, p. 134). Aliás, a menção à máquina de morar indica que Warchavchik, arquiteto que se mostrou um agitador cultural em prol do modernismo no Brasil durante toda a sua carreira, estava a par das ideias de Le Corbusier.

Destarte o caráter pioneiro desses textos, Segawa (2010) acredita que eles tiveram pouco impacto no andamento da arquitetura da época, pois o alcance dessas manifestações a favor do modernismo era limitado, inseridos que os arquitetos da época estavam em seus meios, onde ainda imperava o debate sobre os estilos. Interessante notar que, como indicam Bruand (2008), Segawa (2010) e Lemos (1979), a profissão de arquiteto, no princípio do século passado, não tinha tanta respeitabilidade entre a população, e poucos eram brasileiros, pois a profissão era dominada pelos profissionais vindos da Europa. De fato, será do russo Gregori Warchavchik a primeira construção com características modernistas, no ano de 1928, na cidade de São Paulo (figura 1). Contudo, mesmo essa casa – que era residência do arquiteto – não pode ser “[...] considerada um trabalho fiel ao ideário moderno europeu, tampouco ao seu ideário revolucionário [...]”, escreve Segawa (2010, p.46). Embora aparentasse formas geométricas próprias, com possibilidade

de racionalização da construção, o edifício fora construído nos moldes tradicionais, sendo que a sintaxe espacial lembrava muito aquela da composição clássica com seu eixo de simetria marcado na fachada.

Figura 1



Gregori Warchavchki: Casa na rua Santa Cruz, São Paulo, 1928.
Fonte:<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/23225-gregori-warchavchik>.

No entanto, a obra de Warchavchik continua o processo de ruptura com o passado, empreendido pelo projeto modernista que se inicia em 1917, afirma Segawa (2010). No decorrer do tempo, afirma esse autor, a busca da identidade nacional, a teorização e pesquisa de formas artísticas relacionadas ao projeto modernista convergiam, tornando o modernismo brasileiro cada vez mais politizado.

Contudo, a modernidade arquitetônica brasileira conheceu diferentes gradações até se firmar com identidade própria, afirma Segawa (2010). Assim, conforme percebiam as possibilidades econômicas oferecidas pelos novos meios construtivos e plásticos advindos da geometrização de elementos e do uso de métodos construtivos, como o do concreto armado, os contratantes começaram a valorizar essas formas, e suas tendências “modernizantes” e não-acadêmicas predominaram em todo o Brasil, cujo exemplar mais eloquente foi o Art Déco.

Porém, perdia-se um aspecto importante da equação que formava o pensamento moderno, que é inseparável das propostas das vanguardas, mas que poucos arquitetos, muito menos os contratantes, sabiam apreciar:

O engajamento político-ideológico do futurismo, o antiirracionalismo, o anti-subjetivismo e a eliminação do supérfluo nas plataformas dos programas do neoplasticismo holandês, do construtivismo russo, do purismo francês, e da Bauhaus alemã – todos foram manifestos contrários ao otimismo e à frivolidade Déco, nascidos em contextos históricos convulsivos, com assumido engajamento ideológico e social. Funcionalismo, utilitarismo, standardização, foram palavras de ordem numa formulação de modernidade engajada. (SEGAWA, 2010, p. 54).

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier foi o principal difusor dos princípios da arquitetura moderna tal como desenvolvidos na Europa e, junto a isso, daqueles desenvolvidos por ele próprio no Brasil. A sua primeira visita ao país ocorreu em 1929 como parte do seu itinerário por países latino-americanos, divulgando a ideologia racionalista na arquitetura, marcada pelos conceitos de funcionalidade, eficiência e economia. A segunda visita, de junho a agosto de 1936, foi a convite de Lúcio Costa, que era o encarregado de projetar o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Bruand (2008) afirma que essa visita foi essencial para o estabelecimento da vertente racionalista da arquitetura moderna no Brasil, pois os arquitetos envolvidos com a encomenda do prédio tiveram a oportunidade de trabalhar com Le Corbusier e observar na prática o método de trabalho do arquiteto, o que possibilitou a libertação das amarras criativas a que muitos estavam imbricados. Lemos (1979, p.141) escreve que esse edifício, depois de pronto, “veio a constituir o grande marco da arquitetura moderna brasileira, o divisor de águas, que separa duas eras e propicia o renome internacional de nossos profissionais do Rio de Janeiro”.

Embora os cinco pontos da nova arquitetura (planta livre, fachada livre, pilotis, terraço jardim, janelas em fita) preconizados pelo arquiteto franco-suíço já fossem conhecidos e tivessem sido aplicados em alguma medida nos projetos da

Associação Brasileira de Imprensa (projeto de 1936, construído em 1943) e no Aeroporto Santos Dummont (projeto de 1936, construído em 1944), ambos dos irmãos Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953), teria sido no Ministério de Educação e Saúde (primeiro projeto de 1936, construído em 1945) (figura 2) que eles se encontrariam elaborados em conjunto pela primeira vez. Outro elemento de destaque, o brise-soleil, que já era conhecido, passa definitivamente a fazer parte do vocabulário da nova arquitetura brasileira.

Figura 2



Lúcio Costa e equipe, com esboços de Le Corbusier: Ministério da Saúde e Educação, Rio de Janeiro, 1945.

Quanto ao método de trabalho de Le Corbusier, Bruand (2008, p. 90) assim escreve:

Seu dinamismo e criatividade não podiam submeter-se a uma rotina e a um automatismo que, contrários a seu temperamento, nunca aceitara. Embora se fundamentasse sempre numa ideologia que vinculava intimamente as três facetas de sua formação, o reformador social, o urbanista e o arquiteto, não desvinculava as suas atividades teóricas das práticas. Quando se entregava com lógica implacável e vigor característicos à análise das condições que orientariam a solução arquitetônica pretendida, não o fazia segundo duas operações sucessivas, a primeira inteiramente intelectual, fundamentada num raciocínio objetivo, e a segunda essencialmente manual, dando forma adequada às conclusões decorrentes do exame preliminar. Para Le Corbusier, as duas abordagens eram simultâneas e indispensáveis.

Embora, como reconhece Bruand (2008), as conclusões a que Le Corbusier chegava nem sempre fossem corretas, “pois o raciocínio nem sempre se baseava em premissas indiscutíveis ou levava em consideração determinadas circunstâncias”, o seu processo de trabalho parece envolver aquele ir e vir entre o mundo externo e interno, entre teoria e prática, conceito e projeto. Ainda de acordo com Bruand (2008), a preocupação com elementos formais, de modo a evidenciar a preocupação plástica da arquitetura, foi importante para libertar os arquitetos brasileiros do beco sem saída que era a apreensão meramente funcionalista ou teórica das ideias. A arquitetura “é o jogo sábio, correto e magnífico de volumes reunidos sob a luz”, como afirma Le Corbusier (1989, p.13), e essa era a principal lição que os arquitetos cariocas tomavam do mestre. Outro aspecto de destaque dessa visita foi a valorização dos elementos locais, como os granitos rosa e cinza e a azulejaria portuguesa, ajudando a conformar o caráter genuíno da arquitetura moderna brasileira, no arremate entre o tradicional e o moderno tão almejado desde o neocolonial.

A partir do projeto do prédio do Ministério da Saúde e Educação, em 1936, a arquitetura modernista de vertente corbusiana iria se disseminar pelo Brasil, embora

formasse escola na capital fluminense. Lemos (1979, p. 141) escreve que, menos de dez anos depois deste edifício, “[...] a nossa arquitetura, graças aos pioneiros cariocas, firmou-se como uma expressão cultural nacional independente da conceituação e de seus modelos originais europeus”. Esse autor acredita que este é mais um momento da história da arquitetura brasileira que é “[...] caracterizada pelas recriações e invenções locais” (LEMOS, 1979, p. 142).

3.2 Arquitetura brutalista paulista

A arquitetura moderna torna-se hegemônica no Brasil a partir de 1945, como estabelece Segawa (2010). A construção do Pavilhão do Brasil em Nova York, em 1939, marca o momento de amadurecimento conceitual e prático dessa tendência, estabelecendo uma identidade para o modernismo arquitetônico brasileiro, difundido a partir da escola carioca, que encontrava o caminho dentro da práxis moderna, integrando necessidades locais ao ideário modernista internacional, marcadamente influenciado por Le Corbusier. Como afirmado anteriormente, a exposição “Brazil Builds” (1943-1945), que foi exibida nos Estados Unidos e no Brasil, definiu uma imagem da arquitetura moderna brasileira no estrangeiro e ratificou para os brasileiros as formas modernas, como afirma Bruand (2008).

A predominância da escola carioca no desenvolvimento da vertente brasileira da arquitetura moderna é evidente a partir dos dados observados. Mesmo que os conceitos e elementos modernistas tenham sido levados a outras partes do país, Lemos (1979, p. 153) observa que o quadro da arquitetura em São Paulo, cidade-metrópole emergente na época, “[...] começou a alterar-se, tendendo a um pensamento coletivo voltado à modernidade, somente na década de 40”. A formação de uma identidade coerente da prática arquitetônica na capital paulista parece estar ligada a dois fatores preponderantes, conforme a avaliação de Lemos (1979): em primeiro lugar, a vinda de arquitetos imigrantes da Europa, que enfrentava a Segunda Guerra Mundial, e, também, a abertura de dois cursos de arquitetura, nomeadamente o da Universidade Mackenzie e o da Universidade de São Paulo. Quanto aos imigrantes, embora se possa mencionar vários nomes, basta citar a

arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), que se mudou para o Brasil nessa década e projetou o Masp (1958) e o Sesc Pompeia (1977), onde explora os conceitos da arquitetura moderna como uma artista de vanguarda. Certamente, outros aspectos também foram importantes para que a influência dos ensinamentos do racionalismo arquitetônico se instaurasse na arquitetura paulista engajada das décadas de 1960 e 1970. Segawa (2010) enumera alguns pontos, como a discussão política, envolvendo a ação das esquerdas, e o golpe militar; o poderio industrial do estado de São Paulo, que interessava ao social-desenvolvimentismo da época; e a recente inauguração de Brasília, em 1960.

Caberia a João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) o papel de definidor da arquitetura paulista. Lemos (1979, p. 158) assim define a arquitetura de Artigas:

Sua obra arquitetônica é vasta [...], baseada na plasticidade do concreto armado, mas o concreto como protagonista mor do grande concerto em que os espaços se interligam e o exterior e o interior se confundem e se entrelaçam unidos por uma fluente linguagem caracterizada pela concisão, pela economia de palavras e pela ausência de metáforas.

Bruand (2008, p. 295) defende a tese de que Artigas passou por duas fases distintas em sua arquitetura, intermediada pela progressiva integração dentro do movimento racionalista brasileiro. Em um primeiro momento, haveria uma fase “wrightiana”, influenciada pelas ideias do arquiteto americano Frank Lloyd Wright (1867-1959), conhecido por ter desenvolvido uma arquitetura, ao mesmo tempo, modernista e orgânica⁸. Essa fase é definida por uma postura menos engajada e revolucionária, ao mesmo “tempo moderna e tranquilizante” (BRUAND, 2008, p. 271). Posteriormente, o arquiteto se relaciona com ideias socialistas e sua arquitetura assume um caráter mais aberto no plano formal. Nesse segundo momento, Vilanova Artigas começa a explorar o uso do concreto aparente, dos

⁸ O termo arquitetura orgânica refere-se a uma arquitetura que se define por analogia aos organismos vivos, quer na relação entre esqueleto e pele (estrutura e vedação dos edifícios), quer na relação entre esses organismos e o seu meio (edifício e meio ambiente).

grandes vãos, e a “estrutura como arquitetura”. Assim, defende Bruand (2008, p. 295), “[...] depois de começar por uma inspiração orgânica, a obra de Vilanova Artigas continuou por um período de integração dentro do movimento racionalista brasileiro, para desembocar, enfim, num brutalismo muito pessoal”.

O brutalismo, conforme Fuão (2000), é o último bastião do movimento moderno. Este autor assim se posiciona ao lembrar que o modernismo, nas suas mais variadas vertentes, sempre esteve fundamentado numa ética que embasava a estética e que, como movimento ideológico, se articulava ao redor dos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Modernista); sempre esteve pautado pela busca de mudanças no seio da sociedade, de forma a transformar-lhe os hábitos, propor novos usos e agir sobre o planejamento das cidades. Ainda conforme Fuão (2010), “[...] exatamente por essas aproximações com os ideais socialistas, comunistas e anarquistas, que muitos arquitetos engajaram-se na luta política e nos partidos”.

Na arquitetura, o brutalismo tem ao menos duas origens, como esclarece Bruand (2010). O uso do concreto “bruto” por Le Corbusier na unidade de habitação de Marselha (1947-1952) é tido como um brutalismo *avant la lettre*. Por outro lado, o termo “brutalismo” vem da designação dada pelo crítico Reyner Banham (1922-1988) às obras dos arquitetos ingleses Peter Smithson (1923-2003) e Allison Smithson (1928-1993). Fuão (2010) escreve que a intenção do casal Smithson era propor uma volta aos caracteres éticos do modernismo revolucionário, mas sem deixar de se interessar pelas transformações que as teorias estruturalistas aportavam, como é o caso do entendimento de que os valores locais são determinados pelas especificidades culturais. A obra dos ingleses era despida de todos os subterfúgios da decoração e do revestimento, deixando à vista os materiais, instalações e estrutura. Enfim, o que importava era o essencial da estrutura, numa metáfora estruturalista. Além disso, propunham novas volumetrias, abertas e acopláveis para estruturação do crescimento, com clara influência dos metabolicistas japoneses e do grupo inglês Archigram.

Tais ocorrências na arquitetura inglesa, no entanto, não tornam clara a conceituação do brutalismo paulista, delimitado temporalmente entre os anos de

1950 e 1970, que ainda é assunto complicado. Vilanova Artigas sempre negou a filiação dos arquitetos paulistas deste período ao brutalismo inglês, afirmando “[...] que o conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro” (ARTIGAS, 1988 apud SEGAWA, 2010, p. 150). Contudo, Fuão (2010), Bruand (2008) e Zein (2007) estão de acordo que o brutalismo inglês e o brutalismo paulista estão relacionados (assim como reconhecem a influência de Le Corbusier), ao mesmo tempo em que concordam que o último se desenvolveu com características próprias. Zein (2007) está de acordo que existiram vários “brutalismos”, na Europa, no Japão e na América Latina:

As datas e os conteúdos conferem. Os discursos se aproximam. As aparências confirmam. Nada há que impeça, logicamente, de considerar como brutalistas um conjunto significativo de obras realizados na arquitetura paulista a partir de meados dos anos 1950 e por duas (ou três) décadas seguintes. Podem não ser brutalistas; mas podem assim ser, legitimamente, consideradas. (ZEIN, 2007).

De certa forma, o brutalismo paulista se confunde com a obra de Vilanova Artigas, o maior expoente dessa escola, que produziu um estilo muito pessoal desta tendência (BRUAND, 2008). Sanvitto (2002, s/p.) sustenta que, nessa escola, não há uma prioridade da ética, mas sim uma prioridade estética, que é dominada por um vocabulário formal bem específico. Para a autora, a escola paulista usou “[...] a razão geométrica abstrata, a geometria e um conjunto de princípios compositivos para criar e desenvolver suas formas”. Univolumetria, utilização de um núcleo ordenador, unificação espacial interna, continuidade interior-exterior, prisma elevado sobre pilotis e o abrigo elevado são aspectos formais elencados como partes do discurso formal dos arquitetos paulistas desse período. O discurso ideológico centra-se nas ideias socialistas de coletivismo e universalidade, reafirmadas nas formas do edifício. Por isso, afirma Segawa (2010), o projeto e o desenho eram tão importantes para a arquitetura paulista, pois era o meio pelo qual os conceitos podiam ser elaborados de modo lógico.

Posteriormente, o brutalismo paulista, já desligado de seu caráter conceitual, iria se degenerar naquilo que Ferro (2006) chamou de “brutalismo caboclo”, que é

uma deferência ao caráter “maneirista” que essa tendência teria tomado a partir do formalismo no uso da estrutura e dos materiais.

3.3 Arquitetura moderna em Campo Grande: alguns aspectos do modernismo

O primeiro arquiteto a se instalar na cidade de Campo Grande, em 1931, foi o imigrante alemão Frederico João Urllass (1902-1960). O legado arquitetônico deixado por ele constitui-se, em sua maioria, de edifícios inspirados no Art Déco. No entanto, conforme arguição de Arruda (2002), ele atuou como mediador entre a tradição construtiva local, marcada pelos “estilos”, e a modernidade na arquitetura. Entre suas obras mais conhecidas estão o Colégio Dom Bosco (1935) e o Hotel Americano (1939).

Embora o primeiro curso de arquitetura da cidade tenha sido instalado apenas em 1981, ou seja, depois da criação do Estado de Mato Grosso do Sul, em 1977, a arquitetura local experimentou uma afluência de profissionais com ideais modernistas, formados na maioria das vezes em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro e em Curitiba. Dois arquitetos que seriam bastante atuantes localmente se estabeleceram em Campo Grande nos anos de 1960. Um, Jurandir Santana Nogueira (1940-2001), se formou na Universidade Federal do Paraná em 1967. Como lembra Arruda (2002, p.372), a sua arquitetura é marcada pela influência da escola paulista, “limpa, modulada, de traçado ortogonal e alguns elementos curvilíneos para quebrar a monotonia dos espaços”. Outro arquiteto, Rubens Gil de Camillo (1934-2000), formado na Universidade Mackenzie em 1960, também teria sido influenciado pela escola paulista e por Vilanova Artigas. Ambos têm uma obra variada, tendo voltado-se ao longo de suas carreiras para o ideário modernista. Jurandir Nogueira projetou o prédio da Assembleia Legislativa (1997), no Parque dos Poderes, obra onde fez uso do concreto aparente, elemento marcante da arquitetura paulista na época.

A primeira obra de Rubens Gil de Camillo em Campo Grande com filiação claramente modernista é o projeto do Sesi, na Avenida Afonso Pena:

Nos anos 60, aqui em Campo Grande, eu fazia uma arquitetura mais comercial pois era a época dos empreendimentos residenciais – Palácio do Comércio, José Antonio Pereira, Itamaraty, que são edifícios dessa época. Com o projeto do Sesi eu senti que estaria fazendo arquitetura moderna. Aí em diante, inspirado no modernismo, trabalhei muitos projetos em concreto aparente, não apenas em São Paulo mas em Cuiabá e depois em Campo Grande. Atualmente ando testando uma linguagem mais contemporânea, ou melhor, mais pós-moderna, como os críticos chamam. (CAMILLO, 1999 apud ARRUDA, 2002).

Assim como talvez tenha ocorrido com outros arquitetos dessa época, Rubens Gil de Camillo estava interessado na pesquisa de uma identidade local para a arquitetura, e aproximou-se de um viés regionalista em certo ponto, experimentando os volumes puros do brutalismo combinados com telhados e varandas muito ao estilo de uma paisagem pantaneira (informação verbal⁹).

Arruda e Couto (2003) incrementam a lista dos arquitetos campo-grandenses inspirados pelo brutalismo, citando Cyríaco Maymone Filho, Celso Costa, Arnaldino da Silva e Cassemiro Sória como depositários das influências do brutalismo paulista. É válido lembrar que Vilanova Artigas, um dos grandes expoentes dessa escola, projetou e construiu uma residência nesse estilo no centro de Campo Grande, em 1974, na Avenida Afonso Pena com a rua 13 de Junho.

Contudo, a produção arquitetônica derivada do estilo paulista – ou ao menos parte dela - parece estar eivada daquela degenerescência formal denunciada por Ferro (1980 apud Segawa, 2010, p. 91), o qual chama a arquitetura de “concreto aparente” de brutalismo caboclo, marcado pela “[...] didatização forçada de todos os procedimentos; excessiva racionalização construtiva; o ‘economismo’ gerador de espaços ultradensos raramente justificados por imposições objetivas [...]”. Este autor

⁹ Informação dada pelo arquiteto Rubens Fernando de Camillo, na palestra Papo de Arquiteto, realizado no dia 28 de Outubro de 2013, no auditório do curso de arquitetura da UFMS. O palestrante informou que o arquiteto Rubens Gil de Camillo via com bastante interesse a integração da sua arquitetura com a paisagem pantaneira e com os métodos construtivos locais, especialmente no uso da madeira como estrutura.

acredita que o brutalismo, a partir dos anos de 1970, diluiu-se enquanto tendência, tornando-se mais um estilo:

Se antes o uso do concreto aparente, na sua rusticidade, colaborava para uma construção mais franca e econômica, hoje comanda por razões que ninguém examina, as mais rebuscadas filigranas. A organização diferente das plantas e espaços, fruto de um pensamento atento, desemboca no exotismo inconsequente dos arranjos hiperbólicos. E tudo explicado em função de cuidadosa observação da significação imanente de técnica e materiais, sob a proteção da racionalidade própria de sua evolução. A técnica cristalizada assume papel ativo – ela contém a verdade. De instrumento passa a motivação. (FERRO, 1980, apud SEGAWA, 2010, p. 154)

O modernismo teve impacto considerável na arquitetura brasileira. Embora o Rio de Janeiro e São Paulo tenham sido os polos irradiadores desta cultura arquitetônica, ela se disseminou por todo o país. Segre (2006, p. 13) afirma que na contemporaneidade “[...] os princípios do Movimento Moderno e a tradição dos Mestres continuam vigentes” no país, embora exista a busca por novos caminhos.

As informações referidas neste capítulo serão o fundamento para as análises empreendidas no capítulo seguinte, em que abordaremos o Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, usando a metodologia da semiótica para leitura e interpretação do edifício referido.

4 CAPÍTULO

Propomos a seguir a aplicação dos conceitos e metodologia mencionados anteriormente ao Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, em Campo Grande-MS. A escolha de tal edifício se dá por sua importância dentro do conjunto de edifícios do Parque dos Poderes, além de ser uma obra de acesso público e que propõe uma relação de uso com um grande número de usuários.

Iniciamos com uma descrição geral do edifício, buscamos situá-lo fisicamente e indicar suas características formais e compositivas, ao mesmo tempo que, comparativamente, traçamos as suas similaridades com o brutalismo paulista em outras obras desse momento na arquitetura moderna; depois, apresentamos a leitura semiótica a partir dos conhecimentos estabelecidos nos capítulos anteriores e, por fim, buscamos trazer o conceito de interpretação para a discussão. Utilizamos da referência a outras arquiteturas, relacionando-as, na tentativa de demonstrar, comparativamente, a evolução e atualização desse conceito como a evolução e atualização do signo, que no contato com um intérprete, cresce, admite variações e adquire novos significados.

4.1 Explorando o labirinto: o Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo

Após a divisão do Estado do Mato Grosso e da criação do Estado de Mato Grosso do Sul, em 1979, foi necessário definir um centro administrativo para a instalação da sede dos órgãos estaduais do novo governo, dando origem ao Parque dos Poderes, cujo planejamento começou em 1977. O Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo situa-se numa das pontas do parque, onde inicialmente deveria ser construído o palácio do governo (Fig. 3). Além dos edifícios da administração pública, o parque possui uma reserva ecológica e sua extensão total é de 285 hectares.

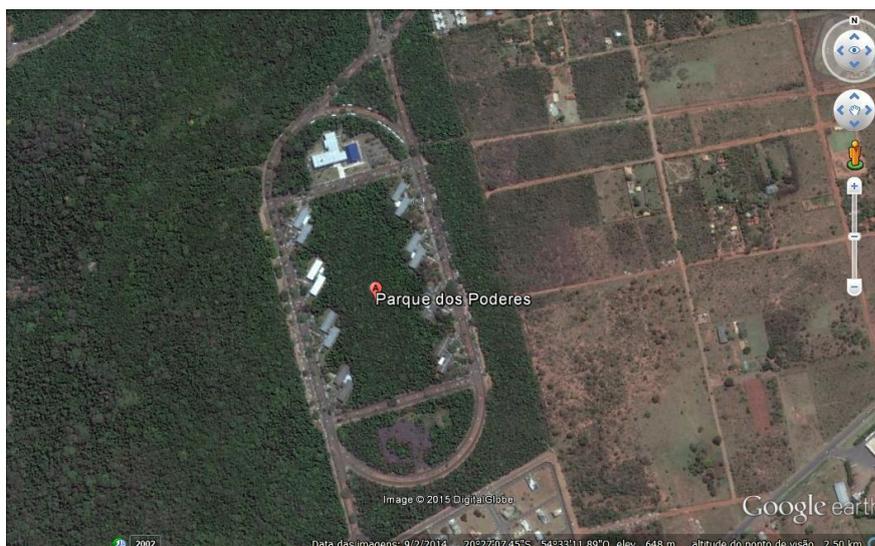
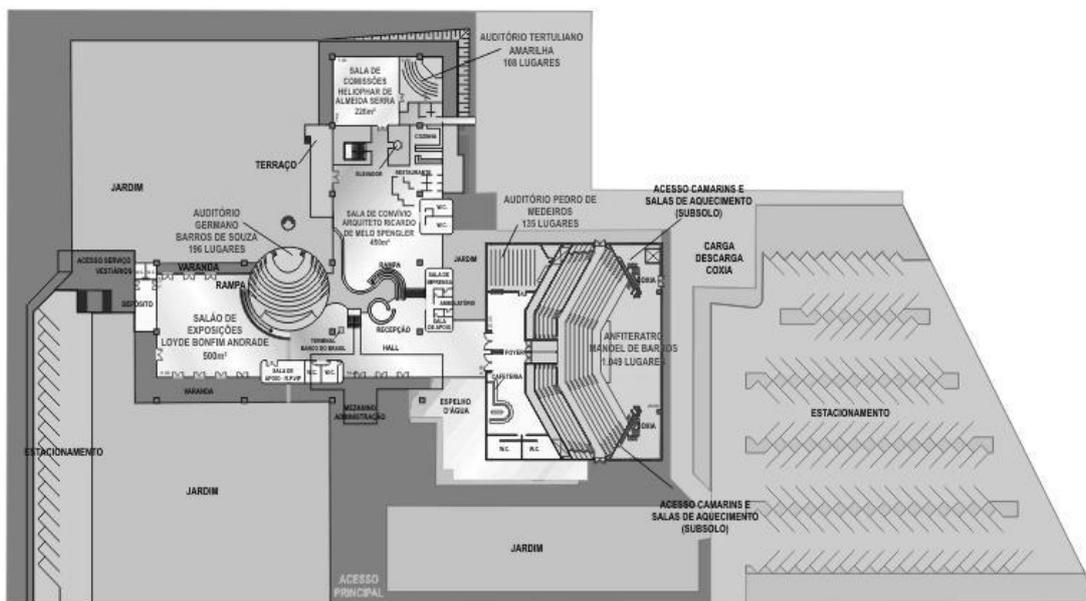
Figura 3

Imagem de satélite do Parque dos Poderes, em Campo Grande - MS. Na parte superior, encontra-se o Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo. Fonte: Google Earth.

O prédio do centro de convenções foi objeto de concurso público em 1981. O projeto tem autoria do arquiteto Rubens Gil de Camillo e sua equipe, Chen Chan Wan, Lu Pei, Ricardo de Mello Spengler, Gil Carlos de Camillo e Rubens Fernando de Camillo. A obra iniciou-se em 1983, mas foi finalizada apenas em 1993. A princípio, o nome do prédio era Palácio Popular da Cultura. A sua área construída é de 8.200m² e abriga três auditórios, uma sala de comissões, espaço para exposições, sala de convívio, restaurante, sala de TV e sala de apoio, além de salas administrativas (Fig. 4) (GARCIA, 2013).

Figura 4.



Planta esquemática do piso térreo, incluindo os estacionamentos e jardins do Centro de Convenções Rubens Gil de Camilo. Fonte: http://www.centrodeconvencoes.ms.gov.br/?attachment_id=343.

Algo que já podemos concluir hipoteticamente antes mesmo de uma análise semiótica formal, mas que a análise ajudou a verificar, é que formalmente, o edifício apresenta ter muitas das características compositivas do brutalismo paulista. Compõem essas características o grande abrigo, univolumetria, integração entre interior e exterior e unificação espacial interna. A variedade dos materiais usados na construção também é reduzida, como naquela escola: o concreto, o vidro, uso da estrutura metálica para as esquadrias. A composição plástica é formada por um conjunto de formas geométricas puras, com poucas intersecções. A empena em concreto aparente da fachada é recortada em locais precisos e compõe pela subtração de formas. As águas pluviais são encaminhadas por gárgulas que formam com as empenas uma unidade formal, um artifício bastante comum entre os partidários do brutalismo paulista. No exterior, predomina o volume retangular, enquanto que no interior o jogo da conformação espacial dada pelo retângulo encontra-se em oposição às formas cilíndricas ou com cantos arredondados. Talvez, o elemento menos aparentado a essa escola seja a forma do auditório principal, um

volume piramidal com o topo cortado, encimado por cobertura metálica em azul turquesa.

Mais especificamente, esse edifício se aparenta bastante aos prédios da fase brutalista de Vilanova Artigas, sendo que muitos dos seus elementos compositivos apontados acima aparecem reunidos também, de maneira exemplar, no prédio da FAU-USP, em São Paulo (fig. 5), como o jogo entre transparência e opacidade que se dá com o volume de concreto aparente sobrepondo-se ao prisma envidraçado, anulando-o pelo sobreamento. Esse edifício, assim como a residência de Paulo Mendes da Rocha, no Butantã (fig. 6), também na capital paulista, que antecede cronologicamente o do Centro de Convenções, podem ter influenciado sua arquitetura; embora isso seja algo que não se possa afirmar com certeza, devemos considerar, além dos aspectos formais que são comuns, o fato de que os seus arquitetos e respectivas obras têm sido tomados como referências gerais do brutalismo, sendo reconhecidos por seus pares e em publicações brasileiras sobre o assunto.

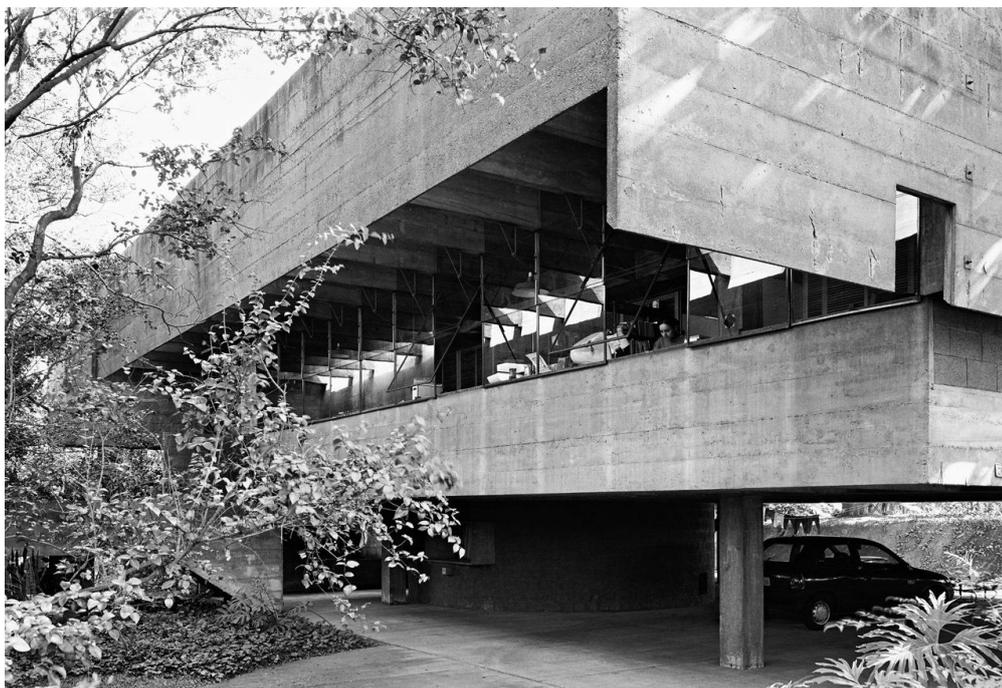
No entanto, o brutalismo, como a consulta às suas definições conceituais apontou, não pode ser reduzido a um formalismo (a uma estética brutalista), mas apoia-se em orientações de ordem prática, para a conduta dos arquitetos com o projeto (ética brutalista), com consequências para a configuração do espaço, das estruturas, definições no uso de materiais e outras com as quais um projeto de arquitetura deve se envolver, que apontem sempre para o coletivo, em detrimento dos valores individuais. Sob esse ponto de vista, seria difícil determinar se o arquiteto do Centro de Convenções estava alinhado também com a ideologia de Artigas e dos demais arquitetos do brutalismo, que o defendiam a partir dessa vertente ética. O que a análise semiótica pode fazer a esse respeito é voltar-se para o edifício com essa questão, buscando quaisquer indícios de que esse tipo de vinculação também ocorre.

Figura 5

João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), São Paulo, 1969. Fachada. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-12942/classicos-da-arquitetura-faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-universidade-de-sao-paulo-fau-usp-joao-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi>.

No Centro de Convenções há um espaço interno amplo e livre, que integra todos os elementos. Bastante característico também é o uso de lajes nervuradas, deixadas à vista tanto nos balanços quanto no interior, de modo semelhante ao usado no edifício da Faculdade de Arquitetura, em São Paulo. Outra similaridade seria o espaço comunitário como elemento definidor da planta e os usos individuais – no caso, específicos - como volumes independentes, nas áreas adjacentes, que é traço do brutalismo paulista, especialmente identificado por Segawa (2008) como um signo da predominância do coletivo sobre o individual.

Figura 6



Paulo Mendes da Rocha: Casa no Butantã, São Paulo, 1964. Fachada. Fonte:<http://www.archdaily.com.br/br/01-181073/classicos-da-arquitetura-casa-no-butanta-paulo-mendes-da-rocha-e-joao-de-gennaro>.

Em síntese, cronologicamente, a não ser que se considere como uma obra tardia, não é possível denominar esse prédio como brutalista. Formalmente, poderíamos associá-lo a esta tendência com mais certeza e, certamente, algo a ser discutido é se é portador dos caracteres ideológicos ou se seria mais adequado classificá-lo como aquela arquitetura maneirista à qual alude Ferro (2006).

Para associar conceitos e aplicação prática nesse edifício, assim como em outros, há diferentes modos de proceder, conforme as escolhas teóricas e metodológicas. Para este estudo, tomamos a obra como apta a participar de um diálogo semiótico, para o qual a nossa contribuição advém do nosso conhecimento do sistema de signos arquitetônicos e da nossa experiência com a arquitetura, que colocamos a serviço da interpretação desse edifício em específico. Trata-se, desse ponto de vista, de uma interpretação que é construída por meio desse diálogo, que envolve um processo analítico do edifício, no qual nos colocamos a serviço daquilo que ele está apto a nos comunicar, por meio de seus elementos formais, materiais e

gerais. Essa interpretação não se apresenta como uma interpretação das intenções do arquiteto; tampouco como uma construção livre de ideias da parte do analista, mas como um exercício de ir ao edifício e retornar ao campo da reflexão que é constante, com vistas a atingir uma razoabilidade interpretativa.

Propomos um estudo da generalidade e da especificidade do edifício enquanto forma material significativa, com vistas a construir uma interpretação a partir da sua capacidade de expressão e de comunicação. O objetivo é compreender a obra enquanto portadora de significados para o lugar. Para isso, tomando como referência metodológica tanto Peirce (2012) quanto Panofsky (2014) – a partir das relações já estabelecidas neste texto –, propomos um percurso analítico-interpretativo organizado em duas partes. A primeira, uma leitura guiada por duas das tricotomias peircianas mais gerais (1ª e 4ª), para descrever o edifício, respectivamente, em si mesmo (signo em si) e em sua referencialidade (relação signo-objeto), a partir do seu conteúdo. A segunda, guiada pela 9ª tricotomia, também uma entre aquelas mais gerais de Peirce, para tomá-lo em sua relação interpretativa (relação signo-interpretante), consideradas as questões colocadas aqui sobre sua filiação ao brutalismo. Reservadas as questões de cunho historiográfico para esse segundo plano, nele pretendemos trazer algum entendimento às seguintes proposições: 1. evidenciar, na leitura, a diversidade de camadas sógnicas da arquitetura e; 2. demonstrar a interdependência entre edifício e tradição, representada como semiose dos interpretantes do signo arquitetônico.

Essa leitura, por sua vez, poderá ajudar a compreender aspectos até então não desenvolvidos dessa história e pertinentes a uma interpretação local das convenções estilísticas, influenciada pelo repertório desse arquiteto.

Considerando os aspectos levantados até aqui, nem todos relacionados neste texto, procedemos à aplicação da metodologia de leitura nas páginas seguintes. Usamos as figuras 7, 8, 9 e 10 como meio mnemônico no processo de leitura e interpretação.

Figura 7

Rubens Gil de Camillo: Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, Campo Grande, 1981. Fachada, com vista para o lado esquerdo, onde se situam o espaço para exposição e, no mezanino, a administração. Fonte: Acervo pessoal (Janir Rodrigues da Silva), 2014.

Figura 8

Rubens Gil de Camillo: Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, Campo Grande, 1981. Fachada, com vista para o lado direito, com destaque para o anfiteatro Manoel de Barros. Fonte: Acervo pessoal (Janir Rodrigues da Silva), 2014.

Figura 9

Rubens Gil de Camillo: Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, Campo Grande, 1981. Fachada. Fonte: <http://www.centrodeconvencoes.ms.gov.br/>.

Figura 10

Rubens Gil de Camillo: Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, Campo Grande, 1981. Detalhe mostrando a área intermediária criada pelo avanço do abrigo de concreto. Fonte: Acervo pessoal (Janir Rodrigues da Silva), 2014.

4.2 Primeira tricotomia

Em um primeiro estágio no itinerário de aproximação ao signo arquitetônico, buscam-se os aspectos que se revelam na contemplação das qualidades do objeto dinâmico, apresentadas sob a forma dos qualissignos. Para isso, o analista age como se vivenciasse o abrir o olho para avistar um mundo ainda nebuloso.

Nesse exercício de apenas ver, destacam-se as qualidades materiais do vidro, do concreto e do metal: suas cores, brilho e textura. Nelas, alternam-se a opacidade e a transparência, a dureza e a delicadeza, em um jogo plástico elementar na composição da fachada, típico do brutalismo paulista, como expresso nas fig. (5 e 6). Nessa experiência com o edifício, não almejamos perceber as formas na sua relação com as funções dos espaços; todavia, a percepção ainda incompleta dada por esse jogo compositivo influi o intérprete a imaginar e intuir tais associações, as quais, por um rigor metodológico, procuramos deter em nome de prolongar a experiência de contemplação do signo, não a contaminando com a busca da razão da sua existência ao certo.

A horizontalidade, uma característica do brutalismo paulista, está expressa pelas linhas que coordenam o nível do olhar na perspectiva do horizonte e somente é interrompida pelos recortes geométricos, que marcam um ritmo e uma cadência para o olhar. As cores são pontuais, mas se expressam proeminentemente, liberam o prédio do monocromatismo pela efusão do vermelho e do azul.

Ao passar da contemplação a um olhar atento para os aspectos singulares do signo, os sinsignos, iniciamos uma investigação atenta às propriedades físicas do edifício, especialmente em sua fachada, que marcam de existência concreta aquela composição de formas e cores. Os amplos planos horizontais evidenciam agora as marcas das fôrmas de concreto - existentes em alguns planos dessa fachada – e sua propriedade de serem únicas, como as digitais de uma pessoa. Da mesma forma, o desgaste das cores, das esquadrias e as impressões físicas que as pessoas deixam nos elementos arquitetônicos impregnam o edifício de singularidades existenciais. Como afirma Ferro (2006), essas marcas singulares

também contam a história do fazer arquitetônico através da ocorrência do material em um contexto específico.

Peirce (2012, p. 52, grifo do autor) assegura que todo “[...] legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada *Réplica*.” Ao analisar os legissignos, resgatamos o conceito de tipologia em arquitetura, que é uma classificação dos edifícios pelas suas características mais básicas como forma e função. Aqui, o edifício existente se apresenta como uma réplica das convenções que dão origem aos tipos; ou seja, além de ser portadora dos sinsignos que distinguem esse edifício de outros do mesmo tipo, sua materialidade é, também, o modo como o tipo se atualiza em um caso particular. Podemos reconhecer tipologias pelos elementos formais, já que os de uso não são evidentes nessa observação feita até aqui. Pela forma de edifício retangular e de planos livres, reconhecemos um traço comum dos edifícios modernistas. Associando isso aos materiais, delineiam-se vínculos com o brutalismo paulista.

A primeira tricotomia é o primeiro passo na apreensão do nosso objeto: é o que nos toca a princípio e a sua ação é, sobretudo, sobre o nível do sensório, embora elementos gerais já preparem o raciocínio para os próximos passos.

4.3 Segunda tricotomia

No caso da apreensão dos objetos de referência do edifício por meio dos ícones, recorreremos às relações de semelhança que podem ser sugeridas pelos elementos qualitativos observados. Entre os qualissignos mais evidentes, a opacidade pode sugerir formalidade, rigidez e a transparência, leveza, integração.

As relações de semelhança aqui se estabelecem entre esta e outras obras de cunho modernista e, também, com a pintura abstrata modernista (abstracionismo geométrico e com o concretismo), suas formas reduzidas a elementos geométricos básicos, elaboradas pela subtração de formas: esse recurso das composições do abstracionismo geométrico são perceptíveis na fachada, especialmente junto à entrada e no volume do auditório, uma pirâmide com seu topo recortado (Fig. 9).

Essas relações são mais afeitas ao funcionamento do ícone como imagem. Outro funcionamento do ícone descrito por Peirce é o das relações de similaridade que são diagramáticas. O diagrama – em conjunto com a imagem e a metáfora – é um hipóicone, que é um representâmen icônico. Peirce (2012, p. 64) descreve o diagrama como algo que representa as relações do signo com o objeto através da analogia das suas partes internas (do signo) com as relações entre partes do objeto. O ícone-diagrama orienta a tomar a planta de arquitetura enquanto um diagrama. A planta, uma planificação gráfica do piso do edifício, permite ver a organização e a relação entre as diferentes áreas internas e externas do edifício no espaço total que ele ocupa (Fig. 4).

Embora o ícone-diagramático, de um lado, permita apenas associar plantas que são particulares (sinsignos), de outro, devemos considerar que há diagramas que assumem a condição de um tipo (um legissigno). Tais tipos são signos gerais e, como tais, embora também operem por similaridade de suas partes, carregam consigo um comportamento que é geral. A planta, assim, é concebida como um tipo desenvolvido que sintetiza os individuais. Desse modo, em si mesma, pertence ao plano da apresentação, e na relação de referência, ao da representação, que pode remeter tanto a um individual quanto a um geral.

Nessa última relação de referência funciona não mais iconicamente, mas simbolicamente e, como outras tipologias, pode sintetizar caracteres ideológicos. Assim, vemos que no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo alguns signos icônicos aliam-se a signos convencionais e nos chamam a atenção, ao mesmo tempo, por sua similitude com outras obras arquitetônicas e pelos conteúdos conceituais que referenciam. Como já referimos anteriormente, essa planta apresenta em sua configuração signos que remetem ao brutalismo paulista, entretanto, não podemos afirmar que eles contêm o caráter ideológico alimentado por Artigas e outros arquitetos depositários da ideia de sentido coletivo do espaço.

Os aspectos formais-icônicos do edifício, ainda, alimentados por suas linhas, se apresentam sugerindo ritmo, continuidade e linearidade (esta pela associação com a linha do horizonte). O prédio aparece como um elemento univolumétrico,

conformando um bloco sólido. Aspectos cromáticos - como a cor vermelha, o azul turquesa - e os volumes conformam signos icônicos e, captados de modo global, são visualmente marcantes, pois destacam tanto as partes como o edifício em relação ao entorno. Cabe notar que Sanvitto (2002) explicita o fato de os prédios do brutalismo paulista se mostrarem como elementos solenes na paisagem da cidade, ao mesmo tempo que se isolavam exteriormente para se abrir internamente.

Pode-se dizer que os índices revelam os primeiros traços utilitários do signo arquitetônico. Assim, à opacidade, remetemos o concreto aparente e a transparência, a materialidade do vidro. Quando observamos os pormenores, percebemos que cor e formas geométricas, para além de seu caráter plástico, são usadas como referência para diferenciar partes do edifício com funções distintas umas das outras, ainda que não revelem sempre qual é essa função. O vermelho da marquise, associado à abertura frontal do edifício, colabora para indicar a entrada solene; e o azul turquesa da cobertura ajuda a destacar um volume que se destaca do restante e a indicar o que sabemos ser o auditório principal. São funções indicativas que deixam evidente a importância desses elementos no conjunto. Outro elemento icônico que assume uma função indicial é o volume retangular da caixa d'água, proeminentemente indicada na fachada. Esse signo também é um símbolo, se o associamos com a prática dos brutalistas da escola paulista de deixar evidente o volume da caixa d'água em concreto armado, marcando o conjunto plástico.

O signo simbólico – além do que foi reconhecido acima sobre o diagrama da planta -, está presente na medida em que o usuário lê nas formas usadas para unificar e, também, diferenciar partes importantes do edifício, como é o caso da marquise, do auditório e da caixa d'água – em certo sentido, únicos - um vínculo entre essas formas e uma tipologia de formas arquitetônicas. São também aspectos que podem ser explorados no seu significado simbólico a escala do edifício e o seu modo de apresentar-se abstratamente, sem uma filiação clara a uma tipologia que represente sua função enquanto edifício. O edifício pode ser visto, simbolicamente, como um signo de modernidade para a época que foi construído, ensejando a afirmação do novo Estado do Mato Grosso do Sul. A transparência do vidro, por

exemplo, já foi notada como símbolo de progresso e tecnologia, e o uso da tecnologia do concreto aparente pode se referir ao mesmo significado.

4.4 Terceira tricotomia

A terceira tricotomia aqui abordada é a dos interpretantes, o imediato, o dinâmico – emocional, energético e lógico – e o final.

O interpretante imediato é todo o potencial interpretativo do signo, que no caso do signo arquitetônico envolve desde os seus aspectos estéticos, até aqueles voltados para o uso, assim como outros significados correlatos, tais como abrigo e proteção, além dos que advêm de seus aspectos simbólicos e dos vínculos desses com a norma arquitetônica e a história da linguagem. Já compreendemos, no entanto, que, nesse caso, o uso não é tão facilmente apreendido, exigindo algum esforço do intérprete.

A partir do ponto de vista do interpretante dinâmico emocional, concluímos que o edifício pode produzir certa surpresa ao olhar do transeunte que, entre o entorno natural do Parque das Nações e entre tantos edifícios em concreto aparente circunvizinhos, monocromáticos, se depara com esse edifício pleno de sugestões poéticas.

A partir do ponto de vista do interpretante dinâmico energético, devemos reconhecer que, ao mesmo tempo, ele nos obriga a distinguir, entre os elementos formais, as gárgulas, a caixa d'água, a cobertura, o nível do chão. Somos levados ao esforço mental de distinguir, externamente, a articulação interna. E, como mesmo assim o edifício não se dá a conhecer por completo, somos levados a ir em direção a ele na expectativa de conhecê-lo; a resposta a esse convite do edifício é um elemento do interpretante dinâmico no seu aspecto físico e não apenas mental.

A partir da perspectiva do interpretante dinâmico lógico, tornam-se evidentes, na feitura da fachada os traços estilísticos do modernismo, como é o uso da fachada livre e da tipologia retangular de planta livre. Mesmo assim, o uso de pastilhas cerâmicas contradiz tal filiação, dado que, no brutalismo paulista, o revestimento não era uma opção. No entanto, apesar das diferenças que se

evidenciam entre esse edifício e outros, mesmo o intérprete leigo pode aprender-lhes alguns aspectos gerais e associar esse prédio com outros do Parque dos Poderes, quer pela semelhança no uso de materiais, quer pela implantação no lote, de forma que se intui que eles pertencem a um grupo comum de edificações no que concerne à sua data de construção.

O interpretante final nos apresenta as possibilidades de significação desse signo *in futuro*. As possibilidades interpretativas aparecerão nos usos que forem dados a ele ou feitos dele no futuro pelo intérprete. Podemos aí incluir o seu significado como obra de um estilo que inspira os futuros arquitetos com toda a sua carga significativa, que para ser apreendida adequadamente exige um intérprete que possa decodificar os aspectos sígnicos de suas mensagens. O interpretante final, assim como as outras camadas sígnicas, não se esgotam nas interpretações já feitas neste estudo e mesmo naquelas ainda por fazer. Em um momento seguinte, apresentam-se breves conclusões avalizadas pelo processo de leitura empreendido nesse capítulo.

4.5. Sobre o processo de semiose na leitura e interpretação

A leitura do signo arquitetônico nos permite uma abordagem compassada na qual vamos identificar aspectos sígnicos que se correlacionam entre si. No nível de primeiridade, as formas em si, com suas qualidades materiais. Em nível de secundidade, a relação de contraste entre forma e uso/função se destaca. Em nível de terceiridade, o repertório. Como já afirmado por Medeiros e Garcia (2004), Pignatari (2004) e Santaella (1980), o signo arquitetônico é multidimensional.

Conforme procedemos à leitura, experimentamos a atualização dos signos através da experiência com o objeto dinâmico. Assim, nesse processo, no qual investigamos a inter-relação entre a arquitetura do Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo e o brutalismo paulista, a leitura implica no reconhecimento dos aspectos do signo, que exige do intérprete o aprofundamento no sistema de signos em análise, o qual se desdobra na leitura. Tal processo de descoberta, que deriva do próprio objeto, necessita da constante reavaliação dos resultados, pois deve-se

atentar aos interpretantes lógicos com possibilidades interpretativas para o signo em questão.

O signo arquitetônico está sempre em construção e nem arquiteto nem usuário têm a prerrogativa final no seu significado:

Poder-se-ia considerar que todo esse fluxo dinâmico do processo arquitetônico teria por beneficiário aquele que dele usufrui; poder-se-ia considerar o produto arquitetônico como o significante que se constrói para atender necessidades do usuário. No entanto, o usuário é também parte integrante de um processo que o engloba e do qual ele é uma parte. [...]. Monta-se, assim, na arquitetura um círculo dinâmico cujos agentes (projetista, arquiteto e usuário) vão se acumulando na convergência das determinações sociais. (SANTAELLA, 1980, p. 142)

Como já assinalado por Ibri (2006), a construção da linguagem se dá pelo ir e vir da consciência através da experiência do mundo. No entanto, a consciência sempre apreende os objetos como signos que, conforme Peirce (2012), engendram novos signos, o que possibilita a criação de padrões, informando hábitos de ação.

Peirce (1945, CP 5.487) escreve que uma tendência – um hábito – nasce do comportamento reiterado inúmeras vezes, conjuntamente com a combinação da percepção e da vontade (do mundo externo e do mundo interno), que leva as pessoas a se comportarem de formas semelhantes em situações análogas. Entretanto, cada homem pode, até certo ponto, exercer controle sobre a mudança de hábito. Ou seja, mesmo estando dentro de um sistema, há possibilidade de se exercer pressão sobre alguns hábitos de forma a transformá-los. Um hábito positivo torna-se uma crença. O seu inverso é a dúvida.

Assim, salientando a figura do arquiteto enquanto construtor do significado do signo arquitetônico, quando afirmamos que o brutalismo paulista é uma tendência da arquitetura, e fazendo uma analogia com a ideia de hábito, inferimos que existe entre os arquitetos que projetam segundo os princípios dessa escola um comportamento reiterado, que se verifica no repertório formal, compositivo e ideológico, de certa maneira, representado no edifício.

A transformação do repertório corresponde a uma mudança de hábito, ou seja, o conteúdo simbólico se atualiza e a interpretação continua o processo de mudança da base de signos da tendência que se modifica para ajustar-se aos novos pressupostos.

Assim, tomando a ideia de precedente como exemplo, tentamos verificar a transformação de um repertório, observando o uso das superfícies sombreadas, como ocorre no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo.

Mahfuz (2006) defende que uma das características da arquitetura moderna é a transparência, cujo maior objetivo é a integração com os elementos naturais. A arquitetura moderna brasileira com origem na escola carioca articulou todo um repertório baseado na transparência e na leveza. No entanto, entre os arquitetos paulistas que projetavam nos meados do século passado, há uma transformação na abordagem desse princípio. As grandes empenas de concreto projetam sombras profundas sobre as superfícies envidraçadas, sendo que a transparência do vidro cede lugar para a opacidade. Certamente, uma investigação das implicações teóricas e práticas que levam a essa transformação poderia identificar os princípios que a regem. Abordando o assunto pelo viés do conforto térmico, Mahfuz (2006) defende que o emprego de planos horizontais para o sombreamento de superfícies envidraçadas – como é o caso do Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo – tem sua origem nas obras do arquiteto americano Frank Lloyd Wright e do alemão Mies van der Rohe (1886-1969). O primeiro pelo uso de longos beirais nas “prairie houses” e o segundo através de amplas coberturas se estendendo sobre volumes prismáticos (fig. 11). Ele encontra aí os precedentes diretos do uso do mesmo artifício por Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Por sua vez, Rubens Gil de Camillo nunca negou a influência desses dois últimos arquitetos (ARRUDA, 2002).

O arquiteto, conforme Pignatari (2004, p. 155), é o “criador-emissor da mensagem, na qual materializa uma certa manifestação qualitativa da mensagem arquitetônica.” Uma manifestação qualitativa significa, nesse caso, que no processo de interpretação do signo pelo arquiteto há atualização dos interpretantes

direcionados pelas ideologias. Desse modo, e ainda com referência à multidimensionalidade do signo arquitetônico, um elemento formal pode adquirir diversas funções e significados, dependendo da qualidade constitutiva que o arquiteto propõe (PIGNATARI, 2004). A adaptação de elementos de proteção climática, por exemplo, corresponde a um capítulo interessante da arquitetura brasileira que representa um aspecto do repertório que é recriado constantemente; os “brise-soleil” de Le Corbusier se tornaram famosos depois do prédio do Ministério da Educação e Saúde e ganharam variações; outro elemento da arquitetura tradicional brasileira, os cobogós, também passou pelo mesmo processo.

Figura 11



Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie, Berlim, 1968. Fachada.
Fonte: <http://www.mimoo.eu/projects/Germany/Berlin/Neue%20Nationalgalerie/>

No entanto, devemos reconhecer que uma variação na forma reflete, normalmente, uma mudança nos conceitos. Assim, pois há um diálogo permanente que permite a atualização dos interpretantes do signo: no processo de semiose cada

signo produz um interpretante, esse por sua vez, é a origem do fundamento de outro signo (PEIRCE, 2012).

A busca de originalidade no Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo desemboca na descoberta de uma continuidade com sinais de mudança. Na época em que o arquiteto projetava seu edifício, no início da década de 1980, a crítica pós-moderna já modificava as estruturas do pensamento moderno, e isso talvez reflita no seu caráter pouco ortodoxo. Essas transformações demonstram o caráter evolutivo da história, sempre produzindo novos signos a partir da releitura de outros. O arquiteto tem um papel fundamental nesse processo, mas ele está inexoravelmente ligado à cultura na qual se insere, levando-o a tomar decisões que podem ser analisadas pelos traços históricos dos signos em suas arquiteturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender os mecanismos interpretativos e o papel do intérprete em um processo de leitura pressupõe que possamos acessar níveis mais profundos de significados de um texto, pois numa análise lógica podemos alcançar camadas sígnicas que numa abordagem rotineira não seriam possíveis.

A prática da leitura dos signos conforme as tricotomias exploradas neste trabalho demonstra, em primeiro lugar, a importância das categorias fenomenológicas para a semiótica peirciana. Peirce sempre permanecerá fiel ao estudo dos signos guiados pelos seus conceitos, que estabelecem a base formal para seu pensamento em tríades, cujos elementos estão relacionados uns com os outros em um vetor evolutivo, que caminha do mais simples para o mais complexo, em um processo no qual os últimos não podem prescindir dos primeiros. Embora cada uma das tricotomias se refira a aspectos distintos dos correlatos dos signos, em sua essência e relação recíproca elas são determinadas categorialmente.

Os correlatos do signo triádico, direcionados que são pelas categorias, sempre se apresentam como três: o fundamento, o objeto e o interpretante. A importância do fundamento é que ele contém o aspecto do objeto dinâmico que o interpretante representa: ele é a base do signo e, ao mesmo tempo, se constitui como uma pura abstração originária da significação. Daí que, embora o fundamento possa se apresentar como uma qualidade, uma singularidade ou uma generalidade, para o signo, ele funciona como a sua origem e é sempre dominado por uma primeiridade. Assim, ele dá o tom do processo de leitura. Por sua vez, a secundidade, que é o plano da força bruta, como afirma Peirce (2012), liga esse fundamento a uma forma material, pois permanecer no plano da pura abstração é não estabelecer uma relação referencial, sem a qual o interpretante também não se manifesta. Este, um elemento de terceiridade, é que realiza a força mediadora do signo, geradora de significados.

É possível notar que, nos últimos anos de sua vida, Peirce estava bastante interessado na pesquisa dos interpretantes. Além da tríade do interpretante que o divide em interpretante imediato, interpretante dinâmico e interpretante final,

acontecia o desenrolar da tricotomia do interpretante dinâmico e da do interpretante final. No nosso trabalho, nos propusemos a investigar o interpretante dinâmico lógico. Ao abordar o assunto, Pignatari (2004) argumenta que o interpretante lógico tem a tarefa de fazer ver as coisas por cima, como se a contemplássemos a céu aberto. Ele afirma ainda que essa é também a tarefa do pensamento discursivo e analítico. Peirce (1934, CP 5.476) escreve que o interpretante lógico é um “signo mental” e que o único efeito mental que pode ser produzido dessa maneira é uma “mudança de hábito”. Anteriormente nos referimos e esse assunto, no qual tentamos elaborar a ideia de transformação repertorial na arquitetura.

Quando associamos o repertório ao interpretante dinâmico lógico, ele pode ser entendido como uma “interpretabilidade fundamentada” (ROMANINI, 2006, p. 120). No âmbito da linguagem arquitetônica, o repertório do intérprete e, conseqüentemente, da sua interpretabilidade pode ser fundamentada em um interpretante lógico que se repete continuamente, gerando algo como um interpretante final, como base no qual ele é levado a ler certos signos; como um modo de fazer arquitetura que se repete, representado, por exemplo, pelas tipologias. Assim, tendo internalizado esse hábito podemos, por meio da análise e interpretação, através de um método comparativo, associar suas qualidades formais - e outras - com as do modelo que esse hábito pressupõe ou com outros edifícios da mesma classe que se sabe que seguem esse modelo e, com base nisso, afirmar ou negar certas proposições sobre seus vínculos com a classe, as quais orientam nossa interpretação geral sobre o tipo de filiação que estabelecem. Portanto, não podemos divisar a semiótica senão como um método analítico e sintético, que faz uso da lógica dos raciocínios para cumprir sua finalidade.

O Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, conforme afirmamos neste texto, é reconhecível como um prédio que apresenta traços brutalistas. Pudemos distinguir os elementos dessa vinculação porque, aos poucos, estabeleceu-se um hábito interpretativo que legitima certas características arquitetônicas como pertencendo a essa classe de edifícios. Assim, desde as observações iniciais, realizadas por meio do percurso de leitura semiótica do Centro de Convenções Rubens Gil de Camillo, certos dados nos levaram, na investigação, a inferir uma

relação entre o edifício e outras arquiteturas do brutalismo, numa hipótese (abdução) de que esse edifício pertenceria ao brutalismo paulista. A leitura nos permitiu elencar características do edifício – formais, materiais ou conceituais – que mantêm uma relação de afinidade com as que definem o brutalismo paulista e, também, algumas que geram dúvidas a esse respeito. Nem todas essas dúvidas foram possíveis de solucionar dentro dos limites desta análise.

A interpretação é somente um modo de aferir a validade dos interpretantes lógicos, que nesse caso, não apontam para uma filiação completa entre o brutalismo paulista e o Centro de Convenções, porém nos habilitam a apresentar esse edifício como um exemplar de maneirismo, como afirma Ferro (2006), viés pelo qual ele se constitui um evento criativo de domínio de um repertório.

Podemos dizer que a teoria peirciana se interessa pelos hábitos, mas, especialmente, pelo hábito como parte de um processo evolutivo, sendo, portanto, seu maior interesse a mudança de hábito. Uma mudança dessa natureza ocorre sempre que as regras ou normas não parecem mais corresponder às realidades ou às necessidades que se apresentam. Nessas situações, muitas vezes, somos levados a rever nossos hábitos, ainda que possamos viver completamente livres deles. Isso transposto para o caso da arquitetura pode ajudar a compreender os casos em que um edifício, ao mesmo tempo em que manifesta a filiação a um determinado estilo, manifesta certa incongruência em relação a isso. No caso do Centro de Convenções é compreensível que, sendo ele um brutalismo tardio e, portanto, afastado tanto territorial quanto temporalmente das ideias que deram origem ao estilo, encontre-se já em uma realidade para a qual o estilo já não faz sentido do mesmo modo. Ao mesmo tempo, nessas situações, nem sempre o arquiteto elaborou seus vínculos com um outro estilo ou criou sua própria maneira de projetar totalmente distinta, sendo uma alternativa manter sua filiação com aquele estilo, todavia, à sua maneira, introduzir certas modificações.

Podemos concordar ou não com o modo como ele o fez, mas, do ponto de vista lógico, o que importa é o potencial para uma mudança de hábito que essa ação engendra. Abordado pelo viés histórico, a análise semiótica ajuda-nos a levantar

dados preliminares que fundamentam a interpretação de cada obra, contextualizando-a e provendo-nos de meios para traçar o seu percurso no tempo. A leitura que propusemos não estabelece um período de tempo delimitado, tentando estabelecer relações entre diversos momentos; no entanto, uma outra leitura futura poderá incluir um lapso temporal específico, ou mesmo estabelecer comparações entre idades distintas do prédio. Desse modo, compreendemos que a leitura semiótica apresenta-se como um meio profícuo para aplicação ao signo arquitetônico, indicando o caminho para diversos tipos de leitura.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, A. M; COUTO, J. A. C. A casa em Campo Grande: Mato Grosso do Sul – 1950-2000 (parte 2). **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 037.04, Vitruvius, jun. 2003 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/678>>. Acessado em 10 nov. 2013.

ARRUDA, A. **Pioneiros da arquitetura e da construção em Campo Grande**. 1. ed. Campo Grande, MS: Uniderp, 2002.

BROADBENT, G. Um guia descomplicado da teoria dos signos na arquitetura (1977). In: NESBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

COLAPIETRO, Vincent. A lantern to the feet of inquirers: the heuristic function of the Peircean categories. **Semiotica**. Toronto, v. 2001, n. 136, p. 201-216, jan. de 2006.

CORBUSIER, L. **Por uma arquitetura**. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1989.

DONOUGHO, M. The Language of Architecture. **Journal of Aesthetic Education**. Illinois, University of Illinois Press, v. 21, n.3, p.53-67, outono de 1987.

FERRARA, L. A. As mediações da paisagem. **Revista Líbero**. São Paulo, v. 15, n. 29, p.43-50, jun. de 2012.

FERRO, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.

FUÃO, F. F. Brutalismo. A última trincheira do movimento moderno. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 007.09, **Vitruvius**, dez. 2000 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>>. Acessado em 10 nov. 2013.

GARCIA, D. S. **Identidade cultural e imagem turística projetada da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul**. 2013. 246f. Tese (Doutorado em Geografia). Setor de Ciências da Terra, Universidade de Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GRANDELSONAS, M.; MORTON, D. On Reading Architecture. **Progressive Architecture**, mar. 1972.

GHIZZI, E. B. O significado de “aplicação” na tecnologia e na semiótica. **Cognitio-Estudos**. São Paulo, n. 1, p. 46-58, 2004.

IBRI, I. A. Pragmatismo e realismo: a semiótica como transgressão da linguagem. **Cognitio-Estudos**. São Paulo, v.7, n. 2, p. 247-259, jul./dez. de 2006.

LEMOS, C. A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1979.

MEDEIROS, R; GARCIA, J.W. **Objeto imediato, objeto dinâmico e a matriz da linguagem**. In: 14ª JORNADA PEIRCEANA, 2011, São Paulo. Disponível em: <https://www.academia.edu/1093661/Arquitetura_Semiotica_Objeto_Imediato_Objeto_Dinamico_e_a_matriz_da_linguagem>. Acessado em 10 nov. 2013.

NESBITT, K (Org.) Introdução. In. _____(Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006. p. 15-87.

NÖTH, W. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: ANNABLUME, 2008.

_____. **Handbook of Semiotics**. 1. ed. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Knesse e J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2014.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Electronic Edition of the Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, reproducing vols, I-IV ed. Charles Hastshorne and Paul Weiss (1931-1935), ed. Arthur W. Bruks, vols. VII-VIII (1958). Cambridge, MA: Harvard University Press.

PIGNATARI, D. **Semiótica da arte e da arquitetura**. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POSNER, R. Post-modernism, post-structuralism, post-semiotics? Sign theory at the *fin de siècle*. **Semiotica**. Toronto, v. 2001, n. 136, p. 9-30, jan. de 2011.

RAMZY, N.S. Visual language in Manuk architecture: a semiotic analysis of the funerary complex of Sultan Qaitbay in Cairo. **Frontiers of Architectural Research**, v. 2, p.338-353, 2013.

RAPOPORT, A. **The meaning of the built environment: a nonverbal approach**. Tucson: The University of Arizona Press, 1982.

ROMANINI, A. V. **Semiótica minuta - especulações sobre a gramática dos signos e da comunicação a partir da obra de Charles S. Peirce**. 2006. 246f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes (ECA) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. 1. ed. São Paulo, SP: Cengage Learning, 2002.

_____. **O Que é Semiótica?** São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. (Primeiros Passos)

_____. **Construção de linguagem e ideologia**. São Paulo, SP: Cortez, 1980.

SANVITTO, M. L. A. As questões compositivas e o ideário do brutalismo paulista. **ARQTEXTO 2**, 2002 <<http://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm>>. Acessado em 30 jun. 2015

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. 4. ed. São Paulo, SP: Edusp, 2010.

SEGRE, R. **Arquitetura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2004.

_____. **Casas brasileiras**. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2006.

SHAPIRO, G. Intention and Interpretation in Art: A Semiotic Analysis. **The Journal of Aesthetic and Art Criticism**. v. 33. n. 1, p. 33-42, out. de 1974

SUMMERSON, J. **A linguagem clássica da arquitetura**. Tradução: Sylvia Ficher. 5. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2014.

VITRÚVIO. Da arquitetura. Tradução: Marco Aurélio Lagonegro. 2. ed. São Paulo, SP: Hucitec: Annablume, 2002.

WAISMAN, M.. **El interior de la historia**: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos. 2. ed. Bogotá: Escala, 1993.

ZEIN, R. V. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo adequado). **Arquitextos**, São Paulo, ano 07, n. 084.00, Vitruvius, maio 2007 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>>. Acessado em 30 jun. 2015.